



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Schönfeld, Paul: Die Darstellungen der Pietà in der italienischen Kunst : (Schluß.)

urn:nbn:de:gbv:46:1-908

gesagt sein, daß, gleichwie wir nach dem Ausspruche unseres größten Feldherrn noch 50 Jahre bereit sein müssen, die auf den Schlachtfeldern errungenen kostbaren Güter zu vertheidigen, wir ebenso alle unsere Kraft nach ein halbes Jahrhundert aufzubieten haben, nicht national = „liberal“, sondern einzig und allein national zu sein, national zu denken, national zu empfinden, nationale Interessen zu verfolgen und nationale Güter zu erstreben. Wir spotten gern der Franzosen, weil sie so eitel sind auf ihre nationale Geschichte, ihren nationalen Ruhm, ihre nationale Größe und sogar auf ihre nationalen Verirrungen. Wollte Gott, daß wir nur einen Hauch von dieser Eitelkeit unser nennen könnten! Echt national sein ist für uns noch auf lange Zeit wirklich frei sein. Die unvermischte, leidenschaftlich-nationale Gesinnung verbürgt uns unsere gegenwärtige Freiheit und gewährleistet uns dasjenige Maß höherer Freiheit, dessen wir bedürftig und fähig werden können, wenn wir zuvor gelernt haben werden, in allen Fällen und zu aller Zeit national zu sein. Alles zu thun, was beitragen kann zum Vortheile, zur Ehre und zum Ruhme unseres Volkes — mehr kann auch der Freieste der Freien nicht wollen. Weisen wir daher weit von uns ab die Einflüsterungen und Verückungskünste eines falschen und verderblichen „Liberalismus“, der nur am Ende nationale Enttäuschungen und nationalen Jammer — wie wir es in den letzten Jahren sattham bis zum Ekel erfahren haben — heraufführt. Was für eine Bewandniß es mit den sogenannten liberalen Ideen und Lehrsätzen hat, das hat uns, schon lange vor der Wiedererstehung des Reiches, im Hinblick auf die nationale Zerstückelung und das nationale Elend seiner Zeit, ein Größerer gelehrt, als wir Alle sind — Goethe. Er hat die goldenen Worte geschrieben: „Wenn ich von liberalen Ideen reden höre, so verwundere ich mich immer, wie die Menschen so gern mit leeren Wortschällen sich hinhalten. Eine Idee darf nicht liberal sein; kräftig sei sie, tüchtig, in sich selbst abgeschlossen, damit sie den göttlichen Auftrag, productiv zu sein, erfülle. Noch weniger darf der Begriff liberal sein; denn er hat einen ganz anderen Auftrag. Wo man die Liberalität aber suchen muß, das ist in den Gesinnungen und diese sind das lebendige Gemüth.“

‡

Die Darstellungen der Pietà in der italienischen Kunst.

Von Paul Schönfeld.

(Schluß.)

Die Pietà hat Michel Angelo nicht bloß einmal beschäftigt. Sehen wir ab von der Gruppe in S. Rosalia zu Balestrina, die sicher mit Unrecht seinen

Namen trägt, sowie von der verhaunenen Gruppe, welche im Hofe des Palazzo Rondanini zu Rom aufgestellt und welche neuerdings recht überflüssiger Weise in der Akademie zu Florenz im Abguss vertreten ist, so müssen wir doch verweilen bei einem schönen Marmorrelief der Kirche des *Albergo de' poveri* zu Genua, welches, freilich ohne sichere Gründe, auf Michel Angelo zurückgeführt wird. Es hat die Form eines Medaillons und zeigt die Madonna mit dem todtten Heiland in Bruststück; erstere neigt das Haupt zu dem schönen Antlitz des Sohnes herab, in welchem die Ruhe des Todes aufs edelste verklärt erscheint; ihre Rechte stützt ihm das Haupt, während die Linke auf seiner Brust ruht. Wir kennen das schöne Werk nicht aus eigener Anschauung, sondern nur aus dem Gypsabguss; dennoch möchten wir in der strengen Behandlung des Gesichts und der Gewandung der Maria ein Kriterium gegen die Urheberchaft Michel Angelos erblicken*).

Ein bezeugtes Werk des Künstlers dagegen ist die *Pietà* unter der Kuppel des Florentiner Domes**), an der er in der letzten Zeit seines Lebens, um seine Mußestunden auszufüllen, arbeitete, die er jedoch, als der Marmor einen Sprung zeigte, unvollendet liegen ließ. Hier sehen wir den todtten Heiland von dem hinter ihm stehenden Nikodemus (oder Joseph von Arimathia?) und den neben ihm knieenden Gestalten der Mutter und einer der Marien gehalten***). Die Schlassheit der leblosen Glieder ist der Natur trefflich abgelauscht; von den übrigen unvollendeten Figuren fällt die links befindliche durch ihre unverhältnißmäßige Kleinheit auf. Jedenfalls ist das Lob, das Vasari der Gruppe als einer *opera divina* spendet, bei weitem zu überschwänglich.

Im wesentlichen bestimmt von der *Pietà* in S. Pietro ist die Gruppe von Michel Angelos Schüler *Montorsoli* im Chor von S. Matteo zu Genua, nur daß die linke Hand der Madonna, dem älteren Gebrauche entsprechend, auf dem Körper des Todten ruht, während von dem Neapolitaner *Domenico d'Avria* der von Michel Angelo gewählte Gestus der Maria, ebenso wie die Lage des Leichnams, offenbar in bewußter Anlehnung an die Gruppe in S. Pietro, in einem fleißig gearbeiteten Relief verwendet worden ist, welches sich an einem Altar der Kirche S. Severino zu Neapel befindet. Auch die Marmorgruppe des *Ippolito Scalza* im Dom von Orvieto (inschriftlich aus dem Jahre 1579) lehnt sich in den beiden Hauptfiguren direct an Michel Angelos berühmte Composition an.

*) Bei den Biographen des Künstlers sucht man umsonst Aufklärung über das Relief.

**) Vasari ed. Lem, XII. 226; 247.

***) Hermann Grimm scheint die Gruppe entweder nicht an Ort und Stelle besichtigt zu haben oder durch „die Dämmerung, die da herrscht“ verhindert worden zu sein sie richtig zu sehen, wenn er Band II, S. 406 seiner Biographie des Michel Angelo (5. Aufl.) von „Christus todt im Schoße der Mutter und Joseph von Arimathia daneben“ redet.

Ehe wir die Florentiner Darstellungen der Pietà verlassen, mögen nur noch einige derselben erwähnt werden, die sich in compositioneller Hinsicht noch an die eben besprochenen Arbeiten anreihen. Dahin gehört eine Darstellung des Angelo Bronzino in der Sammlung der Uffizien (Nr. 158), ein figurenreiches Gemälde, das in der Hauptgruppe im allgemeinen das von Michel Angelo gewählte Schema festhält, während der Künstler in einem anderen Gemälde (Ebd. Nr. 1209) der später in Aufnahme kommenden, besonders in Bologna ausgebildeten Compositionsweise sich anschließt, in einer dritten Darstellung dagegen*) auf eine der ältesten zurückgreift, indem er die Madonna und Magdalena hinter dem am Boden liegenden Leichnam, seine Glieder mit den Händen berührend, knien läßt. Noch Santi di Tito (1538—1603) legt seinem Gemälde in der Akademie**) die durch Michel Angelo zum Abschluß gebrachte Auffassung zu Grunde, folgt ihm auch in der Reduction der Größe des Leichnams; in einer getuschten Skizze, die sich im Verbindungsgang zwischen Uffizien und Pal. Pitti befindet, nimmt er außerdem noch bei Maria das Motiv der linken Hand aus der Gruppe von Sanct Peter herüber.

Brechen wir nun mit den Florentiner Bearbeitungen des Gegenstandes ab, um von den theils früheren, theils gleichzeitigen Arbeiten des übrigen Italiens die hauptsächlichsten ins Auge zu fassen, und beginnen wir, einen Schritt zurückgehend, mit Ferrara, das durch einen Meister des Quattrocento würdig vertreten ist. Die Pietà des Cosimo Tura, ein im Museum Correr zu Venedig***) aufbewahrtes Delgemälde, ist ein wichtiges Glied in der gesammten Entwicklungskette. Die auf dem Grabe sitzende Madonna hält den auf ihrem Schoße ruhenden Leichnam mit der Rechten in halb aufrechter Stellung, während sie mit der anderen Hand — ein völlig originelles Motiv — die Linke des Sohnes ihrem Antlitz nähert und die Züge derselben schmerzvoll betrachtet. In dem Antlitz Christi ist das dem Tode vorausgegangene physische Leiden mehr als irgendwo sonst betont; die Anatomie des Körpers zeugt von den sorgfältigen Studien des unter dem Einflusse eines Squarcione und Mantegna stehenden Künstlers, während sich andererseits eine so unverkennbare Verwandtschaft mit der gleichzeitigen deutschen Kunst bemerklich macht, daß man beim ersten Anblick des Bildes geradezu einen Dürer vor sich zu haben meint. Dies beruht einmal auf der entschiedenen Betonung des Charakteristischen, dem durchaus nordischen Typus der Madonna und jener gnarled strength, die Crowe und Cavalcaselle †) hervorheben, andererseits auf der harten und knitterigen Gewandung, für die sich in anderen gleichzeitigen italienischen Arbeiten kaum Analogien

*) Accademia delle belle arti, quadri grandi Nr. 102.

***) Quadri grandi Nr. 100. — ***) I. Zimmer Nr. 9. — †) Engl. Ausg. IV, 518.

beibringen lassen dürften. Auch in der ungemein sorgfältigen Ausführung des Beiwerks, namentlich des landschaftlichen Hintergrundes, sind spezifisch nordische Einflüsse unverkennbar.

Von dem productiven Ferraresen Garofalo (1481 — 1559) besitzt das Museum von Neapel eine figurenreiche Composition *), deren Mittelpunkt Maria mit dem Leichnam bildet, den sie auf dem Schoße liegen hat, mit der Rechten seinen rechten Arm umfassend — das Haupt des Todten befindet sich, abweichend von dem gewöhnlichen Schema, zu ihrer Linken — während eine daneben knieende weibliche Gestalt den Leichnam unter der linken Schulter stützt. Das von Perugino verwendete Motiv der trauernden Frau, welche die Hände schmerzvoll erhebt, ist hier ins Pathetische gesteigert bei der links mit hochgehobenen Armen in leidenschaftlicher Bewegung heraneilenden weiblichen Figur. Eine Variation dieses Gemäldes von der Hand desselben Künstlers, in technischer Beziehung demselben noch überlegen, besitzt die Galerie Borghese zu Rom **), ein dritte Pietà, die uns jedoch weder im Original noch aus Abbildungen oder Beschreibungen bekannt ist, die Brera zu Mailand (Nr. 177).

Thatsächlich später als das oben besprochene Gemälde des Cosimo Tura, in stilistischer Hinsicht aber noch alterthümlicher wirkend ist ein Tafelgemälde des ebenfalls unter Paduanischem Einfluß stehenden Filippo Mazzola aus Parma im Neapler Museum ***). Auch hier sitzt die Madonna auf dem offenen Grabe und hält den Leichnam auf ihrem Schoße, mit der Linken ihn halb emporrichtend. Fünf weibliche Heilige umgeben die Hauptgruppe, eine Berglandschaft mit minutiös ausgeführter Vegetation bildet den Hintergrund. Die Madonna ist von völlig matronalem Charakter, ihre Bewegung unfrei, das lange schwarze Gewand zeigt eine strenge, ja harte Behandlung, der Christusleichnam bei allgemeiner Correctheit des Anatomischen eine für die Entstehungszeit des Werkes auffallende Gebundenheit der Zeichnung.

Demselben Schema folgt, um andere zu übergehen, in der Hauptsache auch Sodoma in dem schönen Fresco seiner Jugendzeit, welches sich im Refectorium der bei Siena gelegenen Kirche S. Anna in Creta befindet, sowie in der mittleren der drei kleinen Darstellungen, welche die Predella der jetzt in der Pinakothek zu Siena aufbewahrten berühmten Kreuzabnahme schmücken.

Eine ziemlich lange Reihe zum Theil bedeutender Pietätdarstellungen hat Venedig aufzuweisen; nicht sowohl auf dem Gebiete der Plastik wie auf dem-

*) 7. Saal Nr. 26; von Müндler (Burckhardt's Cicerone, 3. Aufl., S. 1037 fg.) ebenso wie die folgende Darstellung wohl kaum mit Recht angezweifelt.

**) 2. Saal Nr. 9.

***) 2. Saal Nr. 23; bezeichnet mit Künstlernamen und dem Datum 1500.

jenigen der hervorragendsten einheimischen Kunstgattung, der Malerei. Die wenigen plastischen Freigruppen, wie in S. Giovanni in Bragora oder in S. Giovanni Elemosinario, sind als flüchtige Improvisationen von untergeordneter künstlerischer Bedeutung, und nur zwei Reliefdarstellungen, beide undatirt und ohne sicher zu bestimmenden Ursprung, nehmen ein größeres Interesse in Anspruch. Die eine derselben, im Vorraum der Sakristei von S. Maria della Salute befindlich, wird von der Localtradition auf Antonio Dentone zurückgeführt und würde sonach der zweiten Hälfte des 15. oder dem Anfange des 16. Jahrhunderts angehören. Sie umfaßt außer der Hauptgruppe noch sechs Heiligenfiguren von ungefähr $\frac{1}{4}$ Lebensgröße und hat zum Hintergrunde eine von Mauern umgebene Stadt auf einem Berge. Die Hauptgruppe hält sich innerhalb des den zuletzt berührten Darstellungen zu Grunde liegenden Schemas, wie es, um dies hier nachzuholen, innerhalb der Toscanischen Plastik schon von Donatello an der einen Kanzel von S. Lorenzo angewandt worden war. Indes zeigt die Anatomie des nackten Körpers eine Oberflächlichkeit, die mit den sichereren Werken des Dentone ebensowenig in Einklang steht wie die unbeholfene und schwunglose Draperie der Madonna; auch der Gesichtsausdruck der letzteren weist entweder auf eine frühere Entstehungszeit oder auf die Hand eines geringeren Zeitgenossen jenes Meisters hin. Die letztere Annahme wird wahrscheinlich gemacht durch die augenfälligen Anklänge des Leichnams an die Figur des durch S. Antonius vom Weinbruch geheilten Jünglings in dem laut Inschrift von Tullio Lombardo herrührenden Relief in der Kapelle des Heiligen zu Padua, welche vermuthlich mit ihrem stark zurückgebogenen Haupte und dem wellenförmig herabfallenden Haar, desgleichen mit der durch den Reliefstil veranlaßten Drehung des Oberkörpers entweder direct als Vorbild gedient hat oder indirect durch eine andere Reliefdarstellung, welche in S. Lio zu Venedig den Altar rechts vom Chore schmückt und auf Tullio Lombardo selbst zurückgeführt wird. Die Hauptgruppe dieses Reliefs, die von vier Heiligen umgeben wird, ist in der Composition der eben besprochenen nahe verwandt, der Kopf Christi zeigt dieselben Eigenthümlichkeiten, nur daß die detaillirte Behandlung des Haares dem Paduaner Relief noch näher kommt, während im Uebrigen namentlich die mangelhafte Bildung des Oberkörpers die Urheberschaft des Tullio stark in Frage stellt. Auch das Antlitz der Madonna, in der Weise eines Crivelli vom Schmerz gewaltsam verzerrt, entfernt sich weit von der Art des im Ausdruck des Affects ziemlich maßvollen Meisters. Trotzdem bildet nach unserer Ueberzeugung das erwähnte Relief desselben zu Padua die Voraussetzung für diese wie die in der Salute befindliche Darstellung.

Zu nennen ist ferner das Relief, welches die Lunette an dem von Jacopo Sansovino errichteten Grabmal des Dogen Venier († 1556) in S. Salvatore

füllt und sich in der Hauptgruppe, die von den knieenden Gestalten des verstorbenen Dogen und eines Heiligen umgeben ist, ziemlich eng an Michel Angelos berühmtes Werk anlehnt, eine durch treffliche Raumerfüllung ausgezeichnete Composition, bei ihrer beträchtlichen Höhe im Einzelnen leider wenig genießbar*).

Eine weit wichtigere Rolle spielt die Pietà in der Venezianischen Malerei. Eine neue Gestalt gab ihr hier Gian Bellini, der den Gegenstand zu wiederholten Malen in Halbfigurenbildern (so im Palazzo ducale zu Venedig und in der Brera zu Mailand) behandelte. Er läßt Maria und Johannes den Leichnam aufrecht halten und die übrigen Figuren meist nur als ruhige Zuschauer an der Situation theilnehmen. So in der sorgfältigen Oelfskizze der Uffizien (Nr. 583), die noch mantegnesken Einfluß bekundet, so in der Lunette im Dogenpalast zu Venedig und, den Beschreibungen nach, in den Exemplaren der Brera, der Galerie Lochis-Carrara zu Bergamo und der Kathedrale zu Toledo in Spanien. Von denjenigen Compositionen des Meisters, in denen der Christusleichnam von Engeln betrauert erscheint, und deren Echtheit nicht durchgängig sicher ist, nehmen wir den dieser Abhandlung von vornherein gezogenen Grenzen gemäß Abstand.

Die um diese Zeit am meisten verbreitete Compositionsweise begegnet uns dagegen bei Tizian in seinem letzten Werke, welches in der Akademie zu Venedig aufbewahrt wird (Nr. 33) und laut Inschrift von Palma Giovane, von dem wir weiterhin eine selbständige Behandlung des Gegenstandes anzuführen haben, vollendet worden ist. Die Madonna sitzt vor einer Nische, zu deren Seiten die Statuen des Moses und der hellespontischen Sibylle stehen, und hält mit der Linken das Haupt, mit der Rechten die rechte Hand des Leichnams, wehmüthig auf denselben herablickend. Joseph von Arimathia hält den herabhängenden linken Arm des Todten, während auf der anderen Seite des Bildes Maria Magdalena in ekstatischer Bewegung mit erhobenen Armen auf die Gruppe zueilt — man sieht, wie sich auch bei den Nebenfiguren gewisse Motive durch die verschiedenen Perioden und Schulen hindurchziehen. Wahrheit und Größe des Affekts müssen mit Burckhardt**) auch diesem Gemälde noch nachgerühmt werden; auffallende Unrichtigkeiten der Zeichnung, wie das offenbar viel zu kurz gerathene rechte Unterbein der Madonna, erinnern indeß nur zu sehr an die späte Entstehungszeit des Bildes, welches jedoch immerhin dadurch

*) Von Burckhardt, Cicerone (3. Aufl.) S. 710, nach mir unbekannt gebliebener Quelle einer anderen Hand zugeschrieben.

**) Cicerone S. 1073; vgl. auch Crowe und Cavalcaselle: Titian. His life and times, II, 413; nach der technischen Seite hin ist das Gemälde in dieser letzteren Besprechung entschieden überschätzt.

von Interesse ist, daß es zeigt, wie auch Tizian noch der schon lange vor ihm herrschenden Auffassung folgte.

Dasselbe ist der Fall mit der Pietà, welche die obere Abtheilung des berühmten Bildes der heiligen Barbara in S. Maria Formosa von der Hand des Palma Vecchio bildet. Die in Halbfigur erscheinende Madonna umfaßt mit der Rechten die Schulter, mit der Linken die Oberschenkel des Leichnams, der auf ihren Knien ruht, und neigt sich mit innigem Schmerzensausdruck zu demselben herab; auch Zeichnung und Colorit machen die Darstellung dem darunter befindlichen Hauptgemälde ebenbürtig. Nicht weit davon befindet sich über einem anderen Altar ein Gemälde desselben Gegenstandes mit lebensgroßen Figuren, von Palma Giovane; hier sitzt Maria in düsterer Felsenlandschaft, von Engeln umschwebt, auf ihren Knien den Leichnam, dessen herabhängende Rechte von einem knieenden Mönch gehalten wird. Die Linke (die Madonna ist, der Wirklichkeit entsprechend, kleiner als der Christuskörper gebildet) macht die von Michel Angelo angewendete Bewegung. Dieselbe kehrt auch wieder in dem auch sonst bezüglich der Hauptgruppe sehr ähnlichen Bilde des zu dem Kreise Bellinis gehörigen Lazzaro Sebastiani in der Akademie (Nr. 553) und in dem ebendasselbst (Nr. 415) befindlichen Gemälde des Michele Parvasio, in welchem indeß die weit jugendlicher, dabei aber in geradezu störendem realen Größenverhältniß erscheinende Madonna aufwärts blickt und ein früherer Moment gewählt ist, indem eine männliche Gestalt noch damit beschäftigt ist, ihr den Leichnam auf den Schoß zu legen, und die hinter der Gruppe befindlichen Figuren, sowie die an das Kreuz gelehnte Leiter auf die unmittelbar vorhergegangene Kreuzabnahme hinweisen.

Hier verlassen wir die Venezianische Schule, da die übrigen in Betracht kommenden Gemälde derselben ein Moment in sich aufnehmen, welches, z. B. bereits von Botticelli verwendet*), namentlich durch das berühmte Gemälde Correggios in der Galerie zu Parma in die spätere Kunst Eingang fand. In dieser Darstellung sehen wir die Madonna, auf deren rechtem Knie der am Boden liegende Leichnam des Sohnes aufruht, ohnmächtig zurücksinken, in ergreifendem Contrast, wie Julius Meyer in seiner Monographie über Correggio (S. 172) mit Recht sagt, mit der völligen Entseelung der Gestalt Christi. Dieses pathologische Moment ist mit größter Naturwahrheit durchgeführt, so daß man, wie Burchardt hervorhebt, inne wird, wie die Madonna die Herrschaft über den linken Arm verliert. Auch in den übrigen drei Figuren, namentlich in der zu Füßen des Heilandes knieenden händeringenden Magdalena ist die Leidenschaft des Schmerzes auf drastischste Weise zum Ausdruck gebracht. Unter dem un-

*) Münchener Pinakothek Nr. 555.
Grenzboten III. 1880.

verkennbaren Einflusse Correggios steht die lebensgroße Thongruppe des Antonio Begacelli in S. Pietro zu Modena, in welcher die Madonna, die händeringend hinter dem am Boden liegenden, von Nikodemus leicht emporgerichteten Leichnam kniet, von Johannes sorgsam gehalten wird, als fürchte er, daß sie der Wucht des Schmerzes bald erliegen werde. Von den Caracci und ihrer Schule, für die sonst bekanntlich die Auffassung des Correggio im allgemeinen bestimmend wurde, findet sich das Motiv der ohnmächtigen Madonna merkwürdigerweise nur selten nachgeahmt. Ghe wir uns indeß diesem Kunstkreise zuwenden, mögen wenigstens in Kürze einige frühere bolognesische Darstellungen des Gegenstandes nachgeholt werden.

Aus der Mitte 15. Jahrhunderts, einer Zeit, in der die Bologneser Kunst noch ziemlich zurückgeblieben war, stammt die in jedem Betracht unerfreuliche Pietà des Michele Lambertini in der Pinakothek*), ein Werk von steifer Anordnung und mangelhafter Zeichnung; die Madonna hält den Leichnam, der in häßlicher Verkrümmung auf ihrem Schoße liegt, mit den Händen an Schulter und Arm; die Heiligenscheine müssen die fehlende Weihe ersetzen. Dieselbe Gruppierung findet sich noch in dem Gemälde des Francesco Francia zu Parma**), das in den Nebenfiguren verschiedene Anklänge an Perugino's berühmte Composition aufweist***), und in der Londoner Nationalgalerie†), ferner in dem Temperabilde seines Schülers Amico Aspertini in S. Petronio zu Bologna ††). Auch von Lodovico Caracci sehen wir in dem kleinen Gemälde der Galerie Corsini zu Rom †††) diese altherkömmliche Auffassung beibehalten; die Madonna sitzt, den Leichnam mit beiden Händen auf ihrem Schoße in halbaufrechter Stellung haltend, einsam in einer stimmungsvollen düsteren Landschaft. In einem anderen Bilde des Künstlers in derselben Sammlung*†) begegnet uns dagegen ein neues Compositions-schema, welches von nun an, in zahlreichen Variationen wiederkehrend, in den Vordergrund tritt: der Leichnam ruht mit den Beinen am Boden auf einem weißen Tuche, der Oberkörper aufgerichtet zwischen den Knien der Mutter, und zwar so, daß sein rechter Arm sich über das rechte Knie der Madonna legt, die, als Frau von vorgerücktem Alter aufgefaßt, trauernd zu ihm niederblickt und beide Arme mit geöffneten Händen seitwärts von sich streckt — lauter Motive, die dem Streben nach Neuheit, nach Originalität entspringen sind. Die gewählte Gruppierung bot

*) Nr. 103; bezeichnet mit dem Datum 1462. — **) Pinakothek Nr. 123.

***) Crowe und Cavalcaselle V, 604 (D. A.).

†) Nr. 181; vgl. Crowe und Cavalcaselle V, 605.

††) Bezeichnet mit dem Datum 1519. — †††) 4. Saal Nr. 34.

*†) 2. Saal Nr. 20, lebensgroße Figuren; Dessizze dazu in derselben Sammlung, Nr. 8 des 9. Saales.

dem Künstler zugleich Gelegenheit, seine Beherrschung der Zeichnung zur Geltung zu bringen, namentlich beim Leichnam, der in voller Vorderansicht erscheint und dessen zurückgebogenes Antlitz meisterhaft verkürzt ist. Muß auch eingeräumt werden, daß der innere Gehalt der Scene zu ergreifendem Ausdruck gelangt, der auch hier durch eine mit der Gruppe harmonisierende, von dunklem Gewölk überschattete Landschaft gesteigert wird, so ist doch andererseits nicht zu verkennen, daß hier bereits auf einen theatralischen Effect hingearbeitet ist.

Etwas abweichend gestaltete die Gruppe Annibale Caracci in einem Bilde des Palazzo Doria zu Rom*). Der Christusleichnam liegt ebenfalls am Boden, sein Haupt ruht auf dem rechten Knie der Mutter, von dieser, die ihn trauernd anblickt, mit der Rechten unterstützt, während ihre geöffnete Linke, die sie vor sich emporhebt, das stumme Selbstgespräch in ihrem Innern andeutet. Der rechte Arm des Todten hängt schlaff herab, der linke wird von einem kleinen Engel gehalten. Diese Composition, von der sich eine Wiederholung von der Hand desselben Künstlers im Museum von Neapel**), eine andere von Passignano***) in Galleria Nospigliosi zu Rom befindet, wurde nicht allein für die Malerei, sondern auch für die Plastik zum Theil bestimmend, wie z. B. ein anonymes, übrigens mittelmäßig gearbeitetes Relief in S. Croce in Gerusalemme zeigt; unter den Malern, die sie adoptirten, sind einzelne in der Akademie zu Bologna vertretene, wie Lucio Massari (1596—1635)†) und Ercole Procaccini (1596—1676)††) Felio Orsi (1511—1588) in der Galerie von Modena (Nr. 402) u. a. zu nennen, und bis in die neuere und neueste Zeit herein findet sie sich beispielsweise von Tiepolo†††) und Gagliardi*) mit geringen Abweichungen verwendet.

Doch auch der Auffassung Correggios hat sich Annibale Caracci angegeschlossen in einer schon von Jul. Meyer**†) angeführten Composition der Pinakothek zu Parma, ferner in einem Gemälde, das, in Pariser Privatbesitz befindlich, uns nur aus einem Stich von Rouillet bekannt ist; hier liegt das Haupt des todten Christus der ohnmächtigen Madonna im Schoße, die ihrerseits von einer knieenden Gestalt gestützt wird, während von der anderen Seite noch zwei Gestalten zur Hilfeleistung herbeieilen.

Bei bloßen Variationen der von den Caracci gegebenen Vorbilder blieb aber die Bologneser Schule nicht stehen. Der bedeutendste Vertreter dieser effektischen Richtung, Guido Reni war es, der in seiner berühmten Madonna della

*) Gall. grande Nr. 18. — **) 7. Saal Nr. 1.

***) Schüler des Cigoli, eigentl. Dom. Cresti, 1559—1613.

†) 8. Saal Nr. 111. — ††) Borraum Nr. 284.

†††) Venedig, Museum Correr Nr. 311.

*) In der Kirche S. Marco zu Rom, 4. Kapelle rechts. — **†) Correggio, S. 305.

Pietà*) die Scene noch dramatischer gestaltete. Der Christusleichenam liegt in Profilansicht ausgestreckt auf der Bahre; hinter ihm steht die Madonna mit gefalteten Händen, das schöne Antlitz in tiefstem Schmerz zum Himmel erhebend, eine Gestalt von ergreifender Wirkung. Zu ihren Seiten steht je ein klagender Engel. Etwas völlig neues hat Guido Reni mit dieser Composition freilich nicht geschaffen. Ein Stich des Marcanton, angeblich nach Raffael, zeigt im allgemeinen die gleiche Anordnung der beiden Hauptfiguren. Auch die Marmorgruppe in der Grotta des Doms von Urbino, von welcher Gian Bologna den prächtigen Christusleichenam fertigte, während die hinter diesem stehende und auf ihn niederblickende Maria erst später von schwächerer Hand hinzugefügt wurde, zeigt die nämliche Gruppierung.

Als eine Combination aus verschiedenen früheren Darstellungsarten erscheint das ebenfalls in der Pinakothek von Bologna befindliche Gemälde des Alessandro Tiarini (1577—1668)**). Die Madonna sitzt auf der Bahre und hält, das Antlitz des Sohnes in stiller Trauer betrachtend, mit der Rechten das Haupt, mit der Linken die Hand des Sohnes, der mit dem Oberkörper auf ihrem Schoße, mit den Beinen auf der Bahre ruht. Es sind die letzten Augenblicke fixirt, die der Bestattung vorausgehen: Joseph von Arimathia deutet bereits auf den Eingang der Gruft im Hintergrunde; die lauten Schmerzensausbrüche der Mutter sind jenem Zustande starrer Erschöpfung gewichen, in dem die Thräne nicht mehr fließt und die Klage des Mundes verstummt ist. In wirksamem Contrast dazu steht die leidenschaftliche Erregung der weiblichen Gestalt, die zu Füßen des Todten händeringend niederkniet. Der im Vordergrund knieende Johannes, der die Dornenkrone ergriffen hat und wehmüthig betrachtet, steht freilich nur in loser Beziehung zu den Hauptfiguren und erinnert in seiner äußeren Bewegung stark an das Arrangirte theatralischer Tableaux. Auch in dem Aufbau der Composition spricht sich eine auf theatralischen Effect gerichtete Tendenz aus, die recht fühlbar wird, wenn man z. B. einen Vergleich mit dem berühmten Gemälde des Perugino anstellt, welches bei doppelter Figurenzahl alles künstlich Gemachte in der Gruppierung aufs glücklichste vermeidet. Einer solchen Lösung der Aufgabe gegenüber erscheint die Schöpfung des Tiarini bei aller technischen Routine zu ihrem Nachtheil schon sehr modern.

Die Betonung der pathologischen Seite, die bei Correggio hervortrat, fand besonders Nachfolge in der Venezianischen und Florentiner Malerei. Sie trat bereits hervor bei Cima da Conegliano in dem figurenreichen Gemälde der Modeneser Sammlung (Nr. 143), in welchem neben dem auf einem Steine

*) Bologna, Pinakothek Nr. 134; aus dem Jahre 1616.

***) Nr. 182. Eine kleinere Darstellung des Gegenstandes von demselben Künstler befindet sich unter Nr. 711 in der Pinakothek zu Modena.

sitzenden Christusleichnam die ohnmächtig werdende Mutter von zwei Frauen gehalten wird. Auch Sebastian dal Piombo, der in einem Altarbilde in S. Francesco zu Viterbo noch der Gruppe in Sanct Peter folgt*), läßt in einem jetzt in der Ermitage zu Petersburg befindlichen Bilde die Madonna hinter dem am Boden liegenden Leichnam ohnmächtig in die Arme des Nikodemus und der heiligen Frauen sinken**). Geradezu abstoßend wirkt die Composition des Tintoretto in der Akademie von Venedig (Nr. 568), und die kleine Replik derselben in Palazzo Pitti (Nr. 248), beide den unmittelbar auf die Kreuzabnahme folgenden Moment darstellend. Der todte Christus wird von Joseph von Arimathia der Madonna auf den Schoß gelegt, welche ohnmächtig zurücksinkt und von einer der Marien gehalten wird, während hinter der Gruppe eine andere weibliche Gestalt auf den Leichnam herablickt. Der flüchtige Moment höchster Erregung, der hier festgehalten ist, kann nur peinlich, nicht tragisch berühren. Maßvoller zeigt sich noch Girolamo da Carpi, der in seiner Pietà des Palazzo Pitti (Nr. 115) den Leichnam Christi in ähnlicher Weise wie Perugino in seinem berühmten Gemälde derselben Galerie von den Freunden auf der Bahre halten läßt und die in Ohnmacht fallende, von zwei Frauen aufgefangene Madonna in den Hintergrund versetzt. Angelo Bronzino, von dem bereits mehrere Darstellungen des Gegenstandes angeführt wurden, läßt sich wenigstens ein Mal von Correggios Beispiel beeinflussen, indem er in einer überlebensgroßen, figurenreichen Darstellung der Florentiner Akademie***) den Leichnam in ähnlicher Lage wie Annibale Caracci am Boden ruhen läßt; der Körper wird von Johannes halb emporgerichtet, der linke Arm des Todten von Magdalena und von der Mutter gehalten, die zwar noch stehend, aber bereits der Ohnmacht nahe, von zwei Frauen umschlungen wird. Das Bild ist übrigens merkwürdig dadurch, daß es zwei verschiedene Scenen vereinigt, nämlich mit der eben geschilderten diejenige der Kreuzabnahme, welche im Hintergrunde vor sich geht. Auch den Florentiner Stefano Pieri (1629) sehen wir in einem Bilde der Uffizien (Nr. 50) der Auffassungsweise des Correggio huldigen, bezugleich Rutilio Manetti (1572—1639) in einem kleinen Delgemälde der Pinakothek zu Siena (Nr. 83).

Unerquicklich durch den bei einem Stoffe dieser Art doppelt fühlbaren Mangel an innerem Gehalt berühren die meisten Darstellungen der Manieristen, von denen nur noch einige wenige aus der großen Masse herausgehoben werden mögen. Das von Michel Angelo gewählte Schema erfährt bei ihnen häufig eine Umwandlung von durchaus unnatürlicher Wirkung, indem der Leichnam

*) Die Composition wird von Vasari Michel Angelo zugeschrieben.

***) Vgl. Crowe und Cavalcaffelle (D. A.) VI, 380. — ***) Gall. dei quadri grandi Nr. 92.

Christi, der meist übertrieben schlanke Proportionen zeigt, völlig aufrecht auf den Knien der Mutter sitzt, wie in dem Gemälde der Galleria Barberini zu Rom*) von Michel Angelo da Caravaggio, dem höchst wahrscheinlich auch ein eng verwandtes Gemälde der Bologneser Sammlung (Nr. 350) angehört, welches irrigerweise der Schule des Michel Angelo Buonarrotti beigelegt wird. Mit dieser unnatürlichen Gruppierung verbindet sich dann bisweilen das aus früheren Darstellungen entlehnte Motiv der erhobenen Hand der Madonna, wie in dem Gemälde des Spolito Borghese zu Neapel. Von ungleich größerer Bedeutung, namentlich in coloristischer Hinsicht hervorragend, ist die Composition des Ribera in der Kirche des Klosters S. Martino zu Neapel, in welcher Christi Leichnam, an dem die realistische Wiedergabe der Todtenfarbe wahrhaft überraschend ist, von Johannes gehalten, vorn am Boden liegt; hinter ihm faltet Maria schmerzbewegt die Hände, links oben erscheinen zwei herabschwebende Engel, rechts im Hintergrunde eine härtige Greifengestalt. Uebertroffen wird dieses Werk durch das in derselben Kirche befindliche, von dem neidischen Spagnoletto leider theilweise zerstörte Bild des Massimo Stanzioni, welcher die beiden Hauptfiguren, die mehrere knieende Gestalten umgeben, im allgemeinen ähnlich anordnete, in Bezug auf Zeichnung jedoch und verklärte Wiedergabe des Schmerzes seinen Rivalen überflügelt.

Von der gleichzeitigen italienischen Sculptur finden wir ebenfalls die von Michel Angelo angewendete Gruppierung verlassen und an Stelle derselben mehr oder weniger an die Caracci und andere sich anlehrende und daher auch bloß malerisch wirkende Compositionen. Zu den wichtigsten plastischen Pietädarstellungen des 17. Jahrhunderts gehört die in der Krypta unter der Corsinikapelle im Lateran aufgestellte Gruppe, als deren Urheber, freilich ohne sichere Beglaubigung, Bernini genannt wird. Falls sie wirklich von Bernini stammt, hätte derselbe hier in auffallender Weise seine berüchtigten Principien verleugnet, denn das Werk zeigt, abgesehen von der malerischen Gruppierung, die es bloß für einen Standpunkt genießbar macht, eine verhältnißmäßige Einfachheit und Unmittelbarkeit der Empfindung, wie sie kaum in den Jugendarbeiten des Künstlers, in seinen späteren Werken nirgends zu Tage tritt, und ist namentlich in Bezug auf die Drapirung von den Ausschreitungen der letzteren weit entfernt. In der Art wie die beiden Gestalten mit einander verbunden sind, und in den Bewegungsmotiven findet sich Aelteres mit dem neuen Moment combinirt, daß die Madonna stehend den Leichnam stützt, der im allgemeinen dieselbe Lage wie in dem einen Gemälde des Lodovico Caracci einnimmt, nur daß er hier nicht am Boden, sondern auf einem erhöhten Sitze ruht. Liegt in der jugendlichen

*) I. Zimmer Nr. 9.

Erscheinung der Madonna ein an frühere Perioden erinnernder idealistischer Zug, so weicht dagegen das gegenseitige Größenverhältniß der beiden Figuren nicht wie bei Michel Angelo von der Natur ab, wozu freilich auch bei der der Wirklichkeit mehr entsprechenden Gruppierung eine zwingende Nothwendigkeit nicht vorlag.

Die mit ungleich größeren Präntionen auftretende Gruppe des Filippo Parodi († 1702) in S. Giustina zu Padua*) zeigt bei geschicktem Aufbau die Ausschreitungen der berninesken Richtung in der theatralischen Weise, wie die Madonna sich zu dem Leichnam herabbeugt, mit der linken Hand das Bahrtuch haltend, wodurch der Oberkörper des Todten emporgerichtet wird, mit der Rechten den bekannten, oft erwähnten Gestus machend. Von tüchtigem Naturstudium zeugt der nackte Leichnam, auch die schwungvolle Bewegung desselben verdient alle Anerkennung. Links von der Gruppe, die sich über einem Altar erhebt, steht auf einem besonderen niedrigeren Postament Maria Magdalena, die in äußerst affectirter Haltung und mit knitteriger, wild flatternder Gewandung versehen zu der Hauptgruppe emporschmachtet, auf der anderen Seite Johannes, der in gleich theatralischer Pose mit der Linken auf die Marterwerkzeuge deutet, die von einem kleinen Engel vor der Hauptgruppe gehalten werden.

Wir stehen am Ende unserer Wanderung. Zum Schluß sei es gestattet, noch einen Blick auf eine Schöpfung unserer Tage zu werfen, welche den besten Leistungen der modernen italienischen Sculptur beigezählt werden darf. Es ist dies die Marmorgruppe von Giuseppe Duprè, welche eine Familienkapelle des alten Campo Santo von Siena ziert und, last not least, unsere lange Reihe von Monumenten zu beschließen verdient. Allerdings muß gesagt werden, daß die lange Reihe früherer, zum Theil mustergiltiger Werke auch unseren Künstler, wie so viele vor ihm, gehindert hat, sich seiner Aufgabe mit voller Unbefangenheit gegenüberzustellen, daß vielmehr in compositioneller Hinsicht Anklänge an bereits Vorhandenes mit einer Art von ängstlicher Absichtlichkeit vermieden sind. An ein berühmtes, allgemein bekanntes Vorbild sich direct anzulehnen, wäre jedoch für den Italiener ein noch bedenklicheres Wagniß gewesen als für Professor Teschner, der sich in seinem voriges Jahr zu Dresden ausgestellten Gemälde, wie wir aus den Besprechungen ersehen, unbeirrt von den Forderungen der Zeit nach „Originalität“, der Auffassungsweise des Michel Angelo anschloß. Unter solchen Umständen gereicht es dem modernen Florentiner Künstler zu hoher Ehre, daß er es verstanden, einem bedeutenden Gegen-

*) Die Angabe, daß dieser Composition ein Modell des Jacopo Sansovino zu Grunde liege (Temanza, Vita di Jac. Sansovino, Venezia 1752, S. 49) hat wenig Anspruch auf Glaubwürdigkeit.

stand aus dem christlichen Stoffgebiete, bekanntlich dem Aschenbrödel der neuesten italienischen Kunst, auf eigenem Wege wahrhaft monumentale Gestaltung zu verleihen und die skeptischen Ansichten über „verbrauchte Stoffe“ durch das Einzige, das des Künstlers würdig, durch die siegreiche That zu widerlegen.

Die Albanesen.

2.

Die Albanesen bildeten einmal politisch ein Ganzes. Es war dies zu den Zeiten ihres Nationalhelden Skanderbeg. Seitdem wurden sie durch den Einfluß der griechischen Cultur auf den Süden des Landes und den Clansgeist im Norden in eine große Anzahl wenig oder gar nicht zusammenhängender Gruppen aufgelöst, die einander nicht selten befehdeten und die Constituirung einer albanesischen Nationalität verhinderten. Indes hat sich das während des letzten Krieges einigermaßen geändert. Der muhammedanische Albanese ist in der Regel nicht fanatisch. Im Gegentheil, oft nur deshalb zum Islam übergetreten, weil er sich den Hudeleien und Erpressungen der Türken dadurch entziehen konnte, ist er zur Toleranz geneigt, und so sehen wir mehrere Clans, die theils Christen, theils Muslime sind, in vollkommener Eintracht mit einander leben. Nicht die Gemeinsamkeit des Glaubens also läßt die muselmännischen Albanesen der Pforte treu bleiben, sondern die der Interessen. Die Gegner der Türkei sind in diesen Gegenden die Serben und die Montenegriner, und wenn die Albanesen diese unter der Fahne mit dem Halbmonde bekämpften, so setzten sie nur ihre alten Unabhängigkeitskriege in den Zeiten des großen Serbenzars Stephan Duschan fort. Wollte die Pforte die inneren Gerechtsame Albaniens beschränken, so sah sie die muhammedanischen Stämme des Gebirges gewöhnlich ebenso eifrig gegen sich zu den Waffen greifen als die christlichen. Doch dachten weder diese noch jene bei solchen Anlässen bis vor kurzem an Losreißung von der Herrschaft des Sultans oder auch nur an Erweiterung ihrer Freiheiten zu einer autonomen Stellung. Nur bei den Bewohnern Südalbaniens, die zum Theil hellenisirt waren, regten sich eine Zeit lang Trennungsgelüste zu Gunsten Griechenlands, die selbst die Muhammedaner unter diesen Töskern ergriffen. Geheime Gesellschaften thaten ihr Bestes, diese separatistischen Neigungen zu hegen und zu pflegen, und die griechische Regierung verfehlte nicht, sie durch ihre Agenten heimlich ermuthigen zu lassen. Indes folgte diesen Wühlereien keine That. Das