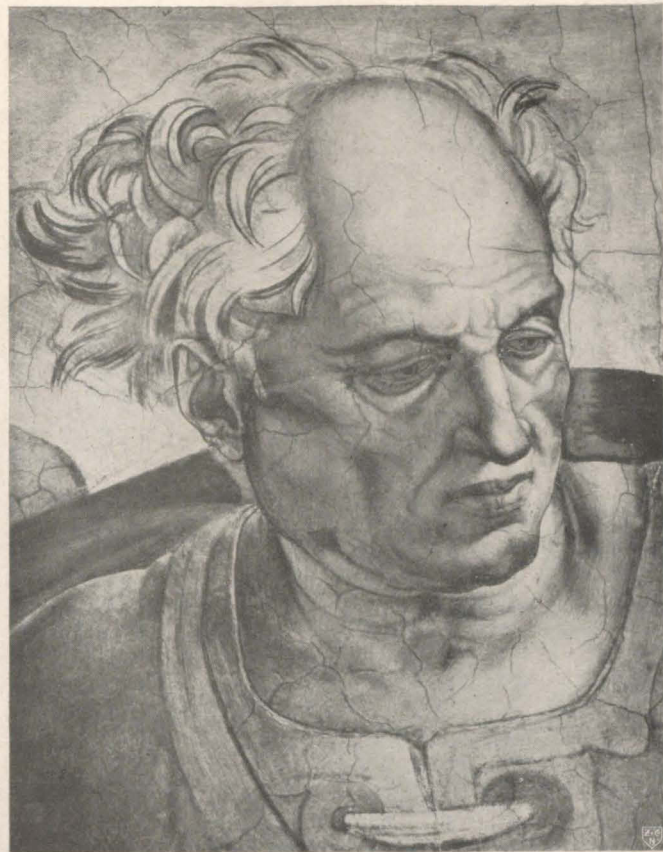


Michelangelo, Brutus.



Michelangelo, der Prophet Joel.

Beiträge zur Geschichte des Bildnisses.

Von Gustav von Bezold.

Die Epoche des klassischen Bildnisses.

Italien.

Die Kraft, die individuelle Erscheinung eines Menschen objektiv darzustellen, hatte die Kunst im Norden wie in Italien im Laufe des 15. Jahrhunderts erreicht, sie hatte damit zugleich ein gutes Teil geistiger Charakteristik gegeben, war auch im Stande, diese durch freie Weiterbildung der im Leben gegebenen Formen zu vertiefen und momentane Gefühlsregungen sprechend auszudrücken, hatte aber davon wenig Gebrauch gemacht. In der Anwendung dieser Errungenschaft auf das Bildnis liegt die nächste, die höchste Aufgabe der Bildniskunst.

Die ästhetische Betrachtung unserer Zeit stellt die Bedeutung der Aehnlichkeit der Charakteristik gegenüber in zweite Linie, ja sie betrachtet sie als nebensächlich. Diese Auffassung stellt Anforderungen, welchen nur die allerstärksten Künstlerpersönlichkeiten genügen können, und rührt an die tiefsten Geheimnisse künstlerischen Schaffens. Das Modell ist dem Maler nicht mehr reines Objekt, er tritt in ein subjektives psychisches Verhältnis zu ihm, das über die äußere Anschauung hinausgeht, er späht durch die Erscheinung des Menschen auf den Grund seiner Seele, er nimmt mit einer nur ihm eigenen Feinfühligkeit wahr, wie Geist und Charakter aus dem Gesicht des Menschen hervorleuchten, welche Stellen und welche Formen ihren Ausdruck bestimmen und betont diese in seiner Darstellung. Diese Intuition ist aber subjektiv, er nimmt vor allem das wahr, was ihm kongenial ist, ein anderer von gleicher Kraft der Anschauung nimmt dasselbe anders wahr oder sieht überhaupt andere bedeutungsvolle Züge. Diese Kraft der Anschauung und Darstellung ist nicht Gemeingut, vielen, welche in objektiver Darstellung Gutes leisten, ist sie versagt. Das gilt fast von der ganzen, so treuherzigen Bildnismalerei der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts.

Weil das Bildnis unabänderlich auf der formalen Grundlage der gegebenen Erscheinung des Menschen ruht, weil sich aber die Subjektivität des Künstlers auch bei unbedingtem Streben nach Sachlichkeit nicht ausschalten läßt, weil sich der Charakter in der äußeren Erscheinung des Menschen ausspricht und nur durch sie im Bildnis zum Ausdruck kommen kann, ist der Unterschied zwischen der objektiven und der subjektiven Gattung des Bildnisses relativ, und ihre Unterscheidung sagt nur, daß hier die eine, dort die andere Seite mehr betont wird.

Die Subjektivität des Künstlers macht sich nicht nur in seinem Verhältnis zum Modell geltend; je freier der Stil der Kunst wird, desto persönlicher wird der Stil der großen Meister und damit auch ihr Bildnisstil, der aber doch nicht so, daß nun jeder Zweifel an der Urheberschaft eines Bildnisses ausgeschlossen wäre. Erst vor kurzem ist die Grenze zwischen Rafael und Sebastiano del Piombo, zwischen Tizian und Tintoretto schärfer gezogen worden, und noch ist die Zuweisung der Elisabeth Bas an Rembrandt oder Ferdinand Bol streitig.

Aus diesen Gründen ist es notwendig, in den folgenden Ausführungen die allgemeine Stilentwicklung und den persönlichen Stil der großen Meister etwas eingehender zu betrachten als im vorigen Abschnitt. Dabei machen sich die Hemmungen, die mir dessen Bearbeitung erschwerten, in erhöhtem Maße geltend; die Vorarbeit ist hier noch mangelhafter als dort. Andererseits behandeln sie ein Gebiet, das nach allen Seiten durchforscht ist. Dem Fachmann habe ich nichts mehr zu sagen, und es wäre vielleicht angezeigt gewesen, überhaupt nicht weiter zu schreiben, ich glaubte aber, dem weiten Kreis der Leser unserer Mitteilungen eine kurze Darstellung der Epoche des Bildnisses, die am reichsten an allgemein menschlichem wie an persönlichem Gehalt ist, nicht vorenthalten zu sollen. Man nehme meine Ausführungen als Epilog zu den vorhergegangenen Untersuchungen.

* * *

In der Spätzeit des 15. Jahrhunderts entfaltet sich die Kunst zu freier Größe, die goldene Zeit der Renaissance bricht an. Schon im Beginn der Renaissance war der Zug zum einfach Großen wach, die großen Figuren Ghibertis und Nanni di Bancos an Or San Michele, Nannis Lukas und Donatellos Johannes im Dom zu Florenz, sein David, Masaccios Fresken in der Brancaccikapelle sind aus diesem Kunstgeist hervorgegangen, aber Donatello selbst hat die Entwicklung der Florentiner Kunst in andere Bahnen geleitet. Zu ihrem Heil. Es bedurfte der rastlosen Arbeit von mehr als einem halben Jahrhundert, um die feste Grundlage zu schaffen, auf der die klassische Kunst erblühen konnte. Entstehen konnte sie nur in Florenz, nur hier waren alle Voraussetzungen gegeben, aber Florenz stellte ihr nicht mehr die Aufgaben, an welchen sie ihre mächtige Größe erweisen konnte, das Größte steht in Rom und in Mailand. Daß Leonardo nach Mailand zog, ist ein Zufall, er hätte auch einen anderen Mäcen finden können als Lodovico Sforza; daß Michelangelo und Rafael nach Rom kamen, ist weltgeschichtliche Fügung. Rom mußte einmal der Mittelpunkt der Renaissance werden und ist es zur rechten Zeit geworden, als großgesinnten Päpsten für die größten Aufgaben die größten Genien zur Verfügung standen. Unvorbereitet hat auch die Hochrenaissance ihren Einzug in Rom nicht gehalten; von Nikolaus V. an war die Kurie ein Sitz der Künste, an dem die größten Aufgaben gestellt wurden, an dem die stärksten künstlerischen Kräfte Italiens zusammenströmten, und die Pläne gingen noch weit über das hinaus, was ausgeführt wurde.

Verrocchio, Botticelli, Ghirlandajo, auch Signorelli und Mantegna, deren hohes und ernstes Streben wir bewundern, sind nicht zu voller Freiheit gelangt, aber schon war der Genius geboren, der ausgerüstet mit dem ganzen Können seiner Zeit und mit eigener schöpferischer Kraft ohne Gleichen mit einem Male die Kunst auf die höchste Stufe erhob, Leonardo da Vinci. Alles Viele, alles lebhaft Muntere und Bewegliche, alles Zufällige tritt nun zurück, und an ihre Stelle treten Einfachheit, Klarheit und Ruhe. Diese Kunst geht auf das Wesen der Dinge und bringt es geläutert zur Erscheinung, sie hat bei aller Vereinfachung höheren inneren Reichtum, bei aller Gesetzmäßigkeit größere Freiheit als die des Quattrocento, sie ist gehaltener im Ausdruck, aber weit tiefer, ja sie hat bei ihrer gehobenen, idealen Formgebung stärkere Realität als jene. Freilich, die Umwelt, die im Quattrocento so große Bedeutung hat, wird beschränkt, das Verhältnis der Figuren zum Raum wird neu geordnet, sie beherrschen das Bild, und wir fragen kaum mehr nach dem Raum, in dem sie stehen. Die Philosophen der Schule von Athen stehen in einer herrlichen, geräumigen Halle; prüfen wir diese mit messendem Auge, so ist sie kaum weiter als ein mäßig großes Zimmer, und noch enger ist der Tempel, in dem Heliodor von den Engeln niedergeschlagen wird. In der Darstellung des Menschen bringt erst die neue Kunst die Vollendung des Realismus, erst sie erfährt den organischen Zusammenhang des Körpers und die Funktion der Gelenke vollständig, erst sie dringt zu freier Artikulation und Ponderation durch. In den Werken Leonardos und Rafaels fühlt man die Freude an den reichen Möglichkeiten, welche diese Errungenschaft erschließt, Michelangelo nützt sie bis zur letzten Grenze aus. Hand in Hand mit dieser Bereicherung der Motive geht eine Vereinfachung und Läuterung der Formen und eine Erhebung über die Zufälligkeiten des Lebens. Es sind Menschen des goldenen Alters, weit über das Maß der Sterblichen unserer Tage; mit Recht spricht man von einem erhöhten Dasein, das sie führen.

Leonardo da Vinci, dem großen Befreier der Kunst, hat ein gütiges Geschick die wunderbarsten Gaben des Leibes und der Seele verliehen. Die Kunst füllt nur einen Teil seines unendlich reichen Geisteslebens aus, er ist zugleich Philosoph, Naturforscher und Techniker, überall groß, überall die Grenzen erweiternd. Seine künstlerische Begabung umfaßt auch die Musik. Am größten ist er aber doch in der bildenden Kunst und hier wieder in der Malerei, der er auch in seinem Malerbuch den ersten Rang zuweist; seine großen Reiterdenkmäler sind nicht zur Ausführung gekommen, und ob er Bauten ausgeführt hat, wissen wir nicht; als Maler ist er immer den Größten beigezählt worden. Seine künstlerische Tätigkeit ist getragen von einer unvergleichlichen formalen Begabung, von einem unendlich reichen und reinen Innenleben und von vornehmster Gesinnung. Die Skala seiner Gefühle ist umfassend wie bei keinem zweiten Künstler der Renaissance, und von seinen Werken geht ein poetischer Zauber aus, dem sich Keiner entziehen kann.

Leonardo ist das zu verdanken, was ich als Gemeingut der Hochrenaissance bezeichnet habe, die souveräne Freiheit der Darstellung des

Menschen; bei ihm durchdringen und ergänzen sich Intuition und wissenschaftliche Erkenntnis; er erschaut nicht nur den organischen Zusammenhang der Glieder und die aus ihm hervorgehende Gesetzmäßigkeit der Bewegungen, sondern auch, daß die Bewegungen von einem Zentrum aus geleitet werden, daß es die Kraft des Geistes ist, die in ihnen ausströmt. Und darauf beruht die Lebensfülle und die hohe Ausdruckskraft seiner Menschen, gegen die alle Kunst, die unter Verzicht auf organische Möglichkeit nur den Ausdruck sucht, nicht aufkommt. Er zeigt uns alle Stufen von der äußersten Kraftanstrengung im Reiterkampf, von höchster Bestürzung und höchstem Schmerz im Abendmahl bis zum leisen Lächeln beschaulicher Daseinsfreude in der Monna Lisa.

Leonardos Tätigkeit hat sich nie auf die Kunst allein beschränkt, die Zahl seiner Werke war nicht sehr groß; vieles blieb unvollendet, manches ist zugrunde gegangen und wenig auf uns gekommen. Erweist er sich als eine der stärksten künstlerischen Persönlichkeiten, so muß auffallen, daß von dem Wenigen, was als sein Werk in Frage kommt, noch manches umstritten ist, so daß nur eine ganz kleine Zahl gesicherter Arbeiten bleibt. Schon bei der Auseinandersetzung mit seinem Lehrer Verrocchio bestehen Zweifel, später sind die Zuweisungen zwischen Leonardo und seinen Mailänder Schülern und Nachfolgern streitig, und in diesen Kreis fällt auch eine Reihe von Bildnissen. Von ihnen muß gesagt werden, daß sie den unsäglichen Reiz, die einzige Anmut und die holde Zartheit der Seele vermissen lassen, die alle unbezweifelten Arbeiten Leonardos auszeichnen. Hat er in dem Bestreben, rein objektiv die Erscheinung der Personen wiederzugeben, auf alle subjektive Auffassung verzichtet und mit Entsagung gemalt, er, der unter allen Malern einer der sensitivsten ist? Die Beantwortung dieser Frage ist nicht so einfach, als es scheinen mag. Im Malerbuch spricht Leonardo ausführlich über Ausdrucksbewegungen und Mienen. „Ein guter Maler hat zwei Dinge zu malen, den Menschen und die Aeüßerungen seines Seelenlebens (*i concetti della mente sua*); das erste ist leicht, das zweite schwer, denn es muß durch die Haltung und Bewegung der Glieder ausgedrückt werden.“ Er gibt dann eingehende, auf genauester Beobachtung beruhende Vorschriften, deren Kern ist: „Passe die Bewegungen der Figuren ihren Gemütszuständen (*accidenti mentali*) an und mache keine großen Bewegungen für die kleinen und kleinsten, keine kleinen für die starken Regungen des Gemüts. Es gibt Gemütsbewegungen, die sich dem Körper nicht mitteilen, und andere, die ihn bewegen; jene lassen Arme, Hände und alle Teile, welche Leben zeigen, ruhen, diese halten den Körper in Bewegung. Innere Gemütsbewegung treibt den Körper zu einfachen und leichten Gebärden. Die Bewegungen der Menschen sind so verschieden wie die Zustände ihrer Seelen. Die Bewegungen und Stellungen der Figuren sollen deren Seelenzustand so genau aussprechen, daß sie nichts anderes bedeuten können.“

Die große Probe für diese Vorschriften ist das Abendmahl. Es gibt im weiten Gebiete der Malerei kein Werk, das ihm an Reichtum und Tiefe der Seelenschilderung gleichkäme. Christus und die Apostel sind ganz ein-

heitliche Charaktere, bei welchen Körperbildung, Bewegungen und Mienen in vollem Einklang stehen. Die überzeugende Kraft der Bewegungen spricht noch jetzt ungebrochen aus den Ruinen des Bildes, während die Köpfe schwer gelitten haben. Gute alte Kopien der Köpfe sind in Weimar und in Straßburg. Die Straßburger sind die älteren, sie gehen in eine Zeit zurück, die nicht weit von der Entstehung des Bildes abliegt, und stammen von einem Maler, der dem Kreise Leonardos angehört. Sie sind sehr sorgfältig ausgeführt, geben auch an Charakteristik nicht wenig, stehen aber doch an Unmittelbarkeit zurück hinter den Vorstudien Leonardos in Windsor, die hinwiederum, vor der Natur gezeichnet, noch nicht zur vollen Tiefe des Ausdrucks durchgearbeitet sind. Nicht alle Köpfe, welche wir als Vorarbeiten für das Abendmahl ansehen, sind in dasselbe aufgenommen worden. Aus allen zusammen, den Vorstudien, dem Bild und den Kopien, gewinnen wir doch einen klaren Einblick in die Kraft und Tiefe der Charakteristik dieser Köpfe und erkennen, wie Haltung und Bewegungen von der geistigen Anlage beherrscht und geleitet sind. Ein schreckliches Wort ist gefallen und hat die Schar der Jünger aufs Tiefste erregt, diesem Grundgedanken des Bildes ist die ganze Fülle der Charakteristik dienstbar gemacht. Das Bild ist eine Handlung (*storia*), und in der Erfindung von Handlungen erkennt Leonardo das Endziel der Malerei.

Ueber die Bildnismalerei spricht er nicht, er verlangt aber, daß der Maler allseitig sei, und achtet die, welche nur Bildnisse malen, gering „Ich habe überhaupt bei allen, welche aus dem Porträtmalen nach dem Leben einen Beruf machen, gesehen, daß der, welcher es am ähnlichsten macht, im Erfinden von Handlungen trauriger ist als jeder andere Maler.“ Als einer der allseitigsten durfte er sich aber selbst auch das Porträtmalen gestatten. Was er darin leisten konnte, zeigt die *Monna Lisa*, nur sie entspricht den hohen Erwartungen, mit welchen wir an die Arbeiten des großen Charakterikers herantreten. Das Bild ist eines der berühmtesten die es gibt, und es ist nicht leicht, sich bei seiner Betrachtung von Voreingenommenheit ganz frei zu halten. Man hüte sich, zu viel in das Bild hineinzulegen, *Monna Lisa Gioconda* ist keine bedeutende Frau, es konnte auch nicht Leonardos Absicht sein, sie im Guten oder Schlimmen als solche zu charakterisieren. Nun hat sie das Unglück gehabt, den modernen Erotikern in die Hände zu fallen, die eine Salome in ihr sehen. Das feine Gefühl für das Weibliche ist nicht zu bestreiten. Hier gibt Leonardo viel, und wer im Weib nur das Weibchen sieht, mag es auch bei ihm finden. Seine Frauenköpfe lassen aber auch eine höhere Auffassung zu, weil sie eben das Wesen des Weibes so tief erfassen. Was der *Monna Lisa* ihren hohen Reiz verleiht, ist eben, daß in ihr das Wesen einer vornehmen und lebenswürdigen Frau rein erfaßt und ausgesprochen ist, die Sicherheit des Daseins, die gelassene Ruhe der Seele, deren zarte Regungen ein leises Lächeln um den Mund spielen lassen. Diese Ruhe spricht auch aus der ganzen Haltung. Es ist etwas unsagbar Feines in ihr, sie sitzt seitwärts vor einer Brüstung, wendet sich aber ungezwungen dem Beschauer zu, ohne daß ihr Blick ihn

sucht oder trifft. Die rechte Hand liegt lässig über der linken, die auf der Armlehne des Stuhles ruht. Das entspricht den Vorschriften Leonardos S. 6 und ist ganz vornehm. Das hatte vor ihm niemand gekonnt. Ueber die Brüstung hinweg blickt man auf eine Berglandschaft, deren Formen an das obere Bergell erinnern.

Es gibt Bildnisse aus dem 15. Jahrhundert, welche an unmittelbarer Charakteristik ebensoviel enthalten als die Monna Lisa; das Neue, das ihr eine größere Wirkung sichert, ist die größere Bildeinheit, die Art, wie die Figur im Rahmen steht (Halbfigur), wie sie mit dem Hintergrund zusammengeht, die Freiheit der Bewegung, die Modellierung, die bei aller Rundung weich und malerisch ist und das Einzelne dem Ganzen unterordnet; das Hell-dunkel, die unbestimmten Formen der Landschaft, die Unterordnung der Lokalfarben unter den Gesamttönen, alles ist mit größter Kraft zu voller Einheitlichkeit durchgearbeitet. Noch ruht ein Abglanz der alten Herrlichkeit auf dem Bild und übt seinen alten Zauber aus, der berückende Reiz aber, den es vor anderen voraus hat, liegt in der zarten Nervosität, die Leonardo aus seinem eigenen Naturell seinen Gestalten verleiht; nicht allein der Monna Lisa, wir finden sie auch in der Madonna in der Felsengrotte, in der Heiligen Anna selbdritt und etwas übertrieben in dem jungen Johannes im Louvre. Die Anregung der Phantasie ist das Neue an der Monna Lisa, und damit gibt sie das Programm für die Zukunft des Porträts.

Als authentische Arbeiten Leonardos haben wir neben der Monna Lisa eine Reihe von Zeichnungen von Köpfen nach der Natur. Sie sind verschieden aufgefaßt, je nachdem sie reine Naturstudien oder Vorarbeiten für Gemälde sind. Aus der großen Zahl der Blätter, die seinen Namen tragen, sind viele auszuscheiden. Leonardos Hand ist von Anfang an freier und sensitiver als die seiner Vorgänger und Zeitgenossen, er skizziert in Andeutungen, welche nur das Wesentliche der Form oder Bewegung enthalten. Die Idealtypen seiner Frühzeit sind ziemlich allgemein gehalten, jugendliche Köpfe voll Anmut, männliche und weibliche noch sehr gleichartig, ältere Leute, namentlich ein öfters wiederholter Profilkopf eines Mannes, bleiben im Formalen stecken. Alles das sind aber keine Naturstudien, sondern freie Erfindungen oder Zeichnungen nach dem Gedächtnis. „Der Maler soll gründlich (*con regola*) studieren und nicht nachlassen, ehe er eine Sache auswendig weiß“ (Malerbuch 55). Den mehrfach skizzierten Profilkopf eines Mannes hat Leonardo zu dem bekannten Charakterkopf eines Kriegers in phantastischer Rüstung durchgearbeitet, der erkennen läßt, wie stark bei ihm schon in jungen Jahren die Kraft der Charakteristik war, denn es ist eine sehr frühe Arbeit, die wahrscheinlich noch in der Werkstatt Verrocchios entstanden ist. Die Aufmachung ist noch ganz quattrocentistisch, auch ist die sehr sorgsame Zeichnung weniger frei als in den Skizzen. Auf die Verwandtschaft mit Verrocchios Scipio hat Bode hingewiesen, der ja auch den Scipio Leonardo zuweist. Dürften wir den Kopf eines alten Mannes im Britischen Museum (Müller-Walde, Leonardo 14, 15) als Naturstudie Leonardos ansehen, so hätten wir hier einen interessanten Beleg für die schaffende und



Leonarda da Vinci, Monna Lisa.

Beiträge zur Geschichte des Bildnisses. Tafel LVII.

umgestaltende Phantasietätigkeit Leonardos, aber die Aehnlichkeit ist nicht zwingend und die Echtheit der beiden Blätter fraglich.

Aus der Zeit des ersten Aufenthaltes in Mailand (1482—1493) sind vor allem die Studien für das Abendmahl wichtig. Auch bei diesen sind freie Erfindungen und Naturstudien zu unterscheiden. Den herrlichen Kopf des Philippus halte ich nicht für eine Naturstudie, noch weniger den des Jacobus major. Es sind Köpfe, die nach Eingebung der Phantasie den Ausdruck des Schmerzes oder des Schreckens haben. Jacobus erscheint als momentane, rasch hingeworfene Inspiration. Als Gegensatz hierzu ist der ausdrucksvolle Profilkopf des Bartholomäus, der in Röteln sorgfältig durchmodelliert ist, so individuell,



Leonardo. Studie.

daß er als Naturstudie zu betrachten ist. Zweifelhaft bleibt dies bei den Federzeichnungen des Petrus und des Judas mit der Mütze. Gemeinsam ist allen, daß sie einen bestimmten geistigen Zustand klar aussprechen. Leonardos zeichnerisches Können hat sich gegenüber den frühen Florentiner Zeichnungen mächtig entwickelt. Soweit sich diese Köpfe als Vorstudien für Gestalten des Bildes erweisen lassen, sind sie bei all ihrer Bedeutung doch nur Grundlagen für die weitere formale Durchbildung und geistige Vertiefung. Das ergibt sich schon aus den Kopien in Straßburg und Weimar; am Original in Santa Maria delle Grazie würde es mit hinreißender Macht erscheinen, wenn es noch in voller Stärke wirkte.

In die Mailänder Zeit fallen einige besonders schöne Frauenköpfe, welche nach der Natur gezeichnet sind. Die Sammlung des Louvre besitzt einen nahezu im Profil gegebenen, leicht geneigten Frauenkopf, eine Naturstudie, die in wenigen Linien die charakteristischen Züge festhält und durch weiche Parallelschraffierung einen bildmäßigen Eindruck gewinnt. Die Haltung und

der sinnende, liebevolle Ausdruck lassen erkennen, daß die Zeichnung Vorstudie zu einem Bild ist. Sie ist in der Madonna Litta in Petersburg verwendet, die aber nicht von Leonardo, sondern von einem seiner Schüler, wahrscheinlich Ambrogio Preda, gemalt ist. Vielleicht noch unmittelbarer an charakteristischer Naturauffassung ist der Profilkopf einer jungen Frau in Windsor. Der Aufwand an Mitteln ist noch geringer als bei dem vorigen, die Wirkung noch lebendiger. Endlich ist das wundervolle Selbstbildnis in Rötel in Turin zu erwähnen, das mit den geringsten Mitteln eine lebendige Charakteristik und eine bildmäßige Wirkung erreicht.

Die beiden letzten Köpfe halten sich streng an ein gegebenes Vorbild, Wenden wir von ihnen nochmals den Blick zurück auf die umstrittenen Frauenbildnisse, die belle Ferronière des Louvre, das Mädchen der Ambrosiana (1916 S. 41) und das der Liechtenstein-Galerie (1916 S. 53), so müssen wir zugeben, daß die Objektivität allein kein ausreichender Grund ist, sie Leonardo abzusprechen, die Entscheidung kann also nur nach stilistischen und technischen Merkmalen getroffen werden. Danach kann ich die beiden ersten nicht als Werke Leonardos ansprechen, für das Mädchen in der Liechtenstein-Galerie gebe ich die Möglichkeit zu unter dem Vorbehalt erneuter Prüfung, die mir jetzt nicht möglich ist.

Michelangelo gehört wie Leonardo zu den Allseitigen, in den bildenden Künsten ist er von den Großen der Größte, keiner reicht an bildnerischer Kraft an ihn heran, und was die bildenden Künste an geistigen Inhalten zu sagen haben, spricht er mit erschütternder Gewalt aus. Ihm war am wohlsten, wenn er mit kräftigen Schlägen seine Gestalten aus dem Marmor herausholen konnte; er wollte nur Bildhauer sein, aber ein Unstern hat über seinen großen bildnerischen Plänen gewaltet, und von dem, was er der Nachwelt hinterlassen hat, sind die Malereien der Sixtina das Höchste. Fragt man darum, ob er mehr Maler als Bildhauer war, so trifft die Frage nicht das Wesen seines Genius, der ganz einheitlich ist. Was seine Phantasie bewegt, was er sein Lebtag mit heißer Mühe gestaltet, ist die Herrlichkeit der menschlichen Gestalt, und es ist nebensächlich, ob er sie in voller Körperlichkeit oder auf der Fläche darstellt, ja viele seiner gemalten Figuren sind plastischer gestaltet und haben eine größere Tiefenwirkung als seine Skulpturen; beide sind nur auf eine Hauptansicht eingestellt. Auch seine Gemälde sind Projektionen plastischer Gestalten auf die Fläche; von der Raumillusion, welche die Quattrocentisten mit redlichem Eifer angestrebt, welche seine Zeitgenossen mit Freiheit gehandhabt haben, findet sich bei ihm keine Spur, er gibt selbst weniger Raum als Giotto, das ganze Gemälde ist von Figuren erfüllt. Maler im Sinne des 15. Jahrhunderts war er nicht, Maler im Sinne des 17. noch weniger; ein ganz großer Maler war er doch, weil er die volle Schönheit seiner Gestalten im Umriß, in der Bewegung und Formgebung auf der Fläche entfaltet und die seinem ganz persönlichen Stil entsprechende, zurückhaltende, harmonische, farbige Haltung gefunden hat.

Zwölf Jahre soll er dem Studium der Anatomie gewidmet haben, so hören wir immer wieder, als ob das auch etwas wäre. Daß er an sich

gearbeitet hat wie kein zweiter, sehen wir aus all seinen Werken, ob er aber zwölf oder fünfundzwanzig Jahre lang Leichen zerschnitten hat, ist ganz gleich; was ihn über andere erhebt, ist die hohe Intuition und die beispiellose bildnerische Kraft, die ihm die Natur verliehen hat. Es ist die stärkste und geschlossenste Persönlichkeit der ganzen Kunstgeschichte. Schon in seiner Jugend tritt er der Florentiner Schule eigenwillig gegenüber, und mit seinen Lehrern Ghirlandajo und Bertoldo hat er kaum etwas gemein. Doch ist er ganz Toskaner, und wenn man weiter zurückgeht, trifft man bei Niccolò und noch mehr bei Giovanni Pisano, bei Donatello und Jacopo della Quercia auf verwandten Kunstgeist, am nächsten aber steht ihm der Dichter Dante Alighieri.

Die Natur, die Michelangelo heiß umworben hat, ist ihm doch nur die Grundlage seiner Kunst, die, wenn eine, ideal ist. Aus sich selbst schafft er sich seinen Stil in Formen von überwältigender Kraft und Größe, die nur ihm eigen sind. Ihn fesseln die höchsten, ihn locken die schwersten formalen Probleme. Er fühlt sich nur im Erhabenen heimisch, was er schafft ist voll ernster Größe; neben Gestalten von reinster Harmonie der Formen und Bewegungen stehen harte und gewaltsame, nur da und dort einsam eine von süßester Anmut. Und doch, wenn seine Phantasie lange genug im Erhabenen gewilt hat, steigt sie zuweilen zur Erde nieder und erfäßt das Alltägliche schlicht und ruhig, vereinfachend und klärend, wie in den Vorfahren Christi in der Sixtina.

Ganz selten hat er Bildnisse gemacht. Bei Vasari lesen wir: „Michelangelo porträtierte den Herrn Tommaso de' Cavalieri in einem Karton in Lebensgröße, er, der weder vor- noch nachher jemand's Bildnis machte, weil er verabscheute, etwas, das nicht unendlich schön war, nach dem Leben abzubilden.“ Dieser Karton ist untergegangen. Während seines Aufenthalts in Bologna machte er eine Statue Julius II, fünf Ellen hoch aus Erz, welche in einer Nische über dem Portal von San Petronio aufgestellt war. „Diese einzige wirkliche Porträtstatue Michelangelos muß ein Werk gewesen sein, in dem alle conventionellen und Würdebegriffe der Lebendigkeit und Charakteristik geopfert waren“ (Justi), „*nel viso animo forza, prontezza e terribilità*“ (Vasari). Die Statue wurde von den Bentivogli zerstört und das Erz an Alfonso von Este verkauft, der daraus eine Kanone gießen ließ und nur den Kopf in seiner Guardaroba verwahrte, wo er noch zu Vasaris Zeit war. Die Figur des Papstes für das Grabmal, welche wohl das maßgebende Zeugnis für Michelangelos Bildnisauffassung geworden wäre, ist nicht ausgeführt worden. Wir können aber doch zu voller Klarheit über diese gelangen. Die Frage läßt sich von der des Verhältnisses von Typischem und Individuellem bei Michelangelo nicht trennen. Eine Typisierung im Sinne eines praestablierten Schönheitsideals hat Michelangelo nie angestrebt, seine Gestalten wie seine Köpfe haben aber wie die Glieder eines Volkes, im Knochenbau, in der Muskulatur und im Ausdruck etwas Gemeinsames, das aus der Anlage und dem persönlichen Stil Michelangelos hervorgeht, und das man als Typus Michelangelos bezeichnen kann. Innerhalb dieses Typus

aber hat er eine reiche Mannigfaltigkeit von Abstufungen vom Allgemeinen zum Persönlichen.

Wir haben noch zwei Statuen bestimmter Personen, des Lorenzo und des Giuliano Medici in der mediceischen Grabkapelle bei San Lorenzo zu Florenz, aber gerade sie erschweren die Lösung der Frage. Jakob Burckhardt sagt von ihnen: „Auch mit diesen beiden Statuen tat Michelangelo keinen Schritt in das Historisch-Charakteristische, das seiner Seele widerstrebt haben muß; sie sind vielmehr in seinen Stil vollkommen eingetaucht und können als ebenso frei gewählte Motive gelten wie alles übrige.“ Was über die stilistische Haltung gesagt ist, trifft zu, schon durch ihre antikisierende Tracht sind beide zeitlos geworden. Lorenzo ist auch im Kopf ganz allgemein gehalten, bei Giuliano ist das Individuelle nur angedeutet. Man mag fragen, ob sich Figuren in der Tracht der Zeit und in realistischer Wiedergabe der Züge der Komposition harmonisch eingefügt hätten, und man wird die Frage verneinen. Von Michelangelo darf man nicht verlangen, daß er seinen persönlichen Stil verleugnen sollte, Clemens VII. hat das auch nicht gewollt. Der Kopf Giulianos enthält soviel an Individualität, als sich mit dem Altersstil Michelangelos verträgt, und man kann nicht sagen, daß er ihr aus dem Wege gegangen sei.

Taf. LVIII.

Schon in dem sehr individuellen Kopf des Brutus im Bargello, vor allem aber in der Sixtina haben wir Zeugnisse dafür, daß Michelangelo keineswegs grundsätzlich verschmäht hat, geschichtliche Personen zu individualisieren. Um Bildnisse handelt es sich freilich hier nicht. Auch die Gestalten der Sixtina sind „vollkommen eingetaucht in den Stil Michelangelos“, sie zeigen aber, daß selbst in diesem persönlichsten Stil Raum für individuelle Charakteristik ist. In keinem zweiten Werk der monumentalen Malerei ist die menschliche Gestalt in gleichem Umfang und in gleicher Bedeutung nicht nur in die Gemälde, sondern auch in den dekorativ-struktiven Organismus aufgenommen, wie in der Wölbung der sixtinischen Kapelle. Ganz in diesem Organismus haften die Kinder, welche in die Pfeiler zu Seiten der Propheten und Sibyllen eingesetzt sind, und die Jünglinge in den Zwickeln zwischen diesen Pfeilern und den Spitzen der Stiehkappen; paarweise symmetrisch sind sie nur Ornament, eine Individualisierung ist durch ihre Stellung ausgeschlossen. Auch die Knaben unter den Tafeln mit den Namen der Propheten und Sibyllen müssen unpersönlich sein. Endlich sitzen nackte Jünglinge auf den Pfeilern zu Seiten der Propheten und Sibyllen. Im dekorativen Organismus bedeuten sie Bekrönung und Ausklingen; was dem Griechen die Akroterie, dem Gotiker die Fiale ist, ist Michelangelo die menschliche Gestalt; hier kann er frei gestalten, hier bewegt er sich im Gebiete der reinen Form, unbekümmert um einen Zweck. Die lässige Tätigkeit der Jünglinge ist nur Scheingrund für ihre Bewegungen. Anfangs sind auch diese herrlichen Gestalten symmetrisch gestellt, weiterhin machen sie sich frei und bieten geschmeidige, kühne und gewaltsame Motive in unabsehbarem Reichtum. Der Individualisierung geben sie keinen Raum, alle sind geschaffen aus Michelangelos Phantasie, verschieden doch gleichartig, schön, kräftig oder derb.

Andere Bedingungen als über der Gestaltung dieser menschlichen Wesen walten über der der Gestalten der Schöpfungsgeschichte und der Propheten und Sybillen. Die Schöpfung geschah auf Gottes Geheiß, „Gott sprach“ und „es ward“. Das Wort des Malers ist Gebärde und Bewegung, in ihr spricht auch Michelangelo; die stille Majestät frontaler Gestalten, des olympischen Zeus oder des thronenden Christus im Baptisterium zu Florenz kann sein Gott nicht haben, dessen Wesen die Tat ist; er stellt auch keinen festen Typus auf, Gott erscheint auf fünf Bildern, auf jedem ist er ein anderer. Auf dem ersten Bild, auf dem er Ordnung in das Chaos bringt und Licht und Finsternis scheidet, bewegt er sich mühsam, wie in einer zähen Flüssigkeit schwimmend. Wir sehen ihn von unten in qualvoller Wendung, das Gesicht ist verkürzt und kommt kaum zur Erscheinung. Aber nun ist das Medium leicht geworden und leistet keinen Widerstand mehr, von Genien begleitet durchheilt Gott den Raum, und auf den Wink seiner Hände entstehen Sonne und Mond. Niemals ist stürmische Bewegung überzeugender erschienen. Sie spricht den Inhalt des Bildes aus, aber der Kopf hat doch auch seine Bedeutung, ein Charakter von unbeugsamer Willenskraft, ganz im Einklang mit der Gestalt und ihrem Tun, freie Schöpfung und doch persönlich, nicht Michelangelos geläufiger Typus, doch ganz in seinem Stil. Am fünften Tage der Schöpfung schwebt Gott über dem Meer, stark verkürzt, in der Bewegung und im Ausdruck des herrlichen Kopfes voll Milde, er ist älter geworden. Der Kopf ist noch schöner als der vorige; leider ist er sehr verwischt. Nun folgt die Schöpfung des Menschen, die in ihrer Anordnung einen Parallelismus zu der unorganischen und organischen Welt zeigt. Die Genesis bringt den Bericht in zwei Redaktionen I. 26 und II. 7, 21, 22. Michelangelo hat sich mit Recht an keine von beiden gehalten. In der Schöpfung des Mannes ist wieder alles Bewegung, aus Gottes Finger strömt die Kraft in den Adams, der zum Leben erwacht. Zum Lobe dieses ersten Menschen ist schon genug gesagt worden, seine Bedeutung liegt weniger im Formalen, das nicht wesentlich über die Jünglinge hinausgeht, als in der Bewegung. Es ist ein langsames Erwachen wie aus tiefem Schlaf, sorgloser, aber kaum leichter als das der Aurora am Grabmal Lorenzo Medicis. Und wie die Gestalt bleibt der schöne Kopf ganz typisch Michelangelesk; was soll der Werdende auch für Spuren des Erlebten tragen? Die Bedeutung Gottes liegt wie in der Schöpfung von Sonne und Mond mehr in der Gestalt und Bewegung als im Kopf, lösen wir ihn aus der Bewegung, so bleibt ein stattlicher, schöner, aber kein bedeutender Mann. In der Schöpfung Evas ist Gott ein Greis. Adam liegt im tiefsten Schlaf, der alle Muskelkraft gelöst hat; vor ihm steht Gott, in einen langen Mantel gehüllt, der langsamen Bewegung seines Armes folgend erhebt sich Eva, ein junges Weib von urweltlicher Gewalt, in scheuer Anbetung, ernst und sorgenvoll ist Gottes Blick auf sie gerichtet, es ist als ob beide ahnten, was die Folge dieser Schöpfung sein wird. Das einfache Bild ist an geistigem Gehalt das größte; der Kopf Gottes erhält schon dadurch erhöhte Bedeutung, daß der Körper wenig Bewegung hat und größtenteils verhüllt ist; er ist sehr ausdrucksvoll, bleibt aber in der Individualisierung hinter dem der

Schöpfung von Sonne und Mond zurück. So kann man bei zweien von den Schöpfungsbildern von einer Charakteristik sprechen, die nahe an eine naturalistisch-persönliche Individualisierung heranreicht, sie aber bewußt vermeidet und auf Gott als den Protagonisten des Schöpfungswerkes beschränkt bleibt. In den Geschichten Noahs ist auf jede eingehende Charakteristik verzichtet.

In den Propheten und Sibyllen kommt die Individualität zum Durchbruch, nicht in allen, und immer innerhalb des Stils Michelangelos, der aufs Einfache und Große geht; es sind Gestalten, deren Tun geistig ist. Ganz aus Michelangelos plastischer Formenfreude ist Jonas geboren, körperlich ein Bruder der Jünglinge, geistig der Prophet, der mit dem Herrn hadert. Sein Widerstand kommt in der Haltung und in der Gebärde der Hände zum Ausdruck. Die Verkürzung und Bewegung sind unaussprechlich kühn. Den Zeitgenossen imponierte er vor allen (Condivi), heute wird er manchen abstoßen; und doch hat er über die Größe des Formalen hinaus etwas Gewaltiges in seinem ungebeugten Trotz. Jesaias, in Gedanken versunken, wird durch einen Knaben eindringlich auf etwas hingewiesen, der Körper folgt noch nicht der Bewegung des Kopfes, der aufgestützte linke Arm ist noch nicht herabgesunken. Angestrengt lauscht er den Worten des Knaben, seine geistige Tätigkeit ist rezeptiv. Der Kopf bleibt bei allem Ausdruck stark stilisiert. Aehnlich Daniel, der aktiv ist. In dem schönen Jünglingskopf tritt das Typische zurück, er ist persönlich. Aehnlich ist das Verhältnis von Typus und Individualität bei Jeremias. Noch stärker ist die Individualisierung der drei folgenden Propheten.

Ezechiel. Ein Kind, diesmal ein Mädchen, weist ihn auf eine Erscheinung hin, die Vision des Herrn in seiner Herrlichkeit (II. 17). Der Vorgang ist wie bei Jesaias, aber Ezechiel ist von dem Erschauteu ganz hingerissen. Die Bewegung geht einheitlich durch den ganzen Körper, der zur Seite gewandte Kopf zeigt in großen Zügen das Profil eines alten Juden, dem man wohl im Ghetto begegnet sein mag. Die Ausführung ist von höchster Vollendung, fertig, ohne irgendwie ins Kleine zu fallen. Auch der greise Zacharias, der ganz in den Geist seines Buches versunken ist, trägt jüdische Züge, ein ganz kahler Profilkopf, der älteste der ganzen Reihe, im Gegensatz zu Ezechiel voll innerer und äußerer Ruhe. In Joel steigert sich das Individuelle zum bestimmt Persönlichen. Joel liest in einer Schriftrolle und überdenkt zugleich, was er liest, ein feiner Praelatenkopf, dem das Siegel geistiger Arbeit aufgeprägt ist. Liegt ihm ein römischer Curiale zugrunde? Gleichviel, wenn Michelangelo ein Bildnis gemalt hätte, so enthielte es diese wunderbare Vereinigung von stärkster Subjektivität der Darstellung mit ruhigster Objektivität der Beobachtung.

Die gleiche Stufenfolge finden wir in der Reihe der Sibyllen, die ich nicht im einzelnen durchgehen will; ihre Pole sind die Lybica, deren Schönheit ganz in der wundervollen Bewegung beschlossen ist, und die Cumaea, die heroische Greisin, die in gesammelter Haltung in einem Buche liest; jene ist ganz Michelangelos Phantasie entsprochen; diese, eine alte Römerin,

mag er irgendwo in Trastevere gesehen haben, aber mehr als Anregung hat sie ihm nicht geboten. Köpfe wie die der drei letzten Propheten und der Cumaea bekunden unwiderleglich, daß Michelangelo auch in der Reihe der großen Porträtisten unter den ersten stehen konnte; wenn es nicht geschehen ist, so war es sein freier Wille.

Man soll aus der Sixtina nicht hinübergehen nach den Stanzen; neben Michelangelos Größe erscheint alles schwach und leer, selbst Rafael. Sie sind zu verschieden. Michelangelos ernste Phantasie bewegt sich fast nur im Erhabenen, er ist wortkarg, die Freude kennt er kaum, Rafael war glücklich und beglückt. Wenigstens uns Alte, die Jugend hat sich von ihm abgewandt. Wandellos war sein Ruhm durch die Jahrhunderte gegangen, noch in meiner Jugend lautete die Antwort auf die naive Frage nach dem größten Maler selbstverständlich: Rafael; als ich 1901 vor seiner heiligen Katharina in London stand, trat einer der Rufer im Streit um die moderne Kunst an mich heran und fragte: ob wohl wieder eine Zeit kommt, die das schön findet? Ich antwortete: Für mich ist diese Zeit schon da. Besser hätte ich gesagt noch da, denn die Fülle der Bewegung in dieser Figur ist nur noch für uns Alte Schönheit, für die Jungen ist sie Pose. Daß wir bei Rafael da und dort auf einen Ueberschuß des Formal-Schönen stoßen, läßt sich nicht bestreiten. Hyppolite Taine hat schon vor fünfzig Jahren ausgesprochen, was Viele vor Rafaels Fresken im Vatikan empfinden, ohne sich's einzugestehen: „*N' est-ce que cela? . . . je vais dire ce qui me choque: c'est que tous ces personnages posent*“. Aber er beruhigt sich nicht beim ersten Eindruck, er sucht andere Bilder Rafaels auf und lebt sich in seinen Geist ein: „*Me voici revenu au Vatican, et toutes mes impressions changent: je me suis mis au point de vue; ce que paraissait froideur ou recherche est justement ce que fait plaisir . . . Ces groupes . . . n'ont jamais existé ni pu exister, c'est justement pour cela qu'ils sont si beaux. La scène est dans un monde supérieur, que les yeux des hommes n' ont jamais vu . . . La plénitude de la force et l'harmonie de toute la structure humaine s' y manifestent sans disparate ni effort*“. Wer nicht den guten Willen und die Ausdauer mitbringt, um zu Rafaels Schönheiten durchzudringen, der mag sich abwenden, aber er muß sich bewußt bleiben, daß Rafaels Werke noch dieselben sind wie vor vierhundert Jahren, und daß Zeiten, deren künstlerisches Gefühl stärker war als unseres, ihm willig gehuldigt haben.

Rafael ist kein Entdecker wie Leonardo, er ist nicht in dem Maße schöpferisch wie Michelangelo, er ist ein ewig Lernender, der mit wunderbarer Aufnahmefähigkeit sich überall das seinem Wesen Entsprechende aneignet, ohne sich irgend untreu zu werden. So faßt er die Bestrebungen der toskanischen Renaissance zusammen und bringt sie zur Vollendung und zum Abschluß; über ihn hinaus hat sie keine lebendige Entwicklung mehr.

Rafael ist aus der umbrischen Schule hervorgegangen, deren holde Formen und zarte Innigkeit seinem eigenen Wesen entsprachen. 1504 kam

er nach Florenz, er war 21 Jahre alt. Die mannhafte Kunst dieser Stadt eilte in rascher Entfaltung ihrer Höhe zu. Die größten, Leonardo, Michelangelo, Fra Bartolommeo waren am Werk; das künstlerische Ereignis des Jahres waren die Entwürfe Leonardos und Michelangelos zu den Wandbildern im Palazzo Vecchio. In diesen Kreis trat Rafael als Lernender. Mühelos eignet er sich die Errungenschaften Leonardos an und verwendet sie in seiner Weise in den Madonnen und Altarbildern der nächsten Jahre. In immer neuen und reizenden Abwandlungen stellt er die Mutter mit dem Kind und die heilige Familie dar in strengerem oder freierem Aufbau der Gruppe, in immer gesteigertem Reichtum der Formen und Bewegungen, in stets gleicher Innigkeit des Gefühls. Wem heute manches in diesen Bildern als Pose erscheint, der bedenke, daß die Fülle der Formen und Bewegungen damals entdeckt wurde und den frischen Reiz des Neuen hatte; so anmutige Formen, so harmonische Bewegungen hatte noch niemand gegeben. Was Rafael Leonardo verdankt, zeigen dessen Skizzen zu Madonnen und das Bild der heiligen Anna, aber er verarbeitet diese Eindrücke selbständig in entzückender Klarheit und Reinheit.

In der Grablegung der Galerie Borghese nimmt Rafael Formprobleme Michelangelos auf, noch ohne vollen Erfolg, es bleibt beim Aeüßerlichen, und die Dynamik ist unvollkommen. Das Bild zeigt jedoch, daß Rafael auf der in den Madonnen erreichten Stufe weder stehen bleiben konnte noch wollte. So schön deren Stil war, er war doch zu einseitig anmutig, um für ein ganzes Leben vorhalten zu können. Vor allem fehlte noch die männliche Kraft.

1508 erfolgte der Ruf nach Rom zur Ausmalung der Gemächer des Papstes. Rafael ist mit dem höchsten Ernst an die große Aufgabe herangetreten. Schon die *camera della segnatura* bringt eine gewaltige Steigerung seiner Kunst nach allen Richtungen. Es ist hier nicht von der Idee der Bilder und von ihrer Komposition zu sprechen. Der Figurenstil wird zusehends größer und freier, und das geht in der folgenden *camera d'Eliodoro* weiter. In den Gestalten der Disputa, namentlich in den weichen Jünglingen, steckt da und dort noch etwas von umbrischer Befangenheit, das verliert sich in der Schule von Athen und im Parnas. Als Rafael seine Tätigkeit begann, malte nebenan Michelangelo das Gewölbe der Sixtina, ihm mußte er Stand halten, und es soll nicht verkannt werden, was er seinem Einfluß verdankt. Michelangelo ging so weit, daß er sagte: „Was Rafael von seiner Kunst verstand, verdankt er mir“. Wir aber dürfen uns das Wort eines vergrämten und verbitterten Mannes nicht aneignen und sollen überhaupt nicht überall nach Einflüssen lügen. Rafael hat sich in ernster Arbeit mit der ihm heterogenen Kunst Michelangelos auseinandergesetzt. Niemand konnte sich der entziehen, aber Rafael ist ihr nicht unterlegen wie alle anderen, er ist auch nicht beim Aeüßerlichen stehen geblieben, sondern hat sich innerlich angeeignet, was ihn fördern konnte, und abgelehnt, was ihm fremd war. Diese Arbeit führt ihn nicht zum Heroischen, aber zu männlichem Ernst, zu der Freiheit und Größe, die seiner harmonischen, abgeklärten Natur entsprachen. In ihr ruht sein reifer Stil, der ganz persönlich ist und

bis zuletzt ideal bleibt. Die Anregungen seiner großen Zeitgenossen wie die der Antike sind nur nebensächliche Komponenten gegenüber dem eigenen Naturstudium. Aber so gewissenhaft die Beobachtung ist, so sicher er ihre Ergebnisse festhält, in dem Adel seiner Formen, in der Harmonie der Bewegungen hebt er seine Gestalten hoch über das Leben des Alltags hinaus in eine höhere Sphäre des Daseins, die von den Unruhen und Kleinlichkeiten des Lebens nicht berührt wird. Dieses Gefühl wird durch die Komposition gehoben, aber auch wenn wir einzelne Gestalten herausheben, sehen wir sofort, daß es Menschen sind, wie sie nicht unter uns weilen, sie haben eine Wesensverwandtschaft mit der Antike. Am reinsten erschauen wir dieses gehobene Dasein in der *camera della segnatura*; in der *camera d'Eliodoro*, in der Handlungen (*Storie*) dargestellt sind, gewinnen die Gestalten noch an Kraft und Leben, aber sie stehen dem Irdischen näher. Rafaels letzten Figurenstil zeigen die Teppiche, deren Entwürfe freilich nicht mehr von seiner eigenen Hand sind. Die Formen sind hier der Natur noch weiter angenähert, die Gesten dem Ausdruck unmittelbarer dienstbar gemacht und die ganze Haltung malerischer. Zieht man noch Rafaels letzte Tafelbilder, die Kreuztragung und die heilige Familie unter der Eiche im Prado, die heilige Familie Franz I. im Louvre und die Verklärung Christi im Vatikan heran, so bemerkt man ein stetiges Fortschreiten nach Seite des Dramatischen und des Malerischen. Aber alle Fragen, die sich an diese Beobachtung knüpfen, sind müßig, weil der Tod dem Wirken Rafaels vorzeitig ein Ziel gesetzt hat.

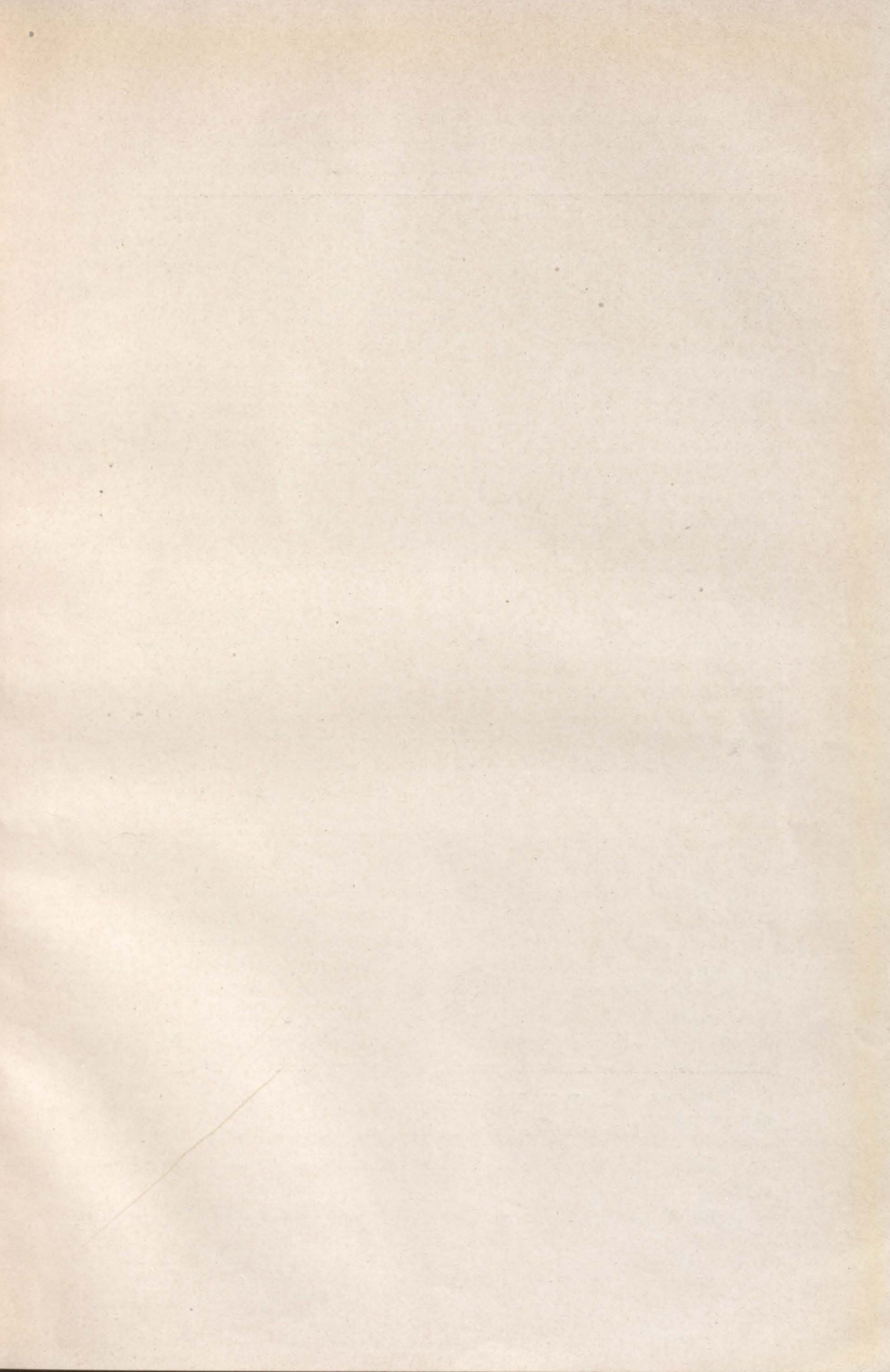
Auch Rafaels Bildniskunst ist in ernstester Arbeit errungen, ihre Entwicklung geht Hand in Hand mit der gesamten Entfaltung seiner künstlerischen Kräfte. Der Jüngling, der aus Urbino kam und in Peruginos Werkstatt malte, brachte wenig Sinn für das Charakteristische mit, sein umbrischer Madonnentypus klingt noch nach in Werken wie der heiligen Margareta im Louvre. Die Heiligen auf dem Fresko in San Severo zu Perugia und auf den Florentiner Altarbildern stehen bei aller formalen Schönheit an Charakteristik hinter manchen anderen Werken der Zeit zurück. Die Florentiner Bildnisse (1916 S. 29, Taf. LIV) erfassen die äußere Form, nicht aber das Wesen der Persönlichkeit.

Das wird in Rom sofort anders, der mächtige Aufschwung, den Rafaels Seele nimmt, öffnet ihm auch den Blick für das Charakteristische. In den drei großen Bildern der *camera della segnatura* hatte er geistige Gemeinschaften höchsten Ranges zu malen. In diesen erlauchten Kreisen ist kein Raum für kleine Geister; wir sehen ernste Männer und begeisterte Jünglinge in tiefem Sinnen, im Austausch bedeutender Gedanken, in freudiger Aufnahme neuen Wissens. Sehen wir von Michelangelos Propheten und Sybillen und von einigen Werken Rembrandts ab, so sind geistige Tätigkeit und geistiger Verkehr in der Kunst niemals überzeugender dargestellt worden. Rafael scheut sich nicht, neben die hohen Eingebungen seiner Phantasie die Bildnisse bedeutender Männer zu setzen. In der Disputa steht Sixtus IV. an auffallender Stelle. Hinter ihm Dante, auf dem Parnas sehen wir Dante, Ariost und

andere italienische Dichter, die wir nicht mehr feststellen können und in der Schule von Athen erscheinen Bramante, Sodoma und Rafael selbst. Das mag die Nachwirkung quattrocentistischer Uebung sein, aber der Bildnisstil ist größer geworden, und die Menschen bewegen sich unter den Unsterblichen wie unter ihres Gleichen. Auf der vierten Wand ist neben dem Fenster die Erteilung der Pandekten durch Justinian und die der Dekretalen durch Gregor XI. dargestellt. Für die Komposition dieses Bildes mag Melozzos Fresko in der vatikanischen Bibliothek Anregung gegeben haben. Hier wie dort ist dem Bildnis ein breiter Raum gewählt. Gregor trägt die Züge Julius II., er ist umgeben von den Kardinälen Antonio di Monte, Alessandro Farnese und Giovanni de' Medici, denen sich noch zwei oder drei Unbekannte gesellen. Auch auf der Erteilung der Pandekten dürfen wir Bildnisse annehmen. Dann erscheint Julius II. im folgenden Zimmer auf dem Sturz Heliodors und auf der Messe von Bolsena. Hier in Begleitung von vier Geistlichen, welche bestimmte Personen darstellen. Auf den späteren Bildern, die nach dem Tode Julius II. nur zum kleinsten Teil von Rafael selbst gemalt sind, tritt Leo X. an dessen Stelle. Wieweit die Einführung der lebenden Päpste in die historischen Bilder des Vatikans durch deren symbolische Beziehung auf Ereignisse der jüngsten Vergangenheit veranlaßt ist, mag dahingestellt bleiben; augenscheinlich hat man daran keinen Anstoß genommen. Auch für uns ist sie nicht störend, weil die Lebenden in die Handlung einbezogen sind und nicht als müßige Assistenz dastehen. Zu den Bildnissen in den Fresken kommt dann noch eine Reihe von Tafelbildern, welche Bildnisse im engsten Sinne sind.

In den mächtigen Gestalten der Disputa und der Schule von Athen hatte Rafael die Kraft zu charakteristischer Gestaltung erlangt und war damit auch zum großen Porträtisten geworden. Er gewinnt nun Abstand von dem Dargestellten, der eine konzentrierte Gesamtauffassung zuläßt. Das Unwesentliche tritt zurück, das Bedeutende kommt bei großer Formgebung frei zur Erscheinung. Seine Bildnisse beharren auf dem festen Grunde der Wirklichkeit und gehören doch ganz der hohen Kunst an, die alles adelt, was in ihren Bereich kommt. Unter den großen Bildnismalern seiner Zeit hat Rafael wohl den ausgesprochensten objektiven Sinn. Objektive Bildnisse im Sinne des Quattrocento sind aber seine römischen Porträts nicht mehr. Der Ausschnitt ist größer, meist sind es Halbfiguren, der Maßstab ist zur Lebensgröße gesteigert, die gesamte Anordnung ist bildmäßiger geworden. Was damit gewonnen wird, kommt einerseits der künstlerischen Wirkung zugute, andererseits der Verstärkung der Charakteristik. Die Richtung des Blickes, die Bewegung der Hände, die ganze Haltung, ja die Gewandung sind ihr dienstbar. Man beschränke das Bild Leos X. auf den Kopf, man decke den pompösen Aermel und den abfallenden Schleier der Donna velata ab und sehe, was damit für den Persönlichkeitswert verloren geht. Als Bilder aber stehen Rafaels römische Porträts gleichwertig neben seinen anderen Bildern.

Ihre Reihe ist nicht groß. Julius II. in den Uffizien, Leo X. im Pitti,





Papst Julius II. von Rafael.

Beiträge zur Geschichte des Bildnisses. Tafel LIX.

die Donna velata in den Uffizien, das junge Mädchen in der Galerie Czartoryski in Krakau, Ighirami im Pitti (angezweifelt), Baltassare Castiglione im Louvre, der Kardinal im Prado zu Madrid, Navagero und Beazzano in der Galerie Doria in Rom, Johanna von Aragon (Werkstattbild), die Fornarina im Palazzo Barberini in Rom (angezweifelt). Andere, wie Bindo Altoviti in München und der junge Mann im Louvre, werden heute allgemein Rafael abgesprochen, sind auch neben den großen römischen Bildnissen nicht von Bedeutung. Der Violinspieler aus der Galerie Sciarra, jetzt bei Alphons Rothschild und die Fornarina in den Uffizien gelten jetzt mit Recht als Arbeiten Sebastianos del Piombo.

Taf. LIX.

Der Größte von denen, welche Rafael gemalt hat, ist Julius II., und sein Bildnis ist das bedeutendste von den großen römischen Bildnissen des Meisters. Ergänzt wird es durch die vatikanischen Fresken, die gleichzeitig und wenig später sind. Giuliano della Rovere ist 1443 geboren, 1503 Papst, 1513 ist er gestorben; unter den Kraftnaturen der Renaissance ist er eine der stärksten, sein Lebenselement war die Politik, er setzte sich klare Ziele, die er mit leidenschaftlicher Energie verfolgte, er ist der wahre Gründer des Kirchenstaates. Als Rafael sein Bild malte, hatte er die Mitte der sechziger Jahre überschritten. Er ist im Hauskleid sitzend dargestellt, etwas von rechts gesehen bis zur Kniehöhe. Die Anordnung ist freier als bei der Monna Lisa und den auf sie zurückgehenden Florentiner Bildnissen, die Raumfüllung vortrefflich, der Hintergrund einfarbig dunkel. Leuchtend tritt der kräftig modellierte Kopf heraus, er ist in der Anlage und Durchführung von einer wunderbaren Sicherheit, auf alle Formen eingehend und doch frei von jeder Kleinlichkeit, der einfache Farbenakkord ist im Einzelnen aufs feinste abgestimmt. In der ganzen Haltung des Papstes ist eine gelassene Ruhe, die gesammeltes Sinnen ausspricht; unbewusst hat die linke Hand die Armlehne des Stuhles gefasst, und die Augen achten der Außenwelt nicht. So gewinnt der aufmerksame Beschauer den Eindruck einer bedeutenden, geistvollen Persönlichkeit. Als Rafael das Bild malte, war Julius II. wohl körperlich gealtert, aber geistig noch bei voller Kraft, da liegt die Versuchung nahe, von dem, was man über den Charakter des energischen, leidenschaftlichen Mannes weiß, zu viel in dem Bilde zu finden. Man nennt es ein Historienbild, in dem der Charakter so gegeben ist, daß man die Geschichte des gewaltigen Greises erst durch dieses Bild recht verstehen lernt. Nun ist das Bild ohne Zweifel ein historisches Dokument ersten Ranges, geistige Größe spricht es aber doch nur allgemein aus, und ich fürchte, wenn Julius II. ein großer Gelehrter gewesen wäre, so würde man auch das in dem Bild finden können. Das Bild ist zweimal vorhanden; heute, wo das in den Uffizien allgemein als das Original anerkannt ist, ist es leicht, an dem im Palazzo Pitti die Merkmale eines etwas freieren und fortgeschritteneren Stils zu finden. Die Kopie ist von Tizian.

Neben diesem haben wir dann die schon erwähnten Bildnisse Julius II. in den Stanzen. Das früheste ist das auf der Uebergabe der Dekretalen, das Ceremonienbild ist nahezu zum Gruppenporträt geworden, fast alle Teil-

nehmer sind Bildnisse lebender Personen vom Hofe des Papstes. Die Gestalt des Papstes beherrscht das Ganze, selbstverständlich ist er im Ornat, die Spitze der Tiara steht in der Mittellinie des Bildes. Die Stellung des Kopfes ist genau die des Tafelbildes, so daß anzunehmen ist, dieses habe als Vorlage gedient*). Neben dem Tafelbild sagt das Fresko nichts Neues. Wichtiger sind die beiden Bildnisse in der *Camera d' Eliodoro*. In die biblische Szene der Vertreibung Heliodors aus dem Tempel (II. Makk. 3) wird der Papst hereingetragen. Der erste Entwurf enthielt das nicht, er ist nach dem Sieg über Ludwig XII. eingeschoben. Hier haben wir ein Charaktergemälde von höchster Bedeutung. In majestätischer Haltung sitzt der Papst auf seinem Tragstuhl, voll Ruhe, nicht einmal sein Blick ist auf den Vorgang gerichtet, der die anderen Anwesenden mit Staunen und Schrecken erfüllt. Der Kopf des Papstes steht im Profil; ebenso in der Messe von Bolsena. Dem zweifelnden Priester gegenüber kniet der Papst in felsenfester Ruhe, die harten Züge, der streng gewordene Mund, der ruhig-feste Blick, das ist der Julius II., den wir aus der Geschichte kennen, der Mann, den kein Wechsel des Glückes erschüttert, kein Schlag des Schicksals beugt. Mehr als die starke und milde Tafel der Uffizien sind die beiden Bildnisse in ihrer gesteigerten Charakteristik Geschichtsbilder. Wie ist Rafael über die Anfänge der Disputa hinausgewachsen!

Leo X. — ein anderer Mann, ein anderes Bild. Giovanni Medici huldigte vornehmer Lebensfreude, aber er ging nicht in ihr auf. Sein Körper entsprach nicht der Feinheit seines Geistes, seine Züge waren plump und gedunsen, die Augen kurzsichtig und hochliegend, das Gesicht gerötet; Rafael konnte sie nicht schön machen, aber er hat doch in seinem Bild im Palazzo Pitti das vornehme und gewinnende Wesen des Papstes ungezwungen zum Ausdruck gebracht. Er blättert in einem Buch mit Miniaturen, in der linken Hand hat er eine Lupe. Zwei junge Kardinäle stehen hinter seinem Stuhl; daß sie seinen Kopf nur wenig überragen, ist Absicht, um die Geschlossenheit der Gruppe zu wahren. Die malerische Behandlung steht sehr hoch.

In dem Bilde des Rückzugs Attilas in der camera d'Eliodoro tritt Leo X. dem erschreckenden Hunnen gegenüber, sein Profilbild kommt denen Julius II. nicht gleich.

Vollendet in jeder Richtung ist der Kardinal im Prado, ein kalter, herzloser Mann. Der Umriss ist der einfachste, und der Oberkörper wird in einer fast ungebrochenen Fläche von dem Kragen bedeckt, aber wie ist der gewässerte Stoff belebt, wie die strenge Symmetrie durch die Lichtführung aufgehoben. Der feine Kopf ist in der zarten, anschmiegenden Weise Rafaels durchgeführt, bewundernswert die klare Modellierung der beschatteten Gesichtshälfte. Aus den Winkeln der Augen wendet sich der mißtrauische Blick dem Beschauer zu.

*) Eine Zeichnung in Chatsworth, die den Namen Rafael trägt, ist nicht Studie für das Bildnis, sondern Kopie von einer ziemlich derben Hand.

Belebter im Entwurf, vor allem aber liebenswürdiger ist der Castiglione des Louvre. Die Haltung ist ähnlich der der Monna Lisa, die rechte Schulter ist zurückgenommen, der Kopf dem Beschauer zugewandt, etwas geneigt. Das Kolorit beschränkt sich auf wenige schwarze, graue und gelbliche Töne. Das ist innerhalb des späten Stils Rafaels malerisch, er hat Bildnisse Sebastiano del Piombos gesehen.

Frauenbilder sind nur wenige unter den späteren Bildnissen Rafaels. Am höchsten steht die *Donna velata* im Palazzo Pitti, aus deren Kopf Rafael die sixtinische Madonna entwickelt hat, auch sie schon ein Idealbildnis. Sie ist groß stilisiert in ganz schlichter Haltung, wunderbar der Gegensatz des anspruchslos schönen Kopfes zu dem prachtvoll angeordneten Gewand.

Nun ist noch das androgyne Wesen der Galerie Czartoryski in Krakau, das wir während des Krieges in Dresden sehen konnten. Früher allgemein als junger Mann, ja als Selbstbildnis Rafaels betrachtet, gilt es jetzt wohl mit Recht als ein Mädchen; ein angenehmes Mädchen ist es nicht. Die Ausstellung in Dresden hat Erörterungen über die Entstehungszeit und über die Zuschreibung gebracht, in der man bis auf Carlo Dolce gegangen ist. Was die Verwirrung hervorgerufen hat, ist der für Rafael befremdliche Farbenakkord, die formale Behandlung von höchster Vollendung weist das Bild unzweifelhaft Rafael zu; es mag um 1515 entstanden sein.

Neben Rafael steht Sebastiano del Piombo als großer Porträtist. Er geht von Venedig aus und hat dort in dem Altarbild von San Giovanni Crisostomo sein Bestes an freiem malerischem Schaffen gegeben, 1511 kommt er nach Rom und schließt sich an Michelangelo an, nicht zum Vorteil seiner Kunst. Im Bildnis aber bleibt er selbständig und ganz groß. Es mutet uns seltsam an, daß seine besten Bildnisse dem Rafael zugeschrieben wurden, den er im Leben heftig angefeindet hat. Tatsächlich ist die Zuschreibung nicht immer leicht; Sebastiano arbeitet frei und groß, aber seine Formgebung ist nicht so intim als die Rafaels. Aus Venedig bringt er die prachtvolle koloristische Haltung mit und gewinnt damit auf Rafael Einfluß, worauf schon S. 20 hingewiesen ist. Das Individuelle erfäßt er mit großer Kraft und gibt es lebendig wieder; seine Frauen sind vollblütige Wesen, von starker Lebenskraft und latenter Sinnlichkeit. Sebastianos früher römischer Zeit (1512) gehört das unter dem Namen der Fornarina bekannte Bild einer Römerin in den Uffizien an, eines der berühmtesten Frauenbildnisse. Auf dunklem Grund steht sie ziemlich eng im Rahmen. Die Haltung ist frei und die leichte Neigung des Kopfes gar anmutig, die rechte Hand greift in den über die linke Schulter geschlagenen Pelz. Der Kopf hat die großen Formen der Römerinnen. Die malerische Behandlung ist vollendet schön. Ebenbürtig steht ihr die Dorothea der Berliner Galerie (259 B) zur Seite. Sie steht vor dem dunklen Grund eines Zimmers, links läßt ein Fenster den Ausblick in eine Berglandschaft frei. Der Kopf wendet sich aus dem Bild heraus, aber der Blick geht an dem Beschauer vorüber. Die Züge sind nicht bedeutend, aber ausdrucksvoller als die der Fornarina, und der Ausdruck ist sehr liebenswürdig. Der Violinspieler aus Palazzo Sciarra in Rom,

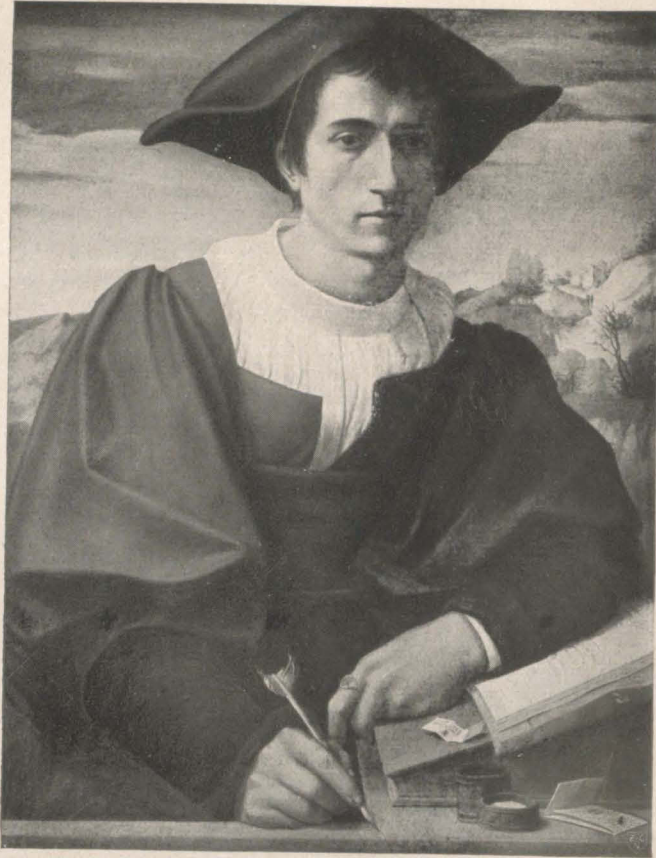
jetzt bei Alphonse Rothschild, 1518 (?), fast noch ein Knabe, hat in der starken Wendung des Kopfes über die rechte Schulter etwas sehr belebtes. Ob man in ihm den Improvisator Morone am Hofe Leo X. erkennen darf, bleibt ungewiß, er scheint dafür zu jung. Das Bild ist hoch malerisch und teilt alle Vorzüge der eben genannten. Unter den späteren Bildnissen Sebastianos ist das des Andrea Doria in der Galerie Doria zu Rom wohl das großartigste. Es imponiert durch den Ernst der Charakteristik, der durch den einfach strengen linearen Aufbau noch gehoben wird. Nur die rechte Hand ragt mit gebietender Gebärde aus dem glockenförmig fallenden Mantel hervor. In den Gesichtszügen herrscht eisige Ruhe.



Fra Bartolommeo. Savonarola.

Den Größten stellt sich noch Fra Bartolommeo würdig zur Seite, ihm folgt Andrea del Sarto.

Fra Bartolommeo, der Leonardo starke Anregungen verdankt hat sein eigenes Gefühl für Größe und hätte den Weg zu ihr auch selbst gefunden, ihm eignet der Sinn für die Gesetzmäßigkeit der Komposition und für die große Linie, in all seinen Werken waltet ein hohes Pathos, alles Kleine weist er ab. Wie weit die malerische Haltung seiner Bilder von Leonardo bestimmt ist, bleibe dahingestellt, noch ist sein Stil trotz der Breite der Behandlung im Grunde plastisch wie der Leonardos. Der erste Florentiner, der selbständig ins Malerische geht, ist Andrea del Sarto, er bleibt auch der Einzige; aber es sind doch nur Anfänge, sofern die Farbe mit in die Kompositionsrechnung einbezogen wird, noch herrscht die vornehme und schöne Linie und die plastische Modellierung vom Dunkel ins Licht im Sinne Leonardos, das Verschwinden der Formen im Schatten. Ganz große Porträtisten sind beide nicht. Fra Bartolommeo gibt hohe und ernste Charaktere, er individualisiert wenig, und wir haben nur ein einziges Bildnis von ihm, das seines Freundes und Ordensgenossen Savonarola in San Marco in



Junger Mann von Franciabigio.



Bildhauer von Andrea del Sarto

Florenz, einen reinen Profilkopf, energisch aufgefaßt, aber nicht ganz einheitlich im Größenverhältnis der unteren und oberen Teile. In Andrea del Sartos Bildnissen tritt der Porträtgehalt gegenüber der malerischen Behandlung etwas zurück, es sind prächtige Bilder von einer gleichmäßig weichen, wohligen Stimmung, von welchen gefragt wurde, ob sie nicht Visionen seines Inneren seien, die sich nur an eine Individualität seiner Umgebung anschließen. Idealbildnisse kann man sie indeß nicht nennen; das Bildnis ist Andrea zum malerischen Problem geworden; das Quattrocento ist überwunden, in freiem Umriss stellt er seine Halbfiguren in den Rahmen, er gibt die Formen im Ganzen in lebendiger und voller Modellierung, ohne sie im Einzelnen durchzuarbeiten, schließlich aber gibt das herrliche leuchtende Kolorit diesen Bildern die letzte Vollendung. Der strenge florentinische Stil löst sich, und wir sehen schon im ersten Drittel des 16. Jahrhunderts die ersten Regungen des Bildnisstils, der im 17. in ganz Europa herrschend wird. Seine schöne, liebenswürdige Frau Lucrezia del Fede hat er in dem herrlichen Bild des Prado (332) gemalt. Malerisch nicht so hoch steht das Bild eines jungen Mädchens im Palazzo Pitti (188), das aber durch besonderen Reiz der Jugendlichkeit herzerfreuend ist. Wie weit ist es von den Mädchen Desiderios und Minos (1916, S. 11, Taf. XLVI) entfernt. Man mag schon an das reizende Bild Hedrikje Stoffels in Berlin denken. Unter Andreas Männerbildnissen steht das eines Bildhauers in der Nationalgalerie zu London (690) am höchsten. Der feine und ausdrucksvolle Kopf wendet sich über die linke Schulter dem Beschauer zu. Das Motiv war damals neu und verbreitete sich rasch. Die malerische Behandlung ist wunderbar frei und sicher. Das Bild eines jungen Mannes in den Uffizien reiht sich bei malerischerer Haltung ähnlichen Bildnissen an, die Rafael zugeschrieben werden. Andrea del Sarto ist der letzte große Florentiner des frühen 16. Jahrhunderts; er weist eine Richtung, in der sich die Florentiner Kunst hätte weiter entwickeln können. Sie ist andere Wege gegangen.

Taf. LX.

* * *

Mit Leonardo, Michelangelo und Rafael hat die klassische Malerei ihre Sonnenhöhe erreicht, von der die Bahn notwendig abwärts führen mußte. Die Hochrenaissance ist eine aristokratische Kunst, die nur mit der größten Geistesfülle und mit vornehmster Gesinnung auf der Höhe gehalten werden konnte, sie ist kein Stil für mittlere Talente, unter deren Händen die große Form zur Pose, die große Bewegung zur Geste, das hohe Pathos zur Phrase wird. So rasch, wie er gekommen ist, hätte der Verfall freilich nicht eintreten müssen. Schon nach Rafaels Tod kündigt sich der Barock an. Er ist keine einheitliche und keine einfache Erscheinung, und seine allseitige Umschreibung gehört nicht hierher, wo da und dort einige Bemerkungen genügen müssen. Der Begriff hat heute einen Umfang angenommen, der ihn dem des Romantischen oder des Sentimentalischen nahebringt und die ursprüngliche Bedeutung verdunkelt. Ich betrachte ihn hier als Stilphase, als die, in welche die Renaissance ausläuft. Auch in ihr sind verschiedene Strömungen wahr-

zunehmen. In der Schule Rafaels und Michelangelos sind es mehr formale Erscheinungen, die erregte Grundstimmung des italienischen Barock des späteren 16. Jahrhunderts ist noch nicht durchgedrungen, obwohl sie sich schon in Rafaels späten Werken ankündigt. Die Verklärung ist nicht nur in der unteren Hälfte voll Unruhe.

Gerade Rafaels Stil mit seiner starken Betonung der Form war für die Schüler gefährlich, die Nachahmung führte ins Leere. Nun bleibt kaum einer ausschließlich in seiner Schule, Michelangelo wirkt auf die meisten, er ist so übergroß, daß er jeden, der ihm nahte, in seinen Bann schlagen mußte. Dem ist ja auch Rafael nicht entgangen, aber es gehörte eben auch Rafael dazu, um nicht zu erliegen. Schon in Werken aus Rafaels Nähe kündigt sich der Zwiespalt zwischen Form und Gehalt an. Peruzzis Augustus und die Sibylla von Tibur in der Fontegiusta zu Siena ist noch voll Größe, aber in den Stellungen der Hauptpersonen theatralisch. Der Kaiser könnte auch von Le Brun oder von Laresse sein. Rafaels Schüler sind alle ordinär, auch wo sie die Form hochhalten, fehlt der innere Adel. Giulio Romano, der begabteste, läßt die Lauterkeit der Empfindung und die Reinheit des Formgefühles vermissen. In seinen frühen Tafelbildern fühlt man noch die Nähe des Meisters, seine Beteiligung an den Fresken des Vatikans und der Farnesina läßt das zunehmende Abrücken verfolgen, und in der Farnesina wird man mit Schmerz den Abstand der Ausführung der wundervoll gedachten Zwickelbilder von der eigenhändig gemalten Galatea gewahr. Im Palazzo del Te in Mantua bewundert man die Fülle der Phantasie, aus der diese Fresken hervorgegangen sind, und fühlt sich abgestoßen von der Roheit der Formen und den Härten des Kolorits. Sie sind viel studiert worden, und die Art, wie Giulio die Figuren in die Landschaft setzt, haben die niederländischen Manieristen aufgenommen.

Michelangelo zieht die stärkeren Talente an sich und wirkt weiter auf die Folgezeit, aber der Abstand ist noch größer als in der Schule Rafaels. Seine heroischen Formen konnten nur von ihm mit Geist und Leben erfüllt werden, in der Hand der Nachahmer wurden sie zu Schaustücken, denen die innere Kraft fehlt. Daniele da' Volterras Kreuzabnahme in S. Trinità de' Monti, als Komposition vorzüglich, ist schon ganz erfüllt von dem Pathos des Barock, das sich in der Gruppe der Frauen tief und wahr ausspricht, aber in den zwecklosen Bewegungen des Johannes und der Männer, welche von oben nach dem Leichnam Christi greifen, leer erscheint. Michelangelos Mitwirkung ist fraglich, es ist eine Unruhe und eine Beweglichkeit in den Figuren, welche ihm fremd ist. In der jüngeren Generation, den Vasari, Zuccheri, dem Cavaliere d' Arpino, steht der Manierismus in voller Blüte. Sie haben ein sehr tüchtiges Können, ein starkes Formgedächtnis und wissen ohne langes Besinnen ganze Wände mit großen Kompositionen zu füllen. Im Bildnis, wo sie auf unmittelbare Naturbeobachtung angewiesen sind, leisten sie Tüchtiges, bleiben aber auch hier zumeist äußerlich.

Die Florentiner Schule im engeren Sinn hält treuer an der Ueberlieferung fest, aber die schöpferische Kraft nimmt ab, der Manierismus mehr und



Unbekannte von Parmigianino.



Unbekannte von Pontormo.

mehr zu. Im Bildnis leisten Einzelne noch sehr Tüchtiges. Franciabigio (Francesco di Cristofano), der Freund und Schüler Andreas del Sarto, malt mit hohem formalem Können ernste, sinnende, junge Männer von einnehmendem Wesen vor landschaftlichem Hintergrund. Man denkt zuerst an den schwermütigen Jüngling in der *salle carrée* des Louvre, ein Bild, das jedem Beschauer unvergeßlich bleibt. In der ganzen Haltung — Anlehnung an eine Brüstung, Neigung des Kopfes, Auflegen der rechten Hand auf den linken Arm — wie im Zug der Muskeln um Auge und Mund, in dem ziellosen, nach innen gerichteten Blick, nicht zum wenigsten in den beschatteten Augen liegt ein tief schmerzlicher, träumerischer Ausdruck. Es ist an Stimmungsgehalt eines der stärksten Bildnisse der Zeit. Ihm reiht sich das eines jungen, an ein Schreibpult gelehnten Mannes in Berlin (245) von 1522 an. Die rechte Hand mit der Feder ruht untätig auf der Brüstung der Blick geht unbestimmt ins Weite. Die feste und sorgfältige Formgebung und der kühle, klare Gesamtton stimmen wunderbar zu der ruhigen Stimmung des Gesichts. Das Bild spricht weniger stark als das Pariser, ist aber noch vollendeter. Vergleicht man mit diesem Bild Rafaels Bindo Altoviti oder den jungen Mann im Louvre, so wird man nicht schwanken, wem der Preis zuzuerkennen ist. Auch andere Bildnisse Franciabigos haben den milden, resignierten Zug; man mag vor ihnen an Chopin denken.

Taf. LX.

Die Bildnisse Pontormos (Jacopo Carrucci) eines anderen Schülers Andrea del Sartos, zeichnen sich durch gute Anordnung und tüchtige Formgebung aus, lassen aber ein liebevolles Eingehen auf das Persönliche vermissen. Sehr schön ist noch das einer vornehmen, selbstbewußten jungen Frau im Städelschen Institut in Frankfurt. Sie ist nach rechts gewandt in einem Lehnstuhl, der Kopf ist nahezu frontal, auf dem Schoß hat sie ein kleines Hündchen. Die Haltung ist frei und schön. In einem Scharlachkleid mit grünen Ärmeln sitzt sie vor einer warm grauen Wand, ein kräftiger und harmonischer Farbenakkord. Durch schlichte Treue spricht das Bild einer alten Frau in Wien (48) an. Über eine gewisse Trockenheit kommen beide nicht hinaus. Wenig erfreulich sind Pontormos lebensgroße Bildnisse der Mediceer Cosimo des älteren und Cosimo I. in den Uffizien. Cosimo d. Ae. ist unter Pontormos Händen ein müder Greis geworden, ganz langweilig ist Cosimo I.

Taf. LXI.

Diese nüchterne Art des Bildnisses setzt Pontormos Schüler Angelo Bronzino mit bedeutendem Können fort. Er weiß seine Bilder gut anzuordnen, hat auch eine ausgesprochene Begabung das Persönliche zu geben und festzuhalten, er faßt die Formen sicher auf und gibt sie mit einer an das Quattrocento gemahnenden Klarheit wieder. Unter den Florentiner Porträtisten um die Mitte des 16. Jahrhunderts ist er der bedeutendste. Das Bildnis wird unter ihm repräsentierend, die Leute wollen imponieren. Das Bild Stefano Colonnas in der Galeria Nazionale in Rom ist nicht ohne Größe, aber der Kopf sagt nicht viel. Kaum genießbar sind uns die Doria als olympische Götter. Alessandro Doria im Palazzo Doria in Rom und Andrea Doria als Neptun in der Brera zu Mailand. Ja sogar in der Vorhölle

Taf. LXII.

(Uffizien) finden Lebende in voller Nacktheit Zutritt. Vasari nennt Pontormo, Giovanni Battista Gello, Bacchiacca, *e fra le donne vi ritrasse due nobili e veramente bellissime giovani Florentine, degne per la incredibile bellezza e onestà loro d' eterna lode e di memoria, Madonna Costanza da Sommia moglie di Gio. Battista Doni, che ancor vive, e Madonna Camilla Tedaldi del Corno, oggi passata a miglior vita.*

Taf. LXII.

Diese Richtung des Bildnisses pflegt in der Spätzeit des Jahrhunderts Federigo Baroccio aus Urbino mit Geschmack, aber ohne Größe. Sein Bildnis Francesco Maria II. von Urbino mag seine elegante, äußerliche Art veranschaulichen.

Wir können kaum ein persönliches Verhältnis zu der florentinischen und römischen Kunst des späteren 16. Jahrhunderts gewinnen, ein tüchtiges, formales Können erhält sich aber, und den Nordländern wurde sie zum verhängnisvollen Vorbild.

* * *

Während die klassische Kunst ihre Sonnenhöhe erreicht, von der die Wege abwärts führen, keimen in Oberitalien eine neue Kunstauffassung und ein neuer Stil, der malerische. Er kann hier nicht bis in seine weit zurückliegenden, ersten Regungen verfolgt, auch kann der Anteil der flandrischen Malerei an seinem Werden nicht untersucht werden, nur die Frage ist ins Auge zu fassen, wann und wo Farbe und Licht im weitesten Sinne die die Bilderscheinung beherrschenden Mächte werden. Starke Anregungen gehen von Leonardo aus, doch kündigt sich die Richtung auf das Malerische, zunächst als Kolorismus, auch an Orten an, an welche sein Einfluß noch nicht reicht, am stärksten und selbständigsten in Venedig. Die Zukunft der Malerei gehört dem malerischen Stil, er allein erweist sich auf Jahrhunderte lebens- und zeugungskräftig.

Der Ausgangspunkt liegt in Leonardos großer Entdeckung der formlösenden Kraft von Licht und Schatten. „Umrisse und Form jeden Teils schattentragender Körper werden schlecht erkannt in vollen Schatten und Lichtern der Körper.“ Er kennt die Durchleuchtung der Schatten, das Hell-dunkel, und nennt sie die höchste Ehre der Wissenschaft der Malerei; er nimmt wahr, daß das zwischen dem Gegenstand und dem Auge liegende Medium, die Luft, die Deutlichkeit der Erscheinung trübt. „Die Ränder der undurchsichtigen Körper sind das, wovon man schon bei sehr kurzem Abstand die deutliche Wahrnehmung verliert.“ Auch die gegenseitige Beeinflussung der Farben ist ihm nicht entgangen. „Und Fleischfarbe erscheint blaß vor rotem Grund, ist sie aber blaß, so sieht sie rötlich aus, sobald sie vor gelbem Grund gesehen wird.“ „Ebenso werden (alle anderen) Farben in Folge der sie umgebenden Hintergründe für etwas gehalten, was sie nicht sind.“ Er erkennt damit, daß in dem Vorgange des Sehens subjektive, physiologische Momente wirksam sind. Dagegen wird der gleichfalls physiologische Vorgang der optischen Synthese von Farbungemengen (klein verteilter Flecken oder



Baroccio, Francesco Maria von Urbino.



Bronzino, Stefano Colonna.

Striche verschiedener Farben) zu einer neuen Farbe und die Erhöhung der Leuchtkraft durch Unebenheiten der Oberfläche nicht erwähnt. Leonardo dringt also bis zur Schwelle des Malerischen, oder wie man heute sagt, des impressionistischen Sehens vor, ohne sie zu überschreiten; ihm erscheint die plastische Wirkung noch als die Krone der Malerei: „Eine solche Figur hat Anmut und bringt dem, der sie nachbildet Ehre, denn sie ist von großem Relief, und die Schatten sind sanft und verblasen.“ So strebt er denn in seinen Bildern nach plastischer Wirkung und erreicht sie im höchsten Maße, seine Bilder haben aber überdies durch die Unterordnung der Lokalfarben unter einen Gesamnton eine malerische Kraft und Haltung neben der nichts Gleichzeitiges Stand hält.

Die großen Florentiner, die ihm folgen, Fra Bartolommeo und Andrea del Sarto, auch Rafael, gehen an seinen Errungenschaften nicht achtlos vorüber, bilden sie aber stilistisch nicht weiter und die folgende Generation ebenso wenig. Stärker wirkt Leonardo auf die Mailänder Kunst ein, er brachte, abgesehen von dem, was ihm allein eignet, vieles, was man lernen kann und was um so mehr auffallen mußte, als die Mailänder zurückgeblieben und in einem harten zeichnerischen Stil befangen waren. Dieser löst sich nun, doch behalten die Maler, welche Leonardo während seines ersten Aufenthaltes in Mailand (1494 bis 1499) nahetraten, die bestimmte, feste Formgebung noch bei. Ambrogio Preda ist schon 1916 S. 26 besprochen. Boltraffio, dessen Bildnisse des Lodovico und des Gian Galeazzo Sforza in Braunschweig noch ganz im alten Stil gehalten sind, gewinnt um die Wende des Jahrhunderts bei hohem Ernst der Auffassung eine freiere und breitere Formgebung. Sehr bezeichnend für seine Art ist die schöne Kreidezeichnung einer jungen Frau in der Ambrosiana in Mailand. Die Haltung ist voll Würde, streng frontal, der Blick gesenkt, zurückhaltend und vornehm. Auch die *belle ferronière* im Louvre, welche als Werk Leonardos aus der frühen Mailänder Zeit galt und von bedeutenden Kennern noch als solches erklärt wird, wird mit guten Gründen Boltraffio zugeschrieben. Was wir als das Wesen von Boltraffios Kunst erkennen, der aufrichtige, schlichte Ernst der Auffassung, die einfache, lautere Formgebung und die sorgsame Gewissenhaftigkeit der Mache, ist in diesem schönen Bild vereinigt. In seiner ruhigen Sachlichkeit und in der Art, wie die Figur in dem Rahmen und vor den Hintergrund gestellt ist, gehört es aber noch der früheren Epoche an, und bei allen Vorzügen läßt es den poetischen Zauber der Arbeiten Leonardos vermissen. Von den Malern, welche Leonardo bei seinem zweiten Aufenthalt in Mailand nahe traten, ist der lebenswürdige Romantiker Bernardino Luini der erfreulichste. Das Bildnis im engeren Sinn hat er nicht gepflegt; das Fresko der Verspottung Christi mit der Assistenz einer geistlichen Bruderschaft habe ich zu flüchtig gesehen, um es beurteilen zu können. Andrea Solario hatte, ehe er sich in Mailand an Leonardo anschloß, in Venedig unter Giovanni Bellinis Einfluß gestanden und Antonellos exakte und sorgfältige Art kennen gelernt. Seine Formgebung ist sehr genau, seine Modellierung ungemein plastisch.

Solario repräsentiert die Nachfolge Leonardos aufs würdigste. Die Mailänder sind nicht in höherem Sinne schöpferisch, ihr Anschluß an Leonardo streift nicht selten an Manier, aber in ihrer Gesinnung sind sie wahrer als die Nachfolger Leonardos und Rafaels und streben nicht über die Grenzen ihrer Begabung hinaus.

Die in Anlehnung an Leonardo entstandenen weiblichen Halbfiguren, welchen wir unter den Namen Flora, Colombine u. a. in vielen Galerien begegnen, sind keine Bildnisse, haben aber auf die Bildform des Porträts eingewirkt. Ihre Reihe setzt sich in den venezianischen Halbfiguren fort. Ob diese anmutigen Gestalten, die man wohl mit Recht als Idealbildnisse anspricht, über eine allgemeine Anregung hinaus unter dem unmittelbaren Einfluß Leonardos stehen, lasse ich dahingestellt, die ganze Haltung dieser Figuren liegt so nahe, daß sie auch unabhängig von ihm gefunden und weitergebildet werden konnte*).

* * *

In der Reihe der großen Meister des 16. Jahrhunderts ist Correggio einer der ersten. Wollte man ihn nach der Stärke seiner Eigenart oder nach der Wirkung auf die Nachwelt bewerten, so wäre er vielleicht der größte. Nicht an einem der großen Mittelpunkte hat er gelernt, er gehört keiner Schule an. Man mag in seinen Jugendwerken an die Kunst Ferraras und an Mantegna, später an Leonardo, bei seinen Landschaften an Giorgione und Tizian denken, bei den Lunetten von San Paolo in Parma an Rafaels Loggien, bei den Aposteln in der Kuppel von San Giovanni in Parma an die Gestalten der Sixtina, alles sind nur Anklänge, die seine einzige Eigenart kaum berühren, geschweige denn beeinträchtigen. Fern von den großen Kunststätten, wenig beachtet von der Mitwelt hat er in Parma gewirkt. Er war seiner Zeit vorausgeeilt, und die Nachwelt hat ihm reichlich den Ruhm gespendet, den ihm die Mitwelt vorbehalten hatte. Correggio überschattet die Kunst der Folgezeit nicht zu ihrem Heil; seine nervöse Sensualität ist ein verfrühtes Symptom der geistigen Verfassung, die bald nach seinem Tod (1534) einsetzt und bis weit ins 18. Jahrhundert anhält. Noch Winckelmann rühmt ihn hoch, aber seine Lehre hat Correggios Ruhm untergraben. Seit der Frühzeit des 19. Jahrhunderts schwankt das Urteil und wird nie wieder einstimmig werden. Einem so extrem subjektiven Geist gegenüber kann sich die Subjektivität des Beschauers ihr Recht nicht nehmen lassen.

Objektiv läßt sich etwa folgendes feststellen: Correggios eigenstes Gebiet sind Farbe und Licht, in ihnen ist er souverän, ganz groß und schöpferisch. So hat vor ihm niemand Farben gesehen. Noch gibt es geschlossene Flächen, aber in den feinsten Abstufungen vom Licht zum tiefsten Schatten, der immer noch durchleuchtet ist. Die Farben sind in delikatester Wahl gegeneinander gestellt und geeinigt. Es ist schwer, einen Farbeindruck dauernd festzuhalten, der Eindruck der Farbenakkorde des Christus und der Magdalena

*) Dagegen Bode im Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen XI. Seite 61 ff.

in Madrid oder der Marter des heiligen Placidus und der heiligen Flavia in Parma ist unauslöschlich. Correggio koloriert keine Zeichnung, ihm tritt das Bild schon farbig vor die Seele. Dagegen muß zwar die Schärfe, ja die Reinheit der Zeichnung zurücktreten, er sieht aber das Körperliche plastisch, seine Verkürzungen, deren er die kühnsten wagt, sind richtig gedacht, wenn auch nicht immer richtig gezeichnet. Die Körperformen gibt er frei und zunehmend immer größer, aber die Muskeln sind nicht von Kraft erfüllt. Er hat die Herkulesse mit den lockeren Gelenken erfunden. Das Männliche ist überhaupt nicht seine Sache, seine Frauen und Kinder sind reizend, von entzückender Anmut; aber ihm fehlt die Selbstkritik, den höchsten Adel der Form erreicht er kaum, und oft steht das Trivialste wahllos neben dem Reizvollsten. Das Tragische und der tiefe Ernst ist ihm versagt, er sieht das Leben von der heiteren Seite. Sein Lebenselement ist brünstige, hingebende Liebe, ihr sind seine wenigen mythologischen Bilder gewidmet, hier wagt er das Aeüßerste und bringt die Schauer der Vereinigung von Mann und Weib zur Darstellung. Und hier wird das Urteil immer verschieden bleiben, je nachdem man seine Werke rein ästhetisch betrachtet oder sie auch ethisch bewertet *). Correggio trägt aber das Erotische auch in seine religiösen Bilder.

Ihm mag das hingehen, aber er hat damit die religiöse Kunst auf Jahrhunderte vergiftet. Freilich wäre, was gekommen ist, auch ohne ihn gekommen und soll hier nicht untersucht werden, ob und wie weit das Hereinspielen sinnlicher Erregung in die religiöse Kunst des Katholizismus mit der gesteigerten Religiösität der Gegenreformation zusammenhängt. Das Merkwürdige ist, daß ein einsamer Maler in einer kleinen Stadt um 1520 schon ganz in den Gefühlen des Barock lebt. Aus diesem Gefühl geht auch seine Formgebung, die übertriebenen Bewegungen, die fatalen Verkürzungen, die schweren, bauschigen Gewänder, hervor, sie sind barock.

Individuelle Charakteristik lag Correggio fern. Auch seine bedeutendsten Köpfe, wie die der Apostel in S. Giovanni in Parma, beharren im Allgemeinen. Bildnisse hat er wohl nie gemalt, der Gelehrte in Dresden (155) wird ihm heute mit Recht abgesprochen.

Wie sehr Correggio seiner Zeit voraus war, zeigt sich darin, daß seine starke Einwirkung nicht unmittelbar einsetzt, und daß die ihm örtlich und zeitlich am nächsten stehende Schule von Parma nur Äußerlichkeiten seiner Kunst, aber nicht deren Wesen erfaßt hat. Unter den wenig erfreulichen Malern seiner Schule ist wenigstens einer als Bildnismaler bedeutend, Parmigianino, (Francesco Mazzola). Das Bildnis des Malatesta Baglione in Wien, nahezu Kniestück, zeichnet sich aus durch die Größe des Aufbaues und den schlichten Ernst der Auffassung, wie durch klare und feste Formgebung. Es steht etwas unvermittelt vor dem Raum, dessen Gliederung zu

*) Das beste und schönste, was sich bei unbedingter Zustimmung über Correggios Kunst sagen läßt, hat schon vor achtzig Jahren Hofho in seiner Geschichte der deutschen und niederländischen Malerei I. S. 315 ff. gesagt, deren deduktive Geschichtskonstruktion im Sinne Hegels uns fremd anmutet, die aber in der Besprechung von Kunstleben und Kunstwerken eine Fülle lebendiger Kunstanschauung birgt.

klein erscheint. Die gleichen Vorzüge hat das schöne Bild von Parmigianinos Tochter in Neapel. Die Gestalt des anspruchslosen Mädchens erhält durch die fast senkrechten Faltenzüge des Kleides und der Schürze eine ruhige Größe. Ernst und vornehm ist sein Selbstbildnis in den Uffizien, barock allegorisierend der junge Alessandro Farnese mit Bellona in Neapel. Heute wird dem Parmigianino auch das berühmte Frauenbildnis in Frankfurt zugeschrieben, das früher als ein Werk Sebastianos del Piombo galt. Die Bedeutung des Bildes beruht zunächst in der herrlichen Farbewirkung, dann in der Größe des Aufbaues der Gestalt. Als Bildnis ist es ziemlich gleichgültig; eine junge Frau braucht nicht geistreich zu sein, aber sie hätte doch geistreicher aufgefaßt werden können. Wie das Ganze ist auch alles Einzelne sehr schön gegeben und mit ausdauernder Liebe durchgeführt.

Die Zuschreibung dieses Bildes an Parmigianino scheint mir nicht sicher, vielleicht ist mit mehr Recht Dosso Dossi als Maler genannt worden. Ähnlich behandelt ist ein von Friedländer dem Dosso Dossi zugeschriebenes Bildnis des Herzogs Guidobaldo von Urbino, das 1917 bei Julius Böhler in München war. Hier wie dort ist der Kopf in der übertriebenen Weise des frühen 16. Jahrhunderts vom Licht ins Helldunkel modelliert, die Rüstung hier, das Gewand dort breiter, mit sichtbarem Strich hingemalt. Das Bild hat nicht die glänzende Wirkung des Frankfurter, steht aber als Porträt höher. In beiden ist die Einwirkung der venezianischen Malerei zu spüren.

* * *

Die Ansätze zum malerischen Stil finden ihre Zusammenfassung und Vollendung in der Schule von Venedig.

Giovanni Bellini hat die harte, trockene Art der alten Venediger überwunden, seine Körper sind geschmeidiger, ihre Oberfläche lebensvoller als die seiner Vorgänger und Zeitgenossen; vor allem aber hat er die farbige Haltung seiner Gemälde vereinheitlicht und damit den Grund zu dem malerischen Stil gelegt, der von Venedig aus das ganze Abendland eroberte. Giovanni Bellini hält noch an der festen und bestimmten Zeichnung fest und bleibt in der Behandlung der formlösenden Wirkung des Helldunkels und der Schatten hinter Leonardo zurück. Die Anfänge des malerischen Stils gehen von Bellinis Schülern Giorgione und Tizian aus.

Giorgione ist mit dreiunddreißig Jahren gestorben; sein Hauptwerk, die Fresken am Kaufhaus der Deutschen, ist längst zu Grund gegangen, von den wenigen Tafelbildern, die für ihn in Anspruch genommen werden, ist nur eine ganz kleine Zahl gesichert. Sein gesamtes Werk kann nicht sehr umfangreich gewesen sein, schon der Anonymus des Morelli und Vasari wissen nur wenige Bilder zu nennen. Ist es gerechtfertigt, ihn auf Grund des Wenigen, das wir von ihm haben, für einen der Größten aller Zeiten zu erklären? Eine gewisse Unsicherheit der Beurteilung bleibt immer, Tizian ist der Stärkere, aber ein wunderbarer Genius war Giorgione doch, und mächtige Anregungen hat er gewiß gegeben. Er muß wie Leonardo in seiner Erscheinung und in seinem Auftreten etwas Bezauberndes gehabt

haben. Sein Gesang und sein Lautenspiel waren „göttlich“ und öffneten ihm alle Kreise. Seine Gemälde sind voll von Poesie, nicht von Poesie als Dichtkunst, sondern von der allen wahren Kunstwerken eigenen Weihe, die die aufnehmende Phantasie erregt, die zur Seele des Beschauers spricht. Man hat einige von Giorgiones Bildern „Novellenbilder“ genannt, die Bezeichnung ist bequem, aber sie führt irr, und man tut ihm keinen Gefallen, wenn man mit Gelehrsamkeit und Scharfsinn den Gegenstand der Darstellung in entlegenen antiken Schriftstellern sucht. Hat Giorgione in dem kleinen Bild die Familie im Palazzo Giovanelli zu Venedig wirklich darstellen wollen, wie Adrastus die Hypsipyle findet, so erweist er sich als schlechter Novellist. Haben wir es nicht in diesem Bild wie im Konzert im Louvre mit freien Phantasien des Malers zu tun, der eben in solchen Schöpfungen, die, wie die Fresken am Fondaco, Vasari unverständlich blieben, etwas völlig Neues in die Malerei einführte? Behaupten läßt sich das nicht, aber das Gegenständliche ist bei solchen Bildern nebensächlich, und es ist unwesentlich, ob sie aus einer literarischen Anregung entstanden sind oder nicht. Ein anderes aber ist bedeutsam. Man hat auf das Musikalische in Giorgiones Bildern hingewiesen. Das ist aber nicht nur eine Analogie oder ein Unterton, sondern tatsächlich ein Ineinanderfließen zweier Künste. Was Giorgione bewegt hat, was aus dem Urborn seiner Phantasie hervorgegangen ist, konnte ebensogut als Musikstück wie als Bild Gestalt gewinnen. ja die Grundstimmung der Familie oder des ländlichen Konzerts konnte in Musik reiner und vollständiger ausgesprochen werden als in Malerei. Giorgione war und blieb Maler, die Musik war zu seiner Zeit noch wenig entwickelt, sie konnte noch nicht voll aussprechen, was ihn bewegte, ihm bot die Malerei noch stärkere Ausdrucksmittel. Hätte er im 18. Jahrhundert gelebt, so stünde er als einer der ersten in der Reihe der großen Musiker. In der Venus zu Dresden tritt das Musikalische zurück, sie steht auch als Kunstwerk, das sich an die Anschauung wendet, weit höher als die sogenannten Novellenbilder, deren starke Wirkung mit durch Gefühlsassoziationen bedingt ist.

In den Novellenbildern ist ein neues Verhältnis zwischen Figuren und Landschaft aufgestellt, die nun innig zusammengehen, die Landschaft selbst aber faßt Giorgione freier auf als alle seine Vorgänger. Was Leonardo begonnen, was Correggio weitergeführt hatte, bringt er zur Vollendung, seine Landschaft ist ein räumliches Ganzes, das von Licht und Luft erfüllt ist, in dessen Erscheinung atmosphärische Vorgänge mitsprechen. Licht und Farbe einigen die Figuren mit der Landschaft, sie umhüllen sie und lösen die harte Begrenzung der Formen. Noch löst sich die Form selbst nicht auf, noch ist ihre malerische Umstilisierung nicht vollzogen und der Strich noch nicht selbständig geworden, aber die malerische Gesamthaltung ist um einen großen Schritt über das hinausgeführt, was Giovanni Bellini erreicht hatte. Und darin sind die Anregungen begründet, die von Giorgione ausgegangen sind. Giorgione ist der erste, der wirklich gemalt hat, ohne Vorzeichnung. Vasari tadelt das von seinem Standpunkt aus mit Recht, der Schüler

Michelangelos konnte kein volles Verständnis für die neue Richtung haben, der die Zukunft gehörte.

Wir haben einige wenige Bildnisse von Giorgione, Brustbilder, die darin, daß sie vor dunklem Hintergrund stehen, altertümlicher sind als seine anderen Gemälde. Ihre Formgebung ist nicht sehr eindringend, und die Individualisierung könnte stärker sein, aber sie sind ausgezeichnet durch ein starkes und reines Gefühl. Der junge Mann in Berlin (12 a) ist so wie er im Rahmen steht und wie nur die Finger der rechten Hand sichtbar werden, noch quattrocentistisch, auch in den Gesichtsformen haben Giovanni Bellini und andere ebensoviel erreicht, aber die Züge haben einen tiefen und zarten Ausdruck, der das Bild weit über die meisten gleichzeitigen erhebt. Das Kolorit ist diskret und harmonisch. Stärker ist der Ausdruck in dem Bildnis eines jungen Mannes in Pest. Der Körper ist nahezu von vorne gesehen, der Kopf zur Seite gewendet, etwas geneigt und die sehr sprechende rechte Hand vor die Brust gelegt. Noch höher steht das herrliche Frauenbildnis im Louvre, das einen wundervollen, starken Farbenakkord anschlägt. Welche Innigkeit liegt in der leichten Neigung des Kopfes, in dem träumerischen Blick und in der Hand, die versonnen, fast unbewußt an der Halskette spielt. Eines der schönsten Bildnisse aller Zeiten. Von den zum Teil bedeutenden Bildnissen, deren Zuschreibung an Giorgione nicht gesichert ist, steht ihm die Slava, in der Sammlung Crespi in Mailand, wahrscheinlich ein Bild der Catarina Cornaro, wenigstens sehr nahe. Auf das berühmte Konzert im Palazzo Pitti, eine Gruppe von drei Halbfiguren, hat Giorgione immer noch den meisten Anspruch. In diesem Bilde ist etwas Novellistisches, eine Handlung, welche nicht zum Dramatischen gesteigert ist. Der sehr ausdrucksvolle Kopf des Mönches mag von Tizian vollendet sein*).

Taf. LXIII.

Die Malweise Giorgiones führt der ältere Palma ohne Giorgiones Geist weiter, seine Bilder sind als Gemälde herrlich, von berauscher Pracht, aber zum Porträtisten fehlt ihm die Kraft der Individualisierung. Er malt Halbfiguren auf neutralem Grund. Seine Männer sind müde und weichlich, sie geben aber doch einen Typus, dem wir auch bei Tizian begegnen, und der dem Leben der Zeit angehört. Das beste ist das wunderbar gemalte Bildnis eines Dichters in der Nationalgalerie zu London (636). Die Zuweisung ist unsicher, will man nicht gleich auf Moretto gehen, so bleibt die an Palma die annehmbarste. Außer der Reihe steht sein Selbstbildnis, das man nach Vasaris begeisterter Schilderung heute in einem Bilde der Pinakothek zu München (1107) erkennt. Früher war es dem Giorgione zugeschrieben und ist seiner würdig. Es ist mit hoher Energie erfaßt und hat in der Wendung des Kopfes etwas Momentanes, das in der venezianischen Kunst damals (1528) noch vereinzelt ist. Palmas Ruhm ruht auf seinen Frauenbildern, welche kaum als Bildnisse angesprochen werden dürfen. Es sind schöne, lebenswürdige, gnußfähige und gnußfreudige Wesen, strahlend von Jugend und Gesundheit, in reicher,

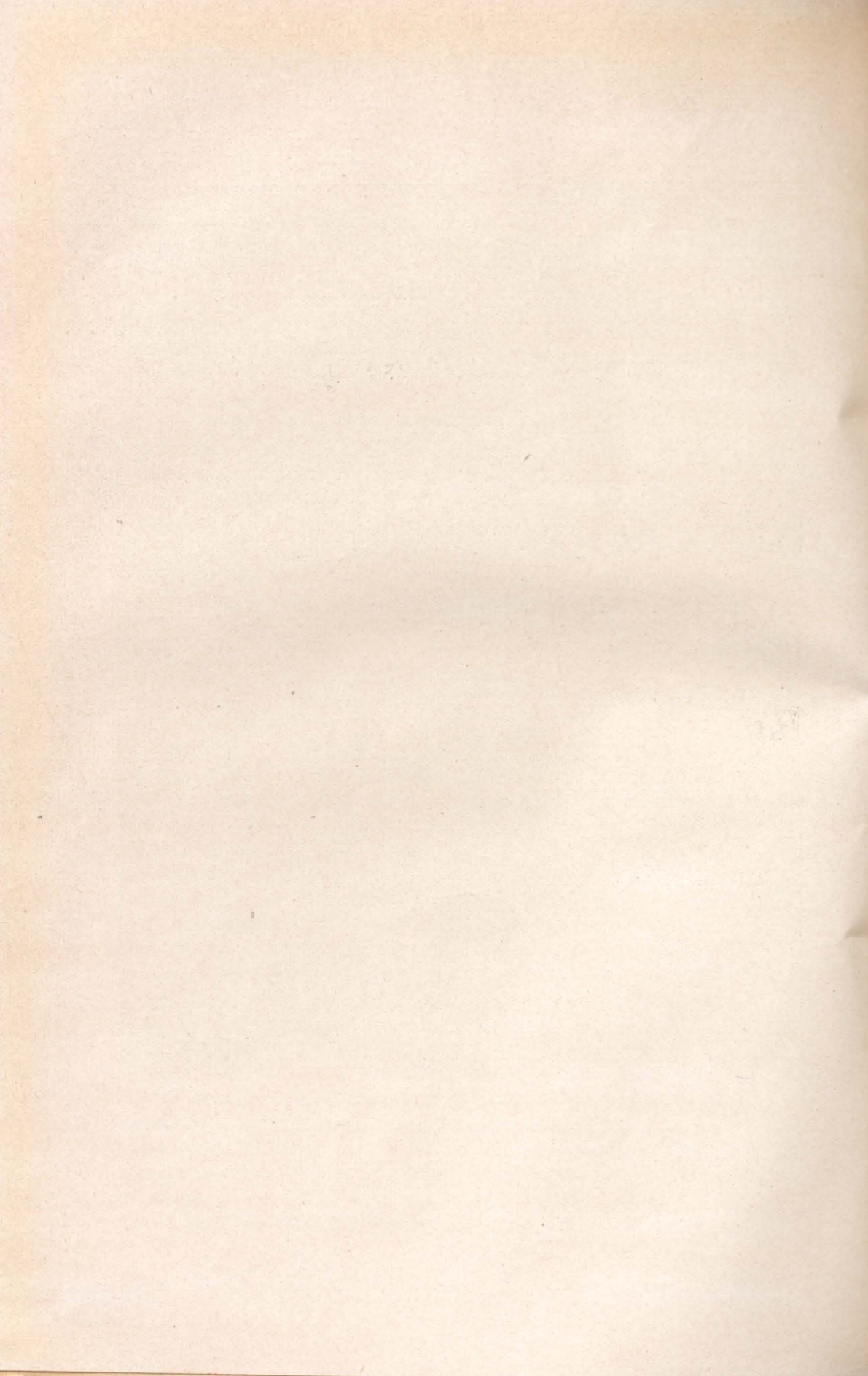
Taf. LXVI.

* Das Bild ist jüngst dem Sebastiano del Piombo zugeschrieben worden.



Giorgione, junge Dame.

Beiträge zur Geschichte des Bildnisses. Tafel LXIII.



farbiger und geschmackvoll angeordneter Kleidung, geadelt durch vollendete malerische Darstellung. Sie geben verklärte Bilder der Venezianerinnen des beginnenden 16. Jahrhunderts. Am reinsten erscheint dieses wohlige Dasein in der Gruppe der drei Schwestern in Dresden (139). Das Bild erhält durch den Hintergrund, eine abendliche Hügellandschaft, einen Stimmungsgehalt, an dem die etwas geistlosen Mädchen wenig Anteil haben. Vornehmer und zurückhaltender ist die früher dem Tizian zugeschriebene *Bella aus Palazzo Sciarra in Rom*, jetzt bei Rothschild in Paris.

Im Ubrigen tut man gut, sich an der formalen und farbigen Schönheit dieser Bilder genügen zu lassen und nicht nach dem Geist der Schönen zu fragen. Was die venezianische Kunst in dieser Gattung von Idealbildnissen erreichen konnte, zeigt Tizian. Er konnte und wollte aus diesen lebenswürdigen Mädchen keine bedeutenden Frauen machen, aber er erhebt sie doch in eine höhere Sphäre. Das „traumschöne“ Gebilde der *Flora in den Uffizien* wird immer zu den entzückendsten Darstellungen vollerblühter Weiblichkeit gehören. Wo er seine Tochter *Lavinia als Pomona* (Berlin) oder *Herodias* (Madrid) darstellt, tritt das Porträtmäßige stärker hervor.

Jünger als Palma ist der Trevisaner *Lorenzo Lotto*, der durch die venezianische Schule gegangen, aber nie zu einem ganz festen, persönlichen Stil gelangt ist. Als Porträtfist ist er einer der lebenswürdigsten. In seinen Männerbildnissen wie dem *Mann mit der Tierpranke in Wien* (215), hat er etwas Weiches, das an Palmas *Ariost in der Nationalgalerie in London* (S. 31) erinnert. Vornehm und sehr reizend ist eine junge Frau in der *Brera zu Mailand*.

Giorgiones Bildnisse gehören formal noch dem Übergang aus dem Quattrocento an, geistig stehen sie in einer anderen Welt. Das Wesentliche an *Giorgiones* ganzem Schaffen ist, daß eine durch und durch poetische Natur in Bildern ihr Gefühl ungeschwächt zum Ausdruck bringt, der äußere Fortschritt, daß er die Mittel hiefür mühelos findet. In *Giorgiones* Leben und Kunst bleibt etwas Mythisches, *Tizians* Lebensgang und *Tizians* Werk liegen klar vor uns. Durch mehr als sieben Jahrzehnte hat er bestimmend auf die venezianische, ja auf die europäische Kunst eingewirkt, und als er fast hundertjährig starb, war sein Auge noch klar und seine Hand noch fest. Vieles war anders geworden zwischen den ersten Jahren des 16. Jahrhunderts und dem Jahre seines Todes 1576, aber sein Altersstil ist fast noch stärker als der seiner Jugend und gibt technisch und künstlerisch immer noch Neues. Tizian gehört dem Kreise junger Maler an, die sich im Beginn des 16. Jahrhunderts um *Giovanni Bellini* gesammelt, und in dem *Giorgione* die Führung hatte. Tizian, der 1477 geboren war, war kein frühreifes Talent, seine frühesten Werke sind etwa um 1502 zu setzen, aber lernend und verarbeitend wie *Rafael* ist er immer stark persönlich und auf jeder Stufe fertig. Die Poesie, welche aus den Werken *Bellinis* und *Giorgiones* spricht, eignet auch Tizian; die drei Lebensalter in der *Bridgewater Galerie in London* sind nicht nachempfunden, und die himmlische und irdische Liebe in der *Villa Borghese* ist überhaupt das stärkste unter diesen Bildern, selbst über *Giorgiones Venus*

hinaus. Tizians Gefühlsskala ist weiter als die Giorgiones und geht durch alle Abstufungen von stiller Freude zu lautem Jubel und zu tiefstem Schmerz, von seliger Ruhe und süßem Verlangen zu heftigster Leidenschaft; er war eine robustere Natur, seine Schöpfungen sind von dramatischem Leben erfüllt, das auch in Existenzbilder wie die Madonna mit dem Kind und die *sacra conversazione* eindringt. Das Höchste erreicht er in der Ermordung des heiligen Petrus Martyr, aber noch in seinen spätesten Werken ist die Leidenschaft nicht erloschen. Neben wahren Gefühl stellt sich da und dort eine Steigerung ins Deklamatorische ein, ja das falsche Pathos des Barock fehlt nicht ganz, namentlich wo allegorische Beziehungen hereinspielen wie im Triumph der heiligen Dreifaltigkeit in Madrid oder in dem Bilde des Glaubens mit dem knieenden Dogen Grimani. Das mag durch die Aufträge bedingt sein, welche der Natur Tizians nicht entsprachen. In diesen Bildern kündigt sich schon die Gefühlswaise des Barock und des Neukatholizismus an.

Giorgione und Tizian waren die ersten, welche ihre Bilder ohne Vorzeichnung frei mit dem Pinsel malten. Vasari sagt darüber im Leben Tizians: „Als um das Jahr 1507 Giorgione von Castelfranco nach Venedig gekommen war, gefiel ihm jene (trockene und harte) Malweise (der damaligen Venezianer) nicht, und er begann, seinen Werken auf gute Art mehr Weichheit und stärkere Rundung zu geben. Wohl pflegte er vor der Natur zu arbeiten, sie so gut er konnte in Farben darzustellen und sie mit starken oder schwachen Tönen ohne Vorzeichnung zu skizzieren, wie sie im Leben waren, weil er es für ausgemacht hielt, daß das Malen allein mit Farben ohne gezeichnete Studie die wahre und beste Art zu arbeiten, ja das wahre Zeichnen sei, aber er übersah, daß der, welcher eine Komposition wohl anordnen will . . ., sie zuerst auf verschiedene Weise zu Papier bringen muß, um zu sehen, wie alles zusammengeht . . .; überdies ist ein genaues Studium des Nackten nötig, um es wohl zu verstehen, was nur durch zeichnen erlangt werden kann, und wer immer nach nackten oder bekleideten Modellen malt, ist nicht frei*) . . ., wer aber (gelernt hat), alle Dinge aus dem Kopf zu machen, ohne sie immer vor sich zu haben, braucht nicht unter dem Reiz der Farben den Mangel der Zeichnung zu verbergen, wie es viele Jahre hindurch die venezianischen Maler Giorgione, Palma und Pordenone getan haben.“

In seiner Frühzeit schließt sich Tizian in Formgebung, Kolorit und Farbauftrag an Giorgione an, sein Kolorit ist tief und leuchtend, seine Modellierung sorgsam und weich, später wird die Pinselführung immer freier und kühner und gewinnt selbständige Bedeutung. Erst heben sich da und dort Pinselstriche leuchtend aus der vertriebenen Farbe heraus, dann aber werden die Flächen der Lokalfarben in einzelne Farbflecken aufgelöst, welche erst in ihrer Vereinigung und gegenseitigen Bedingtheit den Gesamtton ergeben. Er gewinnt damit eine Steigerung der Abstufungen und der

*) Noch 1633 sagt der Spanier Carducho in seinen Dialogos sobre la pintura: Die venezianische Schule, allezeit nach Schönheit und Leichtigkeit des Kolorits trachtend, verschmähte die Zeichnung, weil sie die Denkarbeit floh. Justi, Velasquez² I. S. 190.

Leuchtkraft, Flimmer und Transparenz, Lichterscheinungen, welche in dieser Kraft neu waren.

Die Selbständigkeit des Striches bringt auch eine Auflösung der Form mit sich; die Form wird neu stilisiert, an Stelle der plastischen Modellierung mit Schraffierungen oder mit vertriebenen Schattten tritt die malerische, in welcher der Strich der Form nicht mehr ängstlich folgt. Die vermittelnde Modellierung der Uebergänge fällt weg, Flächen stehen gegen Flächen. Der Strich gibt nur das Bestimmende, er deutet an, das Einzelne verschwindet in der Gesamterscheinung. Für sich betrachtet, entspricht eine Teilform gar nicht der Wirklichkeit, ein Ausschnitt aus einem Gesicht kann für sich ganz unverständlich sein, und doch ist er mit hoher Weisheit in das Gesamtbild eingefügt und wirkt in diesem richtig und überzeugend. Was Leonardo als Hauptsache betrachtet hat, die plastische Modellierung, ist ins Gegenteil umgeschlagen.

Aber Vasari erkennt doch die Vorzüge von Tizians Malweise an: „Wohl ist es wahr, daß sein Verfahren in diesen letzten Bildern sehr verschieden ist von dem seiner Jugend; denn diese sind mit vieler Feinheit und Sorgfalt ausgeführt für den Anblick aus der Nähe und Ferne, jene aber sind hingeworfen, grob und fleckig heruntergestrichen, so daß sie aus der Nähe nicht anzusehen sind, aus der Ferne aber vollendet erscheinen . . ., so daß es vielen scheint, sie seien mühelos gemalt. Dem ist aber nicht so, und sie täuschen sich, denn man sieht, daß sie durchgearbeitet sind, und daß er sie oft übergangen hat*), so daß man die Sorgfalt der Arbeit wahrnimmt. Und diese Art ist geistreich, schön und bewundernswert, weil sie die Bilder lebendig macht, die Mühe aber verbirgt“. Vasari, der selbst ganz andere Wege geht, erkennt sehr wohl, daß der Reiz des malerischen Stils in der Belebung liegt.

Tizian hat der Malerei mit gewaltiger Kraft neue Bahnen zu glänzender Entwicklung gebrochen. Wie sich im Hochgebirg Gipfel an Gipfel reiht und stets der als der höchste erscheint, dem man gegenübersteht, so folgen nun die Großmeister der Malerei in ununterbrochener Reihe bis auf Rembrandt; jeder bringt neues, nur ihm eigenes; in diesem Stil ist nur der groß, der das kann, er ist ganz subjektiv. Die Subjektivität des Künstlers äußert sich nicht nur in dem schöpferischen Akt der Entstehung des Bildes in der Phantasie, sondern auch in der Formauffassung und Darstellung. Diese subjektive Tätigkeit der bildenden Phantasie äußert sich weit stärker da, wo es sich nicht mehr um die objektive Wiedergabe der Formen handelt, sondern um deren Uebertragung auf ein ganz anderes optisches Gebiet, um ihre Auflösung, aus der sie erst durch optische Synthese wiedergewonnen werden. Auch die Auflösung der Farbe ist ein subjektiver Akt; zwei Maler können eine Lokalfarbe übereinstimmend treffen, niemals aber sie identisch auflösen. Endlich ist der freie Strich etwas ganz in der Organisation des Auges und

*) Ueber Tizians Technik haben wir eine Aussage von Marco Boschini (*Le ricche Minere della pittura Veneziana*. 2. Aufl. 1674. Fol. B. v. Werner-Weisbach, Impressionismus I. S. 68.

der Hand Begründetes und erfordert, um das Wesentliche überzeugend zu geben, die höchste Sensibilität.

In der optischen Synthese, welche der Beschauer vornimmt, ist die aufnehmende Phantasie zu eigener Tätigkeit gezwungen; darin liegt die starke Anregung, welche der Stil bietet, darin auch der Grund, daß seine Aufnahme eine Empfindlichkeit des Auges und ein Reagieren der Phantasie verlangt, die nicht jedem gegeben sind, die wohl durch Uebung gesteigert und verfeinert werden können, aber angeboren sein müssen. Wer sie nicht hat, dem ist der Zugang verschlossen.

Der malerische Stil verlangt in weit höherem Maße als der plastische Auswahl und Beschränkung auf das Wesentliche, er behält immer etwas von der Skizze, welche ein erstes, auf das Bestimmende gerichtetes Festlegen der Gestalt ist; Vereinfachung und Vertiefung sind auch im malerischen Stil die Mittel zur Verstärkung der Charakteristik. Das Bildnis erreicht denn auch im malerischen Stil des späteren 16. und des 17. Jahrhunderts seine höchste Vollendung.

Aus Vasaris abfälligen Aeüßerungen über das Malen ohne Vorzeichnung spricht die natürliche Abneigung einer festen, älteren Kunstrichtung gegen eine neu aufkommende; er spricht zunächst von der Komposition, dann aber von dem Nachteil, den das Malen nach der Natur für die formale Durchbildung mit sich bringt, wobei er mehr die Artikulation und Ponderation, als die Formgebung im einzelnen im Auge hat. Man muß zugeben, daß seine Einwände nicht ganz unbegründet sind. Tizian beherrscht den menschlichen Körper nicht so vollkommen wie die großen Florentiner; unsichere Bewegungen, unsicheres Stehen, mangelhafte Verkürzungen kommen in seinen Bildern vor, aber sie treten hinter die Vorzüge der sonst lebhaften und ausdrucksvollen Zeichnung zurück, und er stattet seine Menschen mit der höchsten Lebensfülle aus. Von dem heiligen Sebastian auf der *santa conversazione* in der vatikanischen Pinakothek sagt Vasari: „Für die Kapelle des heiligen Nikolaus bei den Frari malte er . . . einen heiligen Sebastian nach dem Leben, sodaß man sieht, es ist keine Kunst daran gewandt, die Schönheit der Beine und des Körpers zu finden, weil nichts da ist, als was man am Modell sieht. Er scheint ganz nach dem Leben geformt zu sein, so fleischig und individuell ist er. Gleichwohl gilt er für schön.“ Was Vasari sagt, ist richtig, es ist ein gesunder und echter Realismus, in dieser Figur wie in dem Johannes der Akademie in Venedig und dem schon höchst malerischen Sebastian der Eremitage in Petersburg, den ich nur aus Photographien kenne. Aber diese Figuren haben doch auch ihr Teil an der gehobenen Formgebung der Renaissance, und noch mehr gilt das von Tizians Frauen; in der ruhenden Venus, die er nach Giorgiones Vorgang mehrmals gemalt hat, fragt überhaupt niemand mehr nach dem Modell, der Realismus ist überwunden, wenn irgend, so kann auf sie das Wort vom erhöhten Dasein angewandt werden. Wunschlos und völlig naiv breiten sie in vollendeter Klarheit und Ruhe die schönen Glieder aus. Die Darstellung des menschlichen Körpers erreicht in ihnen wieder einen Höhepunkt, ihre kraftvolle

Schönheit wirkt in der venezianischen Kunst lange nach. So idealisiert Tizian doch, wenn auch nicht im Stil der florentinisch-römischen Kunst und von anderer Grundlage aus.

Daß er auch das Idealbildnis junger Frauen herrlich zu geben wußte, ist schon Seite 32 gesagt, aber seine Frauenbildnisse sind weniger intensiv individualisiert als die von Männern. So konnte die unsinnige Hypothese Anklang finden, daß sich die Herzogin von Urbino als Venus habe malen lassen. Vielleicht hat Tizian das Urbild der Venus in den Uffizien auch porträtiert und damit eines der herrlichsten Bildnisse aller Zeiten geschaffen, aber diese junge Frau ist nicht Eleonore Gonzaga, und ihre Aehnlichkeit mit der Venus ist auch nicht unbedingt überzeugend. Dem sei wie ihm wolle, die Bella des Palazzo Pitti ist eine bestimmte, sehr reizende Persönlichkeit und soweit individualisiert, als es ihrem jugendlichen Alter entspricht. Zu der berausenden Wirkung des Bildes trägt aber der wunderbare Farbenakkord des Kleides sein redliches Teil bei. In dem Berliner Bildnis seiner Tochter Lavinia hält auch die gesamte Bildwirkung, die in Stellung und Kolorit ruht, dem Bildniswert die Wage. Eleonore Gonzaga in den Uffizien, Isabella von Portugal in Madrid und andere bleiben immer Bildnisse und Bilder von Tizian, ihren Porträtgehalt hätten aber andere ebensogut erreichen können.

Anders Tizians Männerbildnisse; er kommt dem inneren Leben des Dargestellten noch näher als seine großen Vorgänger und schafft eine neue Auffassung von höchster Intensität der Charakteristik, er gibt lauter einheitliche, geschlossene Persönlichkeiten von größter Unmittelbarkeit des Lebens. In Lebensgröße treten sie uns entgegen in einem Realismus, der nicht an der äußeren Form Halt macht, sondern auf den Grund der Seele dringt und die Formen durchgeistigt. Haltung und Bewegung der Figuren stehen in vollkommenem Einklang mit der Charakteristik, auch die Begrenzung trägt zu deren Hebung bei. Tizian liebt, den unteren Bildrand unter die Hüften, ja an das Knie zu legen. Man versuche, die Bildränder anders zu legen, etwa in Brusthöhe, und man wird sofort wahrnehmen, was an Charakteristik verloren geht. Auch die ganzen Figuren in Lebensgröße und das Reiterbildnis hat Tizian so behandelt, daß die ganze Persönlichkeit in ihrer Erscheinung wie in Haltung, Bewegung und Proportionen individuell charakterisiert wird. Schließlich schreitet er zur Gruppe fort, die er dramatischer behandelt als seine Vorgänger.

Unter den frühen Bildnissen Tizians steht der Mann mit dem Handschuh im Louvre obenan. Er ist einer der ersten Jünglinge, wie sie im Bildnis in Florenz und Venedig beliebt waren. Zu dem sinnenden Ausdruck des Gesichts stimmt die untätige Haltung der Hände. Im Blick und in der Wendung des Kopfes liegt aber doch mehr tätige Aufmerksamkeit als passives Träumen. Die Ausführung ist sehr sorgfältig, der weich modellierte Kopf tritt einseitig beleuchtet hell aus dem Hintergrund heraus, eingehend ist die rechte Hand durchgearbeitet, die linke steckt in einem Handschuh aus mürbem Leder. Das sehr anziehende Bild ist von einer Poesie erfüllt, die

an Giorgione erinnert. Aus einer Gruppe ähnlicher Bildnisse, alle um 1520 oder wenig später entstanden, kommt ihm keines gleich, auf gleicher Höhe aber steht das Bildnis der Wiener Galerie, in dem man Tizians Arzt Palma vermutet. Weder die Benennung noch die Zuschreibung an Tizian stehen ganz fest. Das Bild ist vielleicht mehr ins einzelne gearbeitet, als sich selbst mit Tizians Jugendstil verträgt, von Tizians Geist ist es doch erfüllt. Mag der Mann Arzt sein oder nicht, ein Mann des klaren, ruhigen Denkens ist er, das spricht aus seiner ganzen Haltung, aus der Art, wie die linke Hand in den Saum der Schabe greift, in der leichten Spannung der Lippen und in dem ruhigen Blick. Es ist ein feiner, durchgeistigter Kopf. Wenn die Durchbildung ins einzelne geht, die große Auffassung hat darunter nicht gelitten. Aus dem jungen Mann in Madrid, der früher Alfonso d'Este hieß, jetzt Federigo Gonzaga genannt wird und wohl keinen von beiden vorstellt, konnte selbst Tizian nur ein sehr schönes Gemälde machen.

Tizian war schon, als er diese Bildnisse malte, nicht mehr jung, gegen 1540 erreicht seine Bildniskunst ihre Höhe, er war etwa fünfzig Jahre alt. Die Charakteristik gewinnt eine scharfe Energie.

Das Bild des Francesco Maria della Rovere in den Uffizien ist 1537 gemalt. Auch wenn wir nicht wüßten, was der Herzog von Urbino war, aus seinen Zügen, aus seiner ganzen Haltung würden wir seine kalte, vor nichts zurückschreckende Energie herauslesen. Auch das Gegenstück, seine Gemahlin Eleonore Gonzaga, eine vornehme Frau, welche die Höhe des Lebens überschritten hat, zählt zu den besten Frauenbildnissen Tizians. Fast noch kälter und gewissenloser als Francesco Maria erscheint Taf. LXV. Pier Luigi Farnese (in Neapel), ein schöner, abgelebter Mann, dessen Wille aber noch ungebrochen ist. Der scharfe ausdrucksvolle Kopf ist nach rechts gewandt, die rechte Hand weist mit dem Feldherrnstab nach links mit sprechender Gebärde, die keinen Widerspruch duldet. Von Pietro Aretino wissen wir vielleicht zu viel, um sein Bild (1545, Florenz, Pitti) ganz unbefangen zu würdigen, aber er wird auch dem, der nichts von ihm weiß, als ein höchst anmaßender, unangenehmer Herr erscheinen, der sich überall skrupellos durchsetzt, wenn auch weniger gewaltsam als jene Tyrannen. Der junge Mann in den Uffizien, nach der Tradition ein Engländer, ist fast frontal dargestellt. Der Ausdruck der Unruhe auf dem ernstesten Gesicht kommt von der ungleich hohen Stellung der Augen, und man soll keine weitgehenden Schlüsse auf Angst oder Verzweiflung daraus ziehen.

Der Stil dieser Bildnisse ist groß und frei und bereits sehr malerisch, die Formen werden mit den einfachsten Mitteln äußerst sicher und lebendig gegeben, die Gewänder sind breit hingestrichen, wobei doch das Stoffliche ganz augenfällig wird (Aretino, Lavinia, Franz I.), wundervoll ist das tiefe Leuchten des polierten Stahls der Rüstungen (Francesco Maria della Rovere, Pierluigi Farnese, Giovanni Medici).

Tizian war sich selbst nicht Studienobjekt wie Rembrandt, auch nicht Substrat für eine Idealisierung wie Dürer, er malt sich mit derselben Ruhe und Sachlichkeit wie andere. Er hat sich nicht oft aufgenommen, sondern

eine Aufnahme mit einigen Aenderungen wiederholt gemalt. Es ist ein Brustbild mit etwas gehobenem und nach links gewandtem Kopf. In dem Bild der Galerie zu Wien (196, angezweifelt, vielleicht Kopie) erscheint er als ein schöner, kräftiger Mann von sicherem Wesen auf der Höhe des Lebens. Das Bild mag um 1530 entstanden sein, die drei folgenden, zwei in den Uffizien, eines in Berlin, um 1550. Das Berliner (163) ist durch Umfang, Bewegung, Kopfhaltung und Malerei das lebendigste. Nur der Kopf ist ganz ausgeführt, auch er in sehr freier Behandlung. Das Uebrige, nur angelegt, gibt doch die beabsichtigte Wirkung schon ganz. Das Bild ist technisch höchst lehrreich, es ist eines von jenen, welche auf jeder Stufe der Ausführung fertig erscheinen. Im Momentanen ist es eines der besten Bildnisse. Tizian ist ein alter Mann voll Temperament, der Kopf ist in rascher Wendung nach links gewandt, und der Blick geht noch etwas weiter, wodurch er erhöhte Lebhaftigkeit erhält. Die rechte Hand trommelt mit den Fingern auf dem Tisch, die linke ist auf den Schenkel gestützt. Die Abweichungen in der Wiedergabe der Formen bleiben bei den beiden anderen Bildern innerhalb der zulässigen Grenzen, sodaß aus ihnen kein Argument gegen die Eigenhändigkeit abgeleitet werden kann, an Temperament erreichen sie das Berliner nicht. Der Prado in Madrid hat ein Hüftbild, nahezu im Profil, wohl erst um 1570 gemalt. Daß das Bild das von Vasari erwähnte von 1562 sei, ist nicht ausgeschlossen. Meine spätere Datierung ist nur Vermutung. Tizian ist ein Greis geworden, die Muskulatur des Gesichts ist erschlafft, aber das Auge ist noch hell, der Ausdruck ist sehr ernst. Das Bild atmet die Ruhe des Alters.

In den Bildnissen der großen Gegner Karl V. und Paul III. wird der Porträtist zum Historienmaler. Karl V. ist vielleicht von Anderen objektiver dargestellt worden; den Herrscher, den wir aus der Geschichte kennen, gibt nur Tizian. Karl hat das wohl selbst gefühlt und wollte seit 1548 nur von Tizian gemalt werden. Der Sohn Philipps des Schönen von Burgund und Johanna der Wahnsinnigen von Spanien war weder stattlich noch schön. Als er sechzehn Jahre alt war, fiel ihm die Krone von Spanien zu, mit zwanzig Jahren wurde er zum römischen Kaiser gewählt. Er galt als phlegmatisch und unselbständig, in Wahrheit war der kalte, verschlossene Mann energisch, pflichttreu und sehr ehrgeizig. 1543 hat ihn Tizian in Bologna zum erstenmal gemalt. Ein Bildnis in Halbfigur ist verschollen, das in ganzer Figur verwahrt der Prado in Madrid. Der Kaiser steht ganz am vorderen Rande des Bildes vor einem Vorhang, seine schlanke Gestalt erhält durch die gepufften Aermel und die Pelzschaube an den Schultern eine unförmliche Breite, der Kopf ist nach rechts gewandt, der Mund, wie bei Schwerhörigen, etwas geöffnet. Er gibt dem Gesicht den Ausdruck geistiger Beschränktheit, doch liegt in dem vorgeschobenen Unterkiefer ein Zug von Energie. Der Ausdruck ist freudlos. Schließlich ist der Kopf schwer zu deuten wie der Mann selbst. Fünfzehn Jahre später hat Tizian den Kaiser wieder zweimal gemalt, zuerst in dem berühmten Reiterbild des Prado, das zum Gedächtnis der Schlacht bei Mühlberg gemalt ist. Es ist

kein Schlachtenbild, der Kaiser reitet einsam durch eine parkartige Landschaft. Sein Pferd geht in der eleganten Gangart der Schule, der Reiter aber achtet des nicht, in eisiger Ruhe geht er auf sein Ziel los. Ruhig und fest ist auch seine ganze Haltung, namentlich die des Kopfes. Wie weit ist er von dem gespreizten Helden Colleoni entfernt, in dem jeder Nerv von dem Bewußtsein der Kraft gespannt ist. Karl bedarf solcher Schaustellung nicht; nicht die



Tizian. Karl V.

Kraft des Körpers, nicht heldenhafter Kriegsmut, sondern zielbewußte Ausdauer sichert ihm den Erfolg. Das Bild spricht nicht nur von Karls Energie gegen seine Feinde, sondern auch von der gegen sich selbst. Er war schon 1547 ein siecher Mann, und als solchen hat ihn Tizian in Augsburg gemalt (München 1112). Der Kaiser sitzt in einer offenen Halle in lässiger Haltung im Lehnstuhl, ein müder Mann. Er ist einfach in Schwarz gekleidet. Der Kopf mit dem verbissenen Mund und dem lauernenden Blick zeigt die Prägung strenger geistiger Arbeit, aus dem beschränkten Jüngling ist der Herr



Tizian, Papst Paul III.



Sebastiano del Piombo, Dorothea.

der Welt geworden, aber auch ein müder Mann, dessen Körper den geistigen Anstrengungen nicht mehr Stand hält. Wenige Jahre später legte Karl V. die Herrschaft nieder und zog sich in die Einsamkeit von San Juste zurück; seine politischen Ziele hat er nicht völlig erreicht, und das Erreichte konnte er nicht unversehrt festhalten.

Auch Paul III. hat Tizian tief in die Seele geblickt. Alessandro Farnese war fünfundsiebzig Jahre alt, als ihn Tizian malte. Das berühmte Bild in Neapel ist in bewußter und naher Anlehnung an Rafaels Julius II. entstanden, und wie dieses vereinigt es objektive Bildnistreue mit eindringender geistiger Charakteristik. Der Papst hatte in seinem Charakter manches mit Karl V. gemein, er hatte feste Ziele, die er mit Ausdauer verfolgte, war klug, berechnend und verschlagen, aber er war doch eine andere, eine bequeme, prächtige und gewinnende Natur und wurzelte fest in der vornehmen römischen Gesellschaft. Er war bei hoch und niedrig beliebt. Matteo Dandolo berichtet bei seinem Tod an die Republik Venedig: „Papst Paul war gütig und verbindlich, verständig und besonnen, nie gab es einen, der des Namens eines Edelmannes würdiger gewesen wäre.“ Tizians Paul III. steht an der Schwelle des Greisenalters, er sitzt etwas gebückt im Lehnstuhl, zur Seite gewandt wie Julius II., auch seine linke Hand ruht auf der Lehne, aber der Kopf ist ganz anders, nicht nur im Bau, sondern auch im Ausdruck. Paul III. kennt die Sorge, es liegt etwas Fragendes in dem Blick, den er auf den Beschauer richtet. Es ist nicht das ruhige Sinnen Julius II. Wiederholungen mit wenig veränderter Haltung sind in Neapel und in Petersburg. Wie Rafael die Charakteristik Julius II. in den Bildern der Stanzen vertieft hat, so Tizian die Paul III. in dem Bilde des Papstes mit seinen Enkeln Alessandro und Ottavio Farnese, den Söhnen Pier Luigis, das er 1545 in Rom gemalt hat. Das Bild, gleichfalls in Neapel, erhebt eine unerfreuliche Familienszene zum Geschichtsbild, es ist ein kulturgeschichtliches Zeugnis der Unsicherheit und Vertrauenslosigkeit der italienischen Herrscherfamilien und erscheint wie eine Vision der kommenden Ereignisse, der Zerwürfnisse mit seinen Enkeln, welche nach dem Tode Franz I. von Frankreich eintraten. In gleißnerisch unterwürfiger Haltung tritt der junge Ottavio an den Großvater heran, der gebückt und zusammengesunken im Lehnstuhl sitzt und mißtrauisch zu ihm aufblickt. Auf der anderen Seite steht der Cardinal Alessandro in teilnahmsloser Ruhe, ein kalter Egoist. Die Studie zu seinem Kopf ist in der Galerie Corsini in Rom. Auch den dritten großen Politiker, der im 16. Jahrhundert in die Geschicke Italiens eingegriffen hat, Franz I., hat Tizian gemalt. Das Bild ist im Louvre (1588), eine Wiederholung in der Sammlung Lenbach in München. Nach Vasari wäre es gemalt, als Franz I. nach Frankreich zurückkehrte, also nach der Schlacht bei Marignano 1515. Dem widerspricht das Alter des Königs und der Stil des Malers. Auch die Annahme, das Bild sei nach einer Medaille gemalt, ist kaum zutreffend. Die wahrscheinlichste Annahme ist, daß es etwa 1538 in Frankreich entstanden ist. Franz I. lebt fort in der Gestalt, die ihm Tizian gegeben hat, mag es nun nach dem Leben gemalt sein oder nicht.

Der geistige Gehalt der Bilder dieser Fürsten ist so stark, daß das Interesse unwillkürlich vom Künstlerischen auf das Psychologische übergeht. Wie Karl V. ließ sich auch Philipp II. in ganzer Figur von Tizian malen. Ein Bild im Prado, ein etwas späteres in Neapel, beide schöne Bilder, die an geistiger Bedeutung denen des Vaters nicht gleichkommen. Wohl gestaltet Tizian die Züge, die er in einer Skizze in der Sammlung Lenbach objektiv festgehalten hatte, ins Gefällige um und führt uns einen eleganten jungen Mann in prächtiger Rüstung, wie in spanischer Hoftracht vor, aber nicht mehr; seine Tätigkeit geht hier nicht auf Vertiefung, sondern auf Abschwächung der Charakteristik, die in der Skizze in nicht eben ansprechender Weise zu Tage tritt.

Auch der Jäger in Cassel (488) interessiert uns als Mensch nur mäßig; ein Landedelmann in prachtvoller, roter Kleidung mit dem Jagdspieß, neben ihm sein Hund und ein Putto mit dem Drachenhelm. Es soll ein Neapolitaner Giovanni Francesco Aquaviva, Herzog von Atri, sein. Der Mann ist nicht bedeutend, auch nicht in höherem Sinne vornehm, aber wohlwollend und gewohnt in guter Gesellschaft zu leben. Seine Haltung ist trotz der etwas kurzen Beine frei und sicher. Die farbige Haltung des Bildes ist stark und überaus prächtig.

Die letzten Bildnisse Tizians sind aus den sechziger Jahren. Lavinia als Frau Sarcinelli in Dresden (171) und noch etwas später in Wien (198), von dem Reiz der Jugend auf dem Berliner Bild (166), von dem etwas verschämten Glück der Neuvermählten (Dresden 170) ist wenig geblieben, sie ist eine stattliche Frau von bürgerlicher Erscheinung geworden, eine Frau von den mächtigen Formen der Venezianerinnen des späteren 16. Jahrhunderts Jacopo de Strada in Wien (182) von 1568 ist ein glänzendes Beispiel der späten Auffassung und des Altersstils Tizians. Strada ist handelnd dargestellt, er hält eine kleine Marmorfigur, der Körper ist stark bewegt, der Kopf nach links gewandt. Auf dem Tisch ein Brief und einige Münzen. Die Darstellung verlangt die Angabe des Raumes, eine Täfelung, auf deren Gesimse einige Bücher liegen, doch ist der Raum nur angedeutet und geht nicht in die Tiefe,

In der freien Gestaltung von Charakterköpfen kommt Tizian nicht über das hinaus, was er in seinen Bildnissen gibt, selbst zu den Köpfen Christi und des Zöllners im Zinsgroschen finden sich ebenbürtige Seitenstücke unter diesen.

Wie andere Maler seiner Zeit nimmt auch Tizian in seine religiösen Bilder Bildnisse auf. Betende Stifter in dem frühen Motivbild des Jacopo Pesaro vor S. Peter in Antwerpen, einem Präsentationsbild von hohem Leben, in der Madonna Pesaro in den Frari in Venedig u. a.; Zeitgenossen als Assistenz im Tempelgang Marias in der Akademie in Venedig. Gewissermaßen eine Umkehr der Assistenz sehen wir im Glauben (Dogenpalast), wo die Fides und der Doge Grimani die Handelnden, S. Marcus und das kleine, nicht individualisierende Gefolge die Assistenz sind.

Sehr merkwürdig ist die Darbringung des Infanten Ferdinand an die Viktoria durch Philipp II. im Prado, eines der letzten Werke Tizians, im Motiv an ein Opfer Abrahams erinnernd. Von magischem Licht durchflutet, eine Vorahnung Rembrandts. Der in kühner Verkürzung herabschwebende Engel ist eine Reminiszenz an Tintoretts Wunder des heiligen Marcus.

Auch in profane Bilder nimmt Tizian zuweilen Bildnisse auf, so in der zart erotischen Allegorie des Avalos im Louvre und in dem ähnlichen Bild in Wien. Ein später Nachklang ohne Bildnis mit vertieftem Ausdruck ist die Erziehung Amors in Wien. Der Frau im Louvre, welche ihr Haar macht, hält ein Mann (Pietro Aretino?) zwei Spiegel vor.

Bildnisse in religiösen und profanen Kompositionen haben bei Tizian weder den Umfang noch die Bedeutung, wie bei seinen Vorgängern und Nachfolgern.

An Tizian orientiert sich die gesamte Bildniskunst Europas bis weit in das 17. Jahrhundert, nicht nur äußerlich im Format und in der Anordnung, sondern mehr noch im Geist, sie ist durch ihn auf eine höhere Stufe gehoben. Das Porträt ist nun allgemein zum Bild geworden, an das bildmäßige Anforderungen gestellt werden, und die Fähigkeit, eindringende Charakteristik ohne ängstliches Haften an den äußeren Formen ist Gemeingut aller namhaften Porträtmaler. Stil und Auffassung ändern sich nach der Zeit, dem Volk und der Person des Malers, die gemeinsame Wurzel bleibt immer kennlich.

Neben Tizian steht in Venedig sein jüngerer Zeitgenosse und Rivale Tintoretto (Jacopo Robusti). Tintoretto war kurze Zeit Schüler Tizians und bildete sich dann selbständig weiter. Er tritt aus dem engen Kreis der Schule heraus, er fühlt, daß ihr die volle und unbedingte Beherrschung der menschlichen Gestalt fehlt und wendet sich dem Studium der Werke Michelangelos und der Antike zu, aber er eignet sich doch nur an, was ihm kongenial ist, und verarbeitet es so, daß er an plastischer Kraft alle Venezianer weit übertrifft. Daß er daneben die Natur gründlichst studierte, zeigen alle seine Werke. Tintoretto ist kein Eklektiker, sondern eine ganz einheitliche Persönlichkeit von stärkster Eigenart. Schon in der zweiten Hälfte der dreißiger Jahre ist er selbständig, aber wie Tizian arbeitet er in einem langen Leben immer weiter und kennt keinen Stillstand, sodaß seine letzten Werke auch seine stärksten sind. Den Organismus des menschlichen Körpers beherrscht er in Ruhe und Bewegung vollständig, die Dynamik ist zuweilen nicht ganz zureichend. Er liebt starke Ausdrucksbewegungen und gibt darin viel, ohne phrasenhaft zu werden. Einzelne seiner Gestalten sind von herrlichem Rhythmus der Bewegung. Er scheut die kühnsten Bewegungen nicht. Fliegende zeigt er in allen Stellungen, schon in der frühen Himmelfahrt Marias ist das Aufwärtsschweben der Maria klar veranschaulicht. Es fehlt aber nicht an Gewaltsamkeiten, selbst an Unschönem und Uebertriebenem; manche Stellung, manche Form läßt den Adel vermissen. Da und dort ändert er die Proportionen bewußt, um den Ausdruck zu verstärken. Seine Köpfe sind oft gleichgültig, ja ordinär. Die

Durchbildung der Formen im einzelnen verträgt sich nicht mit seiner unendlich raschen Produktion, sie liegt auch nicht im malerischen Stil, aber nicht außerhalb seines Könnens. Tintoretto komponiert nicht nach einem linearen Schema, er gruppiert frei; das Verhältnis zum Raum ordnet er neu und gibt große Tiefe und Ausdehnung. Im Paradies (Louvre 102) gibt er als der Erste die Unendlichkeit des Raumes. Niemand hat solche Menschenmengen dargestellt wie Tintoretto, nur Rubens kommt ihm zuweilen nah; er verzichtet auf klare Gruppierung und ballt sie zu unentwirrbaren Knäueln zusammen, und er erreicht damit den Eindruck unübersehbarer Mengen.

Im Kolorit zieht er weitere Folgerungen aus den Errungenschaften Tizians. Von kräftiger Farbe in der Frühzeit kommt er zu immer stärkerer Abtönung, Zusammenstimmung und Vereinfachung, wobei die Wirkung der Farbe durch Zerlegung und Lasuren zur höchsten Intensität gesteigert wird. Größer noch ist er in der souveränen Beherrschung des Lichtes, das ihm zum mächtigsten Ausdrucksmittel wird. Mit Gegensätzen von Licht und Dunkel erreicht er erschütternde Wirkungen. In vollem Gegensatz zu der Daseinsmalerei der venezianischen Schule ist Tintoretto in seinen Kompositionen im höchsten Maße dramatisch. Darin haben die Uebertreibungen der Ausdrucksbewegungen ihren Grund, vielleicht auch ihre Rechtfertigung. Es ist viel Wahres und tiefes Pathos in seinen Bildern, aber er ist nicht frei von Theatralik, und bei aller Kraft, die ihm zu Gebote steht, sind manche seiner Gestalten nervös. Die nervösen Uebertreibungen des Gefühlsausdruckes sind durchaus nicht aus dem italienischen oder dem romanischen Kunstgeist zu erklären, sie müßten sonst zu allen Zeiten auftreten, während sie doch der Früh- und Hochrenaissance fremd sind; man darf sie auch nicht einfach als Wirkungen der Gegenreformation betrachten, wenn auch die erregte religiöse Stimmung des erneuten Katholizismus an ihnen keinen Anstoß nahm, beides liegt vielmehr in einer allgemeinen Zeitstimmung. Sie regt sich schon bei Correggio, der das sinnlich Reizende, die Erotik, in die heiligen Geschichten eingeschmuggelt hat. Correggio war auch in der Behandlung des Lichtes Tintoretts Vorläufer. Tintoretto ist ernster und kräftiger als Correggio. Auch er reiht sich den ganz Großen an, etwa wie Richard Wagner den Klassikern der Musik. Wer von der Kunst ganz starke Erregungen verlangt, kommt bei beiden reichlich auf seine Rechnung. Das führt aber auf die subjektive Seite des Verhältnisses des Anschauenden zum Kunstwerk, das der Wissenschaft nicht zugänglich ist. Subjektiv muß ich sagen, daß ich von beider Kunst keinen ganz reinen Eindruck habe, daß ich in ihr etwas als unlauter empfinde, als ein Mühen um das Heilige mit falschen, äußerlichen Mitteln. Tintoretts Größe erzwingt sich immer noch unsere Achtung, aber es ist [in seiner Kunst, wie in der des gesamten italienischen Barock, eine hysterische Schaustellung starken, doch krankhaft erregten Gefühls. Sie hat etwas Verführerisches; wer in Rom der kirchlichen Barockkunst nachgeht, verfällt ihrem erschlaffenden Bann, in dem man sich in angenehmer Müdigkeit wohl fühlt. Kommt man aber von Rom nach Florenz, so berührt die



Tintoretto, Sebastiano Veniero.



Tizian, Pier Luigi Farnese.

Frührenaissance wie ein erfrischendes Flußbad. Doch das ist ein Hereinziehen ethischer Momente in die ästhetische Betrachtung.

Tintoretto, der in seinen Kompositionen voll unruhiger Leidenschaft ist, ist im Bildnis schlicht und sachlich. Er nimmt die Bildform Tizians, das Hüftbild auf, meidet aber die Belebung durch das Transitorische und gibt wenig Bewegung. In den Köpfen erfäßt er das Wesentliche mit großer Sicherheit und weiß die Haltung des Körpers und der Hände zur Verstärkung der Charakteristik heranzuziehen. Der Mann, der in seinen Bildern die Raumanschauung mit hoher Kraft erweitert hat, legt im Bildnis dem Raum geringe Bedeutung bei. Seine Figuren stehen entweder vor einfarbigem, dunklem Grund, oder er gibt in alt venezianischer Weise durch eine rechteckige Öffnung der Wand einen Ausblick in eine Landschaft. Zuweilen wird am Rand eines Bildes ein Stück einer Säule sichtbar. Drei Säulen, wie auf dem Bildnis eines Feldherrn in goldverzierter Rüstung in Wien (244) sind eine seltene Ausnahme. Tintoretto belebt seine Bildnisse durch eine außerordentlich frische Make, durch den Reiz des unvertriebenen Striches, durch dessen verblüffende Sicherheit und durch ein wundervolles, tiefes Kolorit, das auf Auflösung der Lokalfarbe beruht.

Bei der großen formalen Übereinstimmung von Tintoretto's Bildnissen und der Unmöglichkeit die Abstufungen und Verschiedenheiten der Charakteristik durch Worte anschaulich zu machen, muß ich mich um so mehr auf einige wenige Beispiele beschränken, als die Bildnisse in Venedig und Wien seit Jahren für uns unzugänglich sind*).

Antonio Capello in der Akademie zu Venedig, nach Auffassung und Ausführung früh, ist kein bedeutender, aber ein kluger und wohlwollender Mann. In der Gesamtcharakteristik ist die leichte Bewegung der rechten Hand von Bedeutung. Ein junger Mann in Wien (250) von 1553 ist ebenfalls noch in früher Weise sorgsam gemalt; die Stellung ist etwas bewegter als sonst bei Tintoretto, er wendet den Kopf über die linke Schulter zurück, aber die Ruhe der Haltung wird dadurch nicht gestört. Unter den vielen Bildnissen von Prokuratoren ragt das des Niccolò Priuli im Dogenpalast durch einfachen, strengen Aufbau hervor; er ist ein alter Mann mit starkem, weißem Bart, die Gesichtsmuskeln sind schon im Erschlaffen, der Ausdruck etwas müde und freudlos. Von den Feldherrnbildnissen ist das des Admirals Sebastiano Veniero (Wien 236) das mächtigste. In voller Kraft steht er fest und ruhig im Bild, er markiert nicht den Helden, ist es aber. Der Kopf ist sorgsam durchgearbeitet, die Rüstung breit und sorglos gemalt. Durch das Fenster blickt man auf die Schlacht von Lepanto, das Bild ist also wohl bald nach 1571 gemalt. Die Galerie zu Wien hat das Bild eines zweiten, jungen und energischen Seemannes (244) im Alter von dreißig Jahren, vortrefflich in Charakteristik und Ausführung. Es ist der, welcher

Taf. LXV.

*) Für das Nähere sei auf die Ausführungen von Thode, Tintoretto (Künstlermonographien XLIX) S. 74 ff. verwiesen.

vor der Säulengruppe steht. Sehr ansprechend ist das Doppelbildnis eines alten Mannes und eines Knaben in Wien (235).

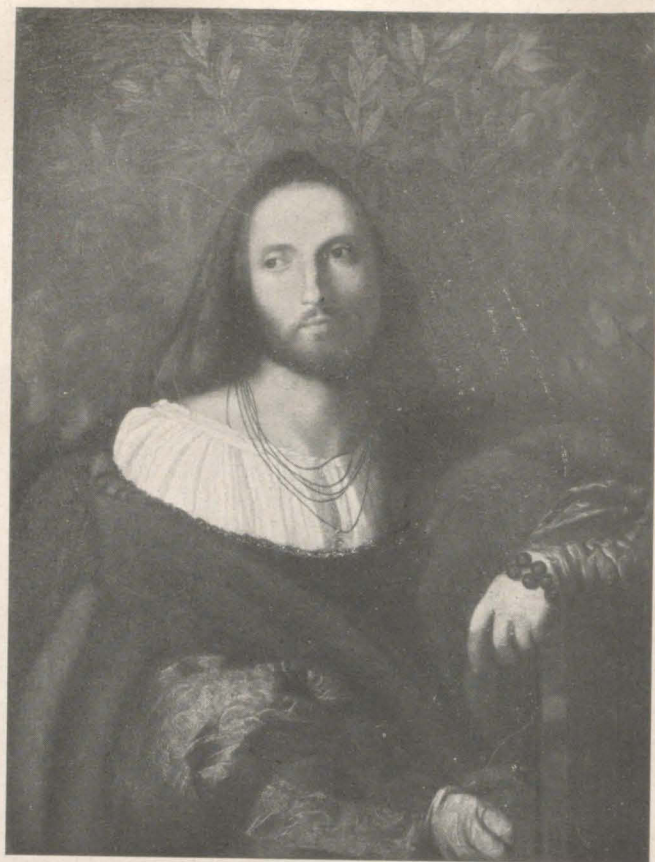
Im Prado in Madrid ist ein Selbstbildnis des jungen Tintoretto, ein Brustbild in knappem Abschnitt. Es ist im Stil und in der Art von Tizians mittlerer Zeit gehalten in sicherer Erfassung der Formen. Der Strich beginnt selbständig zu werden, ist aber noch nicht so breit als später. Das Bild mahnt zur Zurückhaltung in der Beurteilung der Charaktere aus den Gesichtsformen, man erwartet in den Zügen des stürmischen Malers mehr Temperament zu finden. Hier nehmen wir Anstoß an den glanzlosen Augen. Diesem etwas gleichgültigen Bild steht das des alten Meisters im Louvre gegenüber. Es ist frontal, der Bart ist größer, die Wangen etwas eingefallen, die Augen tief beschattet. Diese Augen sind größer als die des Jugendbildnisses, aber auch sie ermangeln des Glanzes, sie sind „wie vom Übermaß des Schauens erblindet“ (Thode). Das Bildnis ist vom tiefsten Ernst und von einer erschütternden Größe. Dem Mann, der hier der Außenwelt ganz entrückt ist, war es bitter ernst mit seiner Kunst, an der uns doch zuweilen Manches äußerlich erscheint.

Frauenbildnisse haben wir nur wenige von Tintoretto; die von Ridolfi erwähnten sind verschollen, die im Prado fraglich. Erst die neuere Stilkritik hat ihm einige zugeschrieben. Das Schönste ist in Dresden (265^a), eine Frau in Trauer, ausgezeichnet durch vornehmes, sympathisches Wesen. Die etwas derbe junge Frau in Wien (249), von Wickhoff für Tintoretto in Anspruch genommen, steht ihm wenigstens stilistisch nah.

Die Repräsentationsbilder, Senatoren oder Schatzmeister vor der Mutter Gottes stehen denen Tizians und anderer nicht ganz gleich, die Handlung bleibt mehr oder weniger äußerlich*), anscheinend reizte die Aufgabe den temperamentvollen Maler nur wenig.

Tintoretto zählt zu den großen Porträtmalern seiner großen Zeit, aber schöpferisch ist er im Bildnis nicht. Tizian hatte diese Kunst auf eine Höhe gehoben, auf der jeder Große Bedeutendes leisten konnte und leistete. So groß Tintoretto im Bildnis ist, in der Charakteristik ist er nicht über Tizian hinausgegangen, in der malerischen Behandlung ist er um einiges fortgeschrittener. So großes er im Bildnis leistet, seine Bedeutung liegt auf stilgeschichtlichem Gebiete. Er gehört zu den ganz großen Stilbildnern, die berückend auf ihre und auf spätere Zeiten wirken. Die starke Erregung, welche man in der Kunst verlangte, hat er mit seinen Zeitgenossen gemein. Sie spricht sich in heftigen Bewegungen aus, wie in den Werken der Römer und Florentiner, auch er ist durch Michelangelos Schule gegangen, aber er ist nicht wie jene ein Epigone der Hochrenaissance, er gibt in Raumgestaltung, in Farbe und Licht Neues, Lebendiges, Positives, das die Grundstimmung des Barock so rein und mächtig ausspricht, daß bis ins 18. Jahrhundert hinein wenig Neues mehr zu sagen bleibt. Die stärksten Anregungen gehen von

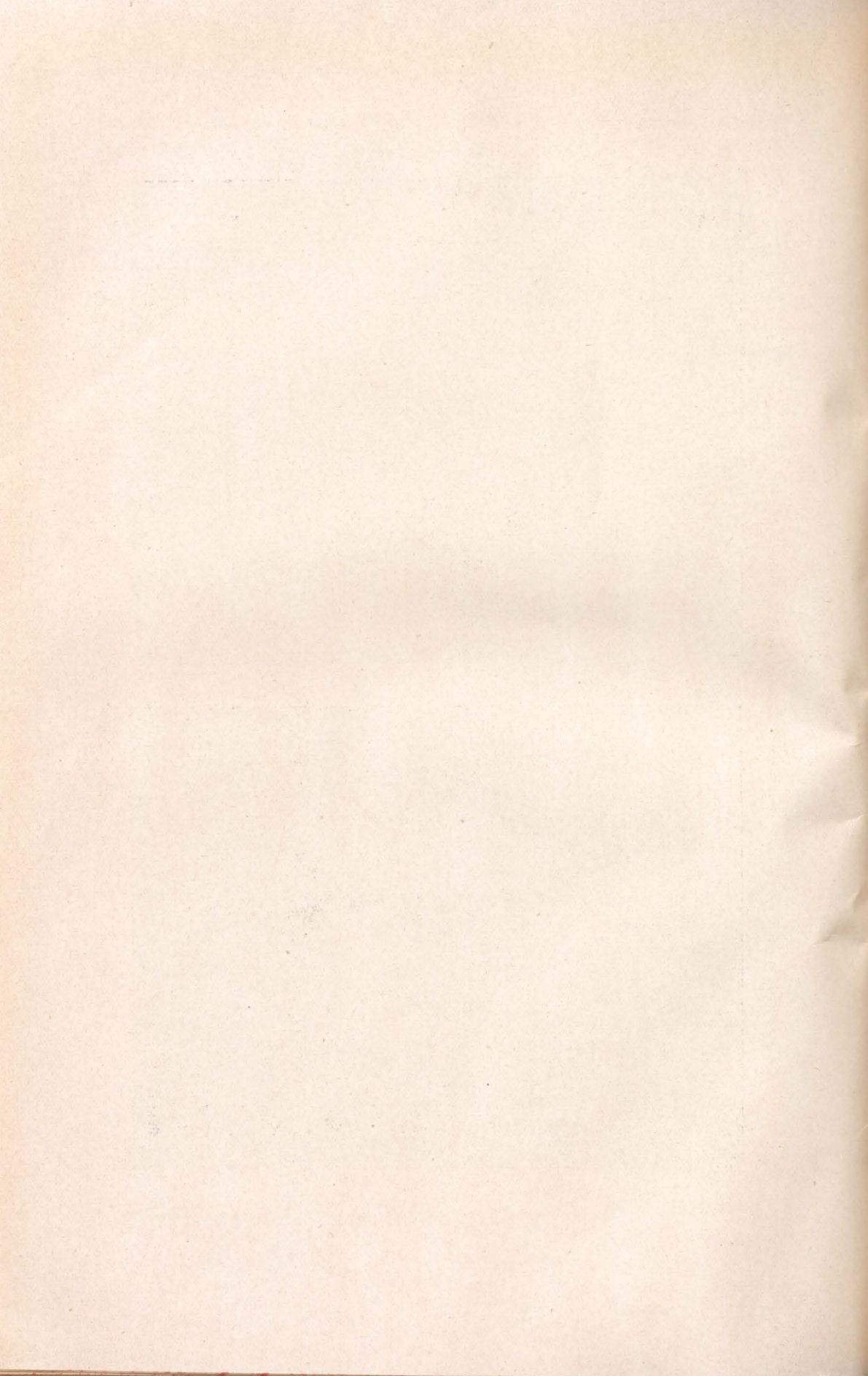
*) Vergl. dagegen Thode a. a. O. S. 81 ff.



Palma vecchio, Dichter.



Moretto, Sciarra Martinengo.



ihm aus und wirken weit über Italien hinaus. Nicht die Renaissance, sondern der Barock hat die Vorherrschaft der italienischen Kunst in ganz Europa entschieden.

Andere Venezianer der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts folgen unmittelbar den Spuren Tizians. Neben ihnen wahrte der Veroneser Paolo Caliari seine Selbständigkeit. Seine Formgebung ist frei und groß, sein klares, kühles Kolorit wunderbar harmonisch. Ohne der venezianischen Schule im engeren Sinn anzugehören hat Paolo Veronese doch wie kein Zweiter das Wesen der venezianischen Gesellschaft erfaßt und den kommenden Geschlechtern verklärt überliefert. Die Lebensfülle seiner Vorgänger hat er noch gesteigert, seine Menschen, vorab seine Frauen, sind machtvolle Gestalten voll Leben und Gesundheit. Das gilt nicht nur von seinen freien Schöpfungen, sondern auch von den zahlreichen Bildnissen, die er in seine Bilder aufgenommen hat, so sich, Tizian und Jacopo Bassano in die Hochzeit zu Cana im Louvre. In anderen Bildern schauen stattliche Frauen von hohen Galerien herab. Auch die Familie Cucina, welche der Madonna huldigt (Dresden), ist ein stattliches Geschlecht. Diese große Formgebung behält Paolo auch in seinen wenigen Einzelbildnissen bei; er ist keiner von den ganz großen Porträtisten, welche das tiefste Wesen des Menschen entschleiern, aber er gibt in großen Zügen die Erscheinung frei und fest wieder.

Die Schule von Bergamo und Brescia hat die von Venedig zur Voraussetzung, wahrte aber ihr eigenes Gepräge, ihr gehören zwei Maler an, ohne welche unser Überblick unvollständig wäre, Alessandro Bonvicino, genannt Moretto, und Giovanni Battista Moroni. Sie wissen bei großer Sachlichkeit der Auffassung ihren Gestalten durch die Ungezwungenheit der Haltung eine besondere Unmittelbarkeit zu geben, die höchst sympathisch berührt, und die klare, kühle Färbung erhöht das Vertrauen. Am besten lernt man sie in der Galerie zu Brescia kennen, wo sie vor allen das Auge des Beschauers auf sich ziehen. Außerhalb Italiens hat die Pinakothek in München von Moretto ein schönes Bild eines Geistlichen (1123). Das Beste aber ist in London. Der Graf Sciarra Martinengo, ein junger Mann in reichster Kleidung, sitzt lässig in einem Lehnstuhl und stützt den Kopf auf den rechten Arm, dem zwei Kissen untergelegt sind. Am Hut hat er ein Täfelchen mit der Inschrift: *IOYAIAN ΠΟΘΩ*. Die Öffnung der mit Hermelin besetzten Schauben weist auf den in der gleichen Richtung geneigten Kopf hin; diese Transversale hat einen impertinenten Linienzug, der gut zu dem Wesen des blasierten jungen Herrn paßt. Ein zweites Bild in London stellt einen Mann in ganzer Figur dar, der sich ungezwungen an das Postament einer Säule lehnt. Die Gestalt ist bei anscheinender Unbefangenheit der Haltung mit vielem Bedacht in die Bildfläche gestellt. Morettos Schüler Giovanni Battista Moroni hat als Bildnismaler eine noch ausgedehntere Wirksamkeit entfaltet, in der Auffassung schließt er sich seinem Lehrer an, in der malerischen Behandlung ist er freier, seine Bildnisse erscheinen noch unmittelbarer. In der Bildform geht er vom Brustbild bis zur ganzen Figur. Man begegnet Bildnissen Moronis in vielen Galerien; sein bekanntestes Bild

ist der Schneider in der Nationalgalerie in London. Er steht mit der Schere in der Hand vor seinem Tisch und hat den Stoff gefaßt, um ihn zuzuschneiden, aber er hat noch nicht begonnen und blickt aus dem Bilde heraus, als ob er dem Besteller zuhörte, der seine Wünsche vorträgt; das Bild zählt zum Lebensvollsten, was die Porträtkunst aufzuweisen hat. Merkwürdig befangen in ihrer Haltung ist eine junge Frau in London, sie hat sich zurechtgesetzt, um gemalt zu werden. Die geraden Linien des Fußbodens und des Wandpfeilers stoßen hart gegen die Figur. Andere ganze Figuren sind frei und lebendig ohne Prätension, Bergamasker Provinzadel. Wenige Provinzen können sich eines so treuen und vornehmen Darstellers ihres Volkstypus rühmen.

