



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

P., A.: Jakob Burckhardts letztes Wort über die Renaissance

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



Jakob Burckhardts letztes Wort über die Renaissance

Von U. P.



on den nachgelassenen drei größern Werken Jakob Burckhardts ist das, dem die folgenden Blätter gewidmet sind, das wichtigste: es zeigt, wie er bis in sein hohes Alter auf dem Gebiete, das seinem Herzen am nächsten lag, weitergearbeitet hat, und es enthält eine auch für die hochgespannte Erwartung noch überraschende Menge von neuen und schönen Beobachtungen. Was die ältere „Geschichte der Renaissance in Italien“ in Lehrbuchform und knappgefaßten Paragraphen für die Architektur und die dekorative Skulptur gab, das geben diese „Beiträge zur Kunstgeschichte von Italien“ für die Malerei in drei fließend geschriebnen Abhandlungen, eine Behandlung nach Gegenständen und Gattungen: Das Altarbild, Das Porträt in der Malerei, Die Sammler. Die jedesmal vom Ausgang der gotischen Malerei bis auf den Gipfel der Hochrenaissance durchgeführte Betrachtung bringt uns die Gegenstände sehr nahe, wir nehmen das Fortschreiten der Kunst schon auf ganz kurze Strecken wahr, und völlig zu Ende geführt würde uns diese Methode einen Synchronismus der italienischen Malerschulen nach Jahrzehnten geben können. Das Buch war bei Burckhardts Tode völlig druckfertig, es ist vom September 1893 bis Dezember 1895 niedergeschrieben und nun von Hans Trog (bei Lendorff in Basel) herausgegeben worden.

Zunächst einiges über die Art der Arbeit. In den fünfzig Jahren seit dem Erscheinen des Cicero hat sich viel geändert in der Kunstwissenschaft, auch der Begriff der Autopsie hat nicht mehr seine alte Stelle. Es wird jetzt manchen geben, der an Originalen viel mehr gesehen hat als Burckhardt in seinem Leben. Dafür schafft aber die Photographie Abbilder, die für das Studium des Details ebenso gut, oft sogar besser sind, und die außerdem das Vergleichen der Kunstwerke bis zu einem Grade ermöglichen, an den früher niemand gedacht hätte. Dankbar gegen die neue Erfindung hat Burckhardt sie für die geänderte Methode vollständig ausgenutzt. Einzig ist sodann seine Vertrautheit mit den geschriebnen Quellen, da es doch hie und da „gut ist, von den Schicksalen der Kunstwerke, auch von den bloß vermutlichen zu reden.“ Das Gelehrteste hierin ist wohl in dem Abschnitt über das Porträt die Be-

Sprechung aller jetzt untergegangnen Fresken nach Schriftquellen zum Zwecke von Bildnisbestimmungen. Wer aber kann so anziehend die Sammlungen der Mediceer in Florenz nur nach Inventaren oder den Hausbesitz der Venezianer aus Büchern (Marcantonio Michiel, Sansovino, Ridolfi) schildern! Und aus dem einen Vasari, der jetzt viel zu wenig gelesen werde, hat er selbst in der That noch sehr viel neues herausgelesen! Anstatt der Beispiele, die der Leser sich selbst suchen mag, gebe ich nur eine allgemeine, echt Burckhardtsche Bemerkung über Vasari. Während in Frankreich und Deutschland und sogar in Holland so vieles Alte zu Grunde ging, weil es vor dem spätern Kunstgeschmack keine Gnade fand, blieb in Italien manches Herrliche seit dem dreizehnten Jahrhundert „über die Zeiten des Manierismus und des Barocco hinaus gewiß nur deshalb erhalten, weil durch einen enormen Glücksfall, der auch hätte ausbleiben können, durch das Dasein und die weite Verbreitung des Vasari jenen Werken wenigstens diejenige Beachtung gesichert war, welche das ganz leichtfertige und hochmütige Wegschaffen und Zerstören hinderte.“ Wenn ferner seit den ersten Tagen des Cicerone die Kunsthistoriker unter den Anregungen der Gegenwart und im Verkehr mit gebildeten Künstlern mehr auf das eigentlich Malerische in den alten Bildern und auf die technischen Absichten der alten Darsteller achtgeben lernten, so sieht man jetzt aus diesem Buche, daß schon alle diese Probleme recht eigentlich in Burckhardts Gedanken gewohnt haben: die Tiefenwirkung, die Raumdarstellung durch Hintergrund, durch ausgeführte Architektur, die später auf wesentliche Formen beschränkt abnimmt, durch Ausblick auf Garten und Landschaft, endlich durch freie Luft mit Wolkenhimmel.

An Sinnesänderungen in der Auffassung ganzer Erscheinungen ist mir aufgefallen, daß die Vorliebe des Verfassers des Cicerone für Fra Bartolommeo als den Hauptmaler des Gnadenbildes noch zugenommen hat, und zugleich mit ihm ist auch Andrea del Sarto gewachsen. Am meisten aber hat Correggio gewonnen, gegen den der junge Burckhardt recht herbe sein konnte. Jetzt heißt es z. B. anlässlich der Frage, weshalb wir keine Bildnisse von ihm haben, sogar übertrieben, daß „schon alle seine Altarbilder ein höchstes Vermögen der individuellen Darstellung beweisen.“ Das „Attribuieren“ einzelner Bilder pflegte Burckhardt prinzipiell zu verspotten; für sein praktisches Verhalten wird folgende kleine Liste von Interesse sein. Die Verkündigung der Uffizien lehnt er für Lionardo ab, die Auferstehung Christi in Berlin dagegen giebt er zu, ebenso die dem Pier di Cosimo und Pinturicchio neuerdings zugesprochenen Teile der Sixtinischen Fresken in Rom, ferner das Berliner Männerporträt (Giorgione), die Dorothea in Berlin, die Fornarina der Tribuna, den Violinspieler (alle Sebastiano del Piombo), sodann das grüne Damenbildnis des Städel'schen Instituts (Dosso Dossi) und den Goldschmied des Palazzo Pitti (Franciabigio), endlich bleiben ganz unangefochten Correggios Magdalena in

Dresden und sogar die Berliner Statue des dort dem Michelangelo zugesprochenen Johannes des Täufers. In Bezug auf diese hat übrigens Wölfflin in seinem eben erschienenen Buche: Die klassische Kunst Seite 49 den Gegenbeweis für mich überzeugend vervollständigt.

Das einheitliche Altarbild (quadro) hat sich entwickelt aus der mehrtafeligen, manchmal zweigeschossigen „Ancona“ mit ihren feststehenden Flügeln (das „Triptychon“ hat bewegliche); an den Ursprung erinnert noch oft der halbrunde obere Abschluß oder auch das Überbleibsel einer besonders gemalten „Lunette.“ Für das Altarblatt schickte sich, abgesehen von besondern Anlässen, besser als eine bewegte Erzählung mit vielen Figuren, ein größerer, ruhiger Gegenstand, und hier bot sich den beneidenswerten alten Meistern „das große, ausdauernde Thema der Madonna mit Heiligen“ dar. Diese großer Abwechslung fähige „heilige Konversation“ ist das hauptsächlichliche Gnadenbild der Altäre geworden. An die Stelle der Madonna der Mitte kann auch eine heilige Familie treten oder eine Szene des Marienlebens (die „Sippe“ Christi kommt nur im Norden vor), und das Ganze wird auch wohl als Krönung Mariä oder als Himmelfahrt Mariä mit den Aposteln darunter gegeben, während das Sterbebett der Maria wieder mehr dem Norden angehört. Das Altarblatt hat für die Kunst manchen Vorzug vor dem Fresko gehabt: es verlangt Hintergrundausbildung und einheitliches, oft sehr bestimmendes Licht, außerdem Sorgfalt der Ausföhrung, weil es aus der Nähe und als einzelner Gegenstand muß gesehen werden können. Vielleicht hätten sich auch ohne den Altar Anlässe ergeben zur Verwertung von Luft, Wolken und Landschaft, „Es wird jedoch jedem neuen künstlerischen Vermögen sehr gut bekommen, wenn es seine Anfänge, seine Jugend im Heiligtum zubringen darf.“ Auch das Personal des Altarbildes fährt bei der strengen Auswahl gegenüber dem Fresko gut, es erhält seine Durchbildung und künstlerische Ausgestaltung, vor allem stellen das Bambino und die Engel, die größern bekleideten und die öfters nackten Putten, Aufgaben einer ganz neuen Schönheit. Die Stifter werden oft sehr ausgeföhrt, wie auf den Bildern der Niederländer, und die einzelnen Heiligen bilden sich zu Persönlichkeiten aus, die drei Erzengel und Sankt Georg, der schöne nackte Sebastian und Hieronymus, das Ideal der Greise (in unsrer nordischen Malerei wäre außer an Hieronymus noch an Christoph und Antonius zu erinnern), nur Joseph bleibt absichtlich kümmerlich, durch negative Eigenschaften charakterisiert. Diesen festen Männertypen entsprechen kaum weibliche: Magdalena ist zwar erkennbar, aber sehr variabel. Aber die Madonna selbst mußte doch fast immer aufs neue dabei sein, und es ist nicht zu sagen, wie dadurch in der Darstellung des Weiblichen die italienischen Künstler vor allen andern gefördert worden sind. Neue Züge bringt dann das weltlicher gemeinte Hausandachtsbild in die Aufgabe hinein: der Figuren sind weniger, die Haltung ist intimer, das Bambino, „das ideale Kind des Hauses,“ lebendiger und schöner. Bei Filippo

Lippi und Sandro Botticelli, die in beiden Gattungen gut vertreten sind, ist „das Liebliche und Mütterliche eher vom Hausaltar auf den Kirchenaltar übergegangen als umgekehrt.“

Das erzählende Altarbild wird bei den Mailändern dem Gnadenbilde immer vorgezogen und später in der Barockzeit um des hineinzulegenden Pathos willen allgemein wesentlich begünstigt, es wäre aber auch, meint Burckhardt, überhaupt häufiger gewesen, wenn nicht das für den Kirchenaltar wünschenswerte Hochformat auf himmlische Erscheinungen hingewiesen hätte. Bei den für den Hausbesitz gemalten Bildern finden wir in der That das starke Hochformat nicht, dagegen viele Breitbilder, hier war also die Kunst in ihrer Stoffwahl freier. Das monumentale Fresko, das ja hauptsächlich Erzählung giebt, hat einen viel größern Stoffkreis (wie in der nordischen Kunst die erzählenden Holzschnittfolgen), und davon giebt es dann einiges z. B. aus dem Marienleben den Altären ab „zur Disziplinierung und Gliederung dieses Reichthums.“ Da man leicht geneigt sein wird, das Fresko schon um seines Umfangs willen und weil es uns im Norden fehlt, für die Hauptsache der italienischen Malerei zu halten, so kann es nur nützen, das Tafelbild wieder mehr in den Mittelpunkt der künstlerischen Leistung gerückt zu sehen, und zwar nicht nur in Bezug auf Ausführung, sondern auch in der Erfindung. Was an guten erzählenden Altarbildern auf uns gekommen ist, das zeigt uns thatächlich den Gegenstand, verglichen mit den Darstellungen in Fresko, nicht bloß besser „diszipliniert,“ sondern oftmals individuell bedeutend, so das Sposalizio, die Verkündigung und die Heimsuchung, die Anbetung der Hirten und der Könige und die Taufe Christi. Jeder wird sich hervorragender Tafelbilder erinnern, deren Meister Züge zum Ausdruck gebracht haben, die auf keinem frühern Fresko zu finden waren.

Oder wem fallen nicht von den dann folgenden Momenten der heiligen Geschichte Darstellungen für Altäre ein, wie Sebastianos Auferweckung des Lazarus, Raffaels Grabtragung und Transfiguration, oder die mehrfach ganz bedeutend ausgefallne Kreuzabnahme und Beweinung Christi? Burckhardt giebt eine höchst interessante Übersicht dessen, was auf den Fresken zu finden ist, und wovon doch nur ein Teil auf die Altäre kam. Er fragt nach den Gründen der Auswahl, die manchmal in besondern Motiven einer Richtung liegen, oft aber auch allgemeiner Natur sind. Das Abendmahl z. B. war ganz für die Klosterrefektorien in Anspruch genommen, die Kreuzigung als historisches Geschehen kommt in Italien fast gar nicht vor, nur der Gekreuzigte mit einer kleinen Zahl begleitender Figuren, aus der Passion und den letzten Dingen nur einzelnes, z. B. nicht das Jüngste Gericht bis auf Michelangelo. Über manches dieser Bilder erhalten wir lebhaft begründete Werturteile; die alten Lieblinge Burckhardts sind bei ihm in Gunst geblieben. Hervorzuheben ist noch die hohe Schätzung von Raffaels Spasimo di Sicilia, „vielleicht sogar

vorherrschend von seiner eigenhändigen Ausführung" — in die sich heute kaum jemand mehr finden wird. Sein Schüler Wölfflin erklärt in dem oben genannten Buche sogar die persönliche Beteiligung Raffaels an der Komposition für ausgeschlossen. Auf die heilige Erzählung als Inhalt des Altarbildes folgt noch die Legende der Heiligen, wobei es entweder mehr auf die Erscheinung der Person des Heiligen abgesehen sein kann oder auf das Geschehnis (Martyrium Sebastians von Pollajuolo, Petrus Martyr von Bellini und Tizian), die Auswahl ist immer durch die Stiftung bedingt und in der Regel noch jetzt erklärbar.

Der Abschnitt über das Porträt beginnt mit einer höchst gelehrten Geschichte der Anfänge bis auf Giotto und das vierzehnte Jahrhundert, wo die ersten Einzelbildnisse auf Tafeln erscheinen. Das isolierte Porträt wird jedoch noch lange zurückgehalten durch die „Assistenzen“ der Cittadini auf den religiösen Fresken, die in mancher kleinern Provinzialstadt schon die ganze bildnisfähige Honoratiorenschaft umfassen konnten. Daneben war dann für ein besondres Porträt nur selten Bedürfnis. An diesen Zuschauern auf den Fresken des fünfzehnten Jahrhunderts lassen sich die Fortschritte im Individualisieren und der Realismus, soweit ihn die Malerei damals überhaupt geben kann, am besten wahrnehmen. In der Verwertung des Details waren die Flandrer um jene Zeit weiter, sie zeigten den Florentinern und Venezianern, daß die kleinen Zufälligkeiten der Auffassung des Ganzen keinen Schaden thäten, und keine der nordischen Gattungen schätzte man auch darum in Italien so wie das Porträt, demnächst dann auch die Landschaft. Die Italiener geben vor allem im Einzelbildnis noch lange häufig die Profilstellung, die Flandrer schon früh das volle Gesicht und namentlich die malerisch wirksame Dreiviertelwendung (italienisch ausgedrückt *un occhio e mezzo*, auch in *mezzo occhio* und *un quarto d'occhio*). Es werden nun sämtliche Malereien des fünfzehnten Jahrhunderts von Masaccio an, nach Schulen und einzelnen Meistern geordnet, besprochen und auf ihren Porträtgehalt geprüft, die immer noch nicht häufigen guten Einzelbildnisse werden hervorgehoben, die wichtigeren Maler charakterisiert, manche mit besondrer Wärme: Piero dei Franceschi, Giovanni Bellini und Antonello von Messina. Die Betrachtungsweise mit immer nur andeutenden Sägen ist höchst geistvoll. Sie ist aber auch extrareich, was schon an wenigen Proben sichtbar sein wird. Warum kommen uns die Zuschauer auf den historischen Breitbildern der Gentile Bellini und Carpaccio weniger erlesen und geistig vor als auf den florentinischen Fresken? Weil in Venedig die Zugehörigkeit zu einer Bruderschaft ohne jedes weitere persönliche Verdienst genügte, auf ein solches Bild zu kommen, und die individuelle Berühmtheit, nach der in Florenz der höhere Bürger strebte, bei dem Geiste der venezianischen Verfassung nicht einmal geraten gewesen wäre; das Amt gab die Stellung, und die Vornehmheit ließ sich nur durch die Amtstracht ausdrücken, so auf den Dogen- und Prokuratorenbildern. Die für eine Hauskunst günstigen

Bedingungen, ungestörter Friede, Reichtum, Behaglichkeit der innern Einrichtung (Glasfenster sind früh allgemein in Venedig!) konnten auch auf das Familienporträt hinführen; es finden sich auf venezianischen Hausandachtsbildern oft Mann und Frau dargestellt. Sonst aber sind Allianzbildnisse von Ehegatten, wie überhaupt in Italien, äußerst selten, auch Bildnisse von einzelnen Frauen und Mädchen sind nicht häufig, denn die berühmten Halbfigurenbilder weiblicher Schönheiten sind ja keine Familienporträts. Männerbildnisse dagegen kommen schon früh in großer Zahl vor, auch zu zweien angeordnet, und zwar sind die Dargestellten dann seltner Verwandte als nahestehende Freunde. Während nun in Mittelitalien im fünfzehnten Jahrhundert das Einzelbild noch selten, und gewöhnlich weder der Meister noch der Dargestellte sicher ist, wiegen die „assistierenden Cittadini“ der Fresken von Toskana wohl die ganze damalige Porträtleistung des übrigen Italiens auf. Filippo Lippi und Ghirlandajo werden mit jung gebliebener Bewunderung gefeiert. Bei Luca Signorelli, meint Burckhardt, zeige es sich schon in den Fresken der Sixtinischen Kapelle, „wie frei er sich hielt von aller Einführung angesehener Ortspersonen, indem gewiß nur in seine Gruppen aufgenommen ist, wen er wollte, und weil er es wollte, wie schon die Kraft und Schönheit der meisten Köpfe beweist.“ Das wird nun weiter ausgeführt. Bei keinem Quattrocentisten sei das Individuelle so frei von der Absicht auf Kenntlichkeit nach Ort und Person, oft dagegen habe er seine eignen Züge in die Gesichter gelegt. Alles erscheine bei ihm als freie Schöpfung, vorgetragen von einer hohen momentanen Kraft, die gar keiner Erinnerung an bestimmte zeitgenössische Individuen bedürfe. Die Florentiner geben mehr als die übrigen Italiener den Madonnen und Heiligen nicht nur individuelle Züge, sondern die Züge bestimmter Personen, die dann nicht mehr besonders als Stifter aufgeführt zu werden brauchten. Dahin gehören die Bilder des jungen Tobias mit einem oder mehreren begleitenden Engeln, in der Skulptur die Büsten und Reliefs des Knaben Johannes des Täufers. Pietro Perugino hat auf den Fresken der Sixtinischen Kapelle noch Zuschauergruppen, später hat er keinen Sinn mehr für das Bildnismäßige. Sein Landsmann Pinturicchio aber ist der geborne Schilderer der Assistenzen; er wird in allen seinen Cyklen von der Sixtinischen Kapelle bis zu der Libreria in Siena (wo nebenbei Burckhardt für Raffaels Anteil eintritt) mit Ausführlichkeit besprochen.

Am Schluß der Übersicht über die Bildnisse „dieses erstaunlichen fünfzehnten Jahrhunderts“ läßt Burckhardt einen „(unmöglichen) objektiven Europäer“ durch das Abendland wandern, ein Gegenstück zu Macaulays berühmtem Neuseeländer, der demaleinst in ferner Zukunft auf einem letzten Bogen der gebrochenen Londonbrücke inmitten tiefer Einsamkeit die Ruinen der Paulskirche zeichnen wird. Dieser unmögliche Wanderer würde schon aus der enormen Masse „der gemalten Bildnisse aller Stufen und Gattungen geschlossen haben, daß südlich von den Alpen eine besonders geartete Menschheit lebe, und diese

würde ihm auch außerhalb der Kunst sehr eigen und anders entwickelt als draußen vorgekommen sein. Außerdem würde er an Prachtgräbern und öffentlichen Denkmälern, selbst neben dem Vorzüglichsten, was im Norden und Westen von Europa geboten wurde, eine große Übermacht der Bildnisse inne geworden sein, und mit Staunen hätte ihn auch das tragbare Monument, die Schaumünze, erfüllen müssen. Aber vielleicht auch vor den wunderbarsten Bildnistafeln hätte ihm eine Ahnung gesagt, daß einstweilen nur das Leben gesteigert, die Auffassung noch wenig erhöht, die Wahrheit eine ungeschmeichelte war; wer ihrer nicht begehrte, konnte ungemalt bleiben; weibliche Porträte waren einstweilen selten, und die Schönheit war in ihnen wohl vorhanden, aber noch nicht völlig geltend gemacht.“ Diese neue und für unsre ganze moderne Auffassung definitive Gestaltung des Bildnisses erfolgt seit dem Anfange des sechzehnten Jahrhunderts in Italien. Sie ist ein Zweig des sogenannten klassischen Stils und geht durch dieselben Meister vor sich, die zugleich Historienmaler sind. „Das Porträt nahm teil an allen Mitteln, Wirkungsweisen und Erfahrungen, die die große Malerei der Fresken, der Gnadenbilder, der historischen und mythologischen Erzählung jetzt mit sich führte, und für Lichtwirkung und schöne perspektivische Wendung waren schon einfache Madonnen eine wichtige Lehre. Besäßen wir aus den großen ersten Jahrzehnten des sechzehnten Jahrhunderts selbst nur noch die Porträte, so wäre schon aus diesen auch auf eine starke allgemeine Veränderung in der damaligen Kunst zu schließen. Es ist dieselbe Mächtigkeit der Erscheinung durch Vereinfachung und Konzentration, dabei aber waltet auch derselbe geheimnisvolle Sonnenschein, der als höhere Gabe jenen kurzen Dezennien geschenkt gewesen ist.“ In der nun folgenden Besprechung der Bildnisse hat Burckhardt zum erstenmal an dieser einen Gattung den Stil der Hochrenaissance nach seinen einzelnen Eigenschaften gekennzeichnet. Wie zunächst an einigen nicht reinen Bildniswerken gezeigt wird, beruht das „neue Individualisieren“ im Vergleich zu dem Mannigfaltigen der Frührenaissance auf einer Auswahl und einer Erhöhung. So bei Lionardos Aposteln und an den Figuren an der Decke der Sixtina von Michelangelo, der sich grundsätzlich sträubte, das Lebendige zu porträtieren, wenn es nicht schön wäre. Sodann wird auf Raffaels Disputa hingewiesen, wo das Erhöht-Individuelle zum Wort kommt in der äußerlichen und innerlichen Bewegung einer planvoll gruppierten Menschenmenge, während die porträtmäßigen Assistenzen der Frührenaissance zufällig angeordnet und ohne Teilnahme sind. Gegen Ghirlandajos Fresken aus dem Leben Marias und Johannes des Täufers in S. Maria Novella wird Andrea del Sartos Marienleben in der Vorhalle der Annunziata gehalten, um die neue Stellung des Individuellen klar zu machen. Endlich wird an frühern Bildern Tizians (Fresken in Padua, Mariä Tempelgang in der Akademie) gezeigt, wie auch diesem „das Gesetz der allgemeinen Belebung und Beteiligung solcher Anwesenden aufgegangen“ sei, „bis endlich mehr und mehr das Komponieren nach Licht und Farben all seinen

besten Idealismus und Realismus, alles Ruhende und dramatisch Bewegte unter seine mächtige Obhut nimmt.“ Nach diesen Vorbereitungen geht es an die Betrachtung der eigentlichen Porträts jenes „klassischen“ Stils. Interessant ist schon die geographische Verteilung: Rom und Florenz bringen wenig, aber ausgezeichnetes hervor, Neapel scheint ganz ausgefallen zu sein, von Siena ist wenigstens heute kaum noch etwas nachweisbar, Genua lebte durchaus von fremden Kräften, Mailand und Verona bieten mancherlei, alles aber steht zurück hinter der Stadt Venedig und der ganzen Terra ferma von Friaul bis Bergamo, und wenn man bedenkt, daß dieses Gebiet „unter der Herrschaft des heiligen Markus vielleicht seine besten, wenigstens seine ruhigsten Zeiten erlebt hat, da die Familien auch in Gestalt der bildlichen Erinnerung ihr Wohlergehen aussprechen konnten, so schimmert uns ein Zustand entgegen beinahe wie der von Holland im siebzehnten Jahrhundert, da die Porträtmaler kaum zu zählen sind und ihre Werke als ein selbstverständliches Phänomen wirken.“

Unter den Ausdrucksmitteln des neuen Porträtstils steht oben an ein etwas größerer Maßstab, wenigstens die annähernde Lebensgröße, sodann daß noch etwas mehr als die Büste gegeben wird, zum mindesten meistens die Hände, bald auch Kniestück und ganze Figur. Ferner wird das reine Profil aufgegeben, und das Gesicht wirkt durch seine Formen größer als früher. Zu der bloßen Ähnlichkeit des Dargestellten kommt aber noch etwas lebendigeres, die Stunde der Darstellung, das Sprechende des Moments, die freiere Haltung im Sitzen oder Stehen, eine Wendung, eine Richtung, eine für den Dargestellten bezeichnende Bewegung, ein bestimmtes Handeln, ein charakteristisch eingreifendes Attribut, was alles dem modellmäßigen Bildnismaler des fünfzehnten Jahrhunderts noch ganz fern lag. Auch die Umgebung des Dargestellten wird durch den neuen Stil verändert, eine zu sehr ausgeführte Landschaft oder Architektur würde das Bildnis beeinträchtigen, hier entspricht die Vereinfachung der Formen und sogar der häufig ganz neutrale Hintergrund dem Gefühl der Hochrenaissance. Endlich das Beiwerk soll nicht täuschend und mikroskopisch, sondern zur Wirkung im ganzen gegeben werden: ein Pelztragen Sebastianos del Piombo hat nicht die Illusion der spätern Niederländer. Zu dem neuen Bildnis haben, wenn wir Lionardo und Raffael vorweg nehmen, die Venezianer das meiste beigetragen, Sebastiano, Lorenzo Lotto und ihr größter, Tizian. Venedig und das Porträt gehören seit der Zeit zusammen. Tizian wird ausführlich gewürdigt, das über ihn Gesagte gehört zu dem Allerschönsten in dem ganzen Buche. Seine Weltstellung beruhe lange nicht bloß auf seinem malerischen Können, sondern auf der Auffassung seiner Leute, dem „Mysterium der guten Stunde.“ Das in der neuern Kunstsprache mißbrauchte Wort „vornehm“ müsse bei ihm noch einmal seinen ganz unentbehrlichen Dienst thun. Ein ganz neuer Typus des Distinguierten, ganz verschieden von dem spätern Vornehmen des Vandyc und der Maler Ludwigs XIV., werde durch ihn den Bildnissen gegeben. Die Leute werden wirksam dargestellt, aber nicht

in Szene gesetzt, denn der Italiener will nicht durch Wichtigkeit lächerlich erscheinen. Das bloße Sein des bevorzugten Menschen, ungesucht und unaufdringlich, genügt. Die Kunst weiß jetzt, was für jede Person das Vorteilhafteste ist, und spricht es in jedesmal neu erscheinenden Wendungen von Kopf, Hals und Schultern und in dem Gegeneinander der Hände aus. Die Dargestellten aber kommen der Kunst entgegen; man steht und sitzt anders als früher; Beispiel: die nicht einmal von Raffael selbst gemalte Johanna von Aragonien. Man wird nun bei der Charakterisierung fast jedes neuen Porträts auch durch eine neue Wendung Jakob Burckhardts überrascht werden: Herzog Francesco Maria von Urbino, ein Mann von kurzer Prozedur, das sollte man inne werden; Admiral Doria von Sebastiano del Piombo, mit den Zügen eines Unbedenklichen. Gegenüber der vornehmen Zurückhaltung des städtischen Venezianers wird das unvenezianische Sichgehenlassen der Provinzialhonoratioren hervorgehoben auf den wenn auch noch so herrlich gemalten Bildnissen von Cariani, Moretto und Moroni, der „den einzigen und höchst lächerlichen Wichtigthuer der ganzen italienischen Porträtkunst hat verewigen dürfen oder müssen (National Gallery); in der Provinz war dieses Bild noch innerhalb des Respektes möglich, während es in Venedig den vollsten Hohn würde erregt haben, trotz erstaunlicher Behandlung.“ Mit einem andern Beispiel feinen Spotts wollen wir von diesem Kapitel Abschied nehmen. Angesichts des Doppelbildes mit den ausdrucksvollen, vortrefflich kontrastierenden und sympathischen Köpfen Ravageros und Bezzanos von Raffael möge man sich die verschiedenen Gründe der Unmöglichkeit eines solchen Gemäldes im heutigen hochgebildeten Europa deutlich machen, und man wird in vergnügliche Stimmung kommen.

Der letzte Abschnitt: Die Sammler, ist schon allein durch seine Anordnung höchst originell. Er umfaßt solche Kunstwerke, die nicht für Kirchen und öffentliche Profanräume bestimmt waren, sondern für die Privatsammlungen, deren Besitzer als Gönner der werdenden Kunst einen sich allmählich, wie später in der holländischen Malerei des siebzehnten Jahrhunderts, ausbildenden Privatgeschmack geltend machten. Es kamen dafür nicht nur Gemälde in Betracht, sondern Sachen der verschiedensten Art: gewirkte Teppiche, die nach Gegenstand und Stil mit den Bildern konkurrierten, Skulpturen, darunter Kleinbronzen und Plaketten, Medaillen, endlich ältere Kunstwerke und Erzeugnisse des Kunsthandwerks, die ebenfalls zur Bildung des neuen Geschmacks mit beitrugen, insofern z. B. die Antike im weitesten Umfange, nicht aber das Mittelalter dabei Berücksichtigung fand. Allein schon die gegossenen (nicht geprägten) und von den Künstlern nachgeprägten Medaillen (Vittore Pisano usw.) auf Ereignisse und Personen sind in Italien ein für den Kunstgeschmack wichtiges Gebiet. Außer den fürstlichen Persönlichkeiten wurden Privatleute, Humanisten, Kondottieren dargestellt, die Bildnismedaille vertritt die Stelle des in Italien damals noch

nicht üblichen Kupferstichporträts. Wer entschied über die Bildnisfähigkeit und die dazu erforderliche Berühmtheit der Einzelnen, wer traf die Auswahl, die Künstler oder die Besteller, und fand dabei eine der modernen Subskription vergleichbare, vorherige Probe auf das Urteil des Publikums statt?

Wir beschränken uns auf eine kurze Übersicht über die Malereien. Zuerst findet sich hier wieder das Hausandachtsbild ein im weitesten Umfange seines Begriffs. Es fordert seine Ausführung, erstrebt intime und neue Eindrücke und teilt von seinem Gehalt der Kirchenmalerei mit. In Venedig wirkt das Hausbild der Verflachung entgegen. Anlässe der Sitte und besondere Liebhaberei begünstigen bestimmte Gegenstände: die Verlobung der Katharina als Hochzeitsgabe, die Anbetung der Könige vielfach in Toskana. Hier wählt man auch für hochideale Gegenstände die Rundform (Tondo), die in Venedig ganz fehlt. Die venezianischen Hausbilder haben Breitformat: Madonna, Pietà, Christus von Engeln und Heiligen gestützt, vielfach in Halbfigur. Eine besondere Verwendung finden dann die Breitbilder auf Truhen in Florenz und Venedig. Am ausführlichsten sind wir über die Anfänge des Sammelns bei den Medici unterrichtet. Hier zeigt sich der neue Privatgeschmack am deutlichsten schöpferisch beteiligt in den mythologischen Skulpturen und Gemälden (der Pollajuoli, Luca Signorelli, Sandro Botticelli). In Florenz hört das Sammeln mit den Wechselfällen des mediceischen Hauses am Ende des fünfzehnten Jahrhunderts so gut wie ganz auf. Florenz wird durch das reichere Venedig abgelöst, hier behauptet sich der Sammeleifer ungestört, und das ist für den Geschmack des sechzehnten Jahrhunderts wichtig, denn Venedig „nahm nicht nur den Florentinern in Italien überhaupt die Führung ab, sondern es wurde mit seinen neuen Auffassungsweisen auch für das übrige Italien maßgebend.“ In Mailand hatten die Sforza viel zusammengebracht, das ging am Ende des Jahrhunderts mit dem Sturze des Hauses in Trümmer. Unter den kleineren Höfen gewannen durch Kunstpflege und Sammlung zum Teil mit Benutzung einheimischer Richtungen für den neuen Geschmack am meisten Bedeutung Ferrara, Urbino und Mantua. Am längsten machten als Gönner ihren Einfluß die Gonzagen in Mantua geltend, Isabella und ihr Sohn Federigo, durch sie wurden dann auch zuletzt die Habsburger mit der Kunst Correggios und Tizians vertraut gemacht und für Tizian auch als Besteller gewonnen.

Der wichtigste Vorgang ist nun der, daß durch den Privatgeschmack der vornehmen Gönner die Malerei ganz auf das weltliche Gebiet hinübergeleitet wird. Zwar die Richtung auf das eigentliche in den Niederlanden längst blühende Genre wurde in Italien durch eine starke pathetische Doktrin zurückgehalten, so großes Gefallen auch einzelne Sammler an derartigen nordischen Bildern längst gefunden hatten. Ein Gegenstand des täglichen Lebens, mochte er noch so täuschend gemalt und darum bewundernswert sein, galt als cosa

bassa. Das Weltliche mußte also irgend eine Art allegorischer Erhöhung erfahren, und das Mythologische, dem wir schon in Florenz begegnet sind, und worin sich dann Mantegna, Lorenzo Costa und Perugino auf Geheiß Sfabellas von Mantua versucht hatten, wurde nun doch durch Correggio und Tizian noch zu etwas ganz anderm. Und zwar ist in der mythologischen Kabinettmalerei Tizian nicht nur „ein mächtiger Meister von sich aus, sondern ganz offenbar thatsächlich der Intestaterbe des so früh gestorbenen Correggio geworden.“ Er hatte das jetzt in England befindliche Bacchanal seines Lehrers Giovanni Bellini nach dessen Tode vollendet. Mit diesem Bilde „nimmt die Malerei der Frührenaissance ihren feierlichen Abschied, um dem völlig malerischen Stil der Hochblüte das Szepter zu überreichen, und im Camerino des Alfonso von Este, dürfen wir sagen, ist diese Funktion vor sich gegangen.“ Es folgt hierauf bei Burckhardt eine Schilderung der drei für Alfons gemalten Bacchanale (Bacchus und Ariadne in London; Bacchantenfest und Venusfest in Madrid), „Prinzipienerklärungen einer anders gewordenen venezianischen Kunst“ mit stark bewegter Komposition, einer Fülle von Figuren und einem ganz neuen Verhältnis zu Luft und Landschaft, sowie der völligen Sicherheit in der Verteilung des Lichtes. Die spätern Mythologien Tizians sind ganz anders, sie haben weniger Figuren in größerem Maßstabe und mit reicher entwickelten Formen, sie machen nicht mehr „jenen Eindruck einer wie heimlich bereit gehaltenen und nun plötzlich prachtvoll hervorbrausenden Jugendwelt,“ aber in der Landschaft und ihrer Mitwirkung bei der Erzählung hat Tizian inzwischen seine Höhe erreicht, wie auch mit dem nun verbrannten Petrus Martyr von 1530. „In diesem Jahre sahen sich die beiden Mächtigen, nämlich Correggio und Tizian, in Parma, und wie immer sie sich in Worten oder im stillen mögen überhaupt ausgetauscht haben, wir dürfen glauben, daß auch die Landschaft dabei mitredete. Correggio besaß neben allem, was sonst in der Landschaft herrlich ist, das von irdischem oder himmlischem Licht durchströmte geschlossene Walddunkel, wie es seit seiner Ruhe auf der Flucht (Uffizien) in der Zingarella (Neapel) und der Madonna della Scodella (Parma) der Menschen Augen und innern Sinn entzückt haben muß, und bald hernach entstand ja die Landschaft der Leda, in einem Zusammenklang mit der dargestellten mythischen Szene, wie ihn die Kunst wohl nie wieder erreicht hat. Aber 1534 starb dieser Mitherrscher, und Tizian stand nun in der mythologischen Malerei als sein Haupterbe da. Es entsteht die spät-tizianische Landschaft mit schön bewegtem Terrain, mit einer saftigen Welt von Bäumen und Wiesen und köstlichem Gewässer, mit einer meist nur mäßigen, aber durch wandelndes Licht wonnevollen Ferne, mit herrlichen Lüften, Wolken und zitterndem Sonnenlicht, und jetzt erst werden Vegetation und Karnation, Purpur und zartes Vinnen, daneben auch wohl Skulpturen in Marmor zu den erstaunlichsten Akkorden gestimmt.“ Schilderungen von dieser Länge der Ausführung finden sich bei dem alten Burckhardt nicht mehr viel.

Neben den großen Mythologien giebt es noch Breitbilder mit Kniefiguren, ganz nach Art der Hausandachtsbilder konzentriert und für kleine Räume bestimmt, und neben aller Mythologie und Nacktheit behauptet sich auch eine starke Anzahl von Gegenständen des christlichen Bilderkreises in der Privatbestellung, „manches davon ist noch mit Willen für die Andacht geschaffen, und namentlich für reiche und kunstsinnige Geistliche waren diese Themata die schicklichsten.“ Unter den vielen für den Privatbesitz gemalten ruhmvollen religiösen Bildern der venezianischen Schule nennt Burckhardt Tizians Grabtragung (Souvre), die „allein unter allen Darstellungen dieses Moments mit Raffael in Wettkampf treten kann und die spezifische Kraft venezianischen Wollens und Könnens zu höchster Äußerung gesammelt zeigt.“ Ganz unbewacht sprechen sich einmal der nach dem Profanen verlangende Zeitgeschmack und ein vom Gegenstande unabhängiger Schönheitsfuss aus in einem Anliegen Federigos von Mantua an Sebastiano del Piombo schon 1524, er will nichts heiliges, sondern qualche pittura vaghe e belle da vedere, als ob die religiösen Hausbilder diese Eigenschaften nicht hätten auch haben können. Venedig aber hatte schon seit Giorgione sein ganz eigentümliches, verschwiegnes, von der naturalistischen Deutlichkeit der Holländer weit entferntes Genrebild, dergleichen seltsamerweise „während der goldnen Kunstzeit im ganzen übrigen Italien, auch in dem geselligen Florenz, niemand gemalt oder bestellt hat.“ Und nun bekommt es als ein noch berühmteres spezifisches Erzeugnis die weibliche Schönheit in halber Figur und nicht als Porträt einer Bestimmten gedacht (Tizian, Palma und ihre Nachfolger). Fast jedes bedeutende Bild wird hier aus den Umständen seiner Zeit erläutert und auf seinen von aller Zeit unabhängigen Wert befragt. Man könnte denken, bei Burckhardts Vorliebe für die Venezianer sei ihm dieser ganze Abschnitt unvermerkt als ein Stück venezianischer Kunstgeschichte geraten. In Wirklichkeit aber liegt die Sache vielmehr so, daß sich beinahe alles neue in der Malerei etwa seit 1520 auf venezianischem Boden vollzieht, und bald die Venezianer mit ihrem Gemalten das ganze übrige Italien derart in den Schatten stellen, daß man sich anstrengen muß, um es nicht aus dem Gesicht zu verlieren. Wie muß eins der spätern Wunderwerke von Tizians eigener Hand durch die Natürlichkeit seiner Erscheinung schon zu seiner Zeit abgestochen haben von allem, „was in Rom, Florenz und Mantua der bereits herrschende Manierismus an steinerner Üppigkeit hervorbrachte!“ Und es berührt uns wie ein schlechter Scherz, wenn wir den Michelangelo 1546 auf dem Rückwege von einem Besuch in Tizians Atelier im Vatikan seinem Schüler Vasari vorlagen hören, wie schade es sei, daß ein so hochbegabter Mensch in Venedig nicht besser habe zeichnen lernen können.

Man sieht, diese Beiträge zur Kunstgeschichte in Italien, aus denen ich gern noch manches mitgeteilt hätte, z. B. die „Invasion“ der Flandrer in Italien, oder was den italienischen Sammlern an Dürer gefallen mußte, sind

ein sehr originelles Buch, recht eigentlich im Geiste der frühern „Kultur der Renaissance“ und wie diese ungemein gehaltvoll. Es ist kein Buch zum Lesen, sondern zum wiederholten Durcharbeiten; um es ganz zu würdigen, sollte man es in Bezug auf den einzelnen Inhalt mit Burckhardts ältern Büchern vergleichen, dann ist der Gewinn doppelt groß. Die Sprache des Buchs ist in ihrer Art meisterhaft. Wer da von lebendiger, anschaulicher Schilderung oder von erschöpfender Charakterisierung sprechen wollte, hätte selbst ganz den Ton verfehlt. Erschöpfend charakterisiert Burckhardt überhaupt nie, auch im Cicerone nicht, er hat immer, schon durch die äußerlich einkleidenden Redewendungen, die er liebt, etwas vom Stil des Fragmentisten. Das anschauliche Schildern aber, das im Cicerone noch vorkommt, hat hier durchaus dem Betrachten Platz gemacht; der Stil ist sententiös und dabei von großer Knappheit. Es ist die Sprache eines mit der Sache ungewöhnlich Vertrauten, und es sind Worte, gewissermaßen vor dem Gegenstande selbst gesprochen. Wer den Ausdruck verstehen und ihn treffend, oft ganz überraschend treffend finden will, muß den Gegenstand kennen.

Ich hätte darum noch einen Wunsch. Das Buch ist gut ausgestattet, aber dafür, daß es ein so hervorragendes Buch ist, doch sehr einfach, und es ist ohne alle Abbildungen. Es sollte also, wenn diese Auflage hoffentlich schnell verkauft sein wird, eine neue auf etwas besserem Papier gemacht werden und mit sehr vielen guten Autotypien in kleinem Maßstabe, wie sie das mehrfach erwähnte Werk von Wölfflin enthält. Dann würden Burckhardts „Beiträge zur Kunstgeschichte in Italien“ ein Buch für noch viel mehr Leser werden und ein Schatz für immer sein.



Drei Revolutionen in der deutschen Litteratur

Eine Studie

(Fortsetzung)

3



ie jungdeutsche Litteratur- und die radikale Lyrikergruppe der vierziger Jahre waren nicht nur ihren Zielen, sondern auch den Personen nach viel schärfer getrennt, als die freie und die ultramontane Romantik; immerhin nahmen Gutzkow und Wienbarg, seit dem Auftreten Herweghs und Dingelstedts, die Miene an, sich niemals gegen die künstlerische Form als solche aufgelehnt und die Mischprodukte der dreißiger Jahre immer nur als Übergänge betrachtet zu haben. Die Lobredner der politischen Lyrik aber betonten gewaltig, daß der geistige