

lung der Massen im Bilde, das durch die Diagonale der Figurenanordnung in zwei Hälften geschnitten wird. Vor allem die gelbgekleidete, sich verhüllende Frau ist eine reine Dekorationsfigur, die nicht aus innerer Notwendigkeit an dieser Stelle steht, sondern nur aus bildgesetzlichen Gründen. Am glücklichsten ist Paolo Veronese in den szenischen Darstellungen, in denen schön geputzte und reich gekleidete Frauen eine Rolle spielen. Wir nennen aus den fünfziger Jahren die „Marter der hl. Justina“ in den Uffizien, die „Vision der hl. Helena“ in der Londoner National Gallery, aus den sechziger Jahren die „Madonna mit Heiligen“ in der Accademia, die „Findung des kleinen Moses“ im Prado, die „Verlobung der hl. Katharina“ aus der Kirche Sta. Caterina in Venedig (jetzt in der Accademia), die „Marter der hl. Afra“ in Sta. Afra in Brescia und aus den siebziger Jahren die großartigen Allegorien an der Decke des Collegio im Dogenpalast (1576–1577), sowie den hier abgebildeten „Raub der Europa“ (2,40 × 3,03 m) im Anticollegio, dem gleichen Raum des Dogenpalastes, der Tintoretts vier mythologische Bilder (vgl. S. 10/11) bewahrt. Die phönizische Prinzessin Europa hat sich auf dem Rücken des prachtvollen weißen Stieres, in den sich Zeus verwandelt hat, niedergelassen. Er küßt ihr zahn und zart den Fuß – köstlich sein demütvolles Gesicht –, während die Freundinnen ihr behilflich sind und den Stier mit Blumenkränzen schmücken, die von anmutigen schwebenden Amoretten herabgeworfen werden. Die Szene ist im Vordergrund der einen Bildhälfte dargestellt, auf der anderen Seite aber tragt der Stier mit der Prinzessin gemächlich dem Meere zu, in dem er zum dritten Male erscheint, und zwar wie er mit seinem Raub dem anderen Meeresufer, der europäischen Küste, zuschwimmt. Der ganze Hintergrund ist unwirklich gegeben und wirkt wie ein gemalter Theaterprospekt, vor dem sich die Vorbereitung der Entführung abspielt. Die Bildfläche ist bis an die Kanten beinahe gewaltsam ausgefüllt. Unruhig bauschen sich die Gewänder, flattern die Amoretten und bewegen sich die Zweige der Bäume, deren Stämme nirgends glatt aufsteigen, sondern in ihrer Silhouette durch Borke oder sprießende Seitentriebe unterbrochen werden. Der Meister hat das Motiv, bei dem er den ganzen Reichtum seiner Farbenkunst und all seine Grazie spielen lassen konnte, mit Schülerhilfe noch mehrmals wiederholt. – Aus den achtziger Jahren seien noch die vier mythologischen Darstellungen aus dem Fondaco dei Tedeschi, dem Haus der deutschen Kaufleute in Venedig, erwähnt, die das Berliner Museum besitzt, und vor allem die grandiosen Deckengemälde der Sala di Gran Consiglio im Dogenpalast. In dem großen Deckenbild „Triumph der Venezia“ wandelt sich die Grazie, die noch einzelne Figuren zeigen, durch eine ins Ungemessene gesteigerte Wucht der Bewegung kraftstrotzender Körper zwischen gewaltigen und überladenen Bauteilen zu einem prunkvollen Barock. Aber dieser Vorstoß in den neuen Stil bleibt ohne Nachfolge, denn Venedigs Kunst erlischt für lange Zeit nach dem Hinscheiden der großen Meister Tintoretto und Paolo Veronese.



Federigo Barocci: Maria als Fürsprecherin der Armen und Kinder. Florenz, Uffizien

FEDERIGO BAROCCI (1526 oder 1535 – 1612). Aus einer verzweigten lombardischen Künstlerfamilie stammend, wurde Federigo Barocci (oder Baroccio) als Sohn eines Bildhauers in Urbino, Raffaels Vaterstadt, geboren. Sein Geburtsjahr wird in alten Berichten verschieden angegeben; das Jahr 1535 erscheint glaubwürdiger als das frühere Datum. Durch seine Lehrer in der Heimatstadt und im nahen Pesaro auf Michelangelo und Raffael hingewiesen, kommt er wohl schon in jungen Jahren nach Rom, wo er die Werke der großen Renaissancemeister studieren kann. In den bald darauf

in Urbino gemalten Bildern bekundet er aber auch eine gute Kenntnis der Werke Correggios, die er schon damals in Parma gesehen haben muß. 1560–1563 ist er in Rom an der Ausmalung des Kasinos Pius' IV. in den vatikanischen Gärten beteiligt, muß aber angeblich infolge einer Vergiftung durch neidische Mitarbeiter die Tätigkeit unterbrechen und kehrt nach Urbino zurück, in dessen Abgeschiedenheit er langsam zu einem der großen Meister des italienischen Manierismus heranreift. Er arbeitet für die Kirchen seiner Heimatstadt, erhält aber auch zahlreiche Aufträge auf Altarbilder für auswärtige Gotteshäuser, wie für Perugia, Arezzo, Sinigaglia, Pesaro, Ravenna, malt auf Bestellung des Dogen von Genua 1596 eine „Kreuzigung“ für den dortigen Dom, ebenfalls in den neunziger Jahren mehrere Werke für den Mailänder Dom und für römische Kirchen. Vergeblich bemühen sich um ihn als Hofmaler König Philipp II. von Spanien, dem der Herzog von Urbino ein Gemälde Baroccis von 1584 geschenkt hatte („Berufung der Apostel Andreas und Paulus“, heute in Brüssel) und Kaiser Rudolf II., der ein Bild „Brand von Troja“ bestellt hatte, wohl das heute in der Galleria Borghese in Rom befindliche Gemälde, das neben wenigen Bildnissen die einzige nichtreligiöse Darstellung des Künstlers ist.

Das große, 1579 für die Kirche in Arezzo gemalte, jetzt in den Uffizien bewahrte Gemälde „Maria als Fürsprecherin der Armen und Kinder“ (3,59 × 2,52 m), italienisch „Madonna del popolo“, die Volksmadonna, genannt, zeigt Baroccis künstlerische Auffassung, die Wandlungen kaum unterworfen war. Das Bild soll hier zugleich jene unüberschbar große Bildergruppe italienischer Malerei im 16. und 17. Jahrhundert vertreten, die der Ver-

herrlichung der göttlichen Gnade gewidmet sind. Vielfach abgewandelt erscheint auf diesen zahlreichen Bildern die Madonna oder Christus den Menschen oder einzelnen Heiligen, die versonnen oder verzückt hinaufblicken, die Arme ausbreitend niedersinken oder ihre Erleuchtung andern mitteilen. Barocci hat das Motiv oftmals behandelt. In seiner „Rosenkranz-Madonna“ von 1588–1591 in der Kirche S. Rocco in Sinigaglia empfängt der hl. Franziskus die göttliche Offenbarung durch die leibhafte Erscheinung der Gottesmutter, in der „Seligen Michelina“ von 1606 (Vatikan) hat die fromme Jungfrau auf nachtdunklem freien Felde ihre Vision. In dem Uffizien-Bilde befinden wir uns auf einem von Palästen umgebenen Marktplatz, auf dem sich eine große Menge Volks eingefunden hat. In der Mitte der Ansamm-