

Tucholsky Wagner Zola Scott
Turgenev Fonatne Sydow Schlegel
Wallace Freud
Twain Walther von der Vogelweide Fouqué Friedrich II. von Preußen
Weber Freiligrath Frey
Fechner Fichte Weiße Rose von Fallersleben Kant Ernst Richthofen Frommel
Fehrs Engels Fielding Hölderlin Eichendorff Tacitus Dumas
Faber Flaubert Eliasberg Zweig Ebner Eschenbach
Feuertach Maximilian I. von Habsburg Fock Eliot Vergil
Goethe Ewald Elisabeth von Österreich London
Mendelssohn Balzac Shakespeare Lichtenberg Rathenau Dostojewski Ganghofer
Trackl Stevenson Tolstoi Hambruch Doyle Gjellerup
Mommssen Thoma von Arnim Lenz Hanrieder Droste-Hülshoff
Dach Reuter Verne Hägele Hauff Humboldt
Karrillon Reuter Garschin Rousseau Hagen Hauptmann Gautier
Damaschke Defoe Descartes Hebbel Baudelaire
Wolfram von Eschenbach Hegel Kussmaul Herder
Bronner Darwin Melville Dickens Schopenhauer Grimm Jerome Rilke George
Campe Horváth Aristoteles Voltaire Federer Bebel Prout
Bismarck Vigny Gengenbach Barlach Heine Herodot
Storm Casanova Tersteegen Grillparzer Georgy
Chamberlain Lessing Langbein Gilm Gryphius
Brentano Claudius Schiller Lafontaine Kralik Iffland Sokrates
Strachwitz Katharina II. von Rußland Bellamy Schilling Raabe Gibbon Tschchow
Löns Hesse Hoffmann Gogol Wilde Vulpus
Luther Heym Hofmannsthal Morgenstern Gleim Goedicke
Roth Heyse Klopstock Klee Hölty Kleist
Luxemburg Puschkin Homer Horaz Mörike Musil
Machiavelli La Roche Kierkegaard Kraft Kraus
Navarra Aurel Musset Lamprecht Kind Kirchhoff Hugo Moltke
Nestroy Marie de France Laotse Ipsen Liebknecht
Nietzsche Nansen Lassalle Gorki Klett Leibniz Ringelnatz
von Ossietzky Marx vom Stein Lawrence Irving
Petalozzi Platon Pückler Michelangelo Knigge Kafka
Sachs Poe Liebermann Kock Korolenko
de Sade Praetorius Mistral Zetkin



Der Verlag tredition aus Hamburg veröffentlicht in der Reihe **TREDITION CLASSICS** Werke aus mehr als zwei Jahrtausenden. Diese waren zu einem Großteil vergriffen oder nur noch antiquarisch erhältlich.

Symbolfigur für **TREDITION CLASSICS** ist Johannes Gutenberg (1400 — 1468), der Erfinder des Buchdrucks mit Metalllettern und der Druckerpresse.

Mit der Buchreihe **TREDITION CLASSICS** verfolgt tredition das Ziel, tausende Klassiker der Weltliteratur verschiedener Sprachen wieder als gedruckte Bücher aufzulegen – und das weltweit!

Die Buchreihe dient zur Bewahrung der Literatur und Förderung der Kultur. Sie trägt so dazu bei, dass viele tausend Werke nicht in Vergessenheit geraten.

Geschichte der Malerei 3

Richard Muther

Impressum

Autor: Richard Muther
Umschlagkonzept: toepferschumann, Berlin

Verlag: tredition GmbH, Hamburg
ISBN: 978-3-8424-9227-1
Printed in Germany

Rechtlicher Hinweis:

Alle Werke sind nach unserem besten Wissen gemeinfrei und unterliegen damit nicht mehr dem Urheberrecht.

Ziel der TREDITION CLASSICS ist es, tausende deutsch- und fremdsprachige Klassiker wieder in Buchform verfügbar zu machen. Die Werke wurden eingescannt und digitalisiert. Dadurch können etwaige Fehler nicht komplett ausgeschlossen werden. Unsere Kooperationspartner und wir von tredition versuchen, die Werke bestmöglich zu bearbeiten. Sollten Sie trotzdem einen Fehler finden, bitten wir diesen zu entschuldigen. Die Rechtschreibung der Originalausgabe wurde unverändert übernommen. Daher können sich hinsichtlich der Schreibweise Widersprüche zu der heutigen Rechtschreibung ergeben.

I. Der Triumph der Sinnlichkeit in Italien.

1. Der Einfluß Leonardos

Will man die Wandlung, die zu Beginn des 16. Jahrhunderts die Kunst Italiens durchmacht, mit einem Schlagwort bezeichnen, so kann man sagen: es ist die Reaktion auf Savonarola. Einer Periode des Spiritualismus folgt eine des Sensualismus, auf die Abtötung der Triumph der Sinne. Als Botticelli malte, hatte Savonarolas Rede ganz Italien in ein Gotteshaus verwandelt. Bei ihm strömten die Menschen zusammen, um vom Evangelium der Entsagung, von den Freuden des Paradieses zu hören. Die »Vertreibung der Laster«, die damals so häufig gemalt wird, ist keine zeitlose Allegorie. Es ist eine Huldigung an Savonarola, der die Laster aus Italien vertrieb.

Jetzt hatte der Scheiterhaufen der Piazza della Signoria den lästigen Störenfried begraben, und was er verfehmt hatte, Sinnlichkeit und Lebensgenuß, stieg phönixgleich aus der Asche empor. Wohl klingen auch in diese Zeit religiöse Töne herein. Luther hatte in Wittenberg seine Thesen angeschlagen, und ein Echo dieser Hammerschläge zitterte über den Boden Italiens. Aber ein leises Echo, das bald verstummte. Was im Ausland geschah, brauchte Italien nicht zu erregen. Auf die Generation, die dem Savonarola lauschte, folgte ein neues weltliches Geschlecht, das auskosten wollte, was das Leben an Genüssen bietet. Die Erde selbst ist zum Paradies geworden, und das schönste an diesem Paradies ist der Sündenfall. Wenn, wie es hieß, am Hofe Leos X. ein Kardinal sich sein Badezimmer mit Liebesgeschichten der alten Götter ausmalen ließ, wenn ein anderer meinte, daß zur Vollkommenheit des Hofes nichts fehle als schöne Frauen, wenn einer der nächsten Päpste auf seinem Totenbett dem Priester, der ihm die Freuden des Jenseits ausmalt, mit schmerzlichem Lächeln geantwortet haben soll: »dieser Genuß ist um so größer, je länger er aufgeschoben wird« - so wird durch diese Züge blitzartig die Zeitstimmung beleuchtet. Und was in Rom, der Stadt des Heiligen Vaters, geschieht, ist anderwärts noch mehr begreiflich. Auf 11 000 beläuft sich die Zahl der Courtisanen Venedigs. In Parma soll ein Nonnenkloster gewesen sein, wo man das Decamerone Boccaccios habe erleben können. Ein sinnenfroher

Paganismus, wie einst in Athen und Alexandrien, ist wieder in die Welt gekommen.

Die Kunst ist die Chronik ihres Zeitalters. Sucht man eine Ueberschrift für die Epoche, die auf Savonarola folgt, so kann man nur schreiben: Die Kunst unter dem Zeichen der Sinnlichkeit. Und geht man zurück in die Vergangenheit, erkennt man schon in *Leonardo* den, der diese neue Aera eröffnet. Denn so sehr er in seiner psychischen Feinheit sich mit Botticelli, Bellini und Perugino berührt, ist doch die Seele, die er seinen Frauen gibt, eine andre. Für jene alle, so verschieden sie sind, war das christliche Evangelium der Weltentsagung maßgebend. Nicht nach irdischen Wonnen, schmachten die Augen dieser reinen und keuschen, blassen und bleichen Frauen. Ueber der Erde hinweg, in schwermütiger Frömmigkeit, kommender Leiden denkend, starren sie ins Leere. In dieser Resignation, diesem vollkommenen Verzicht auf alle Erdenfreuden verkörpern sie den ethischen Gehalt, den innersten Geist des Christentums. Leonardos Werke haben keine kirchliche Stimmung. Nicht mehr an Dome denkt man, wo der Weihrauch zitternd zum Himmel steigt. Das *odeur de femme* scheint an die Stelle des Weihrauchs getreten. Die Sinne dieser Weiber sind erwacht, und sie entsagen nicht. Wie ein verhaltenes erotisches Erbeben zuckt es um ihren Mund. Jener feuchte Schimmer, den die Griechen der Liebesgöttin gaben, glänzt in ihrem Auge. Während Botticelli seine Venus so keusch wie Maria malte, wird unter Leonardos Händen Maria zur Liebesgöttin.

Auch der Körper macht seine Rechte gegenüber der Seele geltend. Jene Aelteren dachten mit Millet: Wenn ich eine Mutter male, soll sie nur schön sein durch den Blick, mit dem sie ihr Kind betrachtet. Die irdische Grazie Leonardos kann nicht auf den Kopf sich beschränken. Denn Liebreiz ist an den Körper gebunden. Darum umkosen dünne Florgewänder die schwellenden Formen. In seinem Suchen nach sinnlicher Schönheit mischt er die Reize beider Geschlechter.

Auch in seinen Stoffen steht er zu den Künstlern der Savonarolazeit in Gegensatz. Die Kreuzigung Christi, seine Grablegung, die Beklagung seines Leichnams wurden damals gemalt. So düster pathetisch, als ob man die Donnerworte des Propheten hörte. An

Leonardo da Vinci, dem stahlgepanzerten Jüngling, der auf Verrocchios Tobiasbild so ruhig daherschreitet, prallten alle Wogen der religiösen Bewegung ab. Bei ihm gibt es nichts Trauriges. Selbst sein Abendmahl ist nicht die Schilderung einer wehmütigen Abschiedsstunde, nur die meisterhafte Inszenierung eines großen psychologischen Dramas. Für sein Berliner Bild wählt er nicht den Moment der Kreuzigung oder der Grablegung, sondern den der Auferstehung. Christus ist nicht leidend dargestellt, sondern als Sieger über Leben und Tod. Nicht seine Freunde beklagen den Gemarterten, sondern zwei Heilige blicken in schwärmerischer Verzückung zum strahlenden Gottessohn auf. Ja, er geht noch weiter. Wie er kein Leiden kennt, kennt er kein Alter, keinen Verfall. Er hat es vermieden, je ein Thema zu behandeln, das es nötig machte, Maria als bejahrte Matrone vorzuführen, wie es Bellini und Botticelli in ihren Darstellungen der Pietà thaten. Selbst die heilige Anna gibt er, um keine Falten, keine Runzeln malen zu müssen, in gleich strahlender Jugendschönheit wie ihre Tochter Maria.

Wie sehr er damit das Herz seiner Zeit getroffen, zeigen die literarischen Erzeugnisse der Epoche. Dieselbe Bedeutung wie für das 15. Jahrhundert die Traktate über Perspektive und Anatomie haben für das 16. die Schriften über Frauenschönheit: des Venetianers Luigini libro delle belle donne, des Florentiners Firenzuola Discorso della bellezza. Und der gleiche sinnlich erotische, olympisch heitere Geist waltet fortan in der Kunst. Der ganze Empfindungsgehalt der Zeit hält sich innerhalb des leonardesken Lächelns. Bei Kreuztragungen wird aller Schmerzensausdruck gemildert, der herbe Ernst des Themas durch weiche Anmut seiner realistischen Wahrheit entkleidet. Bei Martyrien wird nicht die Qual, das physische Leiden, sondern die verzückte Vorahnung paradiesischer Wonnen geschildert. Man liebt nicht mehr, bei traurigen Dingen zu weilen, geht allem Schmerzlichen scheu aus dem Wege. Das Haupt voll Blut und Wunden, die Passion Christi, die für die germanischen Meister den Angelpunkt des Schaffens bildet, ist für die Italiener nicht mehr vorhanden. Es widerstrebt dieser sinnenfrohen Zeit, Gott leiden, sterben, sich opfern zu sehen. Auch Maria ist weder mehr das bleiche Mädchen, noch die vergräunte Matrone, sondern eine elegante Modedame, die selbst in späteren Jahren die Anmut der jungen Witwe bewahrt. Sogar die Heiligen, die ihr als Ehrenwa-

che dienen, gleichen nicht mehr den asketischen Wüstenmenschen, den verwitterten Greisen von früher. Es sind frohe Heilige, denen der Himmel einen Liebeshof bedeutet, galante junge Herren, die sich zärtlich vor einer umschwärmten Dame neigen. Ja, sie bekommen einen Zug weiblicher hermaphroditischer Schönheit. Der Täufer Johannes wird aus dem Greis in härenem Gewand der nackte lockige Jüngling mit dem verzückten Blick. Magdalena, die Büßerin, wird zur schönen Sünderin. Golgatha ist ein christlicher Olymp geworden, wo es kein Ringen, keinen tragischen Schmerz, nur ungetrübte Seligkeit gibt.

Von da zum wirklichen Olymp war der Weg nicht weit. So dringen, nachdem Leonardo mit seiner Leda die Bahn eröffnet, jetzt jene antiken Stoffe, die Savonarola verfehmt, in vollem Umfang in die Kunst ein. Der blasse Kreuzgenagelte von Golgatha ist auf Leonardos Berliner Bilde zum Himmel geschwebt, und die heiteren Scharen der Griechengötter nehmen Besitz von der Erde. Der Venusberg, den Botticelli als reuiger Büsser verlassen, wird zum Wallfahrtsort der Maler. Man weiß nichts von den ernstesten Mächten der Unterwelt; nichts von den Kämpfen der Heroen: von Jason und Perseus, von Theseus und Meleager, nichts von den Helden der römischen Geschichte. Ovid allein ist das Breviarium der Zeit. Wie schon die religiösen Gestalten, soweit es anging, der Gewänder entkleidet wurden, liebt man die mythologischen nur deshalb, weil das Hellenentum eine so leichtgeschürzte, stark dekolletierte Epoche war. In schroffem Gegensatz zur mönchischen Kunst der Vergangenheit feiert man die weiche Linienrhythmik nackter Körper, malt fast ausschließlich die üppigen Liebesabenteuer der alten Götter, die sich verwandeln, um schöne Sterbliche zu bethören, verwendet das ganze Stoffgebiet der Antike nur, um sinnlich schmelzende Worte, lockende Liebesweisen zu flüstern. Eine Art cinquantistisches Rokoko ist auf den pathetischen Barock der Savonarolazeit gefolgt.

2. Leonardos Nachfolger

Die Künstler, die in Mailand sich um den Meister scharten, sind noch stiefmütterlich von der Forschung behandelt. Sie werden abgethan als Planeten, die, selbst nicht leuchtend, ihr Licht von der Sonne Leonardos erhielten, als Nachahmer, die das vom Meister aufgehäufte Kapital in kleine Münze umwechselten. Leonardo ist selbstverständlich der imposante Hintergrund des mailändischen Kunstlebens. Man denkt an eine Alpenlandschaft, deren höchsten Gipfel das gewaltige Flußgotthaupt des Meisters aus Vinci bildet. Zu Füßen des Kolosses tummeln sich die andern. Menschen nur, keine Riesen. Aber auch von ihnen jeder eine Persönlichkeit, jeder durch *einen* Zug das Reich des Schönen vermehrend. Es ist nicht richtig, daß sie nur das Frauenideal Leonardos nachahmten. Jeder hat sein eigenes Ideal, das sich durch feine Nuancen von dem des Meisters unterscheidet. Die gleiche Melodie, doch in anderer Tonlage, *Ambruogio de Predis* erscheint in dem Bildnis Kaiser Maximilians noch ganz als Quattrocentist. In dem Porträt der Ambrosiana, in dem man früher Bianca Sforza, die Gemahlin Maximilians erkennen wollte, taucht zum erstenmal der leonardeske Frauentypus auf. Wie sehr er in den Geist des Meisters sich vertiefte, zeigt die Kopie der Felsgrottenmadonna, die sich in der Londoner Nationalgalerie befindet, und die Madonna Litta der Petersburger Ermitage, die früher ebenfalls unter Leonardos Namen ging. Eine vornehme Dame findet – wie im Zeitalter Rousseaus – Vergnügen daran, ihr Kind selbst zu nähren. Das alte Madonnenmotiv hat einen Stich ins Sinnliche, pikant Dekolletierte bekommen.

Andrea Solario, einer alten Künstlerfamilie entstammend, mußte als junger Mensch Mailand verlassen und erhielt in Venedig die ersten Eindrücke. Seine Jugendwerke – Porträts und Halbfigurenbilder der Madonna – muten also wie Arbeiten eines Bellinischülers an. Dann, als er nach Mailand zurückkehrte, scheint Borgognone ihn beeinflußt zu haben. An den »Empirestil« dieses Meisters erinnert die »Ruhe auf der Flucht« des Museo Poldi Pezzoli mit der seltsamen Madonna, die der Königin Luise gleicht. In dem Madonnenbild des Louvre ist er Schüler Leonardos geworden: parfümiert und überfeinert. Das zweite Bild des Louvre, der feine Kopf des Johannes auf silberner Schale, zeigt, wie die Kunst jetzt, von der

Kirche sich frei machend, zu ganz persönlichen Bekenntnissen dient. Leonardo, in dem Porträt der Liechtensteingalerie, hatte den Typus des dämonischen Weibes geschaffen. Solario, das Thema weiterspinnend, feiert die Liebe als dämonische Macht, die tötet. Der feine Kopf mit den delikaten Zügen ist wohl das Selbstporträt des Malers, das ganze der Dame gewidmet, die in seinem Leben die Rolle der Salome gespielt.

Zwei andere Schüler Leonardos, Francesco Melzi und Antonio Boltraffio, beanspruchen eine Sonderstellung, schon als Menschen. Einen solchen Zauber hatte Leonardos Persönlichkeit auf seine Umgebung geübt, daß junge Aristokraten, die »es gar nicht nötig hatten«, sich der Malerei zuwandten. Mit solchen Dilettanten ist es eine eigene Sache. Weil sie sich freier bewegen, mehr ihren Liebhabereien nachgehen können als der Berufsmaler, der Aufträge erledigt, vielleicht auch, weil sie einer vornehmeren Welt entstammen, haben diese Amateurs oft die feinsten Werke geschaffen.

Boltraffios Frauentypus bedeutet, obwohl von Leonardo ausgehend, eine neue Stufe in der Geschichte der Frauenmalerei. In allen früheren Bildern war Maria die Jungfrau: erst das Mädchen, das entsagt, dann das Mädchen, das erotisch glüht. Boltraffios Madonna in der Londoner Nationalgalerie – dieses Weib mit den großen mächtigen Formen, dem ernsten, in verhaltener Wehmut zuckenden Auge, dem tiefschwarzen, fast ins Bläuliche schillernden Haar, das ihre herben braunen Züge umrahmt – hat weniger mit Leonardo als mit Watts und Feuerbach gemein. Das Kind kommt aus dem Schoß der Mutter und kehrt zurück in den Schoß der Erde – ist vielleicht der Gedanke des Bildes, das Watts vor Augen hatte, als ihm die Idee seines Todesengels kam. Ein männlicher Accent, ein Zug feierlicher Größe unterscheidet Boltraffio von den andern. Ernst und erhaben ist die Gestalt der heiligen Barbara inmitten der öden felsigen Landschaft. Ernst und herb ist die Belle Ferronière des Louvre und der Galerie Czartoryski – ein Modell, das er später für die »Madonna aus dem Hause Casio« verwendete. Und wegen des gleichen ernst monumentalen Zuges ist vielleicht auch die Auferstehung der Berliner Galerie nicht dem Leonardo, sondern dem Boltraffio zuzuweisen.

Francesco Melzi, Leonardos junger Freund, der ihn nach Frankreich begleitete und an seinem Sterbebett saß, ist durch ein einziges Bild, den Vertumnus der Berliner Galerie, bekannt. Aber welche Vornehmheit strömt aus dem entzückenden Werke! Schon die Wahl des Stoffes ist apart. Kein Künstler vorher – nur Leonardo in einer Skizze – hatte die wenig bekannte zarte Scene der Metamorphosen gemalt, wie Vertumnus, der strahlende Gott der Jahreszeiten, sich in eine arme Alte verwandelt, um das Mitleid, dann die Liebe der keuschen Pomona zu finden. Mit welchem erlesenem Geschmack ist das dünne Florgewand Pomonas geordnet, wie bestrickend süß ist ihr Rokokoköpfchen und das Lächeln, das ihren Mund umspielt! Wie hat er mit dem Verständnis des Gourmets all diese Blumen gewählt und zu einem duftigen Stillleben geordnet! Freilich – dasselbe Rokokoköpfchen, dieselbe Freude an Blumen, dieselben verführerisch zarten Frauenreize, dasselbe hellenistische Griechentum kehrt in einem Bilde der Petersburger Ermitage wieder. Wenn diese Colombina, wie die Forschung jetzt annimmt, von *Giampetrino* herrührt, müßte ihm auch der Berliner Vertumnus gehören. Madonnen, ein wenig glasisch gemalt, mit traulichen, fast niederländischen Landschaften, sind sonst hauptsächlich von *Giampetrino* bekannt.

Bernardino Luini ist der reisige Werkmeister der Schule. Die vielen figurenreichen Fresken, die er für kleine Orte Oberitaliens malte, können zu einer Unterschätzung seines liebenswürdigen Talentes verleiten. Denn er erscheint darin als handwerklicher Nachzügler des Quattrocento. Der feste Aufbau, die schöne Einfachheit fehlt. Hübsche Einzelheiten, wie die Magdalena des Kreuzigungsbildes, verschwinden neben der Fülle gleichgültiger Gestalten. Aber in seiner Jugend war er ein sehr zarter Meister, ein echter Sohn jenes Mailand, das im Liebestaumel Trost für alle Schrecknisse des Krieges suchte. Er hat sich gemalt einst als Sebastian, wie er schwärmerisch, wie um schöne Frauen zu bestriicken, aus dem Bilde herauschaut, und dieser Zug von Frauenseligkeit geht durch seine Werke. Sein Bild der badenden Nymphen im Palazzo reale in Mailand ist etwas Unerhörtes in der Kunst des Cinquecento: junge Mädchen in Posen, die an Fragonard streifen; die Landschaft so kühn abgeschnitten, wie die Impressionisten der Gegenwart es thun. Später ist er in seinen Fresken am besten, wenn es, wie im *Sposalizio*, weiche verträumte Menschen zu malen gilt. Und am sinnigsten, fast an

Perugino anklingend, sind jene kleineren Bilder, die er für stille Landkirchen schuf. In einer Zeit, als das religiöse Empfinden sich verflüchtigte, legte er in biblische Stoffe noch eine Aufrichtigkeit und hingebungsvolle Zärtlichkeit, die wie ein Nachklang des Quattrocento wirkt. Er ergreift und erschreckt nicht, er ist mild und rührend, am meisten da am Platz, wo es um ruhig idyllische Szenen, um stille Freundlichkeit oder heiteres Lächeln sich handelt. Holdselig anmutig sind seine Märtyrerinnen. Mit dem Ausdruck süßer Schwärmerei betrachtet Maria ihr Kind. Man vergißt ganz, daß manche Werke, wie das Halbfigurenbild »Eitelkeit und Bescheidenheit«, nur die Lösung einer Leonardoschen Schulaufgabe bedeuten, vergißt, daß er in der Halbbrundfreske in Lugano das Christkind wörtlich Leonardos Anna, den kleinen Johannes wörtlich der Vierge aux rochers entlehnt. Nie träumt man vor seinen Bildern, wird in keine geheimnisvolle Werkstatt geführt, wo die pochenden Gedanken eines Genius hämmern. Aber da Leonardo so wenig gemalt hat, liebt man Luinis Werke als Ausstrahlungen Leonardesken Geistes.

In den Bildern *Cesare da Sesto* mischt sich das mailändische Blut mit fremden Elementen. Wie er die Ideale Leonardos nach Rom übertrug, nahm er auch selbst etwas vom römischen Stile an. Ein Streben nach Großzügigkeit, eine Vorliebe für Kontrastbewegungen tritt an die Stelle der mailändischen Weichheit. Mit den Augen des Romantikers betrachtet er die ewige Stadt und bringt antike Ruinen, von Schlingpflanzen umwuchert, gern im Hintergrund seiner Werke an. Das hauptsächlichste Beispiel für diese Ruinensentimentalität ist die Neapeler Anbetung der Könige mit ihren manierten langgestreckten Gestalten. Da die Mittelgruppe des Bildes fast unverändert in einem Madonnenbild der Ermitage wiederkehrt, wurde auch dieses, das früher Leonardos Namen trug, dem Cesare da Sesto zurückgegeben. Nur er kommt wohl in Frage als Meister jener Lünette von San Onofrio, die früher gleichfalls als Jugendwerk Leonardos galt. In der Taufe Christi der Galerie Borghese mutet er halb römisch, halb venetianisch, wie ein Doppelgänger Sebastians del Piombos an, während die Frankfurter Katharina das Mailänder Frauenideal ins Mystische, Kränkliche, in den Stil des Gabriel Max übersetzt.

Die Madonnen des *Gaudenzio Ferrari* wie die Porträts des *Bernardino de Conti* sind weitere Beispiele dafür, daß in der Leonardoschule die Wurzeln der modernen Frauenmalerei liegen. Erst diese Meister, nachdem Leonardo die Bahn eröffnet, haben den sinnlichen Zauber des Weibes empfunden. Ein Blitzen des Auges, ein Lächeln der Lippen, die weiche Müdigkeit der Bewegung, wie den Duft des Haares malen sie mit der Kennerschaft von Männern, denen kein Sinn für Kraft, aber sehr viel Sinn für Grazie verliehen. Etwas Überfeinertes, ladylike Zartes, ein gewisses angelsächsisches Aroma macht ihre Werke gerade unserer Zeit sympathisch.

Sodoma, der Meister von Siena, ist der raffinierteste von allen. Auch er wie Luini hat eine Reihe gleichgültiger Werke geschaffen. Ein keckes Malertalent, hat er jeden Auftrag elegant erledigt, taucht proteusartig in den verschiedensten Masken auf. Aber man fühlt, an welchen Arbeiten sein Herz, an welchen die Hand nur beteiligt. Malt er Kreuzigungen, bleibt er gänzlich kühl. Versucht er energisch zu sein, wird er deklamatorisch. In seinen Mönchsbildern in Monte Oliveto hat er nicht ungeschickt den Signorelli oder Zurbaran gespielt. Aber Freude machte ihm nur das Bild, auf dem die Courtisanen den heiligen Benedikt verführen.

Die Lust, den Bourgeois zu brüskieren, ist ein bezeichnender Zug seines Wesens. Während der Arbeit in Monte Oliveto versagt er den Mönchen den Zutritt. Als er den Einlaß gestattet, fällt der erste Blick der frommen Herren auf die Gruppe der Courtisanen, die er auf Befehl des Priors mit Gewändern versehen muß. Auf dem Kreuzigungsbild der Sieneser Akademie malt er sich als Landsknecht, in herausfordernd breitbeiniger Haltung. Die Aufforderung der Steuerkommission, seinen Besitzstand zu vermelden, beantwortet er mit einem Verzeichnis all der erotischen Tiere, die er sich hält.

Nur wo es um Frauen sich handelt, ist er ernst zu nehmen: ein bestrickender Meister, nervös und sensibel, unnachahmlich in der Art, wie er das Lächeln Leonardos in irre wonnevolle Trunkenheit umsetzt. Wie er kühn, fast pariserisch ist in jener Courtisanengruppe von Monte Oliveto, hat er in dem berühmten Bilde der Farnesina die bräutliche Verwirrung Roxanes mit Gourmandise gegeben und durch die Erogen, wie in einer *Ars amandi*, kommentiert. Die Leda der Galerie Borghese ist Kopie. Doch noch die Arbeit des Kopisten

giebt eine Ahnung von dem zarten Rokokoparfüm, das über dem Originale lag. Auch Ohnmachtzustände, Momente weicher Erschöpfung haben in ihm einen feinen Interpreten, und weibliches Schamgefühl, frauenhaftes Erröten konnte nur ein Künstler, der ganz Feminist war, so ausdrücken, wie es Sodoma in seiner wunderbaren Figur der Eva that.

Noch mehr fesselte ihn der hermaphroditische Zug, der durch manche Jünglingszeichnungen Leonardos geht. Stirbt Sebastian, so lächelt er so wonnetrunken, als sollte er im Jenseits das sein, was der geraubte Ganymed den Olympiern war. Und der ganze Sodoma ist in der Figur des Isaak auf dem »Opfer Abrahams« enthalten. Dieser Knabe mit dem Backfischköpfchen und den weichen Hüften, der die vollen runden Arme über dem Busen kreuzt – das ist der Antinous des Christentums, ein Schönheitsideal, das nur in Zeiten höchster Kultur und Immoralität hervortritt. Der Schwan auf dem Ledabilde und die Spottgedichte, die von Sieneser Bürgern an den leichtlebigen Meister geschickt wurden, bieten die logische Ergänzung. Es ist etwas Seltsames um die Thätigkeit dieses feinen überreizten Snob, der in Saus und Braus als Grandseigneur seine Laufbahn begann, Pferde rennen ließ, in Sammet und Seide, von schönen Sklaven begleitet, einherging, um schließlich – nicht im Gefängnis, aber im Spital zu enden.

3. Giorgione

Sogar Venedig, das byzantinische Venedig war eine heidnische Stadt geworden. Mit Aldus Manutius, dem feinen Gelehrten, der hier seine Officin errichtete, hatte die humanistische Bewegung begonnen. Die berühmte *Academia graeca*, zu der er die Beamten seiner Anstalt vereinte, fühlte sich als platonische Akademie. Bei den Zusammenkünften sprach man griechisch, erhob eine Strafe von jedem, der ein italienisches Wort gebrauchte, benutzte die Strafgeder zur Veranstaltung von Banketten, die an die *Soupers à la grecques* des 18. Jahrhunderts mahnen. Die *Hypnerotomachia Poliphili*, jener träumerische Roman mit den zarten Holzschnitten, ist das erste Denkmal dieser Zeit, als ein Hauch aus Hellas' schönheitdurchglänzten Tagen über den orientalischen Boden Venedigs wehte.

Auch die Malerei, bisher so kirchlich streng, wird ein trunkener Hymnus auf Erdschönheit und hellenische Sinnenfreude. Wohl malt man wie zu Bellinis Tagen noch Madonnen und Heilige. Aber der Geist der Bilder ist nicht mehr der gleiche. Keine christliche Weltensagung, sondern heidnische Sinnlichkeit strahlt den Gestalten aus den Augen. Der Körper, bisher geächtet, wird frei. Schwelende Formen sprengen das zarte Gefäß der Seele. Und namentlich, neben Maria wird auch Venus verehrt. Die griechische Götterwelt hält ihren jubelnden Einzug.

Zunächst freilich ist von dieser Wandlung wenig zu merken. Denn das Werk, das an der Schwelle des venetianischen Cinquecento steht, ist die Madonna von Castelfranco, und dieses Madonnenbild ist so zart, so weltverloren verträumt, daß es äußerlich kaum von Bellinis Heiligen-Konversationen sich trennt. Ganz mit dem gleichen Ton, in dem das alte Jahrhundert ausklang, setzt das neue ein. Zwei Männer, ein junger Ritter und ein Mönch halten vor dem Throne Marias Wacht. Kein Lüftchen regt sich. Alles atmet die tiefe schweigende Ruhe, in die auch die Heiligen so träumerisch versunken sind. Aber eine leise Nuance kündigt doch ein neues Gefühlsleben an. So sehr das ovale Köpfchen der Madonna mit den melancholischen Augen und dem schlicht gescheitelten braunen Haar den Madonnen Bellinis ähnelt - die Empfindungen dieses Weibes sind nicht mehr die gleichen. Kein Schmerz, kein ahnungsvolles Weh

umflort ihre Augen. Sie träumt still vor sich hin, wehmütig und zärtlich, als ob sie eines fernen Geliebten denke. So keusch die Gestalt ist, es strömt eine feine Sinnlichkeit von ihr aus. Man fühlt, daß diesem Künstler Maria nicht mehr die Madonna war, daß er diesen Mund küßte, nach diesem Weib sich gesehnt, wenn sie fern war. »Liebe Cecilie, komm, eil dich, es wartet dein Giorgio.« Ob diese Verse, die auf der Rückseite der Tafel standen, vom Maler selber, der während der Arbeit seiner Geliebten harrte, oder später von einem Andern geschrieben wurden, ist gleichgültig. Auch dieser andere fühlte eben den zarten sinnlichen Duft, der aus dem Bilde strömt.

Der Bahnbrecher dieser neuen Kunst zu werden war Giorgione durch sein ganzes Wesen berufen. Er stammte aus dem Ort, dessen Kirche sein Altarbild noch heute als herrlichstes Kleinod ziert, aus Castelfranco in der Marca Trevisana, der die Dichter so gern das Beiwort »*amorosa*« geben. Lyrisch weich ist dort die Natur, sinnlich schwül die Luft, die man atmet. Alles verwebt sich zu einer großen ruhig träumerischen Eintönigkeit von geheimnisvoll schwermütigem Charakter. Menschen, die in solcher Umgebung aufwachsen, werden in all ihren Empfindungen reizbarer als solche, die zwischen Bergen und rauhen Felsklippen wohnen. Der Duft und Klang dieser seltsam weichen Natur macht die Nerven vibrierender, zarter. Die Legende erzählt, Giorgione sei ein illegitimer Sprosse der altadeligen Familie Barbarella gewesen. Und er hat in der That etwas Adliges in der complicierten Verfeinerung seines Nervensystems, etwas von den shakespeare'schen Bastarden in der wilden Art, wie er das Leben durchstürmt.

Als er nach Venedig gekommen war, befand er sich auf seinem wahren Boden. Vasari schildert ihn als genußfreudiges Kind der Welt, das sich voll Leidenschaft in den Strudel stürzt, von einem Liebesabenteuer zum anderen geht, schauernd das üppig sinnensrohe Leben genießt. Er zeigt ihn als Galantuomo, der mit der Laute abends durch die Straßen zieht und schönen Damen verzückte Liebeslieder darbringt. Dann greift Cecilia, die Madonna von Castelfranco, in sein Leben ein. Sie wird die Muse, die ihn zu seinen zartesten Werken begeistert, und an ihrer Untreue geht er zu Grunde.

Als er mit 33 Jahren zusammenbrach, war die Zahl seiner Werke nicht groß, noch geringer ist die Zahl derer, die auf uns kamen. In den frühesten, den beiden kleinen Bildchen der Uffizien, die das Urteil Salomos und die Kindheit des Moses darstellen, erscheint er noch als Schüler Bellinis. Im Sinne der Primitiven sind die Figürchen gezeichnet. Doch man erkennt schon, daß dieser Künstler ein großer Landschaftler werden wird. Nicht in festen Umrissen, sondern weich und zart lösen die graziösen Kronen der Bäume vom weichen Firmamente sich los. Bildchen wie Bellinis »Allegorie«, jene Frauengestalt im Nachen, der so still über die Fluten gleitet, haben wohl den tiefsten Eindruck auf den Träumer gemacht.

Doch zur Bewunderung für Bellini trat bald die für einen anderen Meister. Als er im Auftrage des Tuzio Costanzo, des Condottiere von Castelfranco sein erstes Hauptwerk schuf, hatte er den kennen gelernt, der seine Strahlen damals über ganz Italien sendete. Leonardo hatte von 1503-1504 in Venedig geweiht. Hatte er nicht gemalt, so hatte er doch gezeichnet. Frauenköpfe Leonardos kamen Giorgione sicher zu Augen. Denn der Geist, der aus den Augen seiner Maria strahlt, diese Liebe, die nicht wehmütig entsagungsvoll, sondern zitternd sehnsüchtig ist - das ist nicht mehr der Geist Bellinis, es ist der Geist Leonardo da Vincis. Hatte er in Bellini sein Ideal als Landschaftler gefunden, so erschloß ihm Leonardo den Weg ins frohe irdische Reich der Sinne.

Einige »idyllische Bilder« vermitteln den Uebergang von den christlichen Werken zu den hellenischen. Es lag damals über der Welt eine ähnliche Stimmung wie zu Watteaus Tagen. Wie man im 18. Jahrhundert aus dem Heroischen, Pomphaften herausstrebte in das Arkadische, Elysische, so verlangte man im Cinquecento, nach all der Ekstase Savonarolas, in eine saturnische Zeit zurück, wo es noch kein Christentum, keine Mönche, keine Choräle gab, wo die majestätischen Baumhallen der Wälder noch die Stelle der Kathedralen vertraten, wo man nicht auf die himmlische Seligkeit wartete, sondern sie auf Erden genoß. Von allen Werken der antiken Litteratur war am meisten die pastorale Dichtung - Theokrit, Kallimachos, Longos und Nonnos - beliebt. Wie vorher Polizians Schäferspiel Orpheus, war jetzt die Arcadia das Sannazaro, die Aldus Manutius verlegte, die gelesenste Dichtung der Zeit. Das bukolische, das

glückliche Hirtenleben der Urzeit war das Ideal der Geister. Das »ländliche Concert« des Louvre taucht in der Erinnerung auf.

Man ersieht aus diesem Bild von neuem Giorgiones Bedeutung als Landschaftler. Der Stimmungsmensch, der so von Stimmungen abhängig war, daß er ohne seine Cecilia nicht sein konnte und an ihrer Untreue starb, wurde der Schöpfer des Stimmungsbildes. Alles ist bei ihm Stimmung, so entdeckt er zuerst die Seelensprache der Natur, das Licht. Wie Watteau giebt er nirgends eine Kopie der Natur. Sie scheint nur dazusein, daß glückliche Menschen in ihr leben. Selbst in den Bäumen zittert es wie von Zärtlichkeit und Sehnsucht. Eine weiche, wollüstig träumerische Atmosphäre hüllt die Dinge ein. Auch in den Wesen, die er in diese Landschaften setzt, klingt diese sehnsüchtige, weich melancholische Stimmung aus. Er malt Hirten, die wie in einem goldenen Zeitalter traumverloren neben ihren Herden sitzen. Er liebt Ritter, da auch sie ihm als Vertreter einer verklungenen Zeit erscheinen: keine wilden Eroberer, die auf Kriegszügen das Land durchziehen, sondern stille Schwärmer, die sich selbst als die »letzten Ritter« fühlen, Jünglinge von weiblich weichen Formen, deren Dasein in holdem Minnedienst verläuft. Er giebt antike Ruinen, weil auch sie elegische Erinnerungen wachrufen an jene ferne Zeit, da noch kein Mönch die Entsagung predigte, als der Cult der Sinne eine Religion bedeutete.

Was er mit dem berühmtesten Werke, der »Familie«, sagen wollte, hat noch kein Mensch enträtselt. Man sieht zwei Wesen, die zu einander zu gehören scheinen und doch fremd sich gegenüberstehen. Aus Cecilia, die Madonna von Castelfranco ist eine junge Frau geworden mit dem Kind an der Brust. In nichts ähnelt sie mehr jener stillen Maria, nichts hat sie mehr von der ätherischen Keuschheit des Quattrocento.

So bereitet dieses Bild auf das letzte vor, mit dem Giorgione sein Lebenswert abschloß. Was in der Madonna von Castelfranco noch Sehnsucht war, ist hier Erfüllung. Cecilia ruht in nackter Schönheit auf dem Lager. Aus dem kleinen Figürchen der »Familie« ist ein lebensgroßer Frauenkörper, aus der Madonna von Castelfranco ist Aphrodite geworden. Während über den Venusbildern Botticellis noch die weltstüchtige Askese des Mittelalters lag, steigt jetzt »*le cri de la chair*« jubelnd zum Himmel. Weiche, schwellende Glieder stre-

cken müde sich aus. Nur Giorgione, der Sinnenmensch, der kein Bild, sondern ein Erlebnis malte, konnte die Pforten dieses neuen Zeitalters öffnen.

Das Werk war unvollendet, als er begraben wurde, und es wirkt symbolisch, daß Tizian durch die Hinzufügung des landschaftlichen Hintergrundes es vollendete. Ja, in dem zweiten Bild, das auch noch unvollendet in seiner Werkstatt hing, möchte man eine Allegorie auf Giorgiones eigenes Schaffen sehen. Drei Philosophen sind dargestellt, von denen nur der jüngste der aufgehenden Sonne sich zuwendet, während die älteren noch achtlos beiseite stehen. So hatte Giorgione, der *junge* Giorgione, am frühesten die Morgenröte der neuen Zeit gewahrt. Doch erst Aeltere, seinem Signale folgen, führten das Lebenswerk des Frühverstorbenen weiter.

4. Correggio

Bei *Correggio*, dem Leonardo von Parma, tritt wieder eine andere Nuance der Erotik hervor. Bei allen andren Künstlern der Epoche richtete sich die Sinnlichkeit nach außen. Für Giorgione ist seine Cecilia alles. Welcher Art die Sinnlichkeit Antonio Bazzis war, ist durch seinen Beinamen Sodoma angedeutet. Bei Correggio wissen wir von solchen Dingen nichts. »Schüchtern, zur Träumerei und Melancholie geneigt«, schildert Vasari den Knaben. Obwohl er in den verschiedensten Kunststädten war, tritt er doch keinem seiner Genossen näher, sondern betrachtet nur ihre Bilder, umkreist sie scheu wie eine Katze, ohne daß jemand von seiner Anwesenheit weiß. Ohne jeden Skandal ist sein Aufenthalt in dem lockeren Parma verlaufen. Auch ein Porträt hat er niemals gemalt. Er blickte den Leuten nicht gern ins Auge, fühlte sich am wohlsten, wenn er allein war, träumte nur, was die anderen erlebten. Das unterscheidet seine Bilder von denen Giorgiones. Des Venetianers Venus hat das Müde, das Ausruhen nach wilder Umarmung. Bei Correggio ist ein ewiges nervöses Zittern. Seine Wesen sind Traumgestalten, wie sie geheimnisvoll lachend dem Schläfer erscheinen, Märchenvorstellungen eines infamen Menschen, der zärtlicher Empfindung voll, doch nie nach außen sie bethätigt. Dem entspricht die Farbe. Während Giorgione seine Gestalten in die volle Wirklichkeit setzt, leben die Correggios in einem Traumland, von Dämmerlicht verschleiert, das sie in die weite Ferne entrückt. Die Macht, unter deren Berührung sie erzittern, ist kein warmer Körper, sondern – eine Wolke.

Correggios Vater war Gewürzkrämer. Stunden und Tage verbringt er in dem kleinen Laden, dessen würzige Düfte so stimulierend auf die Nerven wirken. Hinter dem Ladentisch liest er die Bibel. Nicht die Bücher Mosis um das Drama der Passion, sondern das Hohelied Salomonis und die zärtliche Erzählung von der Liebe der Magdalena zum Heiland. Die ganze Heilige Schrift verwandelt sich ihn in ein erotisches Buch. Auch mit den Liebesgeschichten der antiken Legende wird er vertraut. Denn sein Heimatstädtchen war durch Veronika Gambara ein Sitz des Humanismus geworden. Und Veronika fand Gefallen an dem scheuen Knaben. Seine Locken streichelnd, ihn zärtlich an sich ziehend, übersetzte sie ihm Stücke aus Ovid, erzählte ihm die Liebesgeschichten der alten Götter. Po-