ABHANDLUNGEN

FÜNFUNDFÜNFZIGSTER BAND.

ABHANDLUNGEN

DER KÖNIGLICH SÄCHSISCHEN

GESELLSCHAFT DER WISSENSCHAFTEN.

FÜNFUNDFÜNFZIGSTER BAND.

MIT 13 TAFELN UND EINEM PLANE VON KÖLN.

LEIPZIG
BEI B. G. TEUBNER
1909.

ABHANDLUNGEN

DER PHILOLOGISCH-HISTORISCHEN KLASSE

DER KÖNIGLICH SÄCHSISCHEN

GESELLSCHAFT DER WISSENSCHAFTEN.

SECHSUNDZWANZIGSTER BAND.

MIT 13 TAFELN UND EINEM PLANE VON KÖLN.

LEIPZIG
BEI B. G. TEUBNER
1909.

INHALT.

FEDERIGO BAROCCI

EIN BEGRÜNDER DES BAROCKSTILS IN DER MALEREI

VON

AUGUST SCHMARSOW
LEIPZIG

DES XXVI. BANDES
DER ABHANDLUNGEN DER PHILOLOGISCH-HISTORISCHEN KLASSE
DER KÖNIGL. SÄCHSISCHEN GESELLSCHAFT DER WISSENSCHAFTEN

N° IV

MIT 13 TAFELN

LEIPZIG
BEI B. G. TEUBNER
1909

Einzelpreis 8 Mark

ABHANDLUNGEN
DER KÖNIGL. SÄCHS. GESELLSCHAFT DER WISSENSCHAFTEN ZU LEIPZIG.

PHILOLOGISCH-HISTORISCHE CLASSE.

ERSTER BAND. Mit einer Karte. Hoch 4. 1850. brosch. (Statt M. 18.—) M. 9.—

A. WESTERMANN, Untersuch. über die in die attischen Redner eingelegten Urkunden. 2 Abhandl. 1850	(Statt M. 3.—)	M. 1.50
F. A UKERT, Über Dämonen, Heroen und Genien. 1850	(„ „ 2.40)	„ 1.20
TH. MOMMSEN, Über das römische Münzwesen. 1850	(„ „ 5.—)	„ 2.50
E. v. WIETERSHEIM, Der Feldzug des Germanicus an der Weser. 1850	(„ „ 3.—)	„ 1.50
G. HARTENSTEIN, Darstellung der Rechtsphilosophie des Hugo Grotius. 1850	(„ „ 2 —)	„ 1.—
TH. MOMMSEN, Üb. d. Chronographen v. J. 354. Mit e. Anh. üb. d. Quellen d. Chronik d. Hieronymus. 1850	(„ „ 4 —)	„ 2.—

ZWEITER BAND. Mit 3 Tafeln. Hoch 4. 1857. brosch. M. 10.—

WILHELM ROSCHER, Z. Geschichte d. englischen Volkswirthschaftslehre i 16. u. 17. Jahrhundert. 1851.	Vergriffen.	
——— Nachträge. 1852	Vergriffen.	
JOH. GUST. DROYSEN, Eberhard Windeck. 1853	(Statt M. 2.40)	M. 1 20
TH. MOMMSEN, Polemii Silvii laterculus. 1853	(„ „ 1.60)	„ —.80
——— Volusii Maeciani distributio partium. 1853	(„ „ —.60)	„ —.30
JOH. GUST. DROYSEN, 2 Verzeichnisse, Kaiser Karls V. Lande, s. u. s. Grossen Einkünfte u. and. betr. 1854	(„ „ 2.—)	„ 1.—
TH. MOMMSEN, Die Stadtrechte d. latinischen Gemeinden Salpensa u. Malaca in der Prov. Baetica. 1855.	Vergriffen.	
——— Nachträge. 1855	(Statt M 1.60)	M.—.80
FRIEDRICH ZARNCKE, Die urkundlichen Quellen zur Geschichte der Universität Leipzig in den ersten 150 Jahren ihres Bestehens. 1857	(„ „ 9.—)	„ 4.50

DRITTER BAND. Mit 8 Tafeln. Hoch 4. 1861. M. 12.—

H. C. VON DER GABELENTZ, Die Melanesischen Sprachen nach ihrem grammatischen Bau und ihrer Verwandtschaft unter sich und mit den Malaiisch-Polynesischen Sprachen. 1860	(Statt M. 8.—)	M. 4.—
G. FLÜGEL, Die Classen der Hanefitischen Rechtsgelehrten. 1860	(„ „ 2.40)	„ 1.20
JOH. GUST. DROYSEN, Das Stralendorffische Gutachten. 1860	(„ „ 2.40)	„ 1.20
H. C. VON DER GABELENTZ, Über das Passivum. Eine sprachvergleichende Abhandlung. 1860	(„ „ 2.80)	„ 1.40
TH. MOMMSEN, Die Chronik des Cassiodorus Senator v. J. 519 n. Chr. 1861		„ 2.—
OTTO JAHN, Über Darstellungen griechischer Dichter auf Vasenbildern. Mit 8 Tafeln. 1861	(„ „ 6.—)	„ 3.—

VIERTER BAND. Mit 2 Tafeln. Hoch 4. 1865 M. 9.—

J. OVERBECK, Beiträge zur Erkenntniss und Kritik der Zeusreligion. 1861	(Statt M 2.80)	M. 1.40
G. HARTENSTEIN, Locke's Lehre v. d. menschl. Erkenntniss in Vergl. m. Leibniz's Kritik ders. dargest. 1861	(„ „ 4.—)	„ 2.—
WILHELM ROSCHER, Die deutsche Nationalökonomik an der Grenzscheide des 16. u. 17 Jahrh. 1862	(„ „ 2.—)	„ 1.—
JOH. GUST. DROYSEN, Die Schlacht von Warschau 1656. Mit 1 Tafel. 1863	(„ „ 4.40)	„ 2.20
AUGUST SCHLEICHER, Die Unterscheidung von Nomen und Verbum in der lautlichen Form. 1865	(„ „ 2.40)	„ 1.20
J. OVERBECK, Über die Lade des Kypselos. Mit 1 Tafel. 1865	(„ „ 2.80)	„ 1.40

FÜNFTER BAND. Mit 6 Tafeln. Hoch 4. 1870. M. 9.—

K. NIPPERDEY, Die leges Annales der Römischen Republik. 1865	(Statt M 2.40)	M. 1.20
JOH. GUST. DROYSEN, Das Testament des grossen Kurfürsten. 1866	(„ „ 2.40)	„ 1.20
GEORG CURTIUS, Zur Chronologie der Indogermanischen Sprachforschung. 2. Auflage. 1873	(„ „ 2.—)	„ 1.—
OTTO JAHN, Über Darstellungen des Handwerks und Handelsverkehrs auf antiken Wandgemälden. 1868	(„ „ 4.—)	„ 2.—
ADOLF EBERT, Tertullian's Verhältniss zu Minucius Felix, nebst einem Anhang über Commodian's carmen apologeticum. 1868	(„ „ 2.40)	„ 1.20
GEORG VOIGT, Die Denkwürdigkeiten (1207—1238) des Minoriten Jordanus von Giano. 1870	(„ „ 2.80)	„ 1.40
CONRAD BURSIAN, Erophile. Vulgärgriechische Tragoedie von Georgios Chortatzes aus Kreta. Ein Beitrag zur Geschichte der neugriechischen und der italienischen Literatur. 1870	(„ „ 2.40)	„ 1.20

SECHSTER BAND. Mit 3 Tafeln. Hoch 4. 1874. (Statt M. 21.—) M. 10.—

MORITZ VOIGT, Über den Bedeutungswechsel gewisser die Zurechnung und den öconomischen Erfolg einer That bezeichnender technischer lateinischer Ausdrücke. 1872	(Statt M. 4.—)	M. 2.—
GEORG VOIGT, Die Geschichtschreibung über den Zug Karls V. gegen Tunis. 1872	(„ „ 2.—)	„ 1.—
ADOLF PHILIPPI, Üb. die römischen Triumphalreliefe u. ihre Stellung in d. Kunstgesch. Mit 3 Taf. 1872	(„ „ 3.60)	„ 1.80
LUDWIG LANGE, Der homerische Gebrauch der Partikel εἰ. I. Einleitung und εἰ mit dem Optativ. 1872	(„ „ 4.—)	„ 2.—
——— D. homer. Gebrauch d. Partikel εἰ. II. εἰ κεν (an) mit d. Optativ u. εἰ ohne Verbum finitum. 1873	(„ „ 2.—)	„ 1.—
GEORG VOIGT, Die Geschichtschreibung über den Schmalkaldischen Krieg. 1874	(„ „ 6.—)	„ 3.—

SIEBENTER BAND. Hoch 4. 1879. M. 20.—

H. C. VON DER GABELENTZ, Die Melanesischen Sprachen nach ihrem grammatischen Bau und ihrer Verwandtschaft unter sich und mit den Malaiisch-Polynesischen Sprachen. Zweite Abhandlung. 1873	(Statt M. 8.—)	M. 4.—
LUDWIG LANGE, Die Epheten und der Areopag vor Solon. 1874	(„ „ 2.—)	„ 1.—
J. P. VON FALKENSTEIN, Zur Charakteristik König Johann's v. Sachsen in seinem Verhältniss zu Wissenschaft und Kunst. 1874	Vergriffen.	
MORITZ VOIGT, Über das Aclius- und Sabinus-System, wie über einige verwandte Rechtssysteme. 1875	(„ „ 4.—)	„ 2.—
FRIEDRICH ZARNCKE, Der Graltempel. Vorstudie zu einer Ausgabe des jüngern Titurel	(„ „ 8.—)	„ 4.—
MORITZ VOIGT, Über die Leges regiae. I. Bestand und Inhalt der Leges Regiae. 1876	(„ „ 4.—)	„ 2.—
——— Über die Leges regiae. II. Quellen und Authentie der Leges Regiae. 1877	(„ „ 8.—)	„ 4.—
FRIEDRICH ZARNCKE, Der Priester Johannes. Erste Abhandlung. 1879	(„ „ 8.—)	„ 4.—

ACHTER BAND Mit 14 Tafeln. Hoch 4. 1883. (Statt M. 35.—) M. 16.—

FRIEDRICH ZARNCKE, Der Priester Johannes. Zweite Abhandlung. 1876	(Statt M. 8.—)	M. 4.—
ANTON SPRINGER, Die Psalter-Illustrationen im frühen Mittelalter. Mit 10 Tafeln in Lichtdruck. 1880	(„ „ 8.—)	„ 4.—
MORITZ VOIGT, Über das Vadimonium. 1881	(„ „ 3.20)	„ 1.60
G. VON DER GABELENTZ und A. B. MEYER, Beiträge zur Kenntniss der melanesischen, mikronesischen und papuanischen Sprachen. 1882	(„ „ 6.—)	„ 3.—
THEODOR SCHREIBER, Die Athena Parthenos des Phidias u. ihre Nachbild. M. 4 Taf. in Lichtdr. 1883	(„ „ 6.—)	„ 3.—
MAX HEINZE, Der Eudämonismus in der Griechischen Philosophie. Erste Abhandlung. 1883	(„ „ 4.—)	„ 2.—

NEUNTER BAND. Mit 7 Tafeln. Hoch 4. 1884. (Statt M. 32.—) M. 15.—

OTTO RIBBECK, Kolax. Eine ethologische Studie. 1883.	(Statt M. 4.—)	M. 2.—
WILHELM ROSCHER, Versuch einer Theorie der Finanz-Regalien. 1884		„ 3.60
GEORG EBERS, Der geschnitzte Holzsarg des Hatbastru im ägyptologischen Apparat der Universität zu Leipzig. Mit 2 lithographirten und 3 Lichtdruck-Tafeln. 1884.	(„ „ 6.—)	„ 3.—
AUGUST LESKIEN, Der Ablaut der Wurzelsilben im Litauischen. 1884	(„ „ 7.—)	„ 3.50
FRIEDRICH ZARNCKE, Christian Reuter, der Verfasser des Schelmuffsky, sein Leben u. s. Werke. 1884	(„ „ 8.—)	„ 4.—
ANTON SPRINGER, Die Genesisbilder in der Kunst des frühen Mittelalters mit besonderer Rücksicht auf den Ashburnham-Pentateuch. Mit 2 Tafeln. 1884	(„ „ 4.—)	„ 2.—

ZEHNTER BAND. Mit 4 Tafeln. Hoch 4. 1888. (Statt M. 33.—) M. 16.—

OTTO RIBBECK, Agroikos. Eine ethologische Studie. 1885	(Statt M. 2.—)	M. 1.50
AUGUST LESKIEN, Untersuch. üb. Quantität u. Betonung i. d. slav. Sprachen. I. Die Quantität i. Serbischen. A. Feste Quantitäten der Wurzel- oder Stammsilben d. Nomina b. bestimmten stammbild. Suffixen. 1885	(„ „ 5.—)	„ 2.50
MORITZ VOIGT, Über die staatsrechtliche Possessio u. den Ager compascuus d. Römisch. Republik. 1887	(„ „ 2.—)	„ 1.—
OTTO EDUARD SCHMIDT, Die handschriftliche Überlieferung der Briefe Ciceros an Atticus, Q. Cicero, M. Brutus in Italien. Mit 4 Tafeln. 1887	(„ „ 6.—)	„ 3.—
FRIEDRICH HULTSCH, Scholien zur Sphaerik des Theodosios. Mit 22 Figuren. 1887	(„ „ 3.60)	„ 1.80
ERNST WINDISCH, Über die Verbalformen mit dem Charakter *r* im Arischen, Italischen u. Celtischen. 1887	(„ „ 3.—)	„ 1.50
MORITZ VOIGT, Über die Bankiers, die Buchführung und die Litteralobligation der Römer. 1887	(„ „ 3.—)	„ 1.50
GEORG VON DER GABELENTZ, Beiträge zur chinesischen Grammatik. Die Sprache des Cuang-Tsï. 1888	(„ „ 4.—)	„ 2.—
WILHELM ROSCHER, Umrisse zur Naturlehre des Cäsarismus. 1888	(„ „ 5.—)	„ 2.50

Band 1—10 zusammen (statt Mk. 264.—) für Mk. 110.—

FEDERIGO BAROCCI

EIN BEGRÜNDER DES BAROCKSTILS IN DER MALEREI

VON

AUGUST SCHMARSOW
LEIPZIG

DES XXVI. BANDES
DER ABHANDLUNGEN DER PHILOLOGISCH-HISTORISCHEN KLASSE
DER KÖNIGL. SÄCHSISCHEN GESELLSCHAFT DER WISSENSCHAFTEN

N° IV

MIT 13 TAFELN

LEIPZIG
BEI B. G. TEUBNER
1909

Vorgetragen für die Abhandlungen am 24. Mai 1909.
Das Manuskript eingeliefert am 27. Mai 1909.
Der letzte Bogen druckfertig erklärt am 28. August 1909.

FEDERIGO BAROCCI

EIN BEGRÜNDER DES BAROCKSTILS IN DER MALEREI

VON

AUGUST SCHMARSOW

LEIPZIG

Ernst und gewissenhaft in die psychologischen Voraussetzungen und die künstlerischen Folgerungen einer Zeit einzudringen, wenn sie dem modernen Menschen auch nicht mehr naheliegt, wird als Aufgabe der kunsthistorischen Forschung schon häufig anerkannt, wenn auch nur von wenigen erfüllt. Das gerechte Bestreben, dies allen Perioden der Vergangenheit angedeihen zu lassen, ohne Unterschied und ohne Vorurteil, beginnt erst ganz allmählich durchzudringen. Und der angelernte Widerwille klassischer Schultraditionen oder die gewohnheitsmäßige Übertragung eines geläufigen Maßstabes auf ganz anders geartete Perioden und Völker sind Hindernisse für solchen Fortschritt, die nur langsam überwunden werden. Es gehört Mut genug und Liebe zugleich dazu, solche Berichtigung herrschender Befangenheit aufzunehmen, nicht selten sogar eine dritte Fähigkeit, die mit jenen nicht selbstverständlich verbunden ist: die einmal gewonnene Einsicht auch auszudenken, soweit sie reichen mag, und überall walten zu lassen, wo immer sie weiter hilft, oder vollends wo nur sie allein das Verständnis erschließen kann. So vollzieht sich mit der Klärung unserer Begriffe, wenn auch nicht gleichzeitig doch unweigerlich eine durchgreifende Verschiebung in der Erkenntnis der treibenden Kräfte und eine folgerichtige Umwertung gegenüber bisher geltenden Ansätzen, die zuletzt auch die Darstellung des eigentlich entscheidenden Zusammenhangs von Grund aus verwandeln müssen.

Die ausschließliche Bewunderung für die Renaissance und die einseitige Vorliebe für das Ringen und Suchen der früheren Meister stehen als Durchschnittsgewohnheit noch dem freien Blick der Forscher entgegen, die in weiterer Umschau sowohl das vorangegangene Mittelalter wie die nachfolgenden Jahrhunderte der neuern Zeit gleichmäßig zu erfassen trachten, ohne der Weitsichtigkeit der Allerweltsbeflissenen zum Opfer zu fallen. Unter Fach-

genossen reden wir heute vom Zeitalter des Barock, ohne die absprechende Zensur der klassisch Gesonnenen zu fürchten, die uns lange genug von allem Sinn für diese so viel näher liegende Kunstentwicklung ferngehalten hat, und sagen uns ehrlich, daß es gerade hier für die Vertiefung der wachsenden Einsicht gar viel zu tun gibt, wenn man nur mit rechter Unbefangenheit die Erscheinungen ins Auge faßt, die reich und lebensvoll an allen Ecken und Enden vor uns aufgehen.

Die tonangebende Kunstbetrachtung des neunzehnten Jahrhunderts bezeichnet mit dem verächtlichen Ausdruck „Manieristen“ eine Reihe von Künstlern nach Michelangelo, die doch nicht alle als sklavische Nachahmer einer äußerlich angelernten Manier oder als zurückgebliebene Nachzügler handwerklicher Schulung, neben regsamem Fortschritt zu Neuem, gebrandmarkt werden dürfen. Ein Teil dieser Verdammten und Gemiedenen harrt sicher noch einer gerechteren Würdigung, und einzelne von solchen zeitweilig in Schatten gestellten Meistern sind nicht allein die natürlichen Fortsetzer der Überlieferung, sondern auch die unentbehrlichen Zwischenglieder der entscheidenden Entwicklung und die Träger sich vorbereitenden Umschwunges, die der erlösende Historiker notwendig aus der Vorhölle klassizistischer Weltordnung hervorziehen muß. Nicht um solche Rettung handelt es sich bei dem Maler, dem die folgende Betrachtung gewidmet sein soll, obgleich die Kenntnis seines Wesens nur eben noch am Rande des Dunkels hängen geblieben ist, und bei den ausschließlichen Verehrern der Renaissance die ausgesprochene Neigung vorherrscht, auch ihn hinabzustoßen, weil eben sie seine geschichtliche Rolle garnicht begriffen haben, die mit landläufiger Chronologie sich erst recht nicht vertragen will. Dieser Maler, Federigo Barocci mit Namen, ist nach ältern Angaben schon 1528 geboren, nach den neuesten Ermittelungen wäre sogar 1526 anzusetzen, und als Todesdatum hatte sich lange Zeit das Jahr 1602 eingeschlichen, obgleich die besten Quellen auf 1612 lauten. Durch diese Lebenszeit haben sich die Geschichtschreiber der Malerei schon mehr als billig bestimmen lassen, den Meister von Urbino unter die zeitgenössischen Manieristen einzureihen, und selbst bei Karl Woermann blickt dieser äußerliche Beweggrund, einer übersichtlichen Disposition des weitschichtigen Materials zuliebe, allzu deutlich hindurch.

„Noch Lanzi, heißt es da[1]), wollte ihn nicht zu den Manieristen, sondern zu den Reformatoren der Kunst gezählt wissen", als ob dies ein überwundener Standpunkt wäre, der sich schon „der Lebenszeit nach" (die auf 1528—1602 angegeben wird) verbiete. Heute verstehen wir dies „noch" als einen Vorzug des Abbate Luigi Lanzi, der in seiner „Storia pittorica della Italia, dal risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII. secolo", die 1789 herauskam, noch den letzten Rest lebendigen Zusammenhangs und ererbter Ahnungen der Kunsttradition besaß, die gegen Ende des achtzehnten Jahrhunderts verloren gingen. Er ist also ein richtiger Wegweiser von der Entfremdung zurück; durch die geschmähte Kunst des Rokoko leitet die Spur weiter in die kraftvollere Bewegung des Barock, und wie schon heute den wirklichen Kennern solcher Leitfäden der Entwicklungsgeschichte nicht mehr verborgen ist, unmittelbar und überraschend genug zu Federigo Barocci hinüber, von dem die Malerei des achtzehnten Jahrhunderts noch eher geradeswegs abstammen könnte, als Antoine Watteau von den Skizzen eines Rubens im Silberton, auf die man mit feinem Spürsinn die Anfänge des Rokoko zurückverfolgt.[2])

Der chronologische Zettelkasten einer großen Gesamtdarstellung darf uns nicht beirren, und verleite diese Rücksicht auch nur, an das Lebenswerk eines großen Künstlers den Durchschnittsmaßstab anzulegen, als müsse es nun einmal mit dem Ende des sechzehnten Jahrhunderts abgetan werden. Muß denn ein solches Lebenswerk ohne weiteres einen durchaus einheitlichen Charakter tragen? — muß die Bedeutung auch nur seiner Hauptleistungen notwendig innerhalb der eigenen Lebenszeit beschlossen bleiben? — Das sind eben die Voraussetzungen des Synchronismus, und die Einschätzung auf eine durchgehende Manier, statt auf vorauseilende Genialität, — Denkfehler, in die der Zwang zur Klassifikation und der Zuschnitt eines kursorischen Überblickes gar leicht verfallen.

Schon die genauere Erwägung der chronologischen Reihe sicherer Daten für die Einzelwerke des Federigo Barocci belehrt uns eines Bessern, daß wir nämlich imstande sind, einen Lebensgang mit eigener Entfaltung zu erkennen, innerhalb dessen sich ein

1) Geschichte der Malerei III, 1. Leipzig 1888. p. 11.
2) Vgl. z. B. ALBERT v. ZAHN, Ztschr. f. bildende Kunst 1873.

merklicher Wandel vollzieht. Statt der nämlichen Manier von Anfang bis zu Ende stellt sich ein Verlauf heraus; während ein äußerlicher Nachahmer fremden Eigentums wohl einen Wechsel der Manieren aufweisen mag, die nach Bedarf und Laune durcheinandergehen, waltet hier unleugbar die treibende Kraft der eigenen Natur, um so wahrscheinlicher schon, als dieses Leben fast ausschließlich auf die entlegene Heimatstadt Urbino, droben im Gebirge, abseits von den Mittelpunkten des modischen Kunstbetriebes in Rom, Florenz, Venedig, also ganz auf die Stille des Einsamen beschränkt blieb, nachdem die fruchtbaren Anregungen von allen Seiten einmal verarbeitet waren. In dieser weltfremden Vertiefung in das Ideal seines Strebens liegt andererseits die Möglichkeit der selbständigen Absonderung vom durchgehenden Zug der Zeitgenossen und die Anwartschaft auf eine späte Nachwirkung seiner Schöpfungen, die hier und da vereinzelt hinaustreten, dann gruppenweise zusammenwirken, aber in höchster Macht ihres Gesamtstrebens nur den Wenigen aufgehen, die sie suchen; es sei denn, daß Verbreitung durch graphische Blätter diesen durchgehenden Strom seines Wollens in die Welt hinaus trägt. So geschah es tatsächlich, und so erklärt sich die verzögerte Aufnahme seiner Anregungen, die eben deshalb um so stärker erst dann erfolgte, als das nachkommende Geschlecht für die Fortsetzung seines Stiles reif geworden war.

Andererseits belehrt uns die Erwägung der chronologischen Reihe seiner Werke unter sich, daß er selbst zu den Spätreifen gehörte. Die selbständige Tätigkeit des jungen Meisters setzt erst um 1557 ein, also nach dem dreißigsten Lebensjahre. Nach einem zweiten Aufenthalt in Rom 1560—63, wo er als ebenbürtiger, wenn nicht überlegener Genosse der Zuccari, besonders des Federigo, in dekorativer Freskomalerei für Papst Pius IV. arbeitet, liegt fast ein zweiter Ausgangspunkt seiner künftig ausschließlichen Beschäftigung mit der Tafelmalerei, mit dem großen Kirchenbild, in einem neuen Stil, dessen Anfang mit 1567 bezeichnet werden dürfte, um an jenes erste Datum den sichern Termin des Jahrzehnts anzuschließen, in dem sich der innere Umschwung vollzogen haben muß. Damals ward das Altarbild in Perugia begonnen, das 1569 abgeschlossen ist, und ein Jahrzehnt später liegt die Vollendung des folgenden Hauptwerkes, dessen Aufstellungs-

zeit wir kennen, 1579 für die Pieve von Arezzo geliefert. Die größte Fruchtbarkeit fällt in die achtziger und neunziger Jahre, als der Meister sein fünfzigstes Lebensjahr hinter sich hatte, bis ans sechzigste, ans siebzigste: 1596 datiert das Gemälde im Dom von Genua, das Jakob Burkhardt als sein schönstes bewertet, das ihm bekannt war. Und darnach gibt es noch mindestens zwei Lösungen einer allerschwierigsten Aufgabe, wie die Einsetzung des Abendmahles für die Kapelle Papst Clemens VIII. in der Minerva zu Rom und in der Sakramentskapelle der Kathedrale von Urbino, und daneben einen Versuch auf ganz anderem Gebiet, in dem Brand von Troja mit der Flucht des Aeneas, dessen erhaltenes Exemplar im Casino Borghese von 1598 datiert ist. Die unbefangenste Freiheit des Schaffens, die großartigste Zusammenfassung des Erreichbaren kommt am Lebensabend, kommt der Entstehung nach erst dem neuen Jahrhundert zugute. Ganz anders, als die Rechnung des Statistikers mit Geburts- und Todesjahr erwarten läßt, liegt somit Anfang und Ende des eigenen Schaffens für den Biographen. Der Eintritt in die allgemeine Kunsttätigkeit um ihn her ist etwas anderes als der entscheidende Eingriff in den durchgehenden Zug. Nach der Bedeutung der Beiträge dieses spätreifen Einzelfaktors für den Fortschritt der Gesamtheit muß endlich eine ganz unabhängige Zeitrechnung aufgestellt werden. Sie greift weiter ins siebzehnte Jahrhundert hinüber als sein Lebensende 1612, und als die Fortsetzung durch unmittelbare Schüler, die in den Marken zahlreich genug gewirkt haben, Alessandro Vitali besonders ihm zum Verwechseln ähnlich und im glücklichsten Gelingen auch von Luigi Lanzi, der in jener Gegend zuhause war, für Federigo Barocci selber angesehen.

I.

Wer das gewaltige Kunstvermögen überschaut, das die Glanzzeit der Hochrenaissance und das eigenmächtige Schaffen Michelangelos bis zum Jüngsten Gericht und den Historien der Cappella Paolina in Rom angehäuft hatten, der begreift ohne weiteres, daß ein nachstrebender Maler, der um die Mitte des Jahrhunderts all diesen Meisterwerken gegenüberstand, erst spät sich selber finden

konnte, und daß er die Reife des eigenen Charakters, der mit sich selber übereinstimmt, nur langsam zeitigen durfte, je mehr er von sich aus an Ernst des Strebens und Tiefe des Wesens mitbrachte. Oberflächliche Nachahmung mochte sich schnell in den Besitz der vorgefundenen Mittel setzen und den Stil dieses oder jenes der großen Meister äußerlich wiederholen. Gerade solch ein Verfahren vorauszusetzen widerspricht jedoch allen Zeugnissen, die wir von Federigo Baroccis Lehrgang besitzen. Giovanni Pietro Bellori[1]) hat seine Nachrichten aus den Angaben eines wohl unterrichteten Landsmannes, Pompilio Bruni von Urbino geschöpft, deren Genauigkeit nicht bezweifelt werden kann. Der eigene Vater Ambrogio Barocci, der als Reliefbildner und Stempelschneider tätig war, leitete den Knaben zum Zeichnen an, dem sich dieser mit solchem Eifer und Erfolg widmete, daß Francesco Menzocchi von Forlì, ein Schüler des Girolamo Genga, bei Gelegenheit eines Aufenthaltes in Urbino, da er sein Gemälde der Grablegung Christi an die Confraternità di S. Croce ablieferte, den jungen Federigo dringend ermahnte, sich ganz der Malerei zu widmen. Sein Oheim Bartolommeo Genga, der Architekt des Herzogs Guidobaldo II. brachte ihn dann zu Battista Franco in die Lehre, der 1546 nach Urbino berufen war, um die große Wölbung des Chores im Dome mit einer Himmelfahrt Marias auszumalen. Dieser venezianische Anhänger Michelangelos, der selbst in Florenz gebildet war, versuchte mit dem Jüngsten Gericht in der Sixtinischen Kapelle zu wetteifern; er ließ den jungen Barocci eifrigst nach Gipsabgüssen antiker Statuen und Reliefs zeichnen. Die Deckenmalerei der Kathedrale ist jedoch beim Zusammensturz der Wölbung untergegangen, so daß wir allein auf die Beschreibung und das Urteil Vasaris angewiesen sind, der sie kurz nach der Vollendung sah[2]) und das Ungeschick in der Verteilung der Gestalten im Raume wie Mängel der Farbengebung hervorhebt, obgleich er die Vorzüge des Zeichners zu loben fand. Als Battista Franco Urbino verließ, zog Federigo Barocci nach Pesaro ins Haus Gengas[3]), der ihm

1) Le Vite de' Pittori, Scultori ed Architetti Moderni. Roma 1672.

2) Vasari, Le Opere ed. G. Milanesi. Firenze, GC. Sansoni, 1881. VI p. 580f.

3) Bartolommeo Genga kehrte 1548 von Mantua, wo er das Modell der Kathedrale vollendet hatte, mit einem Brief des Kardinals Ercole Gonzaga an seine Schwester, die Herzogin-Witwe von Urbino, vom 16. Febr. d. J. zurück. 1548 fällt die Hoch-

Gelegenheit gab, in der Galerie des Herzogs Gemälde Tizians und anderer Meister zu studieren, und ihn zugleich in Geometrie, Perspektive und Architektur förderte.

Als er zwanzig Jahre alt geworden (das wäre nach Bruni, der 1528 als Geburtsjahr nennt, resp. Bellori 1548), zog ihn die Sehnsucht Rafaels Werke kennen zu lernen nach Rom, wohin damals ein gewisser Pierleone, Maler aus Acqualagna, zurückkehrte. Diese Nachricht des Landsmannes Bruni bestätigt sich insofern, als der nämliche Pierleone di Giulio Zenga oder Genga, also auch ein Verwandter, noch bei einem zweiten Aufenthalt Baroccis in Rom als Genosse bei den Malereien im Vatikan vorkommt, deren Zahlung A. BERTOLOTTI („Artisti Urbinati in Roma" in der Zeitschrift Raffaello 1881 p. 19—22) aus römischen Archiven gesammelt hat. Durch einen anderen Oheim, der als Hausmeister des Kardinals Giulio della Rovere, jüngern Bruders des Herzogs Guidobaldo nach Rom kam, gelangte auch er in Beziehung zu dem später so einflußreichen Prälaten, der 1550 als fünfzehnjähriger Jüngling am Konklave teilnahm, aus dem Julius III. hervorging.[1]) Federigo

---

zeit des Herzogs mit Vittoria Farnese, bei der Genga und Batt. Franco zusammen die Triumphbogen arbeiteten. Nach Lanzi hat der letztere 1547 eine Reihe von kleinen Gemälden ausgeführt, die sich in der Sakristei der Kathedrale von Osimo befanden. In der Sakristei des Domes von Urbino sind vier solche Bildchen vorhanden; aber ein „großes Ölgemälde, die Madonna mit S. Petrus und S. Paulus, im besten florentinischen Stil", das Lanzi hervorhebt, wird von P. GHERARDI, Guida di Urbino 1871 nicht mehr erwähnt.

1) Giulio della Rovere, geb. 1535, wurde 1547 schon von Paul III. zum Kardinaldiakon von S. Pietro in Vincoli bestimmt, aber erst am 9. Januar 1548 proklamiert, und der Kardinalnepot Ranuccio Farnese brachte ihm den roten Hut nach Pesaro. Er wurde von dem geistlichen Träger des alten ligurischen Stammesnamens Girolamo della Rovere, damals Bischof von Toulouse, später Erzbischof von Turin und endlich Kardinal desselben Titels (1530—1592) erzogen. Giulio ist 1548—50 Bischof von Urbino, unter Julius III. Legat von Perugia und Umbrien gewesen; er beteiligte sich ferner in Rom an der Wahl Marcellus II. und Pauls IV. 1555, wie 1560 an der Pius IV. Dieser gab ihm sogleich das Bistum Vicenza, das er 1563 an Matteo Priuli abtrat, da er selbst Recanati bekam und Legat für Rieti und Terni wurde. Unter Pius V. stieg er zum Erzbischof von Ravenna empor (1566) und 1570 zum Kardinalbischof von Tusculum, von Albano und von Sabinum, ward 1573 wieder Legat von Perugia und Kardinalbischof von Praeneste. Er starb noch jung 5. Sept. 1578 in Fossombrone und hinterließ zwei uneheliche Söhne: Ippolito della Rovere, der 1584 Marchese von S. Lorenzo wurde und sich mit Isabella, einer Tochter des Giacomo Vitelli dell' Amatrice verheiratete. Aus dieser Ehe stammt Livia, die 1599 Herzogin von Urbino ward. Der jüngere Giuliano della Rovere ward Geist-

malte im Laufe der Jahre nicht nur sein Porträt, sondern auch andere Werke[1]) in seinem Auftrag, unter denen ein Gekreuzigter, mit der Jungfrau und anderen Figuren zu Füßen, genannt wird, den der Kardinal nach Rocca Contrada stiftete.[2]) Vorerst waren seine eifrigsten Studien jedoch auf Rafael gerichtet, nach dem er namentlich auch in der Farnesina zeichnete. Im Verkehr mit Taddeo Zuccari aus S. Angelo in Vado, zu dem ihn schon die Landsmannschaft führte, schlossen sich aber naturgemäß an die Werke des Meisters selbst auch die seiner Schüler als Vorbild an, bis Giovanni da Udine, der ihn persönlich als Urbinaten begrüßte, und hinüber zu Polidoro da Caravaggio, dessen Fassadenmalerei den Übergang zum Antikenwesen wie zu Michelangelo vermitteln half. Nach der Heimkehr von diesem ersten römischen Aufenthalt weiß der urbinatische Gewährsmann Belloris als früheste Probe eigenen Könnens noch eine „Hl. Margaretha" in der Confraternità zum Corpus Domini zu nennen, die im Kerker dargestellt war, wie sie ein Kreuz in der Hand auf den Drachen tritt und zum Himmel aufblickt, dessen Glanz zwei Engel vor ihr auftun[3]), — und eine hl. Caecilie im Dom[4]), die als Nachahmung Rafaels bezeichnet wird, mit drei andern Heiligen zusammen. Nur das dritte damit zugleich aufgeführte Werk kann uns heute noch als Ausgangspunkt der Betrachtung selber dienen, das „Martyrium des heiligen Sebastian", das auf dem dritten Altar des Seitenschiffes der Kathedrale aufgestellt ist, zur Rechten des eintretenden Besuchers. Die obere im Rundbogen abschließende Hälfte des Bildes ist der Erscheinung der Madonna mit dem Kind auf Wolken eingeräumt, die wohl auf besonderen Wunsch des Bestellers hineingenommen wurde. Hier ist auch das Bestellungsjahr 1557 sicher überliefert[5]), so daß die Leistung als wichtigste Urkunde dasteht und einer

---

licher, Prior von Corinaldo und Abt von San Lorenzo. Er ist es, der im Unterschied vom Kardinal häufig kurzweg „Monsignore della Rovere" genannt wird (z. B. bei Bellori nach der urbinatischen Quelle, Pompilio Bruni, der darin genau ist).

1) Natürlich können dies auch Kopien nach anderen Meistern gewesen sein.

2) Bellori.

3) Nicht mehr vorhanden. Jan. 1556 bezahlt. Rep. f. Kw. XXV. 444.

4) Sie wird noch von Lanzi nach Bellori erwähnt; aber Pompeo Gherardi, Guida di Urbino, 1871 nennt auf dem Altar neben S. Sebastian die hl. Caecilia nur als „Scuola Barroccesca".

5) A. Lazzari, Memorie di Federigo Barocci. Appendice.

grundlegenden Analyse unterzogen werden muß, damit die Schiefheit früherer Vermutungen durch das Zeugnis des Werkes selber beseitigt wird, soweit es heute noch wirken kann.[1])

Das Altarbild mit S. Sebastian im Dom von Urbino

Überraschend wirkt hier sogleich die dicht an den Rand gedrängte Figur des Bogenschützen rechts, die ursprünglich gewiß so kräftig herausmodelliert war, daß ein Teil des Körpers aus dem Rahmen hervorzutreten schien. Das linke Standbein ist einwärts ins Bild gestellt, so daß der Fuß in stärkster Verkürzung von der Ferse gesehen wird. Auf einen Steinblock daneben stützt sich noch eben der rechte mit den Zehen, während die Sohle sich hebt und die Ferse des zurückgestreckten Beines hinausdrängt. Der ganze Verlauf der muskulösen Bildung dieses nackten Gliedes wird dem Auge des Beschauers dargeboten, und der seitwärts nach links flatternde Rockschoß über den kurzen Hosen unterstützt in heller Beleuchtung noch die Rundung der Form, die weiter hinauf ihre stärkste Breite erreicht. Der Oberkörper ist vorgeneigt und in lebhafter Drehung nach links gerichtet: während der rechte Arm, der die Sehne spannt, mit Schulter und Elnbogen aufwärts geht, hält die Linke die Spitze des Pfeiles abwärts gegen das Ziel in der Mitte. Nur allzu nah rückt dieser Schütze — ein Bravourstück des kühnen Zeichners — dem Opfer auf den Leib, so daß dem Aufwand an Kraft und Bewegung der schmale Raumausschnitt nicht entspricht. Ein schlanker, wenn auch nicht minder mit elastischer Muskulatur ausgestatteter Jüngling steht, bis auf das Lendentuch entblößt, mit seinem linken Arm an den Stamm eines Feigenbaums gebunden, aber sonst frei da. Schon von einem Pfeile durchbohrt, scheint er, den todbringenden Schmerz vergessend, nur begeistert zu den Umstehenden zu sprechen. Der schlanke Hals reckt sich über die zurückgebogene Schulter, so daß der Kopf von unten her und sein Antlitz nur in verlorenem Profil, d. h. in einer Verkürzung gesehen werden, die jede selbständige Bedeutung für sich zugunsten des Zusammenhangs mit den anderen aufhebt und nur den mimischen Wert der Äußerung ein-

1) „Le sue più belle velature vennero offese da mano inesperta“ bemerkt auch P. GHERARDI a. a. O. p. 37 über den Erhaltungszustand, der bei alledem jedoch erstaunlich genug ist. Vgl. Tafel I.

setzt. Dieser Körperteil, sonst als Sitz der beseelten Schönheit bevorzugt, vollendet hier nur die Bewegung der ganzen Gestalt, in der Richtung des Sprechens; er wirkt auf der andern Seite notwendig zusammen mit der Schulter und dem rechten Arm, dessen geöffnete Hand sich ebenso lebhaft zu dem eigentlichen Urheber des Mordbefehls hinüberstreckt. Der Gebieter sitzt zur Linken auf einem Podium, an dessen Vorderseite ein Marmorrelief, vom zurückgeschobenen Damastteppich halb bedeckt, in feiner Clairobscurmalerei hervorsieht. Dieser Sockel ist gerade soweit in den Bildraum hineingeschoben, daß eben noch zwischen dem Relief und dem Rahmen der Porträtkopf des Stifters Platz hat, eines in Dreiviertelansicht gezeigten, über die Achsel aus dem Bilde herausblickenden Knaben mit kurzem schwarzem Haar und dunklen Augen, aber frischen roten Wangen und zartem Fleischton über dem Sammetwams, — gegen das Grauweiß der Marmorimitation kräftig abgehoben. Ebenso zurückschiebend wirkt in der Mitte des Schauplatzes nnten das abgelegte Gewand des Heiligen, das am Boden liegt, sein Mantel und sein Helm, mit zottiger Pelzverbrämung auf Stirn und Seiten des Visiers, mit seinem hochgeschwungenen Bügel hinten, in schräger Stellung daraufgesetzt. So ist auch der tronende Fürst, gleich dem Bogenschützen gegenüber, ganz an den Rand des Bildes gedrängt. Auf kurulischem Sitz, mit dem Szepter in der Linken, die auf dem Knie ruht, und der Zinkenkrone im Turban, ist auch er in starker Drehung gegen die Mitte hinein gekehrt, so daß sein Rücken zur Seite ruhig abschließt. Das rechte Bein ist weit zurückgehoben, so daß der Fuß in kostbarer Sandale nur mit den Zehen den abwärts gleitenden Teppich berührt. Das Knie ist gebeugt, der Oberschenkel hockt nur noch auf dem Rande des Kissens, während die Hand des ebenso zurückgedrehten Armes sich fest auf den Sessel stützt und die Schulter empordrängt. Wie der nackte Unterarm bis zum Ärmelaufschlag über dem Elnbogen, so wird oben der Nacken und Hals bis ans Ohr hell beleuchtet; aber das Antlitz, in verlorenem Profil, zeigt sich nur im Halbschatten: wir sollen nur die gespannte Aufmerksamkeit einschätzen, aber nicht mit einem andern Ausdruck in den Zügen, sei es der Grausamheit oder des Staunens behelligt werden. Nur die Bereitschaft zum Aufstehen geht durch die ganze Gestalt. — Unter dem Schatten des Baumes umsteht

Federigo Barocci: Martyrium S. Sebastians
Urbino, Dom

eine Reihe von Zuschauern den Stamm, der zum Marterpfahl geworden. Aus dem Halbkreis, der nach hinten abschließt, tritt links ein weißbärtiger Greis hervor, der mit vorwurfsvollem Blick das Antlitz zurückneigt und seine Nachbarn auf den jugendlichen Christen hinweist, — ein wirksamer Ausdrucksträger gegenüber dem Tyrannen, — und rechts besonders der zweite Bogenschütze mit dunklem Spitzbart und kegelförmigem Janitscharenhut, der lebhaft vorgebeugt auf den Heiligen schaut, indem er sich bereit macht, auch zu schießen. So scheint gerade ihm die mutige Antwort des Glaubenshelden zu gelten, den keine Drohung schreckt. — Das Gezweig des Feigenbaumes breitet sich stärker nach rechts hinüber, bekommt indes zur Linken durch eine Architekturkulisse sichernden Widerhalt. Es ist ein triumphbogenartiger Aufbau mit ruinenhaftem Mauerwerk dahinter, wohlweislich im Schatten gehalten, so daß nur die ganze Fläche mit ihrem horizontalen Abschluß sozusagen die stützende Unterlage für die obere Region gewährt, als breite sich ein Fußboden aus Wolkengeschiebe darüber für die Himmlischen, die sich herabsenken. Die Madonna selbst scheint fast gerade auf dem Baumwipfel zu sitzen, wie Landleute, die sich das nicht anders denken können, sie so oft zu sehen geglaubt. Sebastians schräger Haltung in Arm und Kopf darunter entsprechend, steigt auch das helle Wolkenkissen im dunkeln Laube schräg nach rechts hinan, bis unter die Sohle des aufgestützten Fußes der Jungfrau, die auf dem rechten Knie das lebhaft bewegte Kind trägt. Während der Knabe nur eben noch an der Hüfte der Mutter im sorglich herumgeschlungenen Arme hockt, blickt sie selbst huldvoll hernieder zu dem tapferen Bekenner, der ihre Anwesenheit doch nicht gewahren kann. Ein dunkles Schleiertuch flattert hinter ihrem Kopf bis zur Scheitelhöhe empor und nach links hinaus, vor dem lichten Glorienschein, der aus der Tiefe kommt. Auf den Wolken zur Seite tummeln sich nackte Gespielen des Kindes in harmloser Fröhlichkeit und füllen das Bogenfeld in kunstreicher Wahl der Haltungen und Richtungen ihrer kleinen Leiber derart, daß sie den Aufbau des ganzen Bildes, im Anschluß an die untere Hälfte und die Madonna, abrunden und sowohl der Raumentfaltung in der Luftregion dienen als dekorativ im Einklang mit der Rahmenform an der Vorderfläche begrenzen.

Der Gesamtaufbau der Komposition erstreckt sich, erkennbar genug, im wesentlichen auf die Körper einer Vordergrundschicht allein. Doch die Corona der Zuschauer und die Rundung des Laubdaches über dem Baumstamm in der Mitte wirkt entschieden weiter im Sinne der Raumtiefe, in die Schatten des breitblättrigen Gezweiges mit einigen Früchten darin. Von beiden Seiten her wird durch die kühne Drehung der Eckfiguren die zentrale Richtung herausgebracht und an der Stelle des Mittelpunktes wieder durch die doppelseitige Bewegung der Hauptperson verbunden. Dazu kommt jedoch die Richtung der Ebenen, in denen sich diese drei Körper, jeder für sich, dem Auge des Beschauers vorwiegend darstellen. Nach der sichtbaren Hälfte ihrer Gestalt allein betrachtet, verlaufen diese Richtungsebenen bei beiden Seitenfiguren als Parallelen, schräg gestellt, von rechts außen nach links innen, — zwei Rückenansichten, die so die Haupterscheinung begleiten. Und zwar tritt der Bogenschütze rechts, wie sogleich beim Eintritt bemerkt ward, weiter über den Rahmen oder die ideale Vorderfläche des Bildraumes hinaus; der tronende Urheber des Martyriums ist dagegen weiter hineingeschoben und läßt die Vorderschicht für das Stifterbildnis frei. In schräger Wendung verläuft auch das mittlere Raumvolumen für Sebastian, vom Helm auf dem Mantel über die Beine nach hinten, von der Hüfte aufwärts nach vorn herauskommend, bis Haupt und Hals und rechte Schulter samt dem vorgestreckten Arm ein komplizierteres Spiel des gleichen und des gegensätzlichen Zuges aufnehmen. Die Kunst des Kontrapostes, die zur Geltendmachung des jugendlichen Leibes aufgeboten wird, dient nicht allein dem plastischen Absehen, sondern bereitet zugleich die höhere Verwertung zu geistigen Zwecken, des Seelenausdrucks und der dramatischen Energie vor. Auf die höchste Verwertung des Kopfes zur ergreifenden Konzentration, auf das Antlitz des Heiligen als Zeugnis innerer Verklärung, ist verzichtet worden, weil der Auftrag offenbar die Erscheinung der Madonna mit dem Kinde, statt des sonst üblichen Engels mit Kranz oder Palme, ausbedang; d. h. der künstlerischen Einheit zuliebe mußte der Gnadenreichen selbst dieser Höhepunkt vorbehalten werden. Man darf also nicht glauben, daß es dem jungen Meister lediglich darum zu tun gewesen sei, durch erstaunliche Verkürzungen und

ungewohnte Motive zu glänzen, sondern erkennt vielmehr, daß er den ganzen Aufbau reiflich erwogen, in allen Teilen gleichmäßig durchdrungen, und doch die ideale Bedeutung nicht aus dem Auge verloren hat. — Nur gestattete die Breite der hohen Altartafel nicht die volle Freiheit in der räumlichen Entfaltung, die seine bewegten Körper für sich gefordert hätten, und so rücken sie, trotz allen Vorkehrungen sie von einander loszulösen, für das Gefühl des heutigen Beschauers, sich allzunah auf den Leib. Des heutigen, sagen wir mit Vorbedacht, wenn wir mit Hilfe der Reproduktion das Bild isolieren, aber auch an Ort und Stelle, wenn wir vor dem Altar stehen. Vergessen wir nicht, daß bei der Entstehung ein zwingender Eindruck mitsprach: die erdrückend reiche Gestaltung und herausfordernd plastische Erfindung des eigenen Lehrers Battista Franco, gegen dessen große Malerei im Chor der Kathedrale nur mit verwandten Mitteln aufzukommen war. In dieser Nachbarschaft wird immer auch Teil der Erklärung für die herrschende Geschmacksrichtung zu suchen sein, die sich hier ausspricht, sei es im Anschluß an das Frühere oder als Neues schon im Gegensatz dazu.

In einer Eigenschaft ging zweifellos das Gemälde des jungen Meisters über den unglücklichen Gesamteindruck der Himmelfahrt Marias hinaus, den Vasari im Leben des Battista Franco geschildert hat. Auch heute, nachdem die Erstlingsarbeit Baroccis im Dom von Urbino durch lange Verwahrlosung beeinträchtigt und durch die Hand eines Restaurators bei der Reinigung verletzt, in einzelnen Tönen verstimmt erscheint, — gewinnt doch jedes aufmerksame Auge noch die unmittelbare Überzeugung: das ganze muß außerordentlich farbenreich, ja koloristisch wirksam gewesen sein. Hier berühren wir eine Seite der Kunst Baroccis, die hernach anerkanntermaßen zu ihren integrierenden Bestandteilen gehört hat, und dürfen voraussetzen, daß er auch damals schon weit über seinen ersten Meister in der Wandmalerei hinausgediehen war. Versuchen wir also auch diese Züge noch zu fassen, soweit es gelingen mag.

Hinter dem dunkeln Bildniskopf des Knaben mit frischer Karnation, der unten links zuerst im Rahmen auftaucht, setzt der Damastteppich über dem grauen Marmorpodium in Blauviolett ein. Rote Strümpfe unter den kunstreich gearbeiteten Sandalen in

Gold und Blau erhöhen dies goldschmiedsartige Prachtstück, und Purpurkleidung reicht noch weiter hinauf, während das Kissen des Thrones in Weiß, Rot und Grün schillert, mit langen goldenen Quasten daran. Ein zitrongelber Mantel ist über die Beine geschlagen, über dem roten Leibrock ein grüner Überwurf um die Schultern gelegt. Den silbernen Helm, mit Beschlägen und Zinkenkrone in Gold, umzieht ein weißes turbanähnlich geschlungenes Tuch mit Goldfransen gegen das schwarze Haar und den kleinen Bart, die so wesentlich mitsprechen. Gegenüber fällt an dem Bogenschützen zuerst das gebrochene Hellrot des seitwärts flatternden Rockschoßes ins Auge; die farbig gestreiften Beinkleider deuten sich darunter nur kurz an. Um die blaue Jacke ist ein gelber Gurt geknotet, während am ganzen nackten Rücken entlang wie am kurzen Ärmel das ausgeschlagene Hemd mit seinem Weiß die Karnation begleitet. Ein leiser grünlicher Hauch schimmert durch das Laub des Feigenbaumes hernieder und tönt auch die Aktfigur in der Mitte, vor deren Füßen der scharlachrote Mantel und der zottige Helmschmuck leuchtet. Zwischen S. Sebastian und dem Schützen gibt der zweite besonders farbenprächtige Begleitung: vom roten Spitzhut zu blauem Leibrock und Mantelende, auf dem der orientalische Köcher des ersten hell seine geschwungene Form mit reichem Muster zeichnet. Der silberne Helm des dritten Kriegers, mit Goldbeschlag und Federkrause, droht fast dem Profil des Heiligen gefährlich zu werden, dessen vorgeschobene Lippen und vollgerundete Wange nicht gerade vornehm geschnitten sind. Droben über dem grünen Blattwerk trägt Madonna ein karminrotes Kleid und blaugrünen Mantel und ein ebenso ins Grünliche fallendes graugelbes Schleiertuch. Die nackten Kindlein haben Blondköpfe und zarte Hautfarbe, in der hier und da das Rosa durchgewachsen ist; das Paar zur Rechten hat gar ein rotes Mäntelchen zwischen sich auf die grauen Wolken gebreitet, und der Lichtglanz hinten am Himmel selbst nimmt teil an diesem Farbenschimmer, mit dem vorwaltenden grünen Ton der Baumkrone bis oben hinan.

Beobachten wir, mit dieser Farbenverteilung durch das Ganze, die Lichtführung und das Helldunkel, das jenseits des Stammes besonders zur Vertiefung des Zuschauerkreises aufgeboten wird, so kann kein Zweifel bestehen, daß auch hier die nämliche Kunst

waltet wie im Aufbau der Figurenkomposition und der Erfindung ihrer zusammenwirkenden Kräfte sonst, nur andre optische Mittel zur Vereinheitlichung und Belebung des Gesamteindrucks. Aus dieser Erwägung schon kann eine abgerissene Bemerkung über diese oder jene Einzelfarbe uns nicht mehr frommen. Wenn man z. B. neuerdings versucht, auf das Vorkommen des „markanten Gelb“ die Behauptung zu gründen, schon hier liege der Einfluß des Correggio zutage[1]), so will uns das ebenso gewagt scheinen, wie der Hinweis auf dieselbe Quelle für die „Eindringlichkeit des Kontrapostes“. Die Jungfrau in den Wolken erinnert jedoch im Kopftypus vielmehr an Rafaels umbrische und lionardeske Madonnen, in der bewegten Gruppierung freilich schon an die römischen, aber in beiden Bestandteilen so stark, daß wir an Perin del Vaga und Bagnacavallo immer noch eher denken würden als an Correggio, von dessen Breite und Schwung des Vortrags gerade hier noch gar nichts zu spüren ist. Außer solchen Reminiszenzen aus der Rafaelschule, die hier in Untensicht bei der Vision auf dem Baume nicht einmal zur rechten Entfaltung kommen durften, da die Anschauung des jungen Malers durchaus realistisch an dem einmal gewählten Standpunkt festhält und sich im oberen Teil seines Bildes noch nicht zu idealer Freiheit hinausrettet, bietet sich vollends für das Martyrium selbst viel einfacher und notwendiger der Anschluß an die Kunst eines Taddeo Zuccaro dar und der Nachfolger Michelangelos im Sinne eines Sebastiano del Piombo, Marcello Venusti und Sermoneta, d. h. an eine Richtung, für die Federigo Barocci sowohl durch die Genga wie durch Battista Franco in allen Grundlagen seines Könnens vorbereitet war. Die feinknochige Gestalt des jungen Märtyrers mit ihren eleganten Füßen und Knien, Hand und Hals, mit dem weichen Antlitz leitet allein von den gestreckten Proportionen und muskulösen Bildungen weiter. Sie weist zu den eigenen Lieblingsmodellen Baroccis hinüber. Aber gerade sie hat nichts von der sinnlichen Fülle und übermütigen Üppigkeit Allegris, selbst nicht der zarteren, noch unentwickelten Zeit vor den Freskomalereien in Parma. Da nun außerdem bei Barocci die Bekanntschaft mit Venezianern wie Tizian[2])

1) W. FRIEDLÄNDER im Allg. Lexikon der bildenden Künstler II. Leipzig 1908, S. 511.

2) In dem Verzeichnis der Kunstwerke, die mit der Erbschaft der Prinzessin von Urbino 1631 nach Florenz kamen, steht auch eine Kopie von Barocci nach

ohnehin vorausgesetzt werden muß, so wird die Abrechnung zwischen den mannigfach verflochtenen Beziehungen, die bei dem Dreißigjährigen gewirkt haben, so schwierig, daß wir uns vorerst bei dem gewonnenen Ergebnis bescheiden, bis die römischen Vertreter der zeitgenössischen Kunst erst wieder voller zu Wort gekommen sind, als es bei dem heutigen Stande unsrer Kenntnis tunlich scheint.[1])

Dem Historiker muß für die erste Lebenszeit des Künstlers, da die Werke sich noch nicht in zusammenhängender Folge drängen und deshalb ihr eigenes Gesetz vorschreiben, vielmehr darum zu tun sein, dem Rest der Überlieferung noch die Winke abzufragen, die fruchtbar werden können. Bellori und sein Gewährsmann sind so wohl unterrichtet und ergänzen einander, der eine von Rom der andere von Urbino her, so trefflich, daß wir den tatsächlichen Angaben mehr verdanken, als Neuerungssucht uns vorwärts hilft. Dagegen vertritt gerade Bellori den eifrigsten Correggiokultus der zweiten Hälfte des XVII. Jahrhunderts, in der er schrieb, und eben was er in diesem Sinne an Betrachtungen und Vergleichen in sein Leben Baroccis einflicht, bedarf der kritischen Nachprüfung um so dringender, als gediegene Forscher sich neuerdings durch die Lektüre dieser Biographen verleiten lassen, das Auftreten solcher Geschmacksrichtung zu verfrühen. Wir kennen die Anfänge aus dem Briefwechsel der Carracci ganz genau; da liegt auch der feste Halt für unsere Chronologie des weiteren Verlaufes.

Tizian aufgeführt: La Madonna col putto e due Angeli (Nr. 38). Vgl. Gotti, Le Gallerie di Firenze 1872, S. 333f. Dennistoun, Memoirs of the Dukes of Urbino, III. (1851 London) append. XIV, S. 444.

1) In die Frühzeit des Meisters gehört jedenfalls noch ein Gemälde, das gegenwärtig nur durch einen Kupferstich bekannt ist, den merkwürdigerweise länger als ein Jahrhundert nach der Entstehung des Originals ein Niederländer, Cornelis Bloemaert, gefertigt hat. Es ist die Madonna auf dem Thron mit dem Christuskinde unter einem großen Baldachin, vor dem die Heiligen Sebastian und Rochus stehen — lauter Figuren von ziemlich konventioneller Behandlung und unausgebildeter Charakteristik. Die ausführliche Bezeichnung: Federicus Barotijus (sic) Vrbinas inuentor, vor dem eigenen Namen des Stechers: Cornelius Bloemaert Vltrajectinus sculpsit Romae . . . läßt keinen Zweifel an dem Eigentumsrecht aufkommen, wenn wir auch nicht wissen, wie weit es inschriftlich oder urkundlich beglaubigt war. Als Entstehungsjahr des Stiches, der auf dem Exemplar des Dresdener Kupferstichkabinetts kein Datum trägt, wird 1674 angegeben. Die fremdländische Auffassung des freilich vielgeübten und an Italienern geschulten Holländers erlaubt es doch nicht, aus seiner Übersetzung das Original näher zu beurteilen, als es mit obiger Bestimmung: ein Jugendwerk vor 1563 geschieht.

Folgen wir deshalb zunächst nur den Tatsachen, die den zweiten römischen Aufenthalt des Urbinaten betreffen, und lassen die Anekdoten beiseite. „Im Jahre 1560 begab sich Barocci wieder nach Rom und besuchte Federigo Zuccheri, der damals die Friese in den Zimmern des Vatikans malte, die für die Ankunft des Herzogs Cosimo de' Medici bestimmt waren. — Als dann nach 1561 auf Anordnung Papst Pius IV. das Gartenhäuschen am Belvedere, das Pirro Ligorio gebaut hatte, mit Malereien geschmückt ward, fiel auf Barocci mit Federigo Zucchero und andern die Wahl für diese Arbeit. Dort hat er denn in den vier Ecken eines Zimmers die Tugenden sitzend gemalt, deren jede einen Schild mit dem Namen des Papstes hält, und mit Putten im Fries. Inmitten der Wölbung stellte er die Jungfrau mit dem Jesusknaben dar, der kindlich die Hand nach dem kleinen Johannes ausstreckt, wie dieser das Rohrkreuz darbietet. Am Gewölbe des andern Zimmers, das folgt, zeigte er den Engel, der Maria die Verkündigung bringt, in kleineren Figuren, aber von seltener Durchführung. Als er dann in einem Saal des Belvedere die Geschichte von Moses begonnen hatte, wie dieser mit dem Ewigen redet, ließ er dies Werk unvollendet[1]); denn es stieß dem armen Barocci ein solches Mißgeschick zu, das ihn für immer bedrückte und ihn zwang, sich von der Arbeit zurückzuziehen. Man meint, es sei ihm Gift beigebracht worden. Wie dem auch sei, er verfiel in eine unheilbare Krankheit. Die Hilfe der Ärzte, die der Kardinal della Rovere berief, versagte. Man riet ihm endlich in die wohltätige Luft seiner Heimat zurückzukehren." Das ist die schlichte Erzählung. Die Zahlungsvermerke, die A. Bertolotti aus den römischen Archiven zusammengetragen hat, besagen, daß die Beschäftigung im Oberstock des Kasino Pius IV. vom 8. Oktober 1561 bis zum 7. Juli 1563 dauerte, und daß das erste und das dritte Zimmer besonders namhaft gemacht werden. Federigo Zuccaro ist am 3. Oktober 1563 nach Florenz abgegangen, und sein Bruder Taddeo empfängt für ihn die Zahlung seines Anteils. „Vier Jahre vergingen, ohne daß Barocci den Pinsel wieder anrühren konnte", berichtet der Landsmann aus heimischer Erinnerung; vielleicht war es nicht ganz so lange, als es ihm später schien. Dann

1) Nach Velazquez (Justi I p. 289) war dies „die Erwürgung der Erstgeburt".

versuchte er ein Madonnenbildchen mit dem Jesusknaben, der den kleinen Johannes segnet, zu malen und stiftete es den Kapuzinern von Crocicchia, zwei Miglien von Urbino, wo er damals auf dem Lande Erholung suchte. Die Mönche nahmen es später mit in die Stadt, als sie dorthin umzogen.

Und dann folgt ein Meisterwerk, das wir als vollen Aufschwung ansehen würden, ein bestelltes Altarbild für die Kirche S. Francesco, die sogenannte

Madonna di S. Simone,

die sich heute in der Galerie von Urbino befindet.[1]) Wenige Figuren sind hier gegeben, diese jedoch in größtem Maßstab, so daß die Absicht auf monumentale Wirkung im Kirchenraum und malerische Breite des Vortrags ohne weiteres einleuchtet. Dieser Zuschnitt lag in der Gewohnheit der dekorativen Wandmalerei, die er zuletzt in Rom geläufig ausgeübt hat, und damit verbindet sich die leichte Farbengebung, die zwischen Stuckornament auf dem Simswerk und an gewölbten Deckenfeldern so heiter und befreiend wirken mag. Solcher Malweise widerstrebt aber die Gedrücktheit dunkler Säle, wie die Aufhängung der Bilder im Schloß von Urbino. Versetzen wir dies Opfer seiner Rettung also in Gedanken zurück auf seinen Platz, über einem Altar in der Kirche, so finden wir den Eintritt in die Anschauung, wie der Künstler sie gewollt hat, ganz bequem. Während beim hl. Sebastian im Dom das Knabenporträt an der ruhigsten Stelle des Ganzen, zwischen Rahmen und Podium des Praetors eingeschaltet war, gegenüber jedoch die herausdrängende Gestalt des Bogenschützen das Auge des ankommenden Beschauers zuerst gefangen nahm, liegt hier die Vermittlung mit der Wirklichkeit draußen an derselben Seite wie die Figur des Schutzheiligen, unter den sich die frommen Stifter gestellt haben. Bildnisköpfe eines Ehepaares gucken hier unten rechts herein. Der Mann in überzeugender Leibhaftigkeit und individueller Form voran, die Frau hinterdrein zurückweichend, etwas mattherziger gefaßt, als ob sie nicht selber mehr im Leben Modell gestanden hätte, sondern nach ungenügender Vorlage oder aus der Erinnerung hinzugemalt wäre.

Der Apostel darüber gewinnt erst volle Unbefangenheit: auf seine Säge gestützt, als wäre sein täglich Werkzeug und nicht

1) Mißglückte Abbildung in L'arte IV. (1901) p. 387 zu Eg. Calzini.

sein Todbringer gemeint, beugt er ein Knie; das linke Bein ist vorgesetzt, in sicherem Auftreten, wo er sich zu Hause fühlt; der rechte Arm wird abwärts gestreckt, so daß die Hand beinah über dem Knie zu liegen kommt, weil es gilt die Nachfolgenden einzuführen, die solchem Anwalt beruhigt vertrauen mögen. Auf einer Treppenstufe sitzt Madonna, das Kind auf ihrem rechten Knie, in der linken ihr Gebetbuch, in dem der Kleine blättert, als seien bunte Bildchen darin; so schauen sie mitsammen hinein, während sein anderes Händchen noch eine Rose hält. Dort zur Linken kniet Simons Bruder, Judas Thaddeus, indem er mit beiden Händen seine Hellebarde umfaßt, deren Spitze sich vorn in den Boden gräbt. Auch sie wird gehandhabt, als wäre sie sein steter Begleiter, sein Wehr und Waffen, und nicht seines Leidens Werkzeug nur, so daß wir ihn für einen Krieger nehmen, wie seinen Bruder für Joseph, den Zimmermann. Bei solchem Hinpflanzen der kopfüber gespießten Stange und der Wendung gegen die Mitte zu wird der ganze Unterkörper von hinten gesehen und die obere Hälfte dagegen in Dreiviertelprofil. Der Kopf blickt begeistert aus dem Bilde heraus und zieht den Betrachter durch die Kraft dieses Ausdrucks unwiderstehlich hinan. — Über dem Haupt Mariens schwebt ein nackter Engelknabe schräg hernieder und hält einen Blumenkranz über ihrem Scheitel. Ein Baum beschattet den Eingang der Wohnung. Um einen kräftigen Ast ist ein Tuch geschlungen, das so einen Baldachin abgibt, wenn die Laube nicht mehr von Blättern bedacht wird. Neben dem Hause rechts eröffnet sich der Ausblick in die Landschaft mit bewaldeten Höhen und einem Wasserlauf oder dem Seeufer gar, im Dunst verschwimmend, gleichwie man von Hügeln dicht neben Urbino zur Adria hinunterschaut. Links zwischen den Pfosten durch wird deutliche Herbstfarbe der Vegetation sichtbar, und ein vereinzeltes Bäumchen zur Seite steht in braunem Laube gegen den Himmel. — Deshalb ist das wehende Tuch in den Zweigen scharlachrot auf der untern Seite, während es nach oben grünlich schillert. Kräftige Gewandfarben heben Maria hervor. Ein karminrotes Kleid mit gelbem Ärmel darunter, ein dunkelblauer, jetzt etwas ins Grün fallender Mantel, unter dem Kinde hingebreitet und über ihr linkes Bein gesunken, dient auch, am Hinterkopf in die Höhe genommen, als Folie für Haar und Antlitz. An der Brust

guckt ein weißes Hemd hervor, schleierartig zart, und noch ein weißes Tüchlein fällt über den Arm. Judas Thaddeus gleicht auch in der Tracht einem Hellebardenträger von Beruf: er hat karminrote knappe Beinkleider, graulila Jacke mit geschlitztem kurzem Ärmel über weißem Hemd und gelbrötlichen Mantel. Simon trägt dagegen einen braungelben Rock und einen Mantel von karminrötlichem Grau mit heller Innenseite, die hier und da zum Vorschein kommt. Sein grauer Bart und die gebräunte Karnation charakterisieren ihn als den älteren Bruder, seine würdige Haltung den gesetzteren Bürger, während der andere ganz wie ein mutiger Held daherfährt, ein rüstiger Wanderer, soeben am Ziel seiner Sehnsucht angekommen, wie er dankbare Erregung und jugendliche Begeisterung atmet.

Er läßt auch am deutlichsten das Vorbild erkennen, das hier unabweislich hereinwirkt: Correggios heiliger Georg und der schwungvoll herumgewendete Täufer haben sich zu einer neuen Einheit verbunden. Aber diese ist im Grunde ihres Wesens auch von ganz verschiedener Natur. Kein Zweifel, Federigo Barocci hat sich inzwischen zu freiem Besitz angeeignet, was vom Erbe Allegris für ihn verwertbar schien. Das ist die wirklich bedeutsame Tatsache, die für uns in der Madonna di San Simone vollendet vor Augen steht. Die Frage nach dem Wie und Wann er zu dieser Kenntnis gelangt sei, ist schwer zu beantworten, geht aber auch nur den Biographen an, dessen Aufgabe wir nicht verfolgen. Da in der Pittigalerie zu Florenz eine Kopie nach Correggios Madonna mit dem hl. Hieronymus und Magdalena, die sich noch heute in Parma befindet, als Arbeit des Barocci gezeigt wird, so wäre die Bekanntschaft mit der Madonna des hl. Georg, die um 1530—32 für die Kirche S. Pietro Martire zu Modena gemalt war, von dort erst 1649 in die herzogliche Galerie kam, aus der sie 1746 nach Dresden gelangt ist[1]), auch ihrerseits kaum mehr verwunderlich. Bellori weiß jedoch nichts von einem Besuch Baroccis in der Heimat des anerkannten Vorbildes; sonst hätte er sicher nicht verfehlt, darauf hinzuweisen. Er muß sich mit einer andern Erklärung begnügen, die vielleicht sein Gewährsmann in Urbino gehört hatte, vielleicht aber nur Kunstkenner in Rom kolportierten, und er verlegt sie vor den zweiten römischen

1) Katalog der K. Gemäldegalerie zu Dresden von Karl Woermann. Große Ausgabe, 7. Aufl. Dresden 1908. S. 82.

Aufenthalt des Meisters, in die Jahre vor 1560. Ein Maler, der aus Parma zurückkehrte, sei damals nach Urbino gekommen und habe einige Stücken von Kartons, Köpfe und Pastelle von der Hand Correggios mitgebracht. Davon sei Federigo dermaßen ergriffen worden, weil „diese schöne Manier so ganz seinem eigenen Genius entsprach", daß er sich auch daran machte, Pastelle nach der Natur zu zeichnen. Und jene Zeichnungen des Correggio nebst andern von Federigo seien in Rom im Studio des Herrn Francesco Bene, eines urbinatischen Edelmannes zu sehen gewesen. — „Nun aber machte sich Barocci die ausgezeichnete Vortragsweise jenes Meisters zunutze und ward ihm ähnlich in den süßen Mienen seiner Köpfe wie in der weichen Behandlung des Helldunkels (nella sfumazione) und dem Reiz seiner Farbe (soavità del colore)." Das ist dann nur die Vorbereitung für eine Anekdote mit Federigo Zucchero, der die weich vertreibende Malweise Baroccis für Frescodekoration nicht geeignet fand: maniera troppo sfumata, che pareva più tosto ad olio che a fresco; onde preso il pennello andò profilando i dintorni ed accrebbe alquanto più di forza al colore, che solo pareva mancasse alla perfezione dell' opera.

Darnach ergäbe sich für den Biographen die Frage, wie weit die erhaltenen Deckenmalereien im Gartenhaus Pius' IV. am Vatikan den Einfluß Correggios auf den Urbinaten bereits erkennen lassen oder nicht, und dazu wäre ein Vergleich mit der Madonna di San Simone ebenso erforderlich, wie beim heiligen Sebastian der Vergleich mit den erhaltenen Werken eines Taddeo Zuccheri und Battista Franco, bis zurück auf die Richtung des Girolamo Genga, in der Barocci aufgewachsen war. Im Augenblick kommt es uns vielmehr darauf an zu betonen, daß in dem zweiten Kirchenbild für Urbino die Aneignung der Kunst Correggios bereits vollendet vor Augen steht, so daß schon hier von einem äußerlichen Verhältnis zu einer fremden Manier gar nicht mehr die Rede sein kann.[1]) Einmal eingedrungen in die echt malerische Auffassung und Behandlungsweise, kannte Barocci keinen Rückschritt mehr von dieser Bahn, weil er selbst kraft eigener Anlage sie weiter verfolgen mußte. Aber auch das Andere schon ist klar:

1) In die Nähe der Madonna di S. Simone würden wir auch die Madonna mit Joh. Ev. verlegen, die der Monogrammist M. G. 1584 als Werk Barroccis gestochen und Ant^s. Carenzanus dem Kardinal Fr. Sforza gewidmet hat. Vgl. Kap. V. zu Aless. Vitali.

wie es Correggios sinnlicher Natur niemals genügt haben würde, in Baroccis Kunst eine Metempsychose zu erleben, ebenso hätte sich die Künstlerseele dieses Urbinaten nie dazu verstanden, ganz und endgültig in die Kunst Correggios aufzugehen. Es sind zweierlei Seelen. Und mit dem Vorbild Allegris und seiner Aneignung nach besten Kräften ist es bei Barocci nicht getan; es wird bei aller Wahlverwandtschaft der Erscheinungsweise von Grund aus umgewandelt. Diesem freien Verfahren und seiner eigenen Ausdrucksnotwendigkeit nachzugehen, liegt uns zunächst ob.

Madonna mit S. Lucia und S. Antonius Abbas

Der Komposition der Madonna di San Simone steht ein anderes Altarbild am nächsten, das sich jetzt im Louvre zu Paris befindet: die Madonna auf Wolken mit der hl. Lucia und S. Antonius Abbas.[1]) Hier hat kein Bildniskopf oder Stifterpaar zu Füßen der Hauptgestalten Aufnahme in den Bildrahmen gefunden. Das am Boden knieende rechte Bein und das nachschleppende Kleid der jugendlichen Heiligen übernehmen also die Aufgabe, in das Bild hineinzuleiten, und die Gesamthaltung ihres Körpers, vorn durch das linke aufgestützte Bein mit Kniebeuge und die begleitende Armbewegung darüber klar aufgebaut, durch die Wendung des Kopfes in verlorenem Profil mit sehnsüchtigem Aufblick und die emporgestreckte Rechte, deren Hand den Siegespreis, die Palme aus der Hand des Christkindes empfangen soll, nach oben vermittelt, gibt so eine völlig organische Lösung. Und ein geflügeltes Mägdlein, das die ausgestochenen Augen der Märtyrin auf einem Teller trägt, mit flatterndem Lockenhaar voll Bewunderung schräg hineinschauend, steht gerade so hinter der lebhaft und elastisch gedrehten Figur, daß ein beruhigender Anschluß an den Rahmen und damit ein Halt für sie gewonnen wird. Der Knabe auf dem Schoß Mariens ist in entsprechender Wendung, mit aufgestütztem Bein und abwärts über dem Knie hin reichendem Arm, ihr zugekehrt, den Palmzweig auch mit der Linken fassend. Die Mutter stützt den freundlichen Kleinen mit sicherer

1) Das Bild wird als „wahrscheinlich aus Fossombrone stammend", bezeichnet. Bellori gibt jedoch nach dem urbinatischen Gewährsmann bei der Madonna in der Kapuzinerkirche zu Fossombrone an, es seien die Heiligen Joh. Bapt. und Franciscus darauf dargestellt. — Louvre Nr. 1150. H: 2,85. B: 2,20. Musée Napoléon. Landon I pl. 51. Phot. Alinari 23037. Tafel 2.

Federigo Barocci: Madonna mit S. Lucia und S. Antonius Abbas
Paris, Louvre

Hand an der Seite und hat die sorglichen Augen nur auf sein lockiges Köpfchen gerichtet, während zwei nackte Engelein mit wehenden Mänteln und Flügeln an den Schultern, einen Blumenkranz über ihrem Scheitel halten, und oben noch die Taube des heiligen Geistes hereinschwebt. Das ist eine unverkennbare Abwandlung des nämlichen Motivs aus der Madonna di S. Simone, nur symmetrisch ausgestaltet und zu beruhigendem Gleichgewicht entfaltet, weil hier eine freie Luftregion zu füllen war. Ein beruhigendes Gefühl für Gravitation waltet auch in dem tiefen Niederschweben der Himmlischen auf ihrem Wolkensitz, die sich den unten Knieenden soweit nähert, daß ihre Körper sich völlig zu pyramidalem Gesamtaufbau zusammenschließen. Der greise Einsiedel könnte der Gottesmagd bequem die nackten Füße küssen, so nahe strecken sich die Zehen auf die linke Seite hin. Aber der Abt hat sein Glöcklein auf den Boden fallen lassen; sein grunzendes Haustier guckt nur bescheiden herein, wie es sich zu dem feierlichen Ornat seines Herrn nicht anders schickt. Auf den Krummstab gestützt, der an der linken Schulter liegt und mit üppig geschwungener Rankenwindung hoch über seinen Kahlkopf hinausreicht, hat auch er ein Knie gebeugt, hält sein Gebetbuch in der Rechten und liest darin mit den weitsichtigen alten Augen, so versenkt in seine Andacht, daß ihn die Nähe der Gebenedeiten gar nicht überrascht. Im Gegenteil, er waltet nur seines Amtes wie der treue Wächter am Heiligtum, und wirkt in dieser Geschlossenheit so sicher und fest gefügt, fast wie ein Stilleben in seiner Ecke, daß er die begeisterte Sehnsucht der jungen Glaubensheldin und die huldvolle Annäherung der Himmelsbewohner wohltuend beruhigt und das flüchtige Geschehen durch seine feste Gegenwart zum Abschluß bringt. Zwischen beiden Andächtigen blicken wir von der dunkeln Höhe, unter den Wolkenschatten hindurch, auf eine Stadt mit großem Glockenturm hinter Mauern und Torbogen, die drunten in der Ebene liegt, wie von Nebelschleiern und spärlichem Lichtschein umwoben.

Es ist ein dunstiges Braun, das hier lagert, mit ein paar hellgelben Streifen dazwischen; die beschattete Bodenfläche unter der Wolkenmasse festigt die Farbenstruktur in der Mitte, während sich vorn das Graugrün des Erdreichs unter die Gestalten schiebt. Wie aus Bronze gegossen steht der gelbbraune Chormantel

des Abtes, dessen vorgesetztes Knie nur in der Alba hervortritt. Mit silbernen Litzen besetzt und dem schwarzen Antoniuskreuz (T) in der Ecke unten, wird dies Prachtkleid durch das Schwarzbraun des Schweinskopfes, wie durch Glocke und Buch, auf dessen Blättern die schwarzen Buchstaben und roten Initialen sichtbar werden, durch den vollen ergrauten Bart und den flockigen Haarkranz um den ehrwürdigen Schädel noch gehoben. Bis hinauf zum geschnitzten Blattwerk des Krummstabes ist alles hier zu voller Stofflichkeit der wirklichen Erscheinung gesteigert. Sta. Lucia dagegen trägt ein helles lila Gewand, das weit nachschleppt, und einen faltenreichen Mantel von hellem Gelbgrün darüber, der von den Schultern lang über den zurückgestreckten Fuß hinunterfällt, auf dem erhobenen Arm seine dunkle Innenseite zurückschlagen läßt, während die vorgestreckte Hand aus leuchtendem Battist hervorkommt. Orangefarbenes Leibchen mit weißem Hemdrand am Halse des Engels und sein helles Antlitz heben den Hinterkopf und den Nacken der Heiligen hervor. Die Madonna trägt über einem blutroten Rock den tiefblauen ins Grünliche fallenden Mantel, der breit um die Hüften lagert und über die hintere Schulter hinaufreicht. Ein graublauer Schleier umgibt das Haupt, bis an die Ärmel des hellroten Mieders ausgelegt, an das sich links ein silbergrauer Brokatstoff mit Goldstreifen darin als Überfall über dem weißen Puffärmel anschließt. Zartes Linnen umgibt den Leib des Kindes.

Die aufschwebenden Flügelknaben, deren rundliche Körper fast völlig nackt bleiben, erscheinen von der ausflatternden Hülle nur als farbiger Folie begleitet: rechts fast neutrales Braungrün, links ein trübes Orange mit hellerer Außenseite. Die Korresponsion der plastischen Körper und das Gleichgewicht der Schattenmasse als Begleitung ist hier das Hauptabsehen; denn die Himmelsglorie hinter der Madonna geht von hellem Goldgelb in der Mitte durch lichtes Grau zu violettbraunem Dunst an den Rändern, und diese peripherischen Wolkengeschiebe wägen hinten die Körper des vorderen Gruppenbaues auf. Wohlweislich ist der dunkle Mantel der Himmelskönigin und die Wucht ihres Sitzes so lastend durchgeführt, wie die Gewandstoffe der krönenden Engel oben.

In dieser breit aufsteigenden Pyramide der drei Hauptgestalten sind drei Farbenpaare — Rot und Grünblau, Braungelb und Weiß, Hell-Lila und Gelbgrün — zu gleicher Stärke für das Auge

verteilt, und durch äußerst geschickte Anordnung der Stoffe hat der Maler dafür gesorgt, daß jedes zu seinem Rechte komme, ohne doch ein überlautes oder gar verworrenes Farbenkonzert hervorzubringen. Schon die Art, wie die Farbenflächen und deren Intensitätsgrade ausgebreitet oder eingeschränkt werden, hilft dazu mit. Bei der Madonna und Antonius steht das lebhafte Rot und Weiß in geringer Masse gegen große Partien des ruhigen Blaugrün und Gelbbraun, während die beiden Gewandstücke Lucias von beinahe gleicher Fülle und vordringender Helligkeit sind. Dazu kommt die Behandlung des Erdbodens und des Hintergrundes; selbst bei dem Glanze droben wirkt er noch als Dämpfer und beruhigt das mannigfaltige Farbenspiel des Auftritts selber. Stillebenartige Ausführlichkeit waltet links, golddurchwirkte, reichgemusterte Prachtstoffe, vollsaftige Kontraste; einfarbige schlichte Gewebe, helle leichte Farben, milde Verträglichkeit der Nuancen heben sich rechts empor: von Bewegung hier zur Beharrung dort gelangt unser genießendes Auge schon durch das Mittel der Farben allein. Dazu kommt aber die Lichtführung als Drittes zwischen den Körpern hin. Ein heller Schein fällt von links oben nieder, streift die rechte Seite der Mutter und des Kindes, spielt um ihre Füße und den Saum ihres Kleides unten und ergießt sich voll über Lucia. Die Gestalt des Abtes bleibt in einem leisen Halbschatten; nur über die Schläfen, das Buch und den Krummstab gleitet der Schimmer, wie über die großen Flächen des Damastmantels. Über dem Haupt Marias aber webt sich noch eine leuchtende Gloriole zwischen ihr und der Taube, die den Glanz auszustrahlen scheint, und dieser erhellt die Blumen des Kranzes und verklärt die beiden nackten Körper der Engelbuben, so daß sie der Schwere enthoben scheinen, und mehr durch die flatternden Segel ihrer Hülle als durch die kleinen Fittige getragen in der Luft stehen.

Kein Zweifel, auch hier ist ein Fortschritt erreicht, und die Rhythmik der Bewegungen, die dem Beschauer nicht durch die menschlichen Gestalten allein, sondern durch die Farben der Stoffe und durch die Helldunkeldynamik im umgebenden Raum vermittelt wird, — sie ist der Schlüssel zu dem neuen Wollen, das sich in diesem Werk, wieder verwandt und doch weiter entwickelt als in der Madonna di San Simone, im vollen Zuge des Gelingens erkennen läßt.

Schon der nächste Auftrag für Perugia bringt eine Steigerung seiner Mittel und ein neues Ergebnis hervor, dessen geistige Bedeutsamkeit für den Zug der Zeit auch der ausschließliche Verehrer der glücklichen Renaissance ohne weiteres wird erkennen müssen. Es ist die große Kreuzabnahme in der Cappella S. Bernardino des Domes, die 1569 vollendet ward.

Die Kreuzabnahme in Perugia

Auf den kahlen Felsgrund des Kalvarienberges versetzt uns der Anblick. — Hastig bewegte Frauengestalten ziehen das Auge mitten hinein in ihren Schrecken und ihre Sorge um die hingesunkene Mutter Maria. Über die knieende Helferin zur Rechten gleitet es schräg hinan, der gekrümmten Haltung folgend, und wendet sich mit ihrem stützenden Arm, ihrem ängstlich herübergeneigten Kopf dem Haupte der Ohnmächtigen zu, das sanft gebettet dagegen lehnt. Das grausame Schauspiel am Marterpfahl hat ihr ans Herz gerührt: der linke Arm folgt willenlos der eigenen Schwere, so daß die Fingerspitzen auf den Boden stoßen und sich umbiegen. Die Knie sind eingeknickt und nach der andern Seite hinüber gefallen; die Sohlen lösten sich vom Grunde und sind unter den Beinen weggerutscht, sie gucken nackt aus dem Gewande hervor, eine neben der anderen aufgereiht unweit der Hand, nur eben noch an der Grenze des Saumstreifens, vor den scharfen Rändern der Felsplatte geborgen.

Von linksher stürzt sich eine andre Gefährtin wie verzweifelt herüber. Ihre langen weißen Arme strecken die ausgebreiteten Hände bis dicht an den Busen der Schwergetroffenen hin. Der ganze schlanke Körper, der hochragend wie eine Tanne dastand, ist bei der plötzlichen Wahrnehmung des Falles neben ihr zusammengefahren; halb kauernd in schreitender Bewegung beugt sie den Leib tief abwärts über das vorgesetzte Knie und strebt mit der ganzen oberen Hälfte vorwärts, wie zwischen hilfbereitem Zugreifen und zagendem Entsetzen hangend: denn ihre Augen starren auf die verbleichenden Lippen der gebrochenen Dulderin nieder. Noch kündet der emporwehende Mantel, der über ihren Rücken wegflattert, wie umgeschlagene Streifen ihres Gürtels, die Heftigkeit des Rucks, der soeben vollzogen ward. Die Dritte, weiter hinein, kann nur ihre Arme nach beiden Seiten

hinausstrecken, wie sie stehend sich herumgedreht hat und nun mit offenem Munde hinabspäht, ob sich in den Zügen der Hingestreckten noch Atem rege, oder ob auch das Leben schon entflohen sei.

Die beiden seitlich gekehrten Frauenköpfe, in schräger Richtung übereinander, leiten unsern Blick weiter hinauf zu Johannes, der am Fuß des Kreuzes den Zwischenfall nicht mehr bemerkt, weil er emporschauend ganz durch den Vorgang in Anspruch genommen wird, der sich droben vollzieht. In seinen Arm und seine Hand gleiten soeben die nackten Füße des Gekreuzigten nieder; seine emporgreifende Rechte widmet sich sorgsam entgegenkommend der Last des übrigen Körpers, der im nächsten Augenblick am Stamme herabgelassen wird, und sucht die Hand des Meisters zu fassen.

Drei Leitern sind an das Kreuz gestellt. Die eine links leitet den Aufstieg, wie eines Trägers auch unseres Blickes, hinan, während das Licht von dieser Seite oben hereinfällt. Die andre rechts bleibt im Dunkel und läßt im Abstieg einer Figur auch uns wieder abwärts gleiten im schauenden Verfolg des Zusammenhangs. Hinter den erschreckten Frauen, die sich zu Maria kehren, steht ein Jüngling mit nackten Füßen auf einer Sprosse, ganz vom Rücken gesehen. Indem er sein rechtes Knie zwischen die obern Sparren vorschiebt, preßt sich das Schienbein gegen die untere, der Schenkel gegen die obere darüber. Während das andre Bein, zum Strecken bereit, den Gegenhalt aufnimmt, biegt sich der ganze Oberkörper rückwärts nieder; denn seine Rechte greift unter der Hüfte des Toten an, die Linke stützend an den Rücken hinter der Seitenwunde hinauf, d. h. alle Gliedmaßen sind in Tätigkeit, mit seiner jugendlichen Spannkraft die größte Schwere des Leichnams aufzuhalten. Kittel und Mantel flattern im Luftzug der Bergeshöh nach links hinaus, wie die verwehten Locken und eine gelöste Schnur über den Nacken weg. So zurückgebogen wirft der Träger, dessen Antlitz garnicht gezeigt wird, seinen Schlagschatten über den Leib des Herrn, so daß nur Brust nnd Arme und Haupt in voller Beleuchtung droben hervortreten. An dem Kreuzarm dieser Seite hängt noch die angenagelte Rechte des Toten fest, während die Linke drüben schon herabgefallen ist und der Kopf auf die Schulter nachsinkt. Soeben

schlägt Joseph von Arimathia, hoch oben auf einer hinten angelegten Leiter stehend, mit einem Hammer von der Rückseite her den Nagel heraus. Weicht dieser letzte Halt, dann muß der rechte Arm des Leichnams, der schon schräg herabzieht, auf die vorgestreckte Linke des Jünglings fallen, der deshalb gespannt emporschaut. Darauf wartet auch Nikodemus gegenüber, dessen langbärtiger Kahlkopf sich über den andern Kreuzarm vorstreckt und nach links hinspäht. In schwieriger Haltung harrt er aus, mit der einen Hand das Holz umklammernd, mit der rechten Achsel über die Querstange gelehnt, und herabgreifend bis auf die Leiter, wo seine Hand dem sinkenden Haupte des Meisters zur weichen Unterlage wird und sein Mantel über dem aufgestützten Bein dem Scheitel des Toden einen Widerhalt gewährt. Auf dieser dunkeln Seite rechts steigt ein andrer Jüngling, der den linken Arm der Leiche herabgelassen hat, die letzten Sprossen hinunter und trägt in der Hand die Dornenkrone, über dem Arm die Zange mit sich fort. Er blickt behutsam abwärts, so daß sein Gesicht verborgen bleibt, und daß seine Körperformen, nur von Streiflichtern getroffen, auf eine letzte Gestalt hinüberleiten, die noch zur Seite steht. Dies ist der heilige Bernhardin, der als geistiger Zeuge des ergreifenden Vorgangs aufgenommen ward und hinter dem eifrigen Lieblingsjünger emporschauen darf zum Opfer der Erlösung. In gesammelter Andacht wird er zum Träger der rein schauenden Teilnahme und vermittelt abschließende Beruhigung für alle, während sein schräg abwärts gestreckter Arm mit der geöffneten Hand in den Linienzug der unteren Gruppe hineinreicht, um unser schweifendes Auge noch einmal zu dem sinkenden Haupt der Mutter zu leiten, wie wir mit seinem Aufblick das des Sohnes suchen. Mit dem vorgeneigten Scheitel Jesu, den hängenden Armen, folgen wir dem Zuge der Last, schweben über den jugendlich schönen Körper, über die sinkenden Knie und die starren Füße in den Arm des nächsten Freundes und gleiten hernieder in den Kreis der sorgenden Frauen, die den Vordergrund mit klagenden Gebärden erfüllen. So werden wir inne, daß sie beide zusammengehören, und daß die Gestalten allesamt nur so wunderbar ineinandergreifen, um diesen Zusammenhang zwischen dem Toten da oben und dem zuckenden Herzen hier unten in lebendiger Bewegung zu vermitteln.

Wie Wogen daherrollend sich überstürzen und Wellenkämme sich brechen, so wallt es unten zuhauf um den willenlos hingestreckten Körper in der Mitte, der sich halb emporhebt, wie vom Schwall der Flut getragen. Und darüber baut sich das Gerüst zum Gipfel; von steigenden Männergestalten umgeben sinkt der Held, auch ein willenloser Körper, aber in edler Jugendkraft gefällt, — sinkt und bleibt doch in der Schwebe dort oben hangen, wie mitten in geschäftiger Umringung ruhig verklärt, die schwere Last hinaufgenommen zur Höhe.

Das ist ein vollendetes Beispiel reinsten Barockstils in der Komposition, das sich Michelangelos Jüngstem Gericht und Rafaels Transfiguration anreiht, in dem geschlossenen Zuge der Passionsbilder eine neue Leistung. Vergleichen wir es ernstlich mit dem nachgelassenen Vermächtnis Rafaels, so erkennen wir dumpfe Befangenheit und unruhige Gegenbewegung auch hier im unteren Teil, den Sieger über den Tod in befriedeter Schönheit darüber, selbst als Opfer des Leidens noch verherrlicht durch die Seinen. Aber kein doppelter Schauplatz, keine Trennung zweier Hälften wie unvereinbarer Welten, von denen bei der Verklärung auf Tabor und dem vergeblichen Heilungsversuch am besessenen Knaben gesprochen wird, sondern Einheit des Aufbaues und durchhin plastische Motive der Menschengestalten, Körperbewegung das gemeinsame Medium. So ergibt sich eine geschlossene Figurenkomposition, die übersichtlicher bleibt und einheitlicher wirkt, als Michelangelos Wandgemälde über dem Altar der Sistina. Kommt durch die Machtgeberde des Weltenrichters dort die Scheidung zwischen unten und oben fühlbar genug zustande, so vollzieht sich in den Figurenmassen und Einzelkörpern der Luftregion doch nur eine langsame Bewegung der aufwärts Strebenden und abwärts Sinkenden, weil das Gesichtsfeld zu groß ist und weil die Durchführung aller Teile, gleichmäßig genau, das Transitorische zur Permanenz bringt und den flüchtigen Schein des Geschehens abgestreift hat. Hier, bei der Kreuzabnahme liegen die Bedingungen des Sehens günstiger, trotz dem ausgesprochenen Oben und Unten, und menschliche Gestalten, einzelne nur, nicht Knäuel und Massen zusammengeballter Körper, bieten unseren Blicken überall Anhalt in verständlicher Bewegung, auch in ungewohnten Stellungen noch die Möglichkeit des Einfühlens mit dem eigenen Körperempfinden des

Betrachters. Eben damit rühren wir erst an die Haupteigenschaft dieser neuen Kompositionseinheit: sie besteht nicht sowohl in dem plastischen Aufbau mit Hilfe lauter organischer Körper und ein paar menschlich vertrauter Werkzeuge, d. h. in der bildnerischen Leistung, die wir ausdrücklich anerkannt haben, sondern vielmehr in dem rhythmischen Zuge der Körperbewegungen und Ausdrucksbewegungen, in dem durchgehenden Zuge des Vortrages, dessen großartiges Gewoge und feierliche Getragenheit uns mit emporheben, wie Klangwellen einer Kirchenmusik mit den mächtigen Akkorden des führenden Orgeltons dazwischen. Die plastischen Gestaltungswerte aller Körper, wie die Hochrenaissance sie gepflegt hat, sind hier in mimische Ausdrucksweise aufgelöst, die der neue Stil bevorzugt. Und mehr noch als bei dem Bildner Michelangelo, der seine Reliefanschauung malt, und wesentlich als Zeichner seinen Pinsel führt, ist hier die Umwandlung im Sinne des echten Malers vollzogen, der in voller Raumtiefe seines Schauplatzes vorstellt, und Helldunkel und Farbenharmonie als unzertrennliche Bundesgenossen seiner Gesamtschöpfung mit heraufführt.

Federigo Barocci hat die strenge Schulung im Sinne des Zeichners Michelangelo nicht verleugnet, und doch die malerische Freiheit Correggios, den Zauber des Helldunkels und die farbenreiche Palette hinzu erobert, um auf der Grundlage organischer Körperbildung und optischer Raumvertiefung im Bilde nun die Farbenkunst zu entfalten, die das Ganze im Flächenschein zusammenhält und als sichtbares Ereignis vor unseren Augen in Fluß bringt. Und hier ist Correggios Farbenschmelz ebensowenig wie Tizians vollsaftige Stofflichkeit hereingenommen, die der Meister von Urbino genugsam kannte und stellenweis auch unverkennbar anklingen läßt; sondern es ist im Bunde mit Gestaltenmodellierung und Helldunkelklärung ein neues koloristisches Verfahren erwachsen, das sich weder von dem einen noch von dem andern glänzenden Vorbild verleiten läßt, weil es ein Drittes will, das darüber hinausliegt. In welcher Richtung diese Transposition seiner Farbenwelt zu suchen ist, ergibt sich aus der Umwertung alles Körperlichen aus dem Plastischen ins Mimische von selbst. Andrerseits schließt das unverbrüchliche Bündnis mit der folgerichtigen Helldunkelverteilung im Raume die Bevorzugung der Farbenschönheit und die unabhängige Ausbreitung sinnlich reizender Farbflächen von

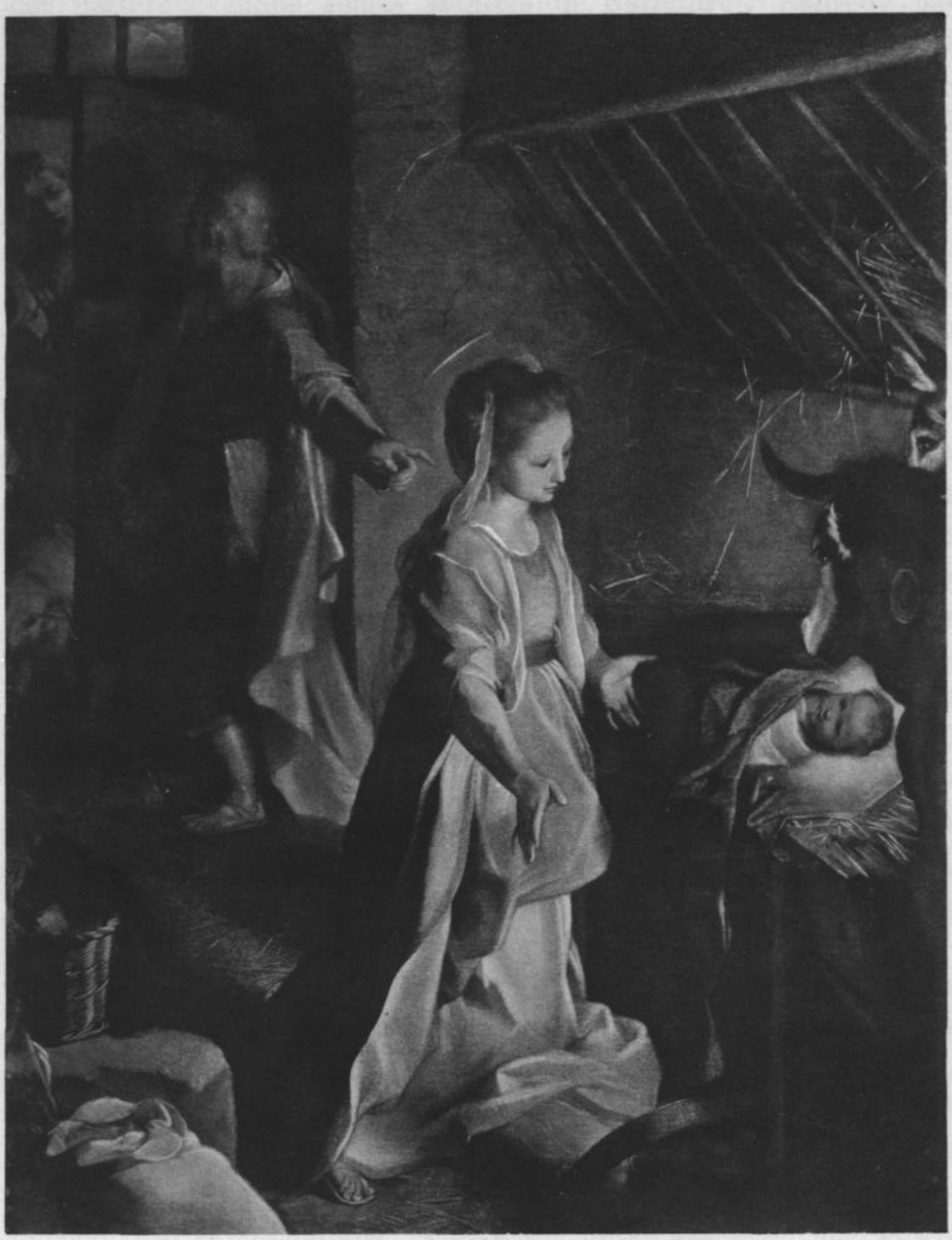
vornherein aus. Beide verschmelzen hier zu einer Einheit, die dem bewegteren Rhythmus des äußeren wie des inneren Geschehens besser entspricht, den Barocci mit seinem Gemälde durch das Auge in die Seelen seiner Gemeinde übermitteln will. Ethische Regungen, Gemütsaffekte, geistige Tätigkeit spielen so wesentlich dabei mit, daß sich die Notwendigkeit chromatischer Vermittlungen als sinnliche Vehikel dieser Kunst ergeben, die der Maler selbst mit Musik und mit Zusammenstimmung verschiedener Instrumente verglichen hat.

Unsere Sprache mit ihren landläufigen Farbenbezeichnungen gestattet nur ein summarisches Protokoll über den Befund aufzunehmen, das nicht mehr als die rohe Unterlage wiedergibt. Die Stimmführung kann nur angesichts einer guten Photographie einigermaßen nachverfolgt werden. Der Versuch, auf Grund solcher Angaben weiter zu gelangen, ist unerläßlich.[1])

Rechts unten hebt sich der goldgelbe Mantel der knieenden Stütze hervor, um die Füße neben dem grauen Gestein durch die ausgeschlagene rote Innenseite bereichert. Maria liegt auf ihrem blauen Mantel, der über den Kopf gezogen war, ihr violgraues Kleid fällt in sanft rötlichen Schimmer. Das junge, von links sich überbeugende Weib hat zitrongelbes Unterkleid um die Beine, hellbläulichgraues Oberkleid um den Leib; nur hinter dem Kopf bleibt ein Stück der goldgelben Außenseite des Mantels sichtbar, während am Rücken entlang die rote Innenfläche breit hinausflattert. Bei der stehenden Gefährtin mit ausgebreiteten Armen erscheint über dem gelben Kleide ein Mantel, dessen Grau in Blau und Rot schillert, wie dies bei Rafaelschülern, bei Giulio Romano mit einer gewissen Vorliebe, zu finden ist, so daß die Herleitung dieser Palette aus verschiedenen Quellen vermerkt werden muß. Tizianischen Tönen nähert sich dagegen Johannes in kirschrotem Rock und orangerötlichem Mantel mit hellblondem Haar und nordisch heller jugendfrischer Gesichtsfarbe. Gegenüber schillert weiter oben der wehende Mantel des Trägers auf der Leiter in Gelbgrün und Rot. Oben am Kreuzarm auf dieser Seite wird der schar-

1) Jede stark verkleinerte Abbildung beeinträchtigt die Wirkung so empfindlich, daß wir lieber darauf verzichten, eine solche beizugeben. Francesco Villamena hat die Kreuzabnahme in Großfolio gestochen 1606. — Phot. Alinari No. 5508, auch in großem Format.

lachrote Mantel des Joseph von Arimathia sichtbar, auf der anderen Seite der grüne Ärmel mit gelbem Aufschlag bei Nikodemus und der flatternde Zipfel seines Mantels in Karminrot, während das vorgedrängte Knie unter Christus mit einem Violettgrau bedeckt ist, das ins Gelbliche schillert. So gelangen wir über die gebräunten Arme des Trägers der Dornenkrone, seinen hellen Kittel und die braune Leiter zu der gelbgrauen Kutte des heiligen Bernhardin, die sich der Holzfarbe des Gerüstwerks und den Felsplatten des Kalvarienberges ruhig anschließt. Oben überwiegt, wie alle hilfreichen Gestalten, der nackte Körper des Gekreuzigten durch die helle Karnation und die wohlabgewogene Entfaltung des organischen Gewächses, die den Gesinnungsgenossen Rafaels erkennen läßt. Meisterhaft verteilt sich die Beleuchtung, von links oben hereinfallend, und hebt die starken Schultern des Trägers hervor, während sie einent mitleren Streifen des Christuskörpers in Schatten legt. Die angespannten muskelstarken Beine des Jünglings treten hell heraus neben den gelösten Gliedern des Toten, die nach der andern Seite herniedergleiten. Ströme des Lichtes, wenn auch immer gedämpft durch die Stunde der Arbeit, erhellen die verzweifelten Gebärden der Klageweiber drunten und die bleichen Züge Marias, die wie ein zartes gebrechliches Gefäß am Boden liegt, während die hochgewachsene Gestalt ihrer Helferin ein schwellendes Kissen darbietet, und der beleuchtete Arm des Klosterbruders, mit der pathetisch gespreizten Hand an dem untern, dem schräg zurückgebogenen Kopf an dem anderen Ende, mächtig abschließend die Ausdrucksbewegung durchhält, die beide Hauptpersonen zusammengreift. Lichtdurchflossene Streifen durchziehen die Nebelwolken des Himmels, die niederschauernd in den Schatten der Landschaft versinken. Überall der farbige Helldunkelrhythmus, der sich mit dem Auf und Ab organischer Geschöpfe gleich uns verbindet, und dem Betrachter entgegenwallt. Und eben dieser Dynamik der optischen Eindrücke und motorischen Anklänge der eigenen Körperempfindung gelingt es, diese Abnahme des Toten vom Kreuz in eine Erhebung und Erhöhung des Helden über die angstvolle Gruppe zu seinen Füßen umzuwandeln, so daß der verklärte Leib vor unsern Blicken, obwohl getragen, aufsteigt und, gleichwie von Erzengeln und Propheten umgeben, zu schweben scheint, — in der Transfiguration zum Leben dort oben.



Federigo Barocci: Geburt Christi
Madrid, Prado

II.

Drei Jahre hielt sich Barocci in Perugia bei der Ausführung des großen Altarbildes auf, in dem alle dargestellten Figuren notwendig in die Handlung eingreifen. Und als er dann heimgekehrt war, erzählt Bellori seinem urbinatischen Gewährsmann nach, schickte er dem Herrn Simonetto Anastagi wegen der Freundschaft, die er mit ihm geschlossen, als Geschenk eine „Geburt Christi“ von seiner Hand, ungefähr vier Fuß hoch. Diese Nachricht ist neuerdings merkwürdigerweise einer Verwechslung unterlegen, indem man statt der „Natività“ die „Flucht nach Ägypten“ gesetzt hat[1]), von der hier gar nicht die Rede ist.

Die Geburt Christi

Madrid, Prado

Das Geschenk an den Gastfreund in Perugia verbindet sich dem Gegenstande nach vielmehr mit einem Gemälde, das Federigo Barocci damals für Francesco Maria della Rovere geschaffen hat. Dieser schickte zwei Werke des heimischen Künstlers nach Spanien, wo er 1566—68 am königlichen Hof verweilt hatte: ein „Presepio“ an die Königin von Spanien für ihre Kapelle, zusammen mit einem „sterbenden Erlöser am Kreuz“. Beide befinden sich noch heute als einzige Vertreter Baroccis im Museo del Prado zu Madrid.[2]) Von dem Presepe gibt es eine Wiederholung in der Ambrosiana in Mailand; doch nennt Lanzi außerdem noch zwei andere aus eigener Anschauung, das eine Exemplar in vornehmem Hause zu Cortona, das andre in Casa Bolognetti zu Rom. Eins von diesen wird wohl das nach Perugia an Simone Anastagi geschenkte sein; denn die Darstellung läßt sich ebensogut als Natività, wie als Presepio bezeichnen: „wie die Jungfrau das Kind anbetet, das auf der Krippe gebettet liegt, während Joseph die Tür des Stalles etwas öffnet, so daß die Hirten verwundert nach dem Lichte spähen.“

---

1) Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler II. Leipzig 1908. (W. Friedländer.)

2) No. 17. El Nacimento de Jesus. H. 1,34. B. 1,05. No. 18. Jesu cristo crucificado. — Figura de tamaño mayor que el natural. — R. capilla. H. 3,74; B. 2,46. — Das erstere phot. v. Braun 17. Hanfstaengl. No. 7. Vgl. Tafel 2.

In der Mitte vorn kniet auf dem Estrich des Stalles die junge Mutter mit ausgebreiteten Armen vor dem Kinde, das rechts an der Wand unter der Futterraufe eingewickelt liegt. Das wunderbare Licht, das von dem Linnen ausgeht, beleuchtet die beiden am Rande rechts hereinguckenden Häupter Vieh, des Rindes und des Esels Schnauze ebenso, wie die ganze Vorderseite der Jungfrau, den Sack am Boden, einen Steinblock nebst Hut und Brodkorb zur Seite links, und endlich die Rückseite des alten Joseph, der hinten die Tür öffnet, während draußen der Mond scheint und die Gesichter zweier Hirten wie einen vordringlichen Widder erkennen läßt, die nur hineinlugen aber nicht näher treten dürfen. Allzu streng darf es mit der märchenhaften Beleuchtung durch das Wunderkind nicht genommen werden; denn dieses erscheint keineswegs als der selbstleuchtende Körper, und der Schein auf der Mutter fällt vielmehr von oben über Stirn und Busen hernieder als aus dem Eckchen der Krippe hervor. Aber es ist eine liebenswürdige einfache Darstellung von so duftigem Farbenreiz, daß die Wirklichkeitsrechnung garnicht aufkommen kann. Wir fragen auch kaum nach der Tracht, den Sandalen und dem nachschleppenden Mantel des Pflegevaters, der den warmen Stall nicht weiter aufmachen will, als zur Befriedigung der frommen Neugier unbedingt erfordert wird, also den linken Arm eifrig deutend rückwärts streckt, aber den Fuß gegen die Pforte stellt, die Zudringlichen auszusperren. Diese Weihnachtspoesie für fürstliche Beschauer mag uns als liebliches Erholungsstück neben den ernsten Tragödien vollauf erquicken, wie sie neben einem Kreuzestod des Erlösers für die Königin von Spanien bestimmt war, wo Francesco Maria von Urbino das unheimliche Ende des Don Carlos miterlebt hatte, das er in seinem eigenen Lebensabriß erwähnt, ohne in das Geheimnis einzudringen.

Der Auftrag für dies Geschenk wird demnach an Barocci ergangen sein, sobald er von Perugia zurückgekehrt war. Die Entstehungszeit fällt also mit der Freundschaftsgabe für Anastagi zusammen, auf 1570. Eine

„Ruhe auf der Flucht nach Ägypten“

hatte der Maler dagegen schon für den Vater des Francesco Maria, Herzog Guidobaldo II. von Urbino geliefert, wie sein Lands-

mann an Bellori berichtet, und zwar ein kleines Bild zum Zimmerschmuck (quadretto da camera), das dieser als Geschenk an die Herzogin von Ferrara schickte. Bereits auf dem Wege des Prinzen nach Spanien, Ende 1565, war ein Besuch am dortigen Hofe vorgesehen und absichtlich ausgedehnt worden. Nach der Rückkehr machte Guidobaldo mit dem Plane Ernst, seinen Sohn mit der beträchtlich älteren Lucrezia d'Este zu verheiraten, der Tochter Ercoles II. und der Renate von Frankreich. Und so geschah es wirklich zum Unheil beider und des Landes Urbino 1571: die Ehe blieb kinderlos. — In Ferrara gibt es kein Werk von Barocci mehr. Der Kardinal Aldobrandini, den Isabella d'Este zu ihrem Universalerben eingesetzt hatte, wird es 1598 mit nach Rom entführt haben wie die beiden berühmten Tizians.[1]) Nur das kleine Bildchen in Dresden, das jetzt „Hagar und Ismael" genannt wird[2]), im Inventar von 1754 aber noch als „Maria mit dem Knaben auf der Flucht" angesehen wurde, wie es auf den Radierungen darnach auch immer bezeichnet ist, könnte sonst dafür in Frage kommen; je früher wir die Arbeit Baroccis für Guidobaldo II (1538—74) ansetzen, desto besser scheint es. Der Kopf der sogenannten Hagar ist freilich nicht „Correggios Zingarella im Museum zu Neapel entlehnt"; aber die Anklänge an eine ähnliche Vorlage sind deutlich genug zu spüren, und die Kopfbedeckung der Mutter, die ihren Knaben aus einem Schälchen trinken läßt, ist auch bei Barocci so volkstümlich für die Reise, für die Nacht gewählt, daß man sie zigeunerhaft nennen könnte, wenn man so etwas nicht aus eigener Umgebung kennt. Zur Seite liegt der Strohhut, den wir soeben schon im Stall von Bethlehem gefunden haben. Und die „Engelsglorie", in schwarzen Wolken links oben, hat doch wohl mit Hagar und Ismael nichts zu schaffen, sondern kümmert sich nur um das Christuskind und die geängstigte Gottesmagd.

Indessen die bedenklichste Schwierigkeit dieser Bestimmung und Einordnung des Dresdener Bildchens liegt neben dem Unterschied der Darstellungsweise, die es von anderen Kompositionen

1) Im Besitz der Aldobrandini in Rom weiß es noch ZANI, Enciclop. metod. VI, 2.

2) Katalog der Königlichen Gemäldegalerie Dresden von KARL WOERMANN, 7. Auflage, Dresden 1908. Nr. 107 p. 67. Leinwand, H. 0,38½, B. 0,28. Das entspräche wohl der Angabe „quadretto da camera". Phot. Bruckmann, Tamme, Phot. Ges.

des nämlichen Themas von Barocci trennt, vielmehr in der Farbenbehandlung, die erst der Spätzeit angehört, in diesem Jahrzehnt 1569—79 jedoch garnicht möglich wäre.

Hören wir andrerseits den Berichterstatter bei Bellori genau, so wäre es nicht undenkbar, daß die Beschreibung des Bildes, das nach Ferrara ging, durch die der spätern Redaktionen ersetzt worden sei, die noch im Umkreis der Urbinaten blieben und den Angehörigen der Künstlerfamilie bekannt waren, als Pompilio Bruni seine Nachrichten sammelte. „Degli altri, che egli in varj tempi fece e perfezionò, ora annoteremo alcuni“ beginnt dieser Abschnitt, dann kommt das quadretto, das nach Ferrara ging, und es heißt weiter: „e perchè l'invenzione piacque, ne replicò alcuna altra, (d. h. andre Erfindung über dasselbe Thema), ed una ne dipinse a guazzo grande al naturale, che dal Conte Antonio Brancaleoni fù mandata alla Pieve del Piobbio, suo castello“. Dies ist ein Zeuge vom herzoglichen Hof in Urbino, dessen Familie fortbestand. Und darnach nehmen wir die Inhaltsangabe: „die Jungfrau ruht sich von der Ägypten-Reise aus; sie schöpft mit einer Schale Wasser aus einem Bächlein, das da hervorsprudelt; S. Joseph biegt einen Zweig mit Äpfeln nieder und reicht davon dem Jesusknaben, der lachend die Hand darnach ausstreckt“. Dies dürfen wir wieder nicht ganz wörtlich nehmen, wenn wir die Beschreibung bei Lanzi damit verbinden wollen, die nach dem Augenschein vor einem bestimmten Exemplar gegeben wird. Auch er spricht von „certe sue sacre famiglie, che variava mirabilmente! Vi ho veduto S. Giuseppe... nel Riposo di Egitto, che dalla sagrestia de' Gesuiti di Perugia fu trasferito nelle camere del Papa, in atto di corre alcune ciliege pel fanciullo Gesù; quadro che par fatto ad emulazione del Correggio.“ Dies ist das Prachtstück, das als „Hl. Familie“ im Quirinal aufgeführt, bei dessen Räumung irgendwo im Vatikan untergebracht ward, bis es ein Kardinal aus dem Magazin in seine Zimmer bringen ließ. Es ist soeben wieder in der Pinakothek des Vatikans aufgestellt und seit der Neueröffnung allgemein bewundert worden, stellt aber eigentlich wie Correggios Madonna della scodella, bei dem Alter des Knaben, die Rast auf der Heimkehr aus Ägypten dar. Es ist wohl die vergrößerte Wiederholung bei Brancaleone, auf die sich das Entstehungsjahr 1573 bezieht, das schon dadurch wahrscheinlich

wird, daß Cornelius Cort seinen Stich danach bereits 1575 vollendet hat.[1])

Links steht ein Kirschbaum, an dessen Stamm der grauköpfige Joseph dicht herangetreten ist und sich nun zurückwendet, indem er einen abgebrochenen Zweig hinter Marias Schulter herum dem Jesusknaben hinüberreicht, der rechts im Hemdchen auf einem Kissen am Boden sitzt und lächelnd zugreift. Vor Joseph aber sitzt Maria bequem an einer Quelle gelagert, bei der ein Sack mit Brot, ein kleines Fäßchen und ihr Strohhut abgelegt sind. Sie schöpft mit der Rechten Wasser in einem Schälchen, während ihre Blicke zu dem vergnügten Kinde schweifen. Weiter hinten an einem andern Baum zur Rechten ist der Esel angebunden, der zur Hälfte ins Bild hineingenommen, den Kopf begehrlich nach dem Laube herumdreht, das vor seiner Schnauze vorbeigeht. Er weist uns die Richtung in die Landschaft hinaus, die heiter und sonnig hereinschaut, als sei das sichere Ziel der Wanderung glücklich erreicht.

Das Ganze ist in hellem, aber sehr farbenfrischem Ton behandelt. Joseph hebt sich mit rotem Mantel und orangegelbem Rock gegen den silbergrauen Stamm des Baumes ab, in dessen grünem Laub die roten Kirschen schimmern. Rechts gehen die übrigen Büsche am Weg in gelbbraune Töne über. Maria trägt ein hellrosa Kleid mit gelbem Besatz am Halse, Oberärmel und durchgewebten Streifen des enganschließenden Teils darunter; ein weißes Tuch liegt auf ihrem Schoß ausgebreitet; der grünblaue Mantel hängt über die eine Schulter herab und legt in der Nähe des linken Fußes seine gelbe Unterseite aus. Dasselbe lichte Gelb erscheint im Strohhut links und dunkler rechts am Kissen des Kindes, dessen blondes Lockenköpfchen wieder die höchste Helligkeit und Rosenfrische gegen den dunkeln Grund und das Grau-

1) Vgl. die Abhandlung vom Kanonikus Dav. Farabulini, Sopra una sacra famiglia di Federico Barocci nell' Esposizione Romana, Roma 1870, wo ein damals zu Rom im Besitz des Herrn Paolo Desideri vorhandenes Exemplar behandelt wird, das auf Kupfer gemalt, in Format (38 × 28 cm) und allen Einzelheiten mit dem Stich des Corn. Cort übereinstimmt, von dem es auch eine Kopie von 1576 nach der Gegenseite gibt. Alles, was da über diese unzweifelhafte Vorlage des Stiches von Cort gesagt wird, erweckt jedoch den Zweifel, ob das nicht bereits eine Kopie von der Hand eines Niederländers sei, vielleicht des Cort selber oder eines nahestehenden Landsmannes.

tier setzt. Sonst umgibt schattige Kühle die ganze heilige Familie an ihrem Ruheplätzchen am Waldrand, während hinten die Landschaft in warmem Sonnenduft daliegt.[1])

Wenn Lanzi meint, dieses heitere Idyll von Baroccis Hand scheine im Wetteifer mit Correggio gemalt, so will er damit seiner eigenen Bewunderung für die malerischen Reize den Ausdruck verleihen, der seinem Geschmack entspricht, nicht aber den plumpen Hinweis auf die Abhängigkeit von diesem Vorbild geben, den moderne Gelehrsamkeit darin gefunden hat: „Nachahmung der Madonna della Scodella des Correggio“ lautet das Urteil dieser Afterweisen. Wer das hinschreibt und drucken läßt, der sollte sich zuvor einmal beide Darstellungen nebeneinander halten, sich fragen, weshalb Barocci die Gestalt des Joseph so anders eingeordnet und die Rolle des Knaben so leicht und doch so entscheidend verwandelt hat. Gewiß, im Wetteifer mit Correggio, wie der feine Kenner hinwarf, — aber auf eigene Weise, sich selber treu. „Tuttavia non fu questa la maniera che sposò per sua“, sagt er an anderer Stelle: „ma una imitazione più libera di quel grand' esemplare!“ Variationen über ein Thema von Correggio, könnte man schon eher sagen, und dazu gehört diese ganze Reihe von heiligen Familien, deren dritte Version uns in der fortschreitenden Entwicklung eines Jahrzehntes nun weiter führen soll.

Hierher gehört jedoch zuvor noch das

Bildnis des Francesco Maria della Rovere

in den Uffizien zu Florenz. Es stammt aus der urbinatischen Erbschaft und zeigt den späteren Herzog in glänzender Rüstung, wie er bei Lepanto war[2]), fällt somit unmittelbar nach der Rückkehr von dem Seesiege, auf 1572, und gibt ein vollwertiges Zeugnis von der Herrschaft des Künstlers über alle seine Mittel. Die Halbfigur ist meisterhaft aufgebaut. Rechts lehnt der runde

1) Das kleine Bildchen gleichen Inhalts in der Accademia di San Luca ist nur eine verweichlichte Wiedergabe, wohl aus den Tagen des Carlo Maratta, auch in den Farben abgeschwächt und süßlich im Ausdruck. Farabulini sieht auch dies als Original an, ebenso J. Meyer im Künstlerlexikon u. a. In Spoleto gibt es kein Exemplar davon.

2) Dies bezeugt das sogenannte Pesaro-Inventar. Vgl. Dennistoun, Memoirs of the Dukes of Urbino. London 1851. III 445. Phot. Alinari 387, Braun, Brogi.

Schild in schräger Ansicht gegen die Wand, mit dem Eisenhandschuh daneben in Hüfthöhe. Der linke Arm ist in die Seite gestemmt, die Brust nach rechts gewendet, der rechte Arm nach links ausgestreckt, so daß die Hand über die Kuppe des Helmes greift, der vorn auf dem Tische steht, mit dem Federbusch dahinter. So entfaltet sich die ganze Reihe in Diagonale von rechts nach links heraus, mit dem schimmernden Harnisch in eingelegter Gold- und Silberarbeit auf den Stahlplatten und einer karminroten Schärpe über der Schulter in der Mitte. Auf duftig zarter Halskrause erhebt sich der Kopf, in Dreiviertelsicht nach vorn gewendet, und blickt mit lebhaften Augen aus den freundlich milden Zügen, in denen bei aller Liebenswürdigkeit und festfreudiger Huld ein wehmütiger Hauch zu wohnen scheint. Über all der Augenweide, die den Maler wie ein Stilleben beschäftigt hat, in dem er mit Tizian wetteifert, geht sein höchstes Absehen doch auf die fließende Harmonie, die alles Einzelne verbindet und in sich aufnimmt, ja in sich auflöst, daß es schließlich nur als Folie für dies Antlitz dient, das sich auf ruhigem Grunde darüber abhebt. Die Dinge sind nicht um ihrer selbst willen da, sondern die durchsichtige Malerei sorgt dafür, daß sie nur ihren Farbenschimmer ausströmen, um auf dem grauweißen Saum der Halskrause die warme jugendfrische Gesichtsfarbe des dreiundzwanzigjährigen Prinzen, und den seidenweichen Bart um Wangen, Kinn und Oberlippe, die klaren blauen Augen unter der hellen weißen Stirn recht zu heben. Alle Festigkeit der Zeichnung ist in weicher duftiger Behandlung ausgeglichen, so daß man gerade, wenn der Name Tizian gefallen ist, doch fast von Entmaterialisierung aller Stoffe reden müßte, und statt der Verherrlichung der Kostbarkeiten dieser Welt, eine Verklärung oder Vergeistigung zu reiner Erscheinung ihres farbigen Zaubers anerkennen darf.

Die Madonna del Gatto

„Un altro scherzo“, heißt das Motiv dieser heiligen Familie, das ihr den Namen gegeben hat, sei es bei Bellori, der schon akademischen Maßstab anlegt, sei es bei dem urbinatischen Landsmann des Künstlers selbst; sie mochten es beide nicht zu den ernsten Werken rechnen, sondern betrachten die Ausführung solcher Einfälle wie ein Zwischenspiel.

Das für Antonio Brancaleone gemalte Exemplar enthielt „die Jungfrau in einem Zimmer sitzend, mit dem Kind auf dem Schoß, dem sie eine Katze zeigt, die sich aufrichtet und eine Schwalbe haschen möchte, die der kleine Johannes an einem Faden gefesselt in die Höhe hält; hinten stützt sich S. Joseph mit der Hand auf ein Tischchen und beugt sich vornüber, um zuzuschauen.“[1]) Diese Beschreibung stimmt genau, nämlich mit der Angabe, daß die Szene in einem Zimmer spielt, auf zwei bekannte Exemplare, deren eines sich in der National Gallery zu London[2]), deren anderes sich im Musée Condé zu Chantilly[3]) befindet. Die zweifellos spätere Wiederholung, in der Galleria Nazionale (Sammlung Corsini) zu Rom[4]), weicht schon dadurch ab, daß links im Hintergrund nicht mehr der anstoßende Innenraum mit einer Fensternische und einem Ecksitz daran sichtbar wird, sondern statt dessen der Ausblick in eine Landschaft. Aber auch innerhalb der Hauptgruppe selbst ist eine Veränderung vorgenommen. Die Gemeinschaft des Kinderpaares mit der liebevollen Mutter besitzt schon in der vorausgehenden Situation so hinreißenden Zauber, daß wir des scherzhaften Einfalls, der hinzukommt, kaum bedürfen, sondern den Anblick schon ohnehin genießen würden. Während das eigene Söhnchen an der Mutterbrust auf dem Schoße sitzt, darf sich der ältere Spielgefährte unter dem Arm Marias an ihre Seite schmiegen und umfaßt das nackte Füßchen des Freundes mit der Hand. Aber er hatte als Spielzeug den gefangenen Vogel mitgebracht. Ursprünglich schauen nun beide Kinder, der Christusknabe von der Mutterbrust weg und der kleine Johannes, als Anstifter der echt italienischen Neckerei mit dem geängstigten Vögelchen, auf die gierige Katze hernieder. Die Mutter blickt auf ihren Knaben und spricht zu ihm. Alle sind einverstanden, und auch Joseph kommt von der Arbeit herüber, die gefoppte Katze zum Fang emporschnellen zu sehen. Demgemäß ist die ganze Gruppe zwischen der sitzenden Katze links

1) Dieser Satz sollte richtiger umgekehrt lauten: „hinter ihr beugt sich S. Joseph vor, um zuzuschauen, und stützt sich dabei mit der Hand auf ein Tischchen“, das vorn zur Rechten steht. Stich v. C. Cort 1577.

2) Nr. 29. On canvas, 3 ft. 9 in h. by 3 ft. w. Phot. Braun 29.

3) Nr. 56. Phot. Braun 15603.

4) Das Bild, von Anderson Nr. 715 u. Brogi 11984 phot., ist neuerdings verhängt oder ganz ausrangiert.

unten und dem vorgeneigten Joseph rechts oben aufgebaut, so daß in dieser Diagonalrichtuug das Interesse der Beteiligten wie des Beschauers verläuft. Alles andre ist Beiwerk: rechts unten vor dem Tische ein Korb mit Kissen, Tüchern u. dgl., links die Wiege, ebenso schräg gestellt wie der Tisch, und die Tür mit dem Ausblick. In der späteren Redaktion blickt Johannes mit großem Augenaufschlag zu dem Christkind hinüber, freut sich an dessen Vergnügen, wird aber selbst dadurch viel wichtiger und sein Kopf zu bedeutend für den Kinderspaß, der hier betrieben wird. Dazu kommt endlich, daß im Bilde des Pal. Corsini die Formen allesamt voller, weicher, die Fleischtöne duftiger, aber etwas verblasen geworden sind, und daß die farbige Behandlung der Stoffe ebenso wie die Verbindung der Gruppe mit Landschaft eine Helldunkelwirkung erstrebt, die über die ursprüngliche Nähe häuslicher Anschauung und bürgerlicher Anspruchslosigkeit hinausliegt.[1]) Um diese Stufe der Malerei zu ermöglichen, war noch eine andere Leistung des Meisters selbst vorher erforderlich. Es ist wieder ein Hauptbild, auf das alle Fortschritte des Jahrzehntes hinleiten, um hier eine neue Zusammenfassung zu erleben: die Madonna della Misericordia für die Pieve von Arezzo, die (laut Inschrift) 1579 vollendet ward.

Madonna del Popolo

Florenz, Uffizien

Links im Vordergrunde begegnen wir der glücklichen Mutter mit zwei Kindern in zärtlicher Gemeinschaft wieder, wie in der Madonna mit der Katze, nur dem Zweck entsprechend abgewandelt und in den Zusammenhang eines größeren Ganzen hineingenommen.[2]) Hier ist sie als Bürgerin von Arezzo gedacht, die mit den Kindern unter allem Volk auf öffentlichem Platze niederkniet, und den Ihrigen, wie dem Beschauer, der in ihre Nähe kommt, die Erscheinung der Madonna als Fürbitterin im Himmel vermittelt. Den kleinern Knaben umfaßt sie an der Schulter, wie

1) Bellori schließt an die Madonna del gatto noch dem Gegenbesuch der Elisabeth im Hause Josephs an. Diese heilige Familie gehört jedoch, wie sich nachweisen läßt, in eine spätere Reihe aus den neunziger Jahren; sie setzt die Visitation (der Elisabeth durch Maria) voraus.

2) Phot. Alinari 385, auch in großem Format vorhanden.

auch er auf ihr Geheiß ein Knie beugt und die Händchen faltet. Ihr Kopf ist zu ihm herausgewendet, und ihre Augen blicken auf ihn nieder, während sie die Linke emporweisend ausstreckt; denn er bedarf noch der Mahnung, da seine Aufmerksamkeit anders wohin gerichtet ist. Selbst das größere Töchterlein, das ebenso gehorsam unter dem linken Arm der Mutter kniet, um nach rechts hinüber zu beten, lugt doch nach dem jauchzenden Brüderlein herum, und es will mit der Andacht nichts werden. So unmittelbar aus dem kirchlichen Leben seiner Heimat beobachtet der Künstler auch sonst in diesem Bilde, das für das Volk bestimmt ist. Hinter dieser frommen Familie mit der Drehorgel, wie wir sie nach der ablenkenden Ursache des Vergnügens nennen könnten, kniet eine vornehme Beterin, die sich sehr zusammennehmen muß; denn sie hält ihr Büchlein geöffnet in der Hand und möchte wohl darin lesen; aber die Frau Gevatterin neben ihr ist so verzückt, daß sie garnicht merkt, wie das Bübchen auf ihrem Arm über die Schulter langt und mit begehrlichem Griff in die Blätter so eine bunte Seite zerknittert. Muß die sonntäglich geputzte Dame, vielleicht die eigene Mutter des zudringlichen Kleinen, doch selbst hinaufschauen zur Höhe drüben. Fast nimmt man sie für eine reiche Stifterin, der vor allen andern der Anblick zuteil wird; denn sie trägt ein blaugraues Atlaskleid mit rotem Ärmel, Goldbesatz und gemmenartigem Schmuck an der Schulter und vorn am Mieder, während die alte Wärterin nur einen dunkelroten Mantel über den Kopf gezogen hat und den großköpfigen Jungen damit umfaßt. Freilich die glückliche Mutter vorn schillert gar in all diesen Farben zugleich: das Karminrot des Kleides, ein Goldbrokatmantel mit bläulich roter Innenseite, die auf der Schulter überschlägt und nur einen ganz schmalen roten Streif der Jacke sehen läßt; das Unterkleid, das vorn allein gezeigt wird, in graulichem Hellrosa; das brave Mägdlein in graugelbweiß gestreiftem Tüchlein um den Hals, gelbem Ärmel und blaurötlichem Kleid, — dazu Ketten um den Hals und Geschmeide oder Bändchen im Haar: — alles schimmert und glitzert um die rosenfrische Karnation dieser Menschenkinder in Festfreude und Frühlingslust.

Das hat seinen guten Grund; denn auf dem Platze wogt ein Jahrmarktsjubel, bei dem auch Bettler und Krüppel nicht zu

fehlen pflegen. In der Mitte vorn liegt ein Lazzarone auf seinem Manteltuch, nur dürftig um die Hüften bekleidet, mit seiner Kürbisflache am Gürtel, halb aufgerichtet mit dem einen Elnbogen auf eine Stufe gestützt, während die andere Hand und das aufblickende Antlitz Almosen heischen. So überblicken wir den Oberarm, den Hinterkopf und den ganzen Rücken in südlicher Nacktheit, den Unterkörper nur in starker Verkürzung nach innen zu. Die prachtvolle Aktfigur ist, als unterster Ausläufer eines pyramidalen Aufbaues aus anderen Gestalten, nach rechts gewendet. An sie schließt sich unmittelbar ein blinder Spielmann, der vorn auf einer höheren Stufe hockt, mit seinem weiß und braun gefleckten Hündchen zur Seite. Auch er ist eigentlich ein Meisterstück der Natur und des Malers, das nur durch die Blindheit Erbarmen einflößt, sonst an Wuchs und Haltung wie an Kleiderschmuck und Farbigkeit die reine Augenweide. Auf dem Schenkel des vorgesetzten Beines liegt eine schwere Viola, über die der linke Arm hinübergreift, während die rechte am Fußende des Instruments eine Kurbel dreht und ihm so die Töne entlockt, zu denen der Musikant mit vorgeneigtem Kopfe singt. So sitzt der ganze Körper in schräger Wendung nach dem Innern des Bildes zugekehrt und leitet als genußreiche Blickbahn hinein und hinauf. Im Gegensatz zu dem nackten Bettler sind ihm Reste reicher Kleidung geblieben, als könnten sie von dem Schicksal eines verlorenen Sohnes aus ritterlichem Hause erzählen. Eine echte Bäuerin dagegen, wie aus den Albanerbergen bei Rom dahergestiegen, schließt diese Gruppe nach oben. Sie trägt ihr Kind hoch auf der Schulter in seinem hellrosa Kittel und am selben Arm noch den gelben geflochtenen Marktkorb; über den blauen Rock flattert von den Schultern her ein Shawl mit eingewirkten schwarzgemusterten Querstreifen; ihr weich gerundeter Kopf mit weißem Tuch über dem gescheitelten Haar neigt sich auf vollem Hals zur Seite, und ihre dunkeln Augen schauen flehend auf zu den vornehmen Herrn an der Kirchentür, die bereitwillig, ein blondgelocktes Prinzlein voran, Geldmünzen an die Armen verteilen. Eine ganze Reihe von Kavalieren, als Brüder der Misericordia von Arezzo, zieht sich hinter ihr herum im Schatten, als Folie für dieses ländliche und doch so königlich sich tragende Urbild einer Madonna della Sedia, deren saftige Farbenfrische und duftige Modellierung viel-

mehr an Tizian gemahnt. Ihr flatterndes Tuch hinter dem Korb links geht unter der Beschattung von oben her in bläulich graue Tönung über und hebt sich als dunkle Schattensilhouette von dem helleren Grunde des sonnigen Platzes und der versammelten Scharen ab. Scharf ausgezackt, lenkt es mit seinem Zipfel zu einer folgenden Gruppe hinüber, die nach einem schmalen Intervall in der Mitte, links anschließt, und ihrerseits dem hellen aufwärts weisenden Arm der jungen Bürgerin mit dem Kinderpaar als dunkle Folie dient. Es ist die zurückgelehnte Gestalt eines vornehmen Herrn, der den Hut abgenommen hat, ein Knie beugt und zum Himmel aufblickend den linken Arm erhebt, dessen Hand sich staunend öffnet und so die hinweisende Gebärde der Vorderen weiterführt. Hinter ihm steht ein Alter mit grauem Bart, der schon seitwärts schreitend noch über die Schulter zurückschaut zur Höhe. Zur Linken in der Ecke hinter der Wärterin, wie weiter gegen die Mitte des Platzes zu, reihen sich andächtige Beter, während aus dem Fenster eines Palastes noch Gaben verabfolgt werden, und ein schwerbeladener Träger mit einem Korb auf dem Nacken daherkommt. Im hellsten Sonnenschein schließt ein Arkadenmotiv aus dem Schloßhof von Urbino den Schauplatz ab, während neben diesem freien Durchblick auf Palastarchitektur, gegen die Mitte der dargestellten Bühne zu, von rechts her der halbzylindrische Chorschluß einer Kirche hereingeschoben scheint, dessen Dach wir nicht mehr sehen.

Gerade hier schwebt in strahlendem Glanze die Taube des heiligen Geistes, die das Hereinragen einer himmlischen Welt über der frommen Stadt Arezzo verkündet. Von lustig sich tummelnden Flügelknaben getragen, kniet auf Wolkenkissen rechts die gnadenreiche Mutter des Herrn, auf deren Fürbitte die eifrigen Brüder und Schwestern bei ihrem Werk der Barmherzigkeit vertrauen. Für sie ist der ganze Unterbau aus Gestalten vor der Kirchentüre rechts, über deren Köpfen sie aufsteigt. Schützend streckt sich die Linke abwärts, während die Rechte hinüberweisend zu dem Erguß des heiligen Geistes in dieser Gemeinde, ihre Worte begleitet, die wir aus der Haltung ihres Hauptes entnehmen. In königlicher Zuversicht wendet sich ihr Antlitz nach links empor, Scheitel und Hals und Büste von dem wallenden Schleiertuch begleitet. Diese dunkle grünblaue Hülle verbreitert und be-

schwert die Gestalt fühlbar; aber die schwungvolle Aufwärtsbewegung, die auch durch die Gewandmassen geht wie durch Gebärde und Haltung, läßt diesen befreienden Zug über die Last triumphieren. Sie kniet als schutzflehende Beschützerin vor dem tronenden König der Gnaden, der freundlich und milde hereinschaut und schon die segnende Rechte erhebt, ihren Wunsch zu erfüllen. Nur um eine Stufe höher als die Fürsprecherin sitzt er, von einem heranwachsenden Engel begleitet, der in schmiegsamer Haltung auf den Wolken lehnend, erstaunt hinunterspäht auf die wogende Menge des Christenvolks. Kleinere Gesellen der himmlischen Tronwacht sind geschäftig dabei, frische Zweige mit knospenden Rosen auszustreuen, und rahmen so links und rechts den Glorienschein hinter beiden Hauptfiguren ein, die sich mit dem Erzengel neben dem Erlöser zu einer dreigliedrigen Gruppe zusammenschließen, deren Höhepunkt im Scheitel des Göttlichen selber liegt.

Folgen wir noch einmal mit dem Auge dem Gesamtzuge der Figurenreihen, so finden wir die Ausgangsstelle dieser Massenbewegung, wo wir einsetzen müssen, ganz links unten an der Seite des scharfabgeschnittenen Profils der frommen Stifterin. Von hier gehen hinweisende Gebärden und überleitende Gliedmaßen aufwärts in diagonaler Richtung zur Madonna. Aber der Gestaltenstrom steigt im Vordergrunde rechts hinan, gelangt über den Köpfen der Kavaliere und der Fornarina mit ihrem Knäblein am Halse durch die hellen Leiber geflügelter Himmelskinder in die überirdische Welt und durch den heroischen Aufschwung der Mutter Gottes zum Höchsten selber hinauf. Dieser rhythmisch bewegte Wellenschlag der Gestaltung, der beide Regionen verbindet, ist die erlösende Tat, die hier gelungen vor uns dasteht. Sie schafft zwischen Himmel und Erde eine Einheit in echt malerischer Anschauung, und nicht mehr im plastischen Aufbau organischer Körper übereinander, wie es noch bei der Kreuzabnahme in Perugia geschehen. Natürlich kommt in der Durchführung das Helldunkel zur Auseinandersetzung mit dem umgebenden Schauplatz hier ebenso zu Hilfe wie dort. Nur in der Sphäre des reinen Äthers droben, wo der Allmächtige wohnt, breitet sich goldiger Lichtglanz in ungetrübter Heiterkeit. Unmittelbar vor dieser Schwelle, wo der Sohn des Ewigen leibhaftig erscheint, von Angesicht zu Angesicht die Bitte der Mutter zu

hören, da beginnt die Modellierung mit Schatten im Gegensatz zu hellsten Farbenflächen, baut sich links aus dunstigem Gewölk ein Widerhalt des Thronenden, zu Engelkindern und schlankem Mädchenwuchs verdichtet, während rechts die dunkle Mantelwoge der Madonna emporwallt und so die Vermittlerin der Erdenschwere wird. Unter den Wolken aber schattet es weithin über den Platz, wie rechts vorn bis über den blinden Violendreher herein, so in der Mitte über den ganzen Mittelgrund. Und diese starke Durchsetzung der unteren Bildhälfte mit Schatten beruhigt den Reichtum der Motive und faßt das Einzelne übersichtlicher zu Massen zusammen.

Die Übertragung des Gemäldes aus der Pieve von Arezzo in die großherzogliche Galerie in Florenz (1787), wo es noch heute in den Uffizien hängt[1]), hat dem ursprünglichen Gesamteindruck gewiß geschadet. Einmal fordert es einen starken architektonisch selbständigen Rahmen, wie man sie Kirchengemälden damals überall zu geben pflegte, und für den der Künstler, der zur Aufstellung selber nach Arezzo ging, gewiß gesorgt hat, da er ihm so sichtlich bei der Komposition Rechnung trug, daß wir ihn heute auf den ersten Blick entbehren. Die schlichte Goldleiste ringsum kann diesen Halt nicht ersetzen. Außerdem scheint die Leinwand oben zu knapp über dem Scheitel Christi abgeschnitten, wie auch die willkürliche Halbheit des Engelkopfes links und ähnliche Verletzung rechts erkennen läßt. Das war ein unverantwortliches Verfahren, das man sich zur Zeit, als die Galerie zusammengebracht ward, häufiger in Rücksicht auf die Stelle der Wand, wo es hängen sollte, erlaubt hat.

Aber noch heute kommt das Meisterwerk in dem Saal der Uffizien, der nach seinem Urheber benannt wird, nicht zu seinem Rechte. Um sich dem Oberlicht anzupassen, ist es zu tief herabgerückt, und wird, da der Raum ohnehin weder hoch noch weit genug ist, viel zu nahe gesehen. Die ganze untere Figurenmasse rutscht dem Beschauer entgegen. Der Kundige sagt sich freilich bald, daß es für Fernwirkung und für die Höhe eines Altars gemalt worden ist, hier also beeinträchtigt wird. Das Schlimmste ist jedoch das Oberlicht, oder die Helligkeit dieser

1) Uffizien Nr. 169. Sala del Baroccio in der Mitte der Seitenwand rechts v. E. Das Bild trägt den Namen des Meisters und die Jahreszahl 1579.

niedrigen Galeriezimmer überhaupt; denn die ganze farbige Behandlung ist selber hell gehalten, weil die Bilderscheinung in einem grauen Kirchen-Innern, wie es die Pieve von Arezzo bot, festlich und heiter erstrahlen sollte. Das Ganze ist warm, rotbunt gestimmt, die Karnation hier und da geradezu absichtlich in Rosa getönt, die innern Gesichtsformen gerötet, wo nur Modellierung gemeint war innerhalb einer hellen Gesamtlage. Das alles gibt dem Kolorit einen unangenehmen Beigeschmack und stört den Genuß, den es an richtiger Stelle zweifellos in allen Teilen gewähren würde. Der Mißklang solcher Farbenwerte greift aber auch in den Charakter der Personen ein; er macht den Christus fast unbedeutend, wie er durchaus nicht gemeint ist, da er gerade der Madonna, die bei Correggio den Sohn so völlig überwiegt, nach Baroccis deutlichem Willen die Wage halten soll. Seine ganze Rolle als Gnadenspender, der Barmherzigkeit belohnt, wie er Menschenliebe gepredigt, ist im Bilde auf die hellen weichen Farben gestellt, die er an sich trägt; alle Abstufung und Verteilung sonst ist darauf berechnet. Wo diese Tonart nicht wirken kann, wie sie soll, ist das Werk nicht am Platze. Es wird am Mittelpunkt toskanischer Kunst verunglimpft, weil man es nicht versteht. — Daß wir bei dieser Beurteilung nicht fehlgehen, sondern nur mit der wohlüberlegten Absicht des Künstlers rechnen, beweist noch ein verwandtes Werk, dem ein ähnliches Schicksal in der Brera zu Mailand widerfährt, nachdem es für eine Kirche zu Ravenna geschaffen worden war:

Das Martyrium des heilgen Vitalis

Das große Leinwandbild ist in hellem Farbenton behandelt, der unverkennbar dazu gewählt ward, um in der Kirche den Eindruck eines Wandgemäldes in Fresko zu erzielen und damit den monumentalen Zuschnitt in dem architektonischen Aufbau des Rahmens hinter dem Altar festzuhalten, wie er den durchgehenden Maßen des umgebenden Innenraumes angemessen war. Da liegt ein Erbteil der Familie Genga und der Einfluß des jungen Bartolommeo auf die Ausbildung Baroccis vor. Aber diese Berechnung des hellfarbigen Gesamttons und der Grade der Durchführung des Einzelnen, bis zu skizzenhaft summarischer Wiedergabe der Erscheinungen in dem entfernten Zuschauergedränge des Hintergrundes, erklärt zugleich

vollkommen befriedigend, was den Galeriebesucher zu befremden pflegt: es ist alles für einen entfernteren und niedrigeren Standpunkt gemeint, als die Aufhängung in den Sälen der Brera zu Mailand dem Bilde gegenüber einzunehmen gestattet. Wer diese Bedingungen erfaßt hat, wird sich ihnen anzupassen versuchen, wie der Künstler es für den Bestimmungsort seines Werkes getan hat. Wie er persönlich nach Arezzo gegangen ist, die Aufstellung der Madonna del Popolo in der Pieve zu leiten, so wird er sich um den Altar in S. Vitale zu Ravenna umso mehr gekümmert haben, als sein alter Gönner, der Kardinal Giulio della Rovere, seit 1565 Erzbischof von Ravenna gewesen ist, und vielleicht noch vor seinem Tode, der ihn unerwartet im September 1578 zu Fossombrone ereilte, den Auftrag für die Kirche der Olivetanermönche vermittelt hat. Zwischen Ravenna und Pesaro war damals häufiger Verkehr der Angehörigen des Fürstenhauses von Urbino wie ihrer Hofbeamten und Vertrauten.

Jedenfalls haben wir in dem 1583 vollendeten Gemälde für S. Vitale den Höhepunkt des monumentalen Strebens in rein malerischem Vortrag zu begrüßen, dem wir soeben in der Madonna della Misericordia nachzugehen versuchten.[1]) Es ist eine figurenreiche Komposition, deren entscheidende Richtungsachse diagonal von rechts oben, wo der Gebieter unter einem Baldachin tront, nach links unten verläuft, wo Gruppen aus dem Volk als Zeugen der Exekution gelagert sind. Eine zweite Diagonale geht in mittlerer Höhe von dem vordersten Henkersknecht zu dem Hauptmann der Leibwache hinüber, d. h. übers Kreuz gerade an der Stelle hinweg, wo die nackte Heldengestalt des Märtyrers köpflings in den Brunnen niederstürzt.

Der Urheber dieses Sturzes, der auf Geheiß des Monarchen den Stoß gegen den Verurteilten vollführt hat, steht noch vorgebeugt über dem Rand der Grube und hemmt mit äußerster Anspannung seiner Muskeln die Wucht der eigenen Bewegung, um dem Opfer nicht nachzustürzen. So ragt der dunkle Kopf genau in der Mittelachse des Ganzen auf, und die Palme, die ein Engelknabe mit dem Kranz in der seitwärts ausgestreckten Linken herabreicht, fungiert in derselben Vertikalrichtung als Zünglein an

1) Taf. 4. Phot. Anderson.

Federigo Barocci: Martyrium S. Vitales
Mailand, Brera

der Wage, an dem wir die Austeilung der Figurenmassen nach der Tiefe, wie der Einzelgestalten in plastischem Vollwert nach vorn zu, bemessen finden. Hier im vordersten Ausschnitt des Schauplatzes, rechts von der durchgehenden Hauptdiagonale, erregt unsere Aufmerksamkeit vor allem der von rückwärts gesehene Henkersknecht, der dem Fallenden einen schweren Stein nachschleudert. Mit gespreizten Beinen steht er auf Vorsprüngen des Gesteins am Brunnen, den man soeben freigelegt oder, wie herumliegende Werkzeuge vermuten lassen, neu geöffnet hat, und holt mit beiden Armen nach rechts hin aus, so daß sein Kopf selbst, vom Nacken gesehen, in die Richtungsachse der Hauptbewegung fällt, während die Gliederpaare, nach entgegengesetzten Seiten wirkend, doch zusammen aufs lebhafteste den Blick des Betrachters in die Querachse drängen, die jenen vorherrschenden Strom der schrägen Abwärtsbewegung durchschneidet, und damit hier im Zentrum festen Halt schafft, wie ihm gegenüber der in Vorderansicht gezeigte Hauptmann vor seiner Kriegerschaar. Ein brauner Gärtnerbursch in leichtem Kittel und Strohhut, der mit einem Spaten Bruchwerk schaufelt, und, so in kühner Verkürzung gesehen, sich nach vorn überbeugt, vermittelt die auffallende derbe Bauernfigur des Steinigers mit dem Imperator oben, der, reich orientalisch gekleidet und mit einem Turban bedeckt wie ein Sultan, vom Hochsitz herabschaut. Wohlweislich ist der Vordergrund rechts ganz frei gehalten und nur mit unbedeutenden Nebendingen, die das Auge einzutreten locken, gefüllt. Über Kleidungsstücken, Trinkflasche und Felleisen steht das weiße, braungefleckte Hündchen des Malers und guckt beobachtend auf eine große Eidechse nieder, die zum Gemäuer emporschlüpft.[1]) Links in der Ecke begegnen wir indes wieder einer glücklichen Mutter mit ihrem Kinderpaar, einer unverkennbaren Variation der reicher geschmückten Bürgerfamilie von Arezzo. Hier hat sich die Mutter bequem auf den Stufen hingesetzt, um zuzuschauen; das Knäblein sitzt auf ihrem Knie und läßt sich's wohl sein an der vollen Brust; das kleine Mädel aber muß herumgeholt werden, durch einen Griff mit der herunterlangenden Rechten, die dafür sorgt, daß auch dem Kinde der grausige Anblick des Sturzes nicht ent-

1) Gerade hier steht an der Platte der Name des Künstlers und die Jahreszahl geschrieben: FEDERICVS BAROCIVS VRBINAS. P. A. D. MDLXXXIII.

gehe. Nur ungern trennt es sich von seinem Spiel, das es vorn auf der Steinplatte im eigensten Winkel beschäftigt. Dort liegt ein Zweig mit Kirschen, und unter dem Arm hockt eine junge Elster, die eifrig schlingt und nach der folgenden Kirsche schielt, die schon in dem andern Händchen bereit gehalten wird, nun aber, bei dem Ruck der Neugierigen, zu entweichen droht. Neben diesem kleinen Scherz aus der Wirklichkeit, wie ein Stilleben aus der italienischen Kinderwelt, ist in der Gruppe selbst dafür gesorgt, daß die Körperentfaltung sich durchweg auf das Hauptstück richtet. Das Mädchen gewährt dem Auge des Betrachters den ersten Anhalt; es ist gegengebaut gegen die Sitzrichtung der Mutter und ebenso das Knäblein auf dem Schoß, schräg hinein, zu ihrem breiten Busen parallel, während beide Armbewegungen der Frau wie ihr abwärts blickender Kopf das Interesse auf den herabstürzenden Heiligen übermitteln. Neben dem jugendfrischen Kopf der Mutter guckt eine alte Gevatterin herein und faltet die Hände vor der Brust. Jünglinge und Männer stehen neben ihr und schließen diesen Aufbau der Figuren ab, die letzten nur als Schattensilhouetten gegen den helleren Mittelgrund gesetzt, wo hinter einer grasbewachsenen Ruine hervor Seitenlicht hereinströmt und so die Hauptszene klar zur Geltung bringt. Aufflatternd schlägt die weiße Schärpe des sonst völlig entkleideten Vitalis über den Rand der Grube empor. Der Kopf verschwindet soeben; aber die Augen werden noch gerade soweit sichtbar, daß man die Richtung ihres Blickes nach oben gewahrt, wo der herabschwebende Engel mit dem Siegespreis des Märtyrers erscheint, nur ihm allein erkennbar. Unsern Augen aber hilft das bewegte Paar der Henker über den erstaunlichen, doch nicht eben würdigen Anblick der aufwärtsgehenden Beine hinweg, so daß wir den furchtbaren Ernst erfassen und doch nicht an der purzelnden Zwangsbewegung hängen bleiben, sondern den Anteil aller übrigen Personen an dem Ereignis verfolgen, bis hinein in das Massengewoge, das aus dem Hintergrund heranschwillt.

Zu solcher Hervorhebung des Bedeutsamen und Herabminderung des Unwichtigen dient überall sonst die Führung des Lichtes und die Verteilung der Schatten über die Figurenkomposition. Von links oben strömt die Hauptbeleuchtung nieder über den prächtigen Hauptmann in römischer Rüstung, wie über die Schul-

tern der untersetzten Knechte, bis hinauf zu dem Turban des Herrschers und der Goldkante des Vorhangs über dem Tron. Goldgelb und Himmelblau schimmert der Seidenstoff seines Kaftans und die Unterärmel des roten Leibrocks. Rot leuchtet um die braunen Glieder des Burschen im Strohhut und weißen Hemd. Helles Zitronengelb breitet sich in der Jacke des Steinigers, das Weiß seines Hemdes über dem Blaugrau der kurzen Hosen aus. Ganz unten neben dem Hündchen liegt ein blauer Mantel mit rotem Kragen von kräftiger Tiefe, neben dem grauen Stein die strohumflochtene grüne Glasflasche, eine braune Ledertasche mit Brot darin, der eiserne Spaten mit Metallschimmer an den Rändern; einzelne Pflanzen breiten ihre graugrünen Blätter über das Gestein und Geröll des Erdreichs. Aber auch hier waltet weise Dämpfung durch Schatten neben dem Lebewesen, das die tote Stelle dort beherrscht.

Links vorn sind alle Farben mit Weiß gebrochen: orangegelb das Mädchen, hellrot die Mutter gekleidet; grünliche Töne begleiten in der Schürze des Kindes, am Ärmel der Frau; bläulich schimmert die Innenseite ihres Mantels, Himmelblau und Goldbrokat um die Schulter. Zwischen dieser Gruppe und dem Hauptmann liegen die dunkelsten Stoffe, dem ritterlichen Zeitkostüm gemäß. Hell dagegen glänzt wieder der Rockschoß in Blau und Gold unter dem Panzer, rot der Mantel des behelmten Führers der Truppen. Stahlhauben und Hellebarden blinken hinter ihm oder heben sich gegenüber als Silhouetten von dem hellen Grunde, der durch Reflexlicht an der Front eines Palastes entsteht. Unter Wolkenmassen und Nebeldunst dämmert die Landschaft in der Ferne. Nur vorn am Himmel bricht der goldige Äther durch die graugeballten Ränder und entsendet den duftigfrischen Boten aus der Höhe herein, der die niederschmetternde Gebärde des Tyrannen in Triumph und Segen des mächtigeren Herrn verwandelt, indem er dem Getreuen den Gruß aus der Ewigkeit entbietet.

Das Martyrium des hl. Vitalis für Ravenna ist die letzte große Anstrengung des Meisters, es mit dem Monumentalstil römischer Wandgemälde, in deren Überlieferung er einst unter Pius IV hineingezogen war, auch in seiner Ölmalerei auf Leinwand aufzunehmen. Sein dauernder Verbleib in der Heimat Urbino nötigte

ihn doch zum Verzicht, weil die kleineren Verhältnisse der Gebirgsgegend keine Gelegenheit boten, solche Breite des Zuschnitts weiter zu pflegen, und der Wetteifer mit gesuchten Malern in dekorativer Raumkunst, wie Taddeo und Federigo Zuccaro, von denen der erstere 1566, im selben frischen Mannesalter wie sein Landsmann Rafael, mitten in der Ausmalung des Bibliothekshofes im Vatikan gestorben war[1]), — ward endgültig aufgegeben. Dafür darf eine Tatsache, die solche Entscheidung einschließt, als Zeugnis eigner Willensmeinung angesprochen werden. Der Herzog Francesco Maria von Urbino, der nach dem Tode seines Vaters Guidobaldo II 1574 zur Regierung kam, ging seither mit dem Plan um, an der Madonnenkirche zu Loreto eine Kapelle zu stiften, die dem Gegenstand seiner besonderen Verehrung, der Annunziata, geweiht werden sollte. Als man zur Ausführung der inneren Dekoration mit Stuckornamenten, plastischen Engelfiguren als Trägern von Guirlanden und Wandmalereien am Gewölbe über dem Altar gelangte, da war Federigo Zuccaro um 1580 aus der Fremde nach Rom zurückgekehrt und vom Papste wieder herangezogen, um die Malereien Michelangelos in der Cappella Paolina zu vollenden, — eine Arbeit, die durch einen ärgerlichen Künstlerskandal, den Zuccaro durch ein satirisches Bild heraufbeschworen, gegen Ende November 1581 unterbrochen ward[2]), da der Urheber ins Exil gehen mußte, aus dem er erst 1583 mit Verzeihung des Papstes zurückkam uud Ende Dezember wieder in dessen Dienste trat. In dieser Zwischenzeit suchte er Schutz und Beistand seines Landesherrn von Urbino, in dessen Kunstbesitz ein großes Bild der „Calumnia“ von Federigo Zuccari verzeichnet wird.[3]) Damals erhielt er wohl den Auftrag die Stuckdekoration und Ausmalung der Kapelle in Loreto zu übernehmen, während Federigo Barocci nur das Altarbild mit der Verkündigung geliefert hat. Noch 1583 korrespondiert Zuccaro mit dem Herzog über Einzelheiten des Schmuckes[4]) um seine Deckenbilder herum, die das Sposalizio und

---

1) Vgl. A. Bertolotti, Artisti Urbinati in Roma (Estr. del periodico „il Raffaello“), Urbino 1881. p. 18.

2) Vgl. Gaye Carteggio inedito III. 444.

3) Nur in Pellis Katalog bei Dennistoun, Memoirs of the Dukes of Urbino III p. 446: im großen Format. Ein kleines ist in den Uffizien.

4) Dennistoun a. a. O. 346, nach Mscr. Vat. Urbin. Nr. 816 f. 64—72.

die Visitation, den Tod, die Himmelfahrt und die Krönung Marias darstellen, also zu dem Hauptgegenstand auf dem Altar in Beziehung stehen. Barocci hatte sich auf die Ausführung dieser Deckenbilder in Fresko nicht mehr eingelassen.

So dürfen wir ein Altarwerk, das 1582 vollendet ward, als den Abschluß jenes früheren Bestrebens hinstellen und zugleich als erstes Beispiel betrachten, wie er in die bescheidenern Verhältnisse der Provinz einlenkt. An die Aufstellung der Madonna della Misericordia in Arezzo und einen damit verbundenen Ausflug nach Florenz schließt auch der urbinatische Gewährsmann Belloris die Arbeit an, die wir meinen: „Nach Urbino zurückgekehrt, legte er Hand an das Gemälde der Bestattung Christi im Grabmal für die Bruderschaft von Sta. Croce in Senigallia.“ Eine kleine Kapelle, nur für die Mitglieder der barmherzigen Genossenschaft bestimmt, umschließt noch heute, in ihrer Ausstattung erhalten, das reife Ergebnis, das schon seinem Gegenstande nach zu der Kreuzabnahme in Perugia zurückgreifen mußte.

Die Grabtragung Christi

Senigallia, Sta. Croce

An den alten vergoldeten Rahmen mit seinem Schnitzwerk, das zu den Seiten des halbkreisförmigen Abschlusses rechts und links mit einem darangelehnten Engel besetzt ist, schließt sich der goldige Gesamtton des Bildes wohltuend an. Alles ist warm gestimmt, Rot und Gelb überwiegen durchhin, rings um den hellen Körper des Heilands; aber alles Einzelne ist sehr gemäßigt und ausgeglichen zugunsten der Einheit der malerischen Erscheinung des Ganzen.

Rechts vorn kniet Magdalena, vom Rücken gesehen, den Zug erwartend neben dem Grabe. In der rechtwinkligen Öffnung der Felshöhle steht noch ein vorgebeugter Mann mit rotem Überwurf, kurzem grauem Ärmel und aufgestreiftem Hemd, beschäftigt mit einem Tuch den Sarkophag zu säubern, in den er hineingestiegen ist.[1]) Seine Anwesenheit wird jedoch völlig überwogen von der ausdrucksvollen Haltung Magdalenas, die mit gefalteten Händen

1) Taf. 5. Phot. Alinari 17884. An der Wand hinter seinem Rücken die Inschrift des Künstlers mit der Jahreszahl. Die vorbereitende Skizze in der Pinakothek von Urbino.

sich leise vornüberneigt, so daß ihr Antlitz nur in ganz verlorenem Profil, kaum bis an die Ecke der Augenhöhle, den Backenknochen und die Spitze des Kinnes sichtbar wird, selbst die Nase im Halbschatten liegt. Ein Mantel aus goldigem Grau, dessen rote Innenseite oben ausgelegt ist, reicht von der rechten Schulter schräg herabsinkend bis über die Taille hinauf. Darüber erscheint, vom goldblonden aufgelösten Haar übergossen, ein taubengraues schillerndes Oberkleid mit Goldbesatz an dem aufgenommenen Ärmel, unter dem ein eng anschließender aus rotem Stoff hervorsieht. Jenseits des Felsrandes kommt der Zug, im Begriff um die Ecke biegen, durch einen Hohlweg, der durch einen Lattenzaun und Heckengebüsch als Zugang zu dem geschlossenen Garten bezeichnet ist. Am Fußende des Leichnams führt Johannes; mit beiden Armen unter die Kniee greifend, den Oberkörper zurücklehnend, wendet er den Kopf mit flatterndem Haar zum Grabeseingang herum und ebenso die Schritte; bei der entscheidenden Drehung tritt er mit dem rechten Fuß zurück und schiebt den linken behutsam vor. Sein langer, bis an die Knöchel der nackten Füße hinunterreichender Rock ist goldgelb, in den beleuchteten Stellen aber ganz hell gehalten; von der Schulter wallt ein karminroter Mantel herab. Zu Häupten trägt ein älterer Mann mit angehendem Kahlkopf und kurzem Vollbart das Bahrtuch, über beide Schultern des Toten hingreifend, und hebt das linke Knie, wie über eine Schwelle herabzusteigen, bis gegen sein Handgelenk empor. Er hat einen hellroten Überwurf über taubengrauen Unterärmeln. Zwischen beiden Trägern in der Mitte hilft an dieser schwierigen Stelle selbst Nikodemus mit, indem auch er an das Linnen greift und den Oberkörper des Herrn an der rechten Schulter stützt. Er hat einen goldgelben Mantel über den grauvioletten Rock geworfen, aus dessen ausgezacktem kurzem Ärmel ein rosa Untergewand hervorsieht; ebenso ist die Kappe des Turbans rosa inmitten der weißen Umwicklung, so daß der Kopf sich stark hervordrängt, während das vorgeneigte Antlitz mit dem breiten grauen Vollbart im Schatten bleibt. Alle drei bringen den bleichen Körper des Meisters so weit empor, daß wir Brust und Arme frei überschauen und darüber das Antlitz, das mit geschlossenen Augen, wie in sanftem Schlummer, auf die linke Wange herabsinkt. Hinter dem Alten mit dem Turban, weiter zurück im Halbschatten, steht in ihrem

Federigo Barocci: Grabtragung Christi
Senigallia, S. Croce

blauen Mantel Maria, mit gefalteten Händen, auf eine Vertraute gestützt, aber mit geschlossenen Augen sich anlehnend, als überwältige sie der Schmerz. Hinter ihr preßt eine andre Begleiterin den weißen wehenden Schleier an die Augen, als vermöchte sie den Tränenstrom nicht zurückhalten. Eine Felswand hinter ihnen, mit schlanken Bäumen im Frühlingsgrün darauf, schließt den Garten, in dem wir uns befinden. Aber auf der Höhe jenseits ragt der Kalvarienberg mit den drei Kreuzen auf, wo noch die beiden andern Körper hängen und zwei Männer beschäftigt sind, die Leiter wegzunehmen. Durch den Engpaß darunter eröffnet sich ein Ausblick in die Landschaft, und hier liegt in hellem Schein vorn das Schloß von Urbino mit seinen beiden runden Türmen und spitzen Helmen über dem Zinnenkranz, zu den Seiten der säulengetragenen Loggia in der Mitte, wie es den Ankommenden aus der Ferne grüßt.

Es ist eine strenggeschlossene Komposition aus wenigen Figuren um die teure Last, wieder nach zwei Diagonalen, die sich durchschneiden, geordnet. Die kürzere von rechts oben nach links unten ist die Richtungsachse des Zuges, wie er angekommen, und nun die Drehung vollziehen soll. Die längere gibt die nachfolgende Richtung und wird von dem helfenden Dritten in der Mitte bestimmt, von Maria links hinten und Magdalena rechts vorn begrenzt. Wie Johannes auf die Knieende zuschreitet, erwarten wir die Annäherung des geliebten Körpers an die sehnsüchtig wartende Beterin. Und eben hier ist links die Ecke des Bildraumes freigehalten. Nur auf der hingewälzten Steinplatte, die den Verschluß des Grabes bilden soll, steht Magdalenas Salbgefäß mit Linnentuch darüber; da liegen die Nägel vom Kreuz und die Dornenkrone neben den Werkzeugen des Steinmetzen, wie Wahrzeichen für die frommen Brüder vom heiligen Kreuze hingebreitet.

Eine völlig abgeklärte, in sich vollendete Kunst hat dies ergreifende Bild geschaffen. Und es kam bald eine Zeit, wo es das Ziel künstlerischer Wallfahrt wurde, gewiß mancher Fremden zunächst, die weiter nach Loreto wollten, oder an der adriatischen Küste von Venedig und Ravenna hinunter, ihren Weg nach Rom über Fabriano und Spoleto nahmen. So weiß schon der urbinatische Berichterstatter bei Bellori von dem Schicksal zu erzählen, das die Bewunderung der Künstler diesem Werke bereitet habe. Zudringlichkeit der Kopisten schädigte das Original all-

mählich infolge des fortgesetzten Durchzeichnens, und schließlich war einer so verwegen, daß die Farben befleckt, die Umrisse verletzt wurden. Auf Verwendung des Herzogs von Urbino entschloß sich der Künstler in den letzten Lebensjahren noch, es eigenhändig wiederherzustellen, und da man es ihm nach Urbino hinaufbrachte, erneuerte er es, an der Hand seiner Vorstudien, ganz und gar.[1]) Unter den gefährlichen Kopisten waren ohne Zweifel die Kupferstecher, die vor allem auf die Zeichnung erpicht waren. Als solche kommen hier Raffaello Guidi, dessen Blatt 1598 datiert ist, und Aegidius Sadeler in Betracht, der schon 1595 mit seinen Lehrern und Oheimen, Jan und Rafael Sadeler in Italien reiste; sein erster Stich ist von der Gegenseite, der zweite, richtig gestellte, zuerst auch undatiert, erhielt nach Fétis ebenfalls die Jahreszahl 1598.

III.

Zu einem früher vollendeten Altargemälde in seiner Heimat müssen wir zurückkehren, wenn es nun gilt, die künstlerischen Probleme weiter zu verfolgen und die zahlreichen Werke dieser Art in übersichtliche Gruppen geordnet vorzuführen, wie sie innerlich zusammen gehören.

Il Perdono di S. Francesco

heißt dies eigentliche Meisterstück, das den Ausgangspunkt solcher genetischen Betrachtung bilden muß, weil es nicht allein zeitlich den übrigen vorangeht, sondern zugleich die Wurzeln mehrerer Reihen hernach einzeln durchgeführter Aufgaben enthält, die hier zur Einheit verwachsen sind, doch mit voller Klarheit abgezweigt werden können, wenn die Zerlegung dieses langsam ausgereiften Gewächses erst einmal vollzogen ward. Sieben Jahre hat Barocci daran im Kloster der Conventuali selber gearbeitet, und diese lange Zeit erklärt sich gewiß nicht allein, wie der urbinatische Berichterstatter meint, aus dem Studium, das er allen Teilen gewidmet, oder dem Ernst und Eifer seines Strebens, und aus der Krankheit andrerseits, die ihm nicht andauernd tätig zu sein er-

---

1) Eine kleine Kopie des Gemäldes in Senigallia befindet sich in der Dresdener Galerie No. 101, jetzt im Altertumsverein zu Grimma: 0,55½ × 0,35.

laubte, — sondern auch aus dem Umstand, daß den Künstler gleichzeitig andre Arbeiten beschäftigten. Denn es gehört in jene Periode der Madonnen und Heiligen Familien, die dem Aufenthalt in Perugia folgte und gegen Ende desselben Jahrzehntes auch die „Misericordia del Popolo“, jenes malerische Werk gezeitigt hat, das 1579 in Arezzo aufgestellt wurde. Der Maler selbst hat die Vision des hl. Franciscus an der Portiuncula bei Assisi, wie er sie auf dem Hochaltar der Conventuali von Urbino dargestellt, in einem eigenhändigen Stich veröffentlicht, der 1581 datiert ist.[1]) Der Vollendung dieser außerordentlich sorgfältigen Platte, deren frühe Abzüge sich nicht allein durch die sauberste Genauigkeit auszeichnen, sondern durch überlegene Sicherheit der Haltung und glänzende Helldunkelwirkung echt malerischer Art eine Leistung ersten Ranges in der italienischen Graphik jener Zeit bedeuten, muß also die Vollendung des Gemäldes wieder um Jahr und Tag voranliegen. Wir werden demnach die sieben Jahre von 1570 ab zählen dürfen und die Hauptarbeit vor der Madonna del Popolo anzusetzen haben, die bereits einer andern freiern Kompositionsweise folgt. Lazzari weiß zu erzählen, daß die Wirkung an Ort und Stelle dem Meister noch bis zuletzt Schwierigkeiten bereitete, besonders die beabsichtigte Hervorhebung des Kopfes der Hauptperson unten. „Dem heiligen Franciscus machte er mehrmals einen neuen Kopf, und da er immer nicht in der Lichtstärke und der Vollendung kommen wollte, wie er es wünschte, setzte er schließlich einen auf Papier gemalten an die Stelle“ — eine Angabe, die auch Pompeo Gherardi bestätigt hat, als das Gemälde sich in der Pinakothek befand, also aus der Nähe geprüft werden konnte. Heute steht es wieder auf dem Hochaltar der Kirche und verrät leider einen Zustand der Verwahrlosung, der schwere Vorwürfe gegen die Denkmalpflege der Stadt erhebt. Verstaubt, abgerieben und ausgetrocknet, vermag es seine ursprüngliche Wirkung fast nur durch die Komposition, die Zeichnung und das Helldunkel auszuüben, soweit sie auch der Stich darbietet, zumal da die ursprüngliche Kraft der Farben offenbar durch den Sonnenschein an seinem Standort längst ausgebleicht ist, sodaß der Anblick dieses Originals eine ganz unzulängliche Vorstellung von dem Kolorit Baroccis gewährt, die

1) Taf. 6. Nach Woermann, Gesch. d. Malerei III, 1.

jeden, der ihn sonst nicht kennt, irreführt oder davon abschreckt, sich weiter in das Werk zu vertiefen. Und doch ist gerade dieses Altarbild eine vollgültige Leistung von höchster Bedeutsamkeit für seinen Platz in der Geschichte des Barockstils.

Gerade hierbei kommt es auf den ersten Gesamteindruck an, der für die Altarstelle gewollt und im Zusammenhang mit der Räumlichkeit berechnet war. Den Betrachter des gestochenen Blattes, das in der Mappe oder auf dem Tische vor ihm liegt, wird eben diese Eigenschaft befremden: die Zerteilung in zwei Hälften, den irdischen Schauplatz unten und die Wolkenregion oben, — und wider Erwarten eben diese obere mit Gestalten gefüllt, zu entschiedenem Übergewicht der Masse, auch über den energisch verfinsterten Schattenraum, vor dem nur die eine Figur des knieenden Empfängers der Vision vorhanden ist und durch architektonische Hilfsmittel allein zu beiden Seiten gesichert werden kann. Wer das Blatt aus seiner Lage aufhebt und aufrichtet, merkt den Wandel, der die richtige Wirkung entscheidet. Erst stehend, lotrecht und erhöht, wie auf dem Altar, gewinnt das Ganze seinen richtigen Sinn als Einheit. Nun baut es sich auf, über der Raumtiefe; aber es tritt auch die charakteristische Bewegung des Hochdrangs hervor: die wuchtige Fülle, die sich ganz nach oben wirft und im Bogenfeld gipfelt — wie in einer Auffahrt des Erlösers aus dem Grabe — triumphiert, in der heroischen Gestalt des stehenden Gottessohnes inmitten der beiden knieenden Begleiter, eben ganz im Sinne des neuen Stiles, der mit dem jüngsten Gericht von Michelangelo einsetzt. Es ist eine vollendete Barockkomposition, die im umgebenden Kirchenraum ihre vollste Berechtigung fand und vom Rahmen des Bildes unterstützt ward. So angeschaut wird das Werk auch dem Willen des Meisters und dem Gelingen seiner Schöpfung gerecht zu werden erlauben; aber auch nur so und nicht anders.

Vorn an der Schwelle des Heiligtums, über die er nach brünstigem Gebet am Altar drinnen soeben herausgetreten war, ist Franciscus auf der Stufe, die sein Fuß überschritt, in die Knie gesunken, nach links gewendet mit ausgebreiteten Armen, und blickt mit seitwärts geneigtem Kopf hinauf zur Madonna, deren Fürbitte er angerufen, und die ihm nun sichtbar, in Ausführung seines Anliegens erscheint. Für alle, die dies Heiligtum betreten,

Federigo Barocci: Il. Perdono di San Francesco
Urbino, S. Francesco

wird der Gnadenerlaß gewährt, um den der fromme Mönch gerungen hat in liebevoller Barmherzigkeit.

Wenn diese Komposition als solche einen folgerichtigen Fortschritt über die Kreuzabnahme von Perugia bedeutet, indem sie eine entschlossene Umkehrung versucht, sozusagen den Sockel, die Frauengruppe dort, nach oben, die Einzelgestalt nach unten nimmt, und so das Übergewicht des Bogenfeldes steigert, wie das Stilgesetz es heischt, so ist der Gedanke mit der Madonna als Anwalt des Beters vor dem Gottessohn und dem Gnadenakt, der auf ihre Fürsprache vollzogen wird, wieder eine Vorstufe zur Misericordia von Arezzo. Diese Stelle nimmt das Ganze in der Entwicklungsreihe auch sonst durch die besondern Merkmale ein, die sein eigenster Charakter hervorgebracht hat. Von den Bedingungen der Szene muß zunächst ausgegangen werden, wenn wir den Willen des Künstlers verstehen wollen.

Sie ist vor die Schwelle des Kirchleins verlegt; denn nur hier am Tageslicht kann die Erscheinung der Himmlischen zu der leibhaftigen Nähe und greifbaren Deutlichkeit gedeihen, die das Volk in der Klosterkirche, die Gemeinde von Alltagsmenschen damals zu überzeugen vermag. In voller Beleuchtung des wirklichen Raumes, in der das Bild dasteht, erscheint auch der Heiland und seine Begleitung auf den Wolken: die ganze Gruppe schwebt soweit heraus aus der Tiefe der Himmelssphäre, daß der Einfall des Lichtes durchs seitliche Fenster, von links oben her und etwas von vorn, alle Gestalten trifft. Und diese Beleuchtung ist es, nicht der Glorienschein des Ewigen, die sich über den begnadeten Beter selbst ergießt, der drunten auf der breiten Marmorstufe bebt, als rede der Allmächtige mit ihm in einem Gewittersturm, der mit seinen Schauern über den Scheitel des Menschenkindes daherbraust.

Der Einsiedler bei der Portiuncula ist der Vermittler der Verzeihung für das sündige Volk, das reumütig die Gnade sucht. Deshalb ist auch die ganze Gestalt des Heiligen im Bilde eine Vermittlerin zwischen der Wirklichkeit vor dem Altar seiner Klosterkirche und dem bevorzugten Wallfahrtsort drinnen im Grunde des Bildes, oder den Himmlischen, die auf sein Flehen herabkommen auf der Wolkenbühne. Auf Knie und Unterschenkel des rechten Beines stützt sich dieser Körper auf der Stufe, während das linke, das sie überschritt, nur mit der Fußspitze den Boden

berührt und herabsinkend in schwebender Haltung bleibt; die ganze Büste lehnt sich in der plötzlichen Drehung nach links weit heraus; der linke Arm mit der staunend geöffneten Hand verläuft so abwärts und berührt mit den Fingerspitzen die ideale Grenzebene des Bildraumes vorn. Während die Rechte unsern Blick nach innen, in die Tür des Kirchleins leitet, neigt sich der Kopf ebenfalls so weit wie nur möglich über die linke Schulter nach außen vor. Das war es gerade, was der Maler wollte, die täuschende Wirkung des Herüberragens zu dem lebendigen Beschauer vor dem Bilde; denn sie eben löst, von der Beleuchtung gesteigert, unfehlbar den Anschluß des Körperempfindens im Menschen selber aus und bringt ein überraschendes Erlebnis von leibhaftiger Nähe zustande, wie sonst nur der tastbare Widerstand der Dinge um uns her, die unvermutete Berührung mit dem andern. Dies Mittelglied zwischen Wirklichkeit und Bildvision ist abermals ein charakteristisches Merkmal des Barockstils. Der ganze Vordergrund wird so zur Brücke zwischen Wahrheit und Dichtung, zwischen Erde und Himmel. Wie die schwungvoll bewegte, schlanke Asketengestalt des Franciscus zum Vehikel unsres eigenen Aufschwungs wird, um in hingebender Empfänglichkeit zu erglühen wie er, so bekräftigen die übrigen Bestandteile, die uns von der Vorhalle gezeigt werden, den sichern Aufbau auf unserm irdischen Grund und Boden. Die weiteren Stufen des engern Eingangs hinter ihm, die Pfosten der links und rechts abschließenden Balustrade mit ihren scharfgeschnittenen tektonischen Formen und den glänzenden Kugeln darauf; die glatt polierten Baluster in Reih und Glied, die Teppiche, die über den Rand der Brustwehr geschlagen, in breiten Faltenlagen herabgleiten, aber aus starkem Doppelstoff, links Grünbraun mit grauem Innern, rechts Goldgelb mit roter Kehrseite, zugleich stehen bleiben und sich aufbauschen, so daß sie den Schein organischen Lebens und eigenen Halts gewinnen, — das alles ist wie eine sinnvolle Begleitung in zwiefacher Parallele neben der erregten Menschengestalt in der Mitte, die im demütigen Niederknien doch begeistert emporwächst in seliger Empfängnis und Zuversicht. Ein großes Chorbuch zur Rechten, das Glöcklein des Meßners und die Kerzen, die links über die Brüstung gelegt sind, und in kühner Verkürzung vorragend ihren Schlagschatten auf den Teppich werfen, vervollständigen den Eindruck zum Nach-

ahmungswunder eines Stillebens, das nichts anderes bezweckt als täuschende Überzeugung vom Dasein der Dinge vor unsern Augen. Dazu kommt dann der Schattenraum unter der Wolkenbank bis an die halbgeöffnete Tür des Kirchleins, deren andrer Flügel rechts freilich geschlossen, aber mit einem Gitterfenster wieder täuschend durchbrochen ist, durch dessen schräggekreuzte Eisenstäbe das Licht von innen herausdringt in das Dunkel, so daß auf einem polierten Säulenstamm daneben ein Spiegelbild dieses Gitters erscheint. Durch den offenen Eingang mit seinem Rahmen blicken wir hinein bis an den Altar, dessen goldgerahmtes Bild mit Maria unter dem Kreuzesstamm fast zur Hälfte sichtbar wird, von einer brennenden Kerze, die auf der Ecke der Mensa steht, erhellt, zugleich aber durch seitlich einfallenden Tagesschein, der in derselben Richtung wie draußen, die Sinneswahrnehmungen der Wirklichkeit abermals bestätigt, doch vereint mit der Flamme einen rotgoldigen Schimmer durch das Allerheiligste verbreitet. So legen sich, perspektivisch und koloristisch wirksam, drei Raumschichten hintereinander, und die schattige Vorhalle in der Mitte zwischen den beiden hellen, gibt dem Vollzug des subjektiven Hineinschauens, wie des objektiven Entgegendringens der Helldunkelzonen, einen stark rhythmisierten Verlauf, der an sich die Unterlage zu einem neuen Verfahren bilden könnte, hier jedoch durch die energische Festigung der Dunkelschicht wesentlich dazu ausgebeutet wird, dem weiteren Aufbau des Obergeschosses den beruhigenden Halt zu verschaffen. Die tiefbeschattete Vorhalle wirkt geradezu als sockelartiger Untersatz für die Gestaltengruppe der Himmlischen darüber, und erfüllt so eine wesentliche Funktion in der Architektonik des Bildes, deren Strenge wieder notwendig zum Charakter dieses Altarwerkes gehört.

Schräg hinauf geht die Verbindungslinie von Franciscus unten nach links zur Madonna empor; an der Stelle, wo sie fürbittend kniet, legt sich die Horizontale ein, auf der die Oberwelt fußt, in der nicht minder strenge Körperlichkeit und klare Auseinandersetzung walten, soweit sie in den Gesichtskreis des Sterblichen hereinreicht. Maria weist mit der abwärts gestreckten Linken auf ihren Schützling hinunter, während die erhobene Rechte ihr Wort an den Sohn in seiner Herrlichkeit begleitet, aber zugleich erhebend hinunterwirkt auf Herz und Hoffnung des Beters, dessen braungraue

Ordenstracht ihn gar bescheiden zwischen dem Grau der Architekturformen gefangen hält und nur dem feinen Kopf in seiner verjüngten Ansicht gestattet, durch die lichtübergossenen Flächen zu eigener Wirkung hervorzutreten. In seiner Selbstentäußerung werden ihm jedoch die Pfosten der Balustrade und die helle Türöffnung mit ihrem rechteckigen Umriß zu wirksamem Rückhalt; ja selbst das von innen erhellte quergelegte Rechteck des Gitterfensters, das zwischen seinem Kopf und dem Wolkenrand sich einschiebt, vermittelt wieder schräg hinauf nach der rechten Seite, wo der Madonna gegenüber S. Nikolaus von Bari erscheint und mit seinem Bichofsstab das Auge des Beschauers auf Franciscus weist. Während Maria, in rotem Kleid, mit blauem goldgesäumtem Mantel über dem Kopf, um Schultern und Schoß, sich schlank aufrichtet und in solcher Haltung schon den zuversichtlichen Hochsinn ihrer Bitte bekundet, breitet sich Nikolaus in seinen bischöflichen Prachtgewändern ruhig aus, als wohne er nur einem wohlbekannten Auftritt bei, wie ein Kirchenfürst beim Hochamt. Auch er kniet freilich, hat seine Mitra zur Seite gestellt und weist auf seinem Buch, das beide Hände fassen, obwohl die Linke schon den Krummstab hält, die drei goldenen Kugeln vor, die Zeugen seiner Barmherzigkeit. Sein ehrwürdiges Haupt mit kahlem Schädel und grauem Vollbart neigt sich in Ergebenheit; aber seine Augen blicken nicht empor, sondern unverwandt auf das anerkannte Wahrzeichen der Menschenliebe, die er einst betätigt, als lege auch er dies Pfand in die Wagschale zugunsten des Gesuches, das an den Herrn der himmlischen Gerechtigkeit gestellt wird. Auch er wird so zum Anwalt für Franciscus; aber sein grauvioletter, ins Rötliche schimmernder Mantel über der Alba legt sich, die ganze Gestalt umfließend, so weit und feierlich aus, daß die ganze Erscheinung nur als Widerhalt aller Bewegung wirkt, die sich neben ihm vollzieht. Hier schwebt in der Mitte auf dienenden Cherubköpfen, die sich zum Schemel für seine Füße zusammendrängen, der Heiland selber hervor. Eine Heldengestalt von königlichem Wuchs, setzt er die Sohle des Standbeins fest auf diesen Sockel, der ihn statuenähnlich isoliert. Sein linkes Bein ist wie ausschreitend, aber eben die Vorwärtsbewegung hemmend, gehoben und der Fuß ragt etwas über die Cherubköpfe vor, so daß wir im Aufblick unter die Sohle schauen. Die linke Hand streckt

sich bestätigend abwärts gegen die Liebesgabe des Nikolaus, die Rechte weist nach aufwärts und erhebt die Hand mit dem Zeichen des Segens über die Schwelle drunten, wo Franciscus kniet, während das Antlitz leise nach links zur Mutter gewendet, ernst und milde im Einverständnis mit ihrer Güte, Gewährung lächelt. Das lockige Haar umrahmt das Oval des Kopfes und flattert nach links zurück; der hellrote Mantel wallt über der rechten Schulter gegen Maria hinüber und breit empor, fällt in großen Flächen über den beschatteten linken Arm, über den beleuchteten Leib und flattert wieder nach der andern Seite aus, wie rückwärts hinter den Beinen herum. Im Schwunge der Bewegung und dem Luftzug, der die Stoffe zurücktreibt, hebt und kräuselt sich auch der graue Leibrock, der auch so noch bis über die Knie hinabreicht, und mit seinem schlängelnden Saum die Verbindung mit der Fürbitterin vollendet, die sich in der Richtung aller Gewandteile über dem hochragenden Körper des Gottessohnes ausdrückt. Es ist ein triumphierender Herrscher im Reich der Lüfte, der hier groß und gnädig über Franciscus steht, und Cherubköpfe, die in Schulterhöhe zu den Seiten schweben, links und rechts über den beiden Knieenden, bezeichnen noch einmal die Grenze der Annäherung nach vorn und die Ruhe des Gleichgewichts, nach der herausfahrenden Bewegung aus der Tiefe des Himmels her. Wie der Einblick in einen Kuppelraum aus lauter Cherubköpfen und Wolkenstreifen gebildet, öffnet sich hinter Christus, bis an den breiten Kreis seines Glorienscheines und den goldigen Nimbus, der von seinem Haupt erstrahlt. Ganz deutlich wirkt hier die Erinnerung an Melozzos himmelfahrenden Christus in der Tribuna von Sti. Apostoli zu Rom; aber es gibt auch kein besseres Mittel, den Unterschied in der Formensprache und Gestaltenbildung, wie die Wandlung des Schönheitsideales, die sich in einem Jahrhundert vollzogen hat, darzutun, als diesen Vergleich mit dem perspektivischen Wunderwerk des Forlivesen aus den Tagen Sixtus' IV. Wie stark diese Tradition nachklingt, verrät auch die schräggestellte Scheibe des goldenen Heiligenscheins auf Marias Scheitel, ebenso wie die Fußsohle des Auferstandenen, die wir von unten zu sehen bekommen, und die Verkürzung in dem Beiwerk der Attribute, bis zu dem würdig breiten Apostelkopf des Bischofs von Bari, dessen wirklichkeitsgetreue Durchführung in malerischer

Stofflichkeit, bis hinein in das Schnitzwerk des Krummstabes, die Verwandtschaft mit dem Antonius Abbas auf der Vision Lucias im Louvre bezeugt, und damit die zeitliche Nachbarschaft beider Werke erkennen läßt.

Wenn das Gemälde in S. Francesco dei Conventuali zu Urbino schon ursprünglich, besonders im oberen Teil hellfarbig gehalten war, so ist es doch gegenwärtig zu stark verschossen, um über den Reiz der goldigen und ätherblauen, mit duftigen Flügelkindern bevölkerten Himmelssphäre etwas auszusagen. Aber auch hier hilft der eigenhändige Stich in seinen besten Abdrücken, die Helldunkelwirkung farbig zu ergänzen, um sich vorzustellen, was der Künstler, im Kontrast zu den Schattenmassen darunter, gewollt hat. Auf der graphischen Wiedergabe überwiegt natürlich, besonders durch die eigene stecherische Gewöhnung des Meisters nach Werken der Rafaelschule, und wohl auch Dürers mit seinem Nürnberger Anhang, der Eindruck statuarischer Klarheit nnd plastischer Selbständigkeit der Körper in der ganzen dreigliedrigen Gruppe der Vision, während doch durch die Drehungen dieser Gestalten und die wehenden, gleitenden, ausgelegten Gewänder alles getan ist, die malerische Einheit zwischen ihnen zu vermitteln, und durch Licht und Luft als Medium des umgebenden Raumes, wie im Gemälde vollends durch die Farbe, den Zusammenhang rein optischer Anschauung herzustellen. In dem strengen Aufbau dieses oberen Stockwerks, das sich über die verdunkelte Vorhalle des Kirchleins bis an den Balustradenrand und die Eingangshalle vorschiebt, muß der Überrest des römischen Stiles besonders einleuchten, gerade wenn wir die Wucht dieser plastischen Körperlichkeit und dieser malerisch breiten Gewandhülle als entschiedenes Bekenntnis des Barock, im Verhältnis zu der irdischen Räumlichkeit und der vermittelnden Figur des Heiligen in der untern Hälfte des Bildes erfassen. Im Vergleich mit dieser symmetrischen Tektonik der Komposition stellt sich dann der Fortschritt zu malerischer Freiheit in der unmittelbar anschließenden Madonna della Misericordia für Arezzo, mit dem gewundenen Gestaltenzuge durch die ganze Bildfläche hin, unverkennbar heraus.

Und war diese, nicht mehr mit den Körpern im Raum an erster Stelle, sondern mit den farbigen Erscheinungen in Licht und Luft vor allem rechnende, also echt malerische Anschauung

dem Meister einmal aufgegangen und in der Ausführung geglückt, wie in der Madonna del Popolo und im Martyrium des hl. Vitalis, so konnte die Bildeinheit dieses in zwei Stockwerken aufgebauten Altarstücks mit dem Perdono di San Francesco ihn auch nicht länger befriedigen, sondern sie mußte sich auflösen in eine Reihe von Problemen, die für sich weiter verfolgt werden mochten, bis sie auf höherer Stufe wieder zusammenfließen. Zwei von ihnen können wir unmittelbar herausschälen. Es ist die Raumdarstellung im Sinne des rhythmischen Vortrags der Helldunkelzonen hintereinander, mit der besonderen Vorliebe für die Verwertung des realistisch durchgeführten Vordergrundes als Übergang zwischen der wirklichen Außenwelt und der idealen Bildregion weiter drinnen, — für die Vermittlung religiöser Stoffe in dichterischer Verklärung ganz besonders geeignet. Dann aber das Thema der Vision selbst, wie es sich in diesem heroischen Christus über dem asketischen Gottesmann am einfachsten ausspricht. Hier steht der König des Himmels noch in voller Selbstherrlichkeit nach dem plastischen Ideal Michelangelos über dem Scheitel des zitternden Beters; es bedarf notwendig der Vermittlerin die Beziehung herzustellen, ehe der Triumphator ihn mit Füßen tritt oder im Siegesjubel über ihn wegschreitet. Die unmittelbare Annäherung beider, des Heiligen und des Himmels, ergibt sich um so besser, je malerischer die Auffassung wird, und je reifer die Innerlichkeit seiner Sinnesart alle ererbten Ausdrucksmittel abstreift, die ihr nicht entsprechen, oder sie umwandelt, bis sie rein wiedergeben, was sie verlangt.

Zwischen Maria und Christus liegt eine nähere Beziehung, die für sich besteht. Sie spielt hier im Himmel, aber auf gleichem Boden. Nehmen wir dieses Paar, oder das andere, Christus und seinen Vertreter, den bichöflichen Hirten seiner Herde, heraus und betrachten sie für sich, oder schauen die ganze obere Hälfte dieses Bildes allein an, ohne das Erdgeschoß darunter, — so tritt eine neue Reihe von Begegnungen ganz intimer Art hervor: wie die Erscheinung des Auferstandenen vor seiner Mutter, die Zwiesprach des Erlösers mit seinem Erwählten, sei es S. Martin oder S. Petrus selber; nur rückt eben der Schauplatz von oben in unsre Nähe herab, in die Bedingungen der Laufbahn auf Erden.

Und endlich bleibt die wunderbar ausdrucksvolle, in flüchtigster Erregung des Augenblicks erfaßte Gestalt des demütigen Menschen-

freundes selbst übrig. Denken wir einmal alles fort, was sie hier umgibt und in weiteren Zusammenhang einspannt. Sie muß ja so entstanden sein, zunächst in der Durchführung um ihrer selbst willen gezeichnet, dem Leben abgelauscht und doch eine poetische Schöpfung persönlichster Art: Baroccis Eigenstes selber. Wie muß die Weite der Welt, die Natur, die Landschaft aussehen, — wenn dieser feinknochige Körper, dies gebrechliche Gefäß einer großen liebevollen Seele der Ausgangspunkt ihrer Auffassung wird und der bestimmende Ursprung des ganzen Bildes? Was ist die Welt, die sein Gefühl erschafft, und wie setzt er sich mit dem All auseinander, das ihn umgibt, wenn er mit allen Geschöpfen verkehrt wie mit seinen Brüdern, und mit allen Mächten der Elemente redet, wie sein Herz sie umfaßt und seine Begeisterung sie widerspiegelt?

Madonna del Rosario

Senigallia, S. Rocco

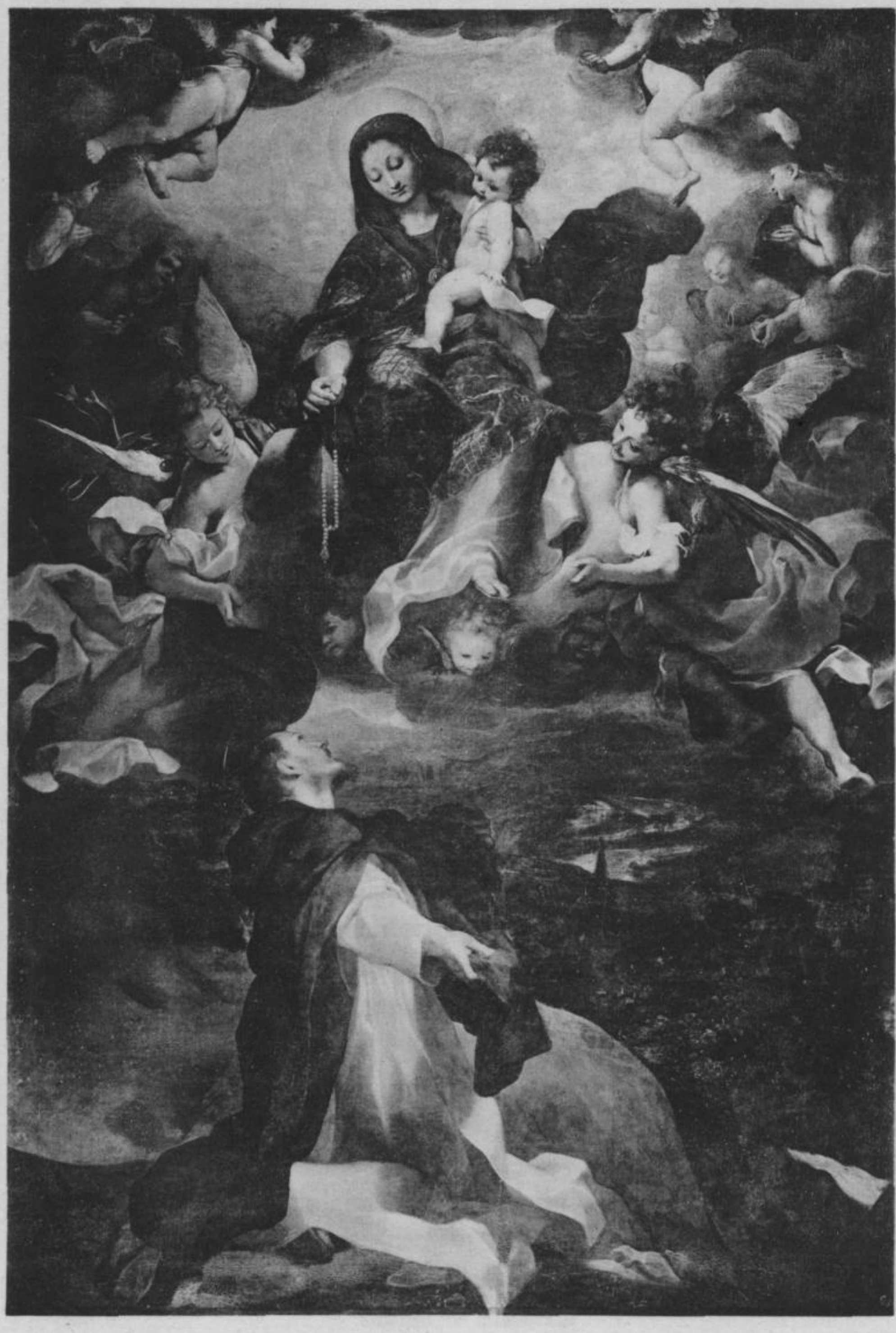
Die unmittelbare Annäherung des Himmlischen an den Verehrer auf Erden finden wir in freier malerischer Anordnung, wie die Madonna del Popolo sie errungen hatte, in einem Altargemälde des kleinen Kirchleins S. Rocco in Senigallia. Nach der Erwähnung der urbinatischen Quelle bei Bellori hätten wir in dem knienden Dominikaner nicht den Stifter des Ordens selbst, sondern den heiligen Hyacinth zu erkennen, dem die Muttergottes das Skapulier herabreicht; aber diese Angabe des Gegenstandes trifft nicht zu: es ist ein Rosenkranz, den sie in seinen ausgebreiteten Überwurf fallen läßt, während er begeistert zu ihr aufschaut, und so bezieht sich die Darstellung gewiß auf die Einsetzung der Rosenkranzgebete zu Ehren der Jungfrau, die eben damals infolge des Sieges von Lepanto durch Verordnung Papst Gregors XIII. obligatorisch wurden, zum Dank für die Erhörung bei dieser Seeschlacht gegen die Türken, dem schon Pius V selber Ausdruck gegeben hatte.[1])

1) Die Stelle bei Bellori lautet: „Nella città di Senegaglia trovasi ancora di sua mano il quadro di San Giacinto ginocchione che riceve lo scapulare della Vergine in gloria col Bambino in grembo“ — Die Einschiebung eines Wortes fast könnte sie richtig stellen: riceve nello scapulare il rosario. Der Wegfall wäre bei Bellori, der das Bild nicht kannte, sehr erklärlich. (Der Empfänger des Skapuliers wäre dagegen der Karmelitermönch Simon Stock). — Taf. 7. n. Phot. Alinari 17885.

Es ist ein Nachtstück, das der Maler wie eine Mondschein-Vision auf Bergeshöh zu schildern unternimmmt, und die beiden Farben des Ordenskleides, Schwarz und Weiß, geben die Grundtöne der Gesamtstimmung, die er durchzuhalten trachtet. Wie breite Fluten ergießen sich die Streifen des weißen Unterkleides und des schwarzen Überwurfs mit der Kapuze über den Körper des knieenden Mönches und den graubraunen Felsenhang, an dem er in Andacht hingesunken ist. Alles war einsam dort oben und dunkel; das Flußtal drunten, zu dem wir rechts hinabschauen, liegt in nächtlichen Schatten, und nur am fernen Horizont leuchtet heller Schein durch die Nebel und wird von dem Wasserspiegel des gewundenen Laufes zurückgeworfen, so daß die Helmspitze einer Klosterkirche auf halber Höhe sich als schwarze Silhouette gegen solche schimmernde Lache stellt. Aber wie der Vollmond durch die Wolken bricht, so erscheint die Gnadenreiche im Engelkranz unmittelbar vor dem Antlitz des Verzückten, und Mondlichtschatten wallen — von Arm und Hand und ausgebreitetem Skapulier — über die weiße Kutte. Mondschein ist es, der auch die Himmlischen selber trifft, wie den Rand des Felsens rechts unten vor dem Heiligen. Hier schwebt über dem verfinsterten Tal ein erwachsener Engel schräg empor: das ausgestreckte Bein, bis an die Kniekehle von hinten gesehen, und ein nachflatternder Gewandzipfel sind hell beleuchtet, während der gelbliche Mantel darüber im Halbschatten liegt, oder vom ausgespannten Flügel ganz beschattet wird, so daß die farbige Note garnicht aufkommen kann, wohl aber das Weiß des Hemdärmels, der von der Schulter geglitten ist, und das Schwarz, Weiß und Grau des Gefieders, hinter dem abwärts blickenden Lockenkopf dieses kräftigen Trägers. Er hält das Wolkenkissen der Himmelskönigin, wie ein gleichaltriger Gefährte gegenüber links in violettgrauem Mantel über schneeweißem Hemd, dem Taubenflügel an den Schultern wachsen. Ein Cherubköpfchen dient als Schemel unter dem Fuß Marias, und zwei andre drängen sich zwischen der Wolkenmasse, — kaum auftauchend aus der Schattenregion. Hell beleuchtet weht das scharlachrote Unterkleid über das vorgeschobene Bein Madonnas seitwärts nach unten gegen den Heiligen zu, fast verblassend in diesem Schein; über die Knie wie um die Schulter legt sich ein schwerer Brokatstoff mit gold-

schimmerndem Muster auf blauschwarzem Grunde und einfarbig dunkler Innenseite, die den Kopf umrahmt und zur Seite rechtshin in einem breiten Zipfel ausflattert, den der Luftstrom emporträgt bis zur Schulterhöhe. Hier hockt von ihrem linken Arm gehalten das nackte Knäblein, das die rechte Hand auf ihren Nacken legt, die linke abwärts streckt und in kindlicher Neugier, nicht ohne Bangen scheint es, hinunterlugt auf den begeisterten Gottesmann, während die ausschreitenden Beinchen über den Schoß der Mutter dahersteigen, als gälte es vollends emporzuklettern, so daß auch ein weißes Tuch, die schützende Hülle, zurückweht. Die Mutter neigt ihr Haupt mit dem weichen vollen Oval gesenkten Blickes nach links vornüber, indem ihre Rechte, mit dem Rosenkranz zwischen den Fingerspitzen, hinabreicht; die Perlenschnur soll als ihre Gabe niederfallen auf das Skapulier des inbrünstigen Verehrers. Rings um die Mutter mit dem Kinde breitet sich Silberhelle, in der sich Cherubköpfe drängen, und am Rande der nächtlichen Wolken droben schweben fröhliche Flügelknaben in Anbetung und Jubel, halb erhellt, halb im Dunkel untertauchend, wie ein plastisch belebter Kuppelrand sich aus dem Dämmer des Kirchengewölbes zu fester Form gestaltet und den Lichtraum über sich in der Höhe trägt. Faßt unser Blick das vordere Paar, das in symmetrischer Haltung einander gegenüberflatternd, nur leise nach links verschoben ist, so folgt er von selbst dem dunklen Körper der Madonna, die nun wie eine Königin der Nacht erscheint, und fühlt den Gestaltenstrom schräg abwärtsgleitend nach links, zur Annäherung an den Scheitel des Heiligen, dessen Körper, rückwärts geneigt im Aufblick, und mit vorgehaltenen Armen knieend, in entgegengesetzter Richtung schräg abwärts leitet, oder — in spontaner Bewegung, als Ausdruck seiner aufstrebenden Sehnsucht gefaßt, — im Winkel daranstößt, so daß dieser Doppelzug, mit dem entscheidenden Wendepunkt in seinem Antlitz, die ganze Bildfläche füllt.

Die Verbindung zwischen der Gnadenspenderin und ihrem Schützling auf Erden ist unmittelbar veranschaulicht, wenn auch der Zwischenraum gewahrt bleiben muß. Selbst die körperliche Überleitung wird durch den begleitenden Engel erreicht, während sein Gefährte rechts durch seine Gegenwart gerade den weiten Abstand von den Niederungen der Menschenwelt drunten im Tale



Federigo Barocci: Madonna del Rosario
Senigallia, S. Rocco

fühlbar macht. Die Schwierigkeit der Aufgabe lag nur in der Beibehaltung der Körperschwere bei den Himmlischen, und deshalb greift der Maler auch hier wieder auf die Hilfsmittel Correggios zurück und findet in seinen Leistungen das Heil. Die erwachsenen Engel Allegris erfüllen die Luftregion und müssen lebhafte Bewegungen der Arme und Beine aufbieten, um die Vermittlung der lebenswarmen und blühenden Mutter in herrlicher Leibesfülle, samt dem muntern Knaben an ihrer Brust einigermaßen überzeugend zu vollziehen. Sie nehmen selbst Wolkenkissen und fester zusammengeballte Einschiebsel zuhilfe, die das Auge über die Vermischung des Fliegens mit dem Schwimmen, Segeln, Laufen und Schieben zu täuschen bestimmt sind. Das nächtliche Dunkel begünstigt dieses Blendwerk der Verzückung, und gestattet dem Nachfolger des hinreißenden Zauberers von Parma noch einen neuen Wetteifer mit überraschendem Erfolg: ein wirkungsvolles Nachtstück, in Mondscheinbeleuchtung durchgeführt, wie es in dem Kirchlein des hl. Rochus zu Senigallia vor dem Besucher aufgeht. Aber kein Zweifel, der Maler kennt die Bedingtheit dieses Ergebnisses, und strebt bei nächster Gelegenheit, eine andre Lösung zu finden, die seiner eigenen geistigen Auffassung noch besser entspricht als solch ein Kompromiß.

Die Möglichkeit, in malerischer Wiedergabe der Gestalten die Körpermasse mit ihrer Schwere, Greifbarkeit und undurchdringlichen Fülle, soviel der Augenschein es irgend vertragen mag, auszuschalten, die Erleichterung des farbigen Eindrucks bietet sich an, sowie die Bedingungen der Wirklichkeit und die Ansprüche des menschlichen Beschauers nicht voll hineinragen in das Bild, also dort etwa, wo die Oberwelt allein zur Erscheinung käme, oder wo der irdische Schauplatz mit seinen Bewohnern einigermaßen zurücktreten darf. Solche Fälle bringt eine andre Reihe, die wir deshalb zunächst ins Auge fassen, den Unterschied von dem soeben besprochenen Beispiel wie die Verwandtschaft mit ihm zu beobachten.

La Concezione

Urbino — Macerata

Die stehende Jungfrau auf dem Halbmond, der in Wolken schwimmt, ist zum Symbol der unbefleckten Empfängnis geworden, und genießt so der besondern Verehrung ihrer gläubigen Gemeinde.

Solch eine Darstellung hat Barocci für einen Altar derselben Franziskanerkirche gemalt, für die er den Perdono di S. M. degli Angeli geschaffen. In ihrer Kapelle sieht man heute nur eine Kopie, das Original in der Pinakothek. Aber auch dies hat eine Metamophose erlebt, die für die Absicht des Meisters sehr bezeichnend ist: der Gewährsmann Belloris weiß zu erzählen, daß dies Bild zuerst in Gouache ausgeführt war, und daß Barocci erst, als es sich so nicht hielt, noch in seinen letzten Lebensjahren dazu schritt, es in Ölfarbe zu übermalen. Noch heute vermag nur das Streben nach stofflicher Erleichterung, das sich in der ursprünglichen Wahl der Technik ausspricht, die Verblasenheit des Ganzen zu erklären, die fast alle Modellierung aufhebt. Es wird zu seiner Zeit wohl duftig und genießbar als Farbenerscheinung gewesen sein, ist aber in seinem gegenwärtigen Zustand allzu eingesunken und stumpf. Mit einiger Mühe vermögen wir zu erkennen, was der Künstler gewollt hat.

Die Immaculata trägt ein karminrotes Gewand, unter dessen kurzen Puffärmeln grünliche Unterärmel eng anschließend bis ans Handgelenk reichen. Ihr blauer Mantel zeigt eine silbergraue Innenseite, die in der Schattenpartie rechts unten eine rotbräunliche Tönung annimmt. Mit abwärts gebreiteten Armen blickt sie im Aufstieg hinunter, von Cherubköpfen begleitet. Dies wäre die himmlische Erscheinung für sich allein.[1])

Nun aber kommen, in Rücksicht auf die Besteller oder die Verehrer, die Genossen einer Bruderschaft im untern Teil des Bildes hinzu: links Männer, rechts Frauen; d. h. links ist ein zurückgewandter Stifter in Halbfigur, rechts eine vornübergebeugte Mutter mit einem kleinen Mädchen im Arm sichtbar; die andern im Kreise herum nur als Köpfe. Das Zugeständnis geht also nicht bis auf die Einbeziehung des Erdbodens selber hinab. Die Unberührte schwebt als Erscheinung losgelöst und frei wie die Sichel des Mondes, die sie trägt, am Himmel, — hoch über den Köpfen der Menschen, bestimmter Personen gar dahin, und nur der Schein einer Beziehung bleibt.

Ein andres Gemälde räumte gar den unten versammelten

1) So hat sie Phil. Thomassin 1591 gestochen. In ein Kreisrund gestellt mit je einem Cherubkopf zur Seite gibt sie Raphael Schiaminossi Pictor 1613 wohl nach einem Entwurf des Meisters aus dessen Nachlaß wieder. B. 35.

Heiligen eine viel bedeutsamere Rolle ein; sie bildeten zweifellos eine Art Unterbau für die schwebende Jungfrau in Verklärung, wie bei einer Himmelfahrt. Das geht aus der Beschreibung hervor, die der Landsmann des Malers dem Bellori über ein Werk gleichen Titels geliefert hat. „In Macerata ist auf dem Hochaltar der Kapuzinerkirche ein andres Bild der 'Konzeption' mit der Jungfrau in der Engelglorie, darunter der hinweisende S. Johannes der Täufer, S. Franciscus, S. Bonaventura und S. Antonius von Padua, Gestalten von sicherer Entschiedenheit der Vortragsweise.“ Schade, daß dieser zeitgenössische Laie nicht besser wußte, worauf es, nachdem er die Dargestellten genannt, nun eigentlich künstlerisch ankam: die besondere Lösung der Aufgabe zu charakterisieren. Aber schon die Hervorhebung der energischen Heiligen darunter deutet doch wohl auf kraftvolle Behandlung dieser versammelten Zeugen, die wir uns nach Art des Antonius Abbas im Louvre und des Nikolaus von Bari in Urbino, oder gar des Apostelpaares Simon und Thaddäus ausmalen dürfen. Aber die Frage, wie weit die aufstrebende Verzückung des hl. Franz oder S. Bernardins in Perugia, wie weit stehende oder kniende Haltung sie nach oben mit der Immaculata vermittelte, muß offen bleiben. Gerade die Hauptsache für die Einordnung des Bildes in die bisher betrachtete Reihe der Altartafeln erfahren wir nicht, vermögen deshalb ebensowenig zu sagen, ob es sich in der strengeren Scheidung der beiden Regionen dem Perdono di S. Francesco näher anschloß, oder deren malerische Verbindung im Sinne der Madonna del Rosario und der Misericordia von Arezzo vollzog; denn das Werk Baroccis in der alten Kapuzinerkirche bei Macerata ist untergegangen, als die Franzosen am 5. Juli 1799 die Stadt für einen Volksaufstand gegen ihr Regiment bestraften und die Klöster und Kirchen der Kapuziner und Minoriten in Brand steckten.[1])

Wenden wir uns darnach dem umgekehrten Fall zu, wo keine Trennung zweier Welten in der Übereinanderordnung des

1) „Al luogo detto i Cappuccini vecchi v' è la chiesa di S. Stefano ...; questa chiesa fù rifabbricata sopra l'area stessa, ove nel 1799 i Francesi bruciarono il convento e la chiesa antica.“ Guida storico-illustrativa di Macerata, Sanseverino-Marche, C. Corradetti 1878. (Estr. del periodico Il Marchigiano, anno IV.) p. 23. vgl. p. 148.

himmlischen und des irdischen Schauplatzes gegeben liegt, sondern die Annäherung der beiden entscheidenden Personen auf gleichem Boden erfolgt. Solche Ausschaltung der gewohnten Sphäre himmlischer Gäste im Gesichtskreis bevorzugter Erdenkinder rückt die Aufgabe des Malers in unmittelbare Nähe der Anschauung und somit auch der Denkweise des Alltagsmenschen. Sie bleibt vielmehr in dem gewohnten Bannkreis plastischer Körperlichkeit seit den Tagen der Hochrenaissance befangen und drängt eben damit zu Beobachtungen, worin denn hier die Eigenart des Barocci zu suchen sei.

Die Verkündigung

Rom, Vatikan, Pinakothek — Florenz, Uffizien

Als erstes Beispiel betrachten wir sachgemäß die Erscheinung des Engels Gabriel bei der Jungfrau Maria; denn so gewinnon wir einen angemessenen Übergang, in dem das himmlische Wesen des Ankömmlings noch durch sein Flügelpaar gekennzeichnet wird, und andrerseits ist gerade dieses Werk Baroccis als das früheste innerhalb der Reihe anzunehmen, die hier zusammengefaßt werden muß.

Die besondere Verehrung des Herzogs Francesco Maria II für die Annunziata gab den Anlaß für den Auftrag. In der Wallfahrtskirche zu Loreto wurde ihr als Stiftung des Fürsten eine besondre Kapelle hergerichtet und das Altargemälde, das diesem Titel entsprach, dem Federigo Barocci anvertraut, während die Ausschmückung der Architektur an Ort und Stelle dem Federigo Zuccaro zufiel, der zwischen den reichgearbeiteten Rahmungen und guirlandentragenden Putten in Stuck die Wand- und Deckenbilder in Fresco ausführte, und zwar mit den zugehörigen Momenten des Marienlebens: dem Sposalizio und der Visitation zu den Seiten, dem Tode, der Himmelfahrt und der Krönung an dem kurzen Tonnengewölbe, während vier schmalere Füllstücke, die namentlich neben den aufrechtstehenden Rahmen des Todes und der Auffahrt aus dem Grabe übrig bleiben, mit allegorischen Einzelfiguren oder Gruppen besetzt wurden, die gleich senkrechten und ovalen Öffnungen am Eingangsbogen oder vermittelnden Kartuschen zwischen den Hauptbildern der Decke, dem abstrakten Geschmack des Akademikers willkommene Gelegenheit

darboten.[1]) Die unmittelbare Zusammenwirkung mit dem Altarwerk erfolgt nur bei der Krönung Marias, die als Mittelstück am Gewölbe in Untensicht für den ankommenden Besucher zugleich mit der Verkündigung aufgeht. Unzweifelhaft hat hier Melozzos Kapelle mit den Engeln als Träger der Passionswerkzeuge[2]) die verwandte Behandlung der aufschwebenden Gestalten zu Füßen der höchsten Glorie veranlaßt. Dort oben kniet nur Maria ganz von vorn gesehen, während sich die Figuren Gottvaters und des Sohnes, die zugleich die Krone über ihrem Haupte halten, sich dekorativ in die Kreisform der Strahlensphäre auslegen und in der obern Hälfte dieses Raumausschnittes nur die Taube des heiligen Geistes schwebt.[3])

Jetzt ist das Werk Baroccis in Loreto durch eine Mosaikkopie ersetzt, nachdem das Original in die päpstliche Sammlung nach Rom übergeführt war.[4]) Über die Identität dieses Gemäldes mit dem Exemplar der vatikanischen Pinakothek kann also kein Zweifel walten, wohl aber verrät es, daß die Schicksale nicht ohne Spur in seinem Erhaltungszustand vorübergegangen sind. An einer Nebensache muß sogar jedem Kundigen die Entstellung durch die Hand eines Restaurators auffallen. Durch das geöffnete Fenster im Gemach der Jungfrau blickt man hinaus in die Landschaft, und hier wird das Wahrzeichen sichtbar, das in fast allen Gemälden für den Herzog von Urbino und die Seinen wiederkehrt, die turmbesetzte Front des Schlosses. Der Restaurator hat die Loggia, die in mehreren Geschossen zwischen den Rundtürmen aufsteigt und mit ihrer Giebelkrönung den Dachrand durchbricht, nicht gekannt und im Bilde nicht mehr verstanden, oder ist

---

1) Vgl. die Erörterungen darüber im Briefwechsel Zuccaris mit dem Herzog v. J. 1583 bei DENNISTOUN, Memoirs of the Dukes of Urbino, London 1851, III p. 346.

2) Wenn neuerdings wieder Zweifel an der Eigenhändigkeit dieser Arbeit Melozzos laut geworden sind, so erklären sie sich als ganz subjektive durch den Gegensatz, wenn man, von der weichen Behandlung venezianischer Ölmalerei des XVI. Jahrhunderts herkommend, in dem engen Raum die härtere Formensprache des strengen Quattrocentisten vor sich sieht. Es heißt also nur unzulässige Anforderungen stellen, die kein Kriterium zwischen Eigenhändigkeit oder Schülermache sein dürfen, zumal zu einer Zeit, wo solche perspektivische Wiedergabe von keinem Geringeren geleistet werden konnte.

3) Photographie der Wölbung von Alinari, Nr. 17849.

4) Lanzi sah es noch in Loreto. Antonio Becci, Cat. delle pitture di Pesaro 1783 erwähnt aber gelegentlich einer Kopie in der Kathedrale von Pesaro, daß es aus der Kapelle des Herzogs von Urbino nach Rom transportiert sei (p. 24).

summarisch darüber hingefahren: genug, wir sehen ein hohes schmales Rundbogenfenster an ihrer Stelle und ebenso anstatt der Seitenloggien rechts vom Eckturm, als ob es sich um eine Kirche handle, die uns mit ihrem Zinnenkranz entweder nach Loreto oder gar nach Südfrankreich, in den Umkreis von Avignon oder Albi versetzen würde. Aber auch im übrigen ist die Malfläche brüchig geworden, wie geknittert, und deshalb durchweg von moderner Hand zurechtgetupft und ausgeglichen. Dennoch ist das Original in seiner Gesamtwirkung als Kirchenbild durch keine Wiederholung zu ersetzen, und auch die anziehende kleinere Redaktion in den Uffizien in Florenz, die sich als die für Nahsicht vollendete Vorbereitung erweist, wie solche im Besitz des Herzogs geblieben, vermag in der Tonart nicht mit dem feierlichen Hauptwerk zu wetteifern.

Maria kniet ganz links auf einem hölzernen Schemel vor dem Tischchen am Fenster, auf dem die linke Hand mit dem offenen Gebetbuch ruht, während die erhobene Rechte sich in sprechender Antwortgebärde zu dem Boten wendet, dem sich ihr Leib und ihr Antlitz in Dreiviertelsicht, mit bescheidener Ergebenheit in den gesenkten Lidern, ebenso zukehrt. Der geflügelte Sendling des Himmels ist von rechts hereingekommen, kniet mit dem rechten Bein auf dem Boden des Zimmers, während das gebogene linke sich mit dem nackten Fuß aufstützt und so der linken Hand mit dem aufgerichteten Lilienstengel als Unterlage dient. Der einwärts gegen das Fenster geneigte Oberkörper richtet Büste, Hals und Antlitz in Profil zu der Erkorenen, so daß wir unter das Kinn und über die Wange blickend, Mund und Nase in Verkürzung und nur ein Auge zu sehen bekommen. Die rechte Hand aber streckt er mit offener Innenseite bis an den Rand des Betpultes vor. Ein festliches Gewand von besonderer Kostbarkeit und hellen Farben zeichnet ihn aus. Über dem weißen Unterkleid, mit breiter Goldstickerei und Fransen am Saum, legt sich ein goldgelbes Oberkleid, das über der Schulter einen roten Aufschlag zeigt, unter der Goldkante des Jäckchens aber in langer Schleppe hinunterfällt und sich nach links zu einem vollen Bausch am Boden zusammenballt, der in dem einspringenden Winkel zwischen den Beinen des Knieenden, gerade unter dem linken Arm einen Stützpunkt für das Auge des Betrachters ge-

währt, dem sich als oberer Abschluß schräg hinauf das Flügelpaar anschließt. Das hellblonde Lockenhaar umfließt die weichen jugendlichen Formen des Kopfes mit mädchenhaften Zügen, und über den edel gebildeten Armen mit ihren luftigen Glockenärmeln und schlanken Händen steht in überraschender Wahrheit der Lilienstengel mit zwei offenen Kelchen und aufragenden Knospen in der Mitte. Mit voller Stärke breitet sich das einfallende Licht von links oben über diesen einschmeichelnden Boten, so daß die ganze Erscheinung aufleuchtet gegen den dunkeln Vorhang der Bettstatt, die sich in der Ecke verbirgt. Noch unmittelbarer trifft diese Beleuchtung die Züge Marias und die zarte Hand, die sie vor die Brust erhebt. So wirkt der schlanke Körper in hellrotem Kleide und grünblauem Mantel nur wie ein notwendiger Träger dieser ausdrucksvollen Teile, in denen wir allein das seelische Erlebnis suchen, fast unbekümmert um das keusch verhüllte Gefäß, dem der goldige Lichtschein gilt, der vor dem karminroten Vorhang von der Decke des Gemachs herniederstrahlt. Dies Antlitz der Jungfrau sagt uns, was Federigo Barocci will. Sein Ideal schließt sich mit unverkennbarer Wahlverwandtschaft an das Correggios an; aber, ist es auch nicht geistig bedeutender und charaktervoller, so ward es doch geläutert durch das reine Gemüt des Urbinaten, den nicht der Liebesrausch des jungen Gatten mit glühender Sinnlichkeit erfüllt, wie den Meister von Parma in seinen glücklichsten Jahren, sondern milde Menschenfreundlichkeit und teilnehmender Familiensinn, so daß auch er im traulichen Umkreis des Bürgerheims die allgemein gültigen Vertreter der biblischen Erzählung sucht, selbst wenn, wie hier, ein höfisch geschmückter Edelknabe, barfuß, aber in fürstlichen Prachtgewändern, vom Schlosse her über die Schwelle hereingeschlüpft ist, man weiß nicht wie. Die duftigweißen Blüten in ihrer Morgenfrische verstärken so eindringlich den Glauben an seine Gegenwart, daß wir selber des frommen Märchens Zeugen werden, dessen Zauber das jungfräuliche Herz gewinnt. Und blickt es nicht leibhaftig durch das Fenster herein, das Schloß mit seinen Turmspitzen, wo die Wohngemächer des Herzogs selber liegen? — baut sich nicht jenseits des Hügels, dessen geschlängelter Pfad hinanführt, die Stadt Urbino auf, mit den wohlbekannten Kirchen und dichtgedrängten Dächern, so daß wir alle wissen, wo diese wunderbare Begegnung stattfindet, die

unsre Augen mit anschauen dürfen, wie der bevorzugte Poet, der sie gemalt? Was uns immer wieder anzieht, ist die intime Zwiesprache zweier Wesen, zwischen denen kein unreiner Gedanke des Fremden aufkommen kann, selbst wenn er so etwas mitbringt, — wie es ja modernen Feinschmeckern, die auch von Kirchenbildern ihre gewohnten Genüsse haben möchten, eingestandenermaßen begegnet.

Wer vor dem Original aus Loreto in der Pinakothek des Vatikans steht, der muß es zurückversetzen in die Kapelle des Herzogs von Urbino, wo es im eigenen Heiligtum der Wallfahrtskirche zu wirken bestimmt war. Sonst wird er nicht imstande sein, es richtig einzuschätzen; denn ein Galeriewerk ist es nie gewesen. Ganz anders liegt eben diese ursprüngliche Bestimmung bei dem kleinen Exemplar für ein herzogliches Zimmer, das räumlich wenigstens in angemessenem Verhältnis sich in der Sala del Baroccio der Uffizien zu Florenz befindet.[1])

Schon das Kätzlein im Vordergrund links, das auf dem Kirchenbild in Rom bescheiden im Dunkel schläft, tritt hier als Schaustück häuslichen Stillebens ganz hell heraus und liegt auf dem gewohnten Lager so selbstverständlich, so liebevoll bis in alle Besonderheiten seines Felles abkonterfeit, daß man meint, es schnurre in ungestörter Gemütlichkeit weiter, und merke so garnichts von dem Verkehr seiner Herrin beim vollen Tageslicht. Das Ganze ist heller gehalten und somit alles Einzelne sichtbarer geblieben, wie es die erste Rechenschaft über sämtliche Bestandteile mit sich zu bringen pflegt. Auch sonst verrät sich dieser Charakter des vorbereitenden Entwurfs noch deutlich im Vergleich zu der großen Ausführung für Loreto. Links und rechts sind noch mehr Gegenstände der Zimmereinrichtung angegeben: hinter Maria ein Tintenfaß auf dem Tisch und eine Holzbank; hinter dem Engel, dessen Flügel sich vollständiger zeigen, ein Schemel mit Kissen dicht hinter seinem rechten Fuß, dessen Spitze nicht abgeschnitten ist, wie in Rom; dagegen keine Pfühle der Bettstatt, nicht diese selbst, sondern ein Vorhang vor einer dunkeln Wandöffnung, die auch eine kleine Tür zum Schlafgemach bedeuten könnte. Ausführlich aber tritt die Fensternische mit Täfelung und Sitzplatz hervor, wie sich's gehört und auch in der Madonna del Gatto gesehen wird.

1) Phot. des Vatikanischen Bildes Alinari 7677, des Florentinischen 388.

Vom Lichtschein aus der Höhe weiß jedoch diese Redaktion noch nichts. Den vorbereitenden Entwurf erkennen wir auch in den durchstudierten Faltenlagen der Gewandung, z. B. am Mantel Marias; an der etwas allzukleinen Hand, die das Gebetbuch nicht fühlbar berührt und in dem Hauptbild vergrößert ist; an der minder deutlichen Hervorhebung der Rechten, die sich stärker vom dunkeln Hintergrunde des fertigen Bildes absetzt; an der vorgestreckten Hand des Engels, die dort nicht mehr flach bleibt und nicht durch die Tischkante gestört wird, die in Florenz hinter ihr entlangschneidet; endlich in der Abweichung im herabfließenden Gewande Gabriels, das den linken Fuß mehr verdeckt und sich noch nicht so fest gegliedert aufbaut, wie in Rom, wo energische Schatten freilich auch den natürlichen Fall des Stoffes etwas allzu willkürlich verändern. Das sind lauter Eigenschaften sorgfältigen Studiums der Einzelheiten in der Vorbereitung und resolute Vereinfachungen in der Ausführung zugunsten monumentaler Wirkungskraft an Ort und Stelle. Der Reiz des Skizzenhaften geht in Florenz bis ins wirre Haar des Modells und das Gefieder der Flügel, an denen umso stärker die himmelblaue Farbe auffällt, die auch der Berichterstatter Belloris hervorhebt.

Federigo Barocci selbst hat diese Verkündigung für Loreto durch ein radiertes Blatt bekannt gemacht.[1]) Außerordentliche Kraft der Zeichnung, die ihre Formen doch zum großen Teil mit Helldunkelkontrasten hervorbringt und sich vom alten Verfahren sauberer Umrißlinien überall schon weit entfernt. Mit entschlossenen Kreuz- und Querschraffierungen gibt er die Schattentiefen, die deshalb nur in besten Abdrücken malerische Weichheit besitzen. Auch der feurige Erguß aus Wolken in der Höhe wird mit solchen Mitteln gewagt, und dieser Abschluß gibt dem Blatte sogar seinen festen Halt nach oben und bestimmt das Ganze der Radierung stärker als im Gemälde des Vatikans. Dennoch lehrt ein Vergleich, daß die Kupferplatte nicht nach dem Altarbild für Loreto, sondern nach dem vorbereitenden Exemplar gearbeitet ist, das aus Urbino später nach Florenz kam. Auch hier steht hinter Maria das Tintenfaß und die Bank an der Wand links, der Bettschemel (oder die Stufe) rechts und die Türöffnung hinter der ver-

1) Bez. r. u. Federicus Barocius Urb. inventor excudit. H. 438 mm B. 309. Ein Zustand vor der Adresse, vgl. BARTSCH Nr. 1.

schlungenen Gardine. Das Flügelpaar des Engels erscheint vollständig wie dort, und das Faltenmotiv der Schleppe fällt noch so wie in der Modellstudie, nicht im kompakteren Aufbau der großen Redaktion. Endlich stimmen das Betpult und die Fensternische mit dem Florentiner Vorbild überein. Aber gerade in der Behandlung des Stofflichen, der Kleider und Vorhänge im Konstrast zu den schlichten Möbeln, zeigt sich das Bestreben reicherer Belebung des graphischen Blattes bis in knittrige Schärfe und mannigfache Abstufung kleiner Flächen.

Ein anderes Exemplar des Gemäldes wurde vom Herzog Francesco Maria als Geschenk nach Spanien gesandt und kam ins Escurial. Für die Kirche der Kapuziner zu Mondavio malte Barocci ebenfalls eine Verkündigung mit dem heiligen Franz, der in einem Buche liest. Und eine letzte Redaktion für die Confraternità dell' Annunziata in Gubbio blieb durch den Tod des Meisters unvollendet, ward aber auch so von der Bruderschaft angenommen. Die Sammlung des Grafen Stroganoff in St. Petersburg soll ein Werk Baroccis dieses Inhalts besitzen.[1])

Die Berufung des Apostels Andreas

1583 — Brüssel, K. Museum

Der ganz natürlichen Begegnung von Mensch zu Mensch gehört die Berufung des Andreas von seinem Fischerhandwerk durch Jesus von Nazareth an, die Barocci ungefähr gleichzeitig mit der Verkündigung als Altarbild für die Kapelle der Andreasbruderschaft in Pesaro gemalt hat. Der wohlunterrichtete Landsmann weiß zu erzählen, daß es auf Betrieb der Herzogin von Urbino, d. h. der kinderlos gebliebenen Lucrezia d'Este, geschah; er kennt einen Brief von 1580, den sie darüber an den Künstler geschrieben, und sogar den Preis (zweihundert Goldscudi), den er dafür bekam. „Hernach, fährt er fort, im Jahre 1584, als das Bild fertig war, gefiel es dem Herzog dermaßen, daß er es der Bruderschaft abverlangte und es als Geschenk an König Philipp II von Spanien schickte, weil S. Andreas auch Protektor des Ordens vom Goldenen Vließ ist". Diese Zeitangabe kann jedoch nur für die Ab-

1) Das Mezzotintoblatt von Valentine Green (1778) gibt eine abweichende Komposition aus englischem Privatbesitz wieder: die Madonna sitzt, der Hintergrund landschaftlich erweitert. „Fredericus Barocci Pinxit."

sendung nach Spanien gemeint sein[1]); denn die Vollendung des Werkes war nachweislich früher erfolgt. Barocci malte auf Bestellung des Herzogs als Ersatz für die Fischergilde von Pesaro ein zweites Exemplar, und dieses trug nach der genauen Angabe des Antonio Becci in seinem Catalogo delle Pitture che si conservano nelle chiese di Pesaro, von 1783, die volle Bezeichnung mit dem Datum 1583. In der Franzosenzeit ward auch dies zweite Meisterwerk entführt und nach Paris geschafft. Von dort ist es 1802 an die Galerie in Brüssel überwiesen, wo es sich noch heute in wohlerhaltenem Zustand befindet[2]); nur die letzte Ziffer der Jahreszahl war verletzt und ist fälschlich zu einer VI ergänzt worden, während die beiden äußern Parallelstriche der ursprünglichen III noch vorhanden sind. Die Inschrift auf dem Stein rechts unten lautete ganz zweifelfrei in perspektivisch schräggestellter Schrift

FEDERICUS BAROCIUS | URBINAS FACIEBAT | MDLXXXIII.

Nur ein leichter Strahlenschein am Haupte kennzeichnet den Gottessohn in Jesus von Nazareth, der links am Ufer des galiläischen Meeres steht und gesenkten Blickes, mit abwärts gestreckter Rechten seine Aufforderung begleitet, als laute sie nur noch: schlag ein, mein Freund! — und erwarte keinen andern Vollzug des Gelübdes, als dies wortlose Zeichen der Verbrüderung. Aber der greise Fischer von mächtigem Wuchs und wettergebräunten Gliedern hat sein Käppchen vom Kopf gezogen, beugt ein Knie vor dem milden Rabbi, der ihn angesprochen, und breitet die Arme vor ihm aus, als gälte es sein Gefühl der Unwürdigkeit zugleich mit der vollen Hingabe zu äußern, die er dem gottgefälligen Wandel des Einsamen entgegenbringt. So zögert er noch mit dem Handschlag, den er sonst bereit hat, und das Zagen des alten Recken, der mit den Elementen da draußen zu kämpfen gewohnt ist, entfaltet in diesem Augenblick ehrlich und treu die innerste Gesinnung des hartgewordenen Mannes vor dem menschenfreundlichen Herrn, dem er folgen soll. In der unwiderstehlichen

1) Dopo, l'anno 1584, essendo terminata (la tavola) piacque in modo al duca, che la domandò alli confrati di quella scuola e la mandò in dono a Filippo II, Rè di Spagna . . . ." Inzwischen mußte Barocci das Original als Ersatz für die Besteller wiederholen.

2) Musée Royal, Éc. étr. No. 23. H: 3,15 m, B: 2,35 m. Phot. Hanfstängl Nr. 24.

Anziehungskraft, die den hochgemuten Seemann schon mit sanfter Bescheidenheit bezwingt, malt sich die überlegene Geistesnatur des Heilandes, wie sie Barocci erfaßt: unverkennbar ist es die ethische Hoheit des innern Menschen, die hier ihren unmittelbaren Einfluß ausübt, und das gerade ist ein volles Bekenntnis der neuen Zeit.

Die beiden Gestalten des Meisters und seines angehenden Jüngers Andreas sind allein in den Vordergrund genommen; denn um die Berufung dieses Apostels handelte sich der Auftrag für die Bruderschaft von S. Andrea zu Pesaro. Alles andre ist nur unentbehrliches Beiwerk zur Veranschaulichung der biblischen Geschichte, und Simon, der Bruder des Andreas, sein Genosse freilich im Fischerhandwerk, und sein Gefährte bei der Erwählung zum Apostel, mußte dabei auf gute Art zurücktreten.[1]) Deshalb zeigt ihn der Maler in einer Lage, die das für den Augenblick erklärt und doch dem vollen Eifer des künftigen Petrus gerecht wird: der ältere von beiden, eine ebenso muskulöse, aber untersetzte und gedrungene Figur, ist nicht mehr so behend, wie der langbeinige Andreas. Er hat Mühe, sich von der Arbeit an den Netzen über den Rand des Kahnes zu schwingen und zögert doch nicht, ins Wasser zu treten, während sein Auge und Ohr an dem Auftritt hängen bleiben, der sich am Ufer vollzieht und so erstrecht die Verschiebung des Schwerpunktes verlangsamen. Kein Zweifel, er wird im nächsten Augenblick auch dabei sein; denn der Ruf ist an beide ergangen. Aber bis dahin ist das Fischerboot mit seinen Insassen, dem hastenden Alten und dem widerhaltenden Burschen, der stehend das Ruder gegen den Grund stemmt, damit der Kiel nicht auf den Sand laufe, ein Begleitmoment, das der Begegnung erst den Lokalcharakter gibt, und so meisterhaft in der Schwebe gehalten, ohne zum locker angefügten Genrestück zu werden. In klarer Tektonik des Aufbaus schließt der Schnabel der Barke die vordere Gruppe, gewährt mit seiner dunkeln Masse der bewegten Gestalt des Apostels Halt und lenkt durch die Richtung des Buges doch die vorwiegende Aufmerksamkeit auf Jesus, als zöge sie dieser, wie ein Magnet den Kurs be-

1) Die Beschreibung im Brüsseler Katalog als Berufung Petri führt also irre, indem sie den Zweiten im Kahn für Andreas nimmt. Die richtigen Angaben bei Bellori sowohl, wie bei Becci (Lazzarini) im Catalogo delle Pitture di Pesaro.

stimmend, oder als harre sie unwillkürlich, seines Winkes gewärtig, in gemessenem Abstand. Ebendadurch verfolgt unser Auge diese Richtung von der Spitze rückwärts zu dem Ruderer und gleitet in die stehende Figur hinauf zur Vertikale, wo der dunkle Stock des Ruders oben dem aufstrahlenden Elmsfeuer am Haupte des Heilands entspricht, so daß die ganze Raum- und Körperentfaltung durch ein großes schräggestelltes Dreieck umschrieben wird, dessen zweiter Schenkel durch alle drei Personen des Alltagslebens hingeht und die Hauptstelle des ersten für den Urheber des ganzen Vorgangs allein bewahrt. Petrus und sein Fährmann sind sogar, bei der Nähe der Barke, etwas befremdend klein geraten, wenn der Eindruck des Bildes am jetzigen Orte, abseits von seinem ursprünglichen Rahmen und zugehörigen Kapellenraum überhaupt als maßgebend gelten darf. Verrät doch die Höhe des Horizontes für den Wasserspiegel, den der Künstler gewählt hat, und die Fluchtlinie der Seeküste links, an der noch andre Fischerkähne dahingleiten, die bewußte Absicht, mit den Bedingungen des Altarstückes zur rechnen. Da gibt eine Baumgruppe am Ufer und ein abfallender Hügelrand dahinter die Seitenkulisse des landschaftlichen Ausschnittes mit Bergzügen, die sich im fernen Gewölk verlieren. Über die ganze Meeresfläche vom Horizont herüber breitet sich der Widerschein des bedeckten Himmels, so daß Wasser und Luft in grauen Tönen zu einer stimmungsvollen Einheit verschmelzen. Nur hinten zieht sich ein gelbweißer Lichtschein über die Weite hin, — und eben dieser Goldglanz zittert über die leichten Wellen am Strande, mit dem zerrinnenden Schaum auf nassen Kieseln, und leuchtet als Wahrzeichen auf hinter dem Scheitel des Herrn. So wird aus der überwältigenden und doch so intim gehaltenen Begegnung, wie der alte Fischerhauptmann seinen Meister findet, zu einem wundersamen Fischermärchen, aus längst verklungener Vorzeit zu überzeugender Gegenwart des Augenblicks selber. Das ist das Wunder des Malers.

Und sein Absehen ist hier auf keineswegs geheimnisvolles Dunkel, sondern auf Tageshelle und Wahrheit des Lebens gerichtet, auf deren sicherm Grund erst seine Dichtung sich erhebt. Dem Fischervolk in seiner Gemeinde zeigt er den Seestrand als wohlvertrauten Boden mit seinem Geröll und großen Taschenkrebsen, die da hängen geblieben und vertrocknet sind. Ganz hell und

freskomäßig ist der Vortrag seiner Malerei, als wetteifere sie mit einem tizianischen Wandgemälde. Jesus trägt einen scharlachroten Mantel über hellgrauem Rock, der in den Lichtern weiß, in den Schatten leise violett angehaucht scheint, durch orangerötlichen Besatzstreifen am Saum gehoben und mit dem Mantel vermittelt, der seinerseits wieder mit Weiß gedämpft wird. Das rotblonde Haar ist oben dunkler, wird im Barte fast hellblond und rahmt die regelmäßig geschnittenen Züge mit ihren weichen Formen und ihrem sanften Ausdruck ringsum abschließend ein, so daß die herabwallenden Locken wirksam mit der Schulterdraperie zusammengehen. Diese fällt in breiten Faltenlagen herab und baut den Körper in monumentaler Kraft hin, wie der Wille, der sich herrschend einsetzt, das — gerade bei der Milde und Liebenswürdigkeit der ansprechenden Vorderseite — zum Ausdruck seines selbstbewußten Wesens erfordert. So wird die ganze Gestalt des Recken von ihm abhängig, bei aller Lebhaftigkeit des eigenen Verhaltens. Andreas trägt über dem weißen Hemd einen zitrongelben ins Rötliche schattierten Kittel mit himmelblauem Gürtelband um den Leib, eine scharlachrote Kappe in der herabhängenden Linken und ein langes weißgraues Manteltuch, das — von der Schulter her — den Körper umzieht und in breitem Ende über das knieende Bein fällt, so daß der gebräunte Fuß und die nackte Sohle, das Kennzeichen seines Berufs, daraus hervorsieht. Die Gruppe hebt sich voll ausgerundet vom Wasserspiegel und von dem Boot ab, das zum Neuberufenen gehört wie ein Stück von ihm, plastisch klar und doch in weicher Luft stehend. Die graugestrichene Barke wird aber, mit beiden Fischern darin, in großer Silhouette zu Andreas gezogen. So ist auch der blaue Kittel des Petrus gedämpft, wie Emailfarbe unter opaker Glasur eines Gefäßes schimmert; ein graugrünes Leibchen geht ärmellos über das weiße Hemd, das die gebräunten Glieder erstrecht hervorhebt und am Hals den mühsam aufblickenden Kopf umrahmt. Der junge Fährmann hat ein fast einheitlich ins Gelbbraun gehendes Kostüm, obwohl die Jacke etwas mehr in Orange, die Beinkleider in Graugelb fallen, wie der Gurt um den Leib. Die Beine erscheinen etwas dürftig und die ganze Figur wirkt, im Vergleich zu den gestreckten Proportionen des Andreas vorn, fast knabenhaft. Aber so ordnet sich diese Nebenperson auch vollständig unter, während

Petrus eben das Genrebild mit der Historie selber verbindet und deshalb in dieser Übergangssituation festgehalten wird.

Auch bei weiterem Abstand bewährt sich der reiche Farbenschein des Gemäldes. Es durfte sich in angemessener Räumlichkeit und bevorzugter Helligkeit des Altars gewiß mit venezianischem Kolorismus vergleichen. Und so ist denn auch der letzte verständnisvolle Kritiker, der es noch in Pesaro an Ort und Stelle gesehen hat, Gio. Andrea Lazzarini, nicht allein als Geistlicher voll Bewunderung für die ausdrucksvolle Charakteristik des mächtigen Apostels und seines mit süßer Gewalt das Herz ergreifenden Meisters, sondern ebenso als Maler voll Anerkennung für die Harmonie der Farben und des Helldunkels, die hier in einer Szene unter freiem Himmel erreicht ist. Uns will als letzter Erfolg dieser malerischen Mittel gerade die dichterische Verklärung des überzeugenden Vorgangs erscheinen. Bei aller Leibhaftigkeit und Nähe wohnt schon in diesem Jesus von Nazareth eine Innerlichkeit, die das Erlebnis der Seelen auch in der Brust des Nächsten aufruft und als den eigentlichen Inhalt des Daseins erfaßt. Unter dem Einfluß dieses Wesens entkörpern sich die Dinge, und der überraschende Reiz ihres malerischen Scheines selbst geht in einen höheren Zusammenhang der lösenden Verklärung ein. Unter diesem Schein des Abendhimmels weht nicht nur der frische Seewind über die Wasserfläche herüber, sondern ein Odem der unendlichen Weite, der alle Befangenheit aufhebt und den Augenblick zur bleibenden Bedeutung ins Land der Ewigkeit entrückt.

Das vermochte nur die dichterische Begabung des Malers zu leisten. Es gibt denn auch kein besseres Mittel, dieses Vorzugs inne zu werden, als den Vergleich mit einer Schöpfung ersten Ranges, der zugleich zur Feuerprobe seines Wertes werden muß. Wen erinnerte das Bild Baroccis nicht an den wunderbaren Fischzug Rafaels? Auch dieser Teppichkarton setzt mit Hilfe des Giovanni da Udine bei der Realistik des Vordergrundes, mit der Gefräßigkeit der Reiher und dem Reichtum des mannigfaltigen Fanges ein. Auch hier aber werden wir in den schwanken Fahrzeugen zu ganz idealer Auffassung hingerissen und vergessen über dem ausdrucksvollen Drama zwischen den Gestalten gern die Bedingungen ihres Sitzens und Knieens, ihres Schreitens und Ziehens,

des Stillstands oder der Ausdehnung in ihrem Element. Die mimische Kraft befreit den Maler von den unerbittlichen Forderungen des plastischen Aufbaues der Körper im Raum. Wir erleben ein andres Wunder als das des Fischfangs mit unsern Augen. Und doch, wie anders ist das Ideal der kraftvollen Persönlichkeit noch in Fleisch und Blut der Renaissance befangen; wie statuarisch herausgearbeitet als schöner Mann nach Art des sommo Giove der Heidenwelt, oder als Herakles, der in Erdenkämpfe verschlagene Sohn des Zeus, vielmehr denn als Apoll und Lichtgott, ist dieser Christus Rafaels gegeben; wie setzt er dem Feuerkopf Petrus mit seiner Explosion und dem Hünen Andreas, — durch die Prachtleiber der Jünglinge bis zu Charon am Steuer, — die nämliche Instanz der Körperlichkeit und Willensenergie des Gebieters entgegen: an ihm bricht sich das Gewoge, wie die Brandung des Meeres am Granitfelsen, der dort aufragt. Bei allem Duft des Schauplatzes und allem Bewegungszug der durchgehenden Umrißlinie gegen den Himmel, — ein ganz anderes Bekenntnis des Malers, des Menschen Rafael. Und zwischen jenem Werke des ersten Urbinaten und diesem des zweiten hier liegt der ganze Triumph der plastischen Malerei Michelangelos, mit dem letzten Gigantensturz zwischen Himmel und Hölle, der die Weltachse selber zum Höhenmaß seines Wandbildes zu machen wagte und damit alle Bildanschauung aus den Fugen hob. Das geistige Auge dieses zweiten Urbinaten ist nicht mehr auf das Weltgericht der Cappella Sistina gewendet, sondern auf Tizians menschlichere Weltanschauung, die in Venedig und an den Ufern der Adria zuhause war; doch auch ihnen innerlich entfremdet, strebt er geistigeren Werten zu, — und dichtet anders als sie allesamt.

Christus vor Magdalena

1590 München, Pinakothek — Florenz, Uffizien

Kein Gegenstand scheint uns so geeignet, die ethisch vertiefte Denkweise einer strengeren Zeit gegenüber der Verherrlichung des Menschenleibes in den glücklichsten Tagen der Hochrenaissance zum Austrag zu bringen, als die Erscheinung des Auferstandenen. Und hier ist die Gelegenheit, den Unterschied zwischen dem verklärten Leib des Erlösers und dem gewöhnlicher Sterblichen wiederzugeben, am einfachsten in der Begegnung mit Maria Magdalena. Ihrem sinn-

lichen Bedürfnis, sich tastend von der Wirklichkeit des Geschauten zu überzeugen, wird eben Einhalt geboten: „rühre mich nicht an!“

Aber gerade hier legt sich für die italienische Auffassung des Wunders der Nachdruck nur allzugern auf die Gestalt des Siegers über den Tod, und die Auferstehung des Fleisches als vollendete Tatsache zu zeigen, wird zur Hauptsache. Dazu kommt dann die liebeglühende Sehnsucht Magdalenas und das Entzücken des Wiedersehens der vollen Herrlichkeit des geliebten Mannes. — Von aller ablenkenden Zutat, die durch den vermeintlichen Gärtner hineinspielt und fast immer zu Schwankungen zwischen dem einen und dem andern Moment verleitet, würden wir garnicht zu reden veranlaßt, wenn diese Verwirrung zwischen der poetischen Legende der Bibel und dem anschaulichen Inhalt eines Bildes nicht bis in die schriftlichen Nachrichten hineinreichte, von denen wir zu einem guten Teil, unsres Wissens wenigstens, noch heute abhängen. Wenn wir den Berichterstatter Belloris beim Worte nehmen, in der Voraussetzung, daß der literarische Verarbeiter der Niederschriften nicht nachlässig oder willkührlich damit geschaltet hat, so hätte auch Barocci zwei verschiedene Redaktionen dieser Begegnung zwischen Christus und Magdalena beim Grabe gemalt. An einer Stelle heißt es: „für Monsignore Giuliano della Rovere machte er die Erscheinung des Herrn vor Magdalena, die schmerzvoll ihre Hand an die Wange legt.“ Und da Monsignore Giuliano eben der Sohn des Kardinals Giulio della Rovere und Oheim der Herzogin Livia, zweiten Gemahlin des Francesco Maria von Urbino, Abt von S. Lorenzo und Prior von Corinaldo war, dessen Bildnis Barocci ebenfalls gemalt hat, so darf diese Angabe als authentisch angesehen werden und bewährt sich, wie sogleich gesagt werden muß, als zuverlässig. An einer frühern Stelle aber begegnet unvermittelt, als ob vorher von einem ersten Werk gleichen Inhalts die Rede gewesen sei, die Notiz: „Er machte eine andre Tafel mit dem „Noli me tangere“ für die Herrn Buonvisi, welche in einer Kirche von Lucca aufgestellt werden sollte“; der Zeuge weiß also nicht, ob dies geschehen, und beschreibt somit auch schwerlich aus eigener Anschauung: „darauf war der Herr dargestellt, der in Gestalt des Gärtners erschienen, sich vor Magdalena zurückzieht, die knieend die Hand ausstreckt, um ihn zu berühren.“ Der Zusatz: „auch diese wird zu den besten und lobenswertesten Werken

seines Pinsels gerechnet", — bestätigt wohl den Mangel des eigenen Eindrucks bei dem sonst so genauen Beschreiber der ihm zugänglichen Beispiele. Diese zweite Angabe bestätigt sich gerade in den Momenten, die eine Verschiedenheit der zweiten Redaktion begründen würden, nicht. Wir kennen wenigstens kein Bild Baroccis, wo das Noli me tangere unmittelbar durch die ausgestreckte Hand Magdalenas ausgelöst würde, und zugleich die Verkleidung als Gärtner aufgeboten wäre, den Auftritt zu verdeutlichen. Wohl aber steht der Stich von Luca Ciamberlano (1609) als Urkunde solches Tatbestandes da. Hier weicht der Auferstandene vor der Berührung zurück, und hinter ihm links ist das Gitterwerk des Gartenzaunes aus leichtem Rohr geknickt; rechts liegen Hacke und Brause des Gärtners. Der Ausblick in die Landschaft zeigt links den Kalvarienberg, und einen Kirchenchor, Glockenturm und Palastbau gegenüber.[1]) Das nämliche Urbild hat auch Raphael Morghen noch gestochen.

Für uns mag in erster Linie das vollbezeichnete und datierte Gemälde in München maßgebend bleiben, das aus Düsseldorf stammt.[2]) Links unten liest man die unzweifelhaft echte Inschrift:

FED. BAR. VRB.
MDXC.

während das Exemplar der Galleria Nazionale (Corsini) in Rom durch ängstliche und übertriebene Einzelarbeit im realistischen Geschmack und durch die veränderte Tonart der Farben sich als spätere Bearbeitung erweist.[3]) Dagegen gibt schon der Münchner Katalog von Reber und Bayersdorfer an: die Skizze dazu befindet sich in den Uffizien zu Florenz. Wir halten dieses kleine Bild[4]) eben für die Redaktion, die unser Gewährsmann kannte, auf Wunsch des Monsignore Giuliano della Rovere als Zimmerschmuck oder Altarstück einer Hauskapelle ausgeführt; sie stimmt ebenso mit der ersten Beschreibung wie das Münchner Hauptexemplar überein, und ist nichts anderes als die vorbereitende Arbeit, die gleich

1) bez.: Lucas Ciamberlanus Urbinas I. V. Doctor delineavit et sculpsit. Anno 1609. Dies wäre somit die spätere, für die Buonvisi in Lucca bestimmte Wiederholung.

2) Alte Pinakothek Nr. 1104. H: 2,59 m. B: 2,00 m. Leinwand. Phot. Bruckmann (Pigmentdruck). Gest. v. H. Schmitz.

3) Phot. Alinari 7363. Die Vorlage könnte das Florentiner Original in den Uffizien gewesen sein.

4) Uffizien Nr. 212 (erst seit 1798 in der Galerie). Phot. Alinari 384.

dem Florentiner Exemplar der Verkündigung und der Stigmatisation, in ihrem skizzenhaften Charakter nur vollendet wurde.

Das Münchener Gemälde von 1590 ist kraftvoll in der Farbe und Gesamthaltung. Der bläuliche Mantel des Auferstandenen fällt in Dunkelgrün; darunter liegt ein scharlachrotes mit Weiß gedämpftes Untergewand über dem weißen Linnen, das um den Leib geschlagen, über dem Knie nur ein wenig hervorsieht, an Brust und Rücken aber die nackte Büste wirksam umrahmt. Die freie Schulter, der vorgestreckte rechte Arm und das aufgestützte rechte Bein leuchten in heller Karnation, wie das Antlitz, das sich in knappem Profil zur Magdalena neigt. Das „Noli me tangere“ ward gesprochen, und die Erklärung folgt eben jetzt; das sagt die begleitende Bewegung der Finger. Magdalena ist zurückgewichen, und ihre an Wange und Ohr und Schleiertuch gelegte Hand kennzeichnet ihre Folgsamkeit nach dem Verbot und zugleich das Bedauern, mit dem sie von dem Vorhaben liebender Berührung abläßt und sich mit dem Schauen und Horchen begnügt. Ihre rechte Hand liegt ruhig, wie in mechanischem Verweilen nur, auf dem Salbgefäß, das neben ihr auf einer Stufe steht; sie kann die voreilige Bewegung nicht soeben aufgegeben haben, und die andre war dem nackten Fuß des Auferstandenen näher, zumal wenn die Knieende sich vorgebeugt hatte und erst zurückgefahren ist, wie aus unüberlegtem Tun, indem sie die Warnung als Vorwurf empfindet. Sollen wir solche Erklärung des Vorangegangenen nicht hereinnehmen, so bleibt nur die Erklärung übrig: es ist gar kein „Noli me tangere“, sondern der frühere Moment dargestellt, wo der Erlöser, den Magdalena für den Gärtner genommen, sich zu erkennen gibt mit der Anrede: „Maria!“ Und seine Stimme löst die staunende Haltung aus, mit der sie ihn anschaut und ihren Augen nicht traut, aber „Meister“ stammelt, wie so oft, wenn er im Leben sie angesprochen hatte. Dies ist die einfachere Lösung, und der Name des Bildes besteht nicht mit Recht.[1])

Magdalenas Mantel ist ein Prachtstück aus silbergrauem Atlas mit reichem Muster in Gold durchwebt und weißer Kehrseite; ihr hellrosa Kleid schillert ebenfalls in Silbergrau hinüber, und ihre weißen Hemdärmel erhöhen nur ihre helle Karnation, die der volle

1) So steht auch in den alten Inventaren der Bilder von Urbino und Pesaro nur „Magdalena“ oder „Magdalena mit Christus“.

Unterarm und das Antlitz, mit dem aufgelösten Haar, das gleich dem zarten Schleiertuch zur Seite weht, in so ausdrucksvoller Verbindung darbieten.[1]) Es sind beide umbrische Gebirgsbewohner, wenn auch durch das Schönheitsideal Correggios hindurchgegangen und wieder geläutert im Sinne Baroccis, beide — der schöne Mann, wie das schöne Weib — von jener hellweißen Blondheit der durchsichtigen Hautfarbe, ohne dunkleres Pigment darunter, aber auch frei von jeder unangenehmen Röte, die man hier und da dem Maler vorzuwerfen weiß.

Alles Übrige dient nur der unerwarteten Begegnung des gekreuzigten und begrabenen, aber in voller Herrlichkeit seines gottähnlichen Leibes wieder auferstandenen Jesus von Nazareth — mit der schmerzgebeugten, aber in Liebe schmachtenden Magdalena, die sich emporrichtet zum Glück, und doch Entsagung lernen muß in heiliger Scheu. Die Architektur mit dem Grabeseingang zur Linken hinter Christus, der Torbogen mit dem hölzernen Querbalken und dem Gitter eines Ziergärtleins davor, sind durchaus untergeordnet. Nur der Ausblick in die Landschaft, der rechts durch einen Felsen mit Golgatha darauf geschlossen wird, links im Grunde die Türme des Schlosses von Urbino als dunkle Silhouette erkennen läßt, wirkt befreiend mit, und wesentlich durch den goldenen Schein der im weichen Duft heraufleuchtet vom fernen Horizont, — wie ein erster Gruß des neuen Lebens. Gerade diese Zutat erinnert so stark an die Grablegung in Senigallia von 1582, daß wir die Erfindung der Szene demselben Gedankenkreis entsprungen glauben, und der Kopf Christi mit dem Strahlenkreuz dahinter weist ebenso auf den Zusammenhang mit der Berufung des Andreas für Pesaro von 1580—83 zurück.

Auch in dem vorbereitenden Bilde zu Florenz ist der Hintergrund links mit dem Torbogen und der Landschaft in grauem Gesamtton zusammengehalten, als ruhige Folie für die Figurengruppe. Nur das Aufleuchten am Himmel draußen und die dunkelste Stelle drinnen, am Torpfeiler links und an der Felspartie daneben, geben zwei kontrastierende Akzente, die den Auferstan-

1) Leider ist der Kopf durch Abreiben verletzt, so daß ein unangenehmer Schattenstrich von der Stirn an der Nase entlangläuft. Dennoch kein Durchwachsen roter Töne, die sich in dem Florentiner Bilde zeigen.

denen von Magdalena trennen. Der Mantel Christi ist heller in Stahlblau von fast metallischer Wirkung gehalten, die durch die eckiger gebrochenen Falten noch unterstützt wird. Der Prachtstoff Magdalenas noch mehr als glänzendes Schaustück fast zu eigenem Stilleben durchgearbeitet. Die Hauptsache jedoch bleibt dieselbe; ja die Köpfe haben, obwohl nicht so frei in der Form, noch unmittelbarere Lebendigkeit des flüchtigen Ausdrucks bewahrt, wie ihn nur die höchste Erregung des Augenblicks gebiert. Die beiden Personen gehen ganz ineinander auf, trotz allem was dazwischen liegt.

Nehmen wir nun einmal an, die Erscheinung des Auferstandenen vor Magdalena verschwände im nächsten Augenblick wieder, so blieb das junge Weib wohl noch eine Weile wie gebannt auf den Knieen liegen und starrte weiter auf die Stelle, wo der Gegenstand all ihrer Träume soeben noch in greifbarer Nähe gestanden war. Sie fühlte sich hinausgehoben über die Alltagswelt umher, — bis der Nachklang des Zaubers erstirbt und das Bewußtsein der Wirklichkeit durch irgend einen Anlaß zum Durchbruch kommt. Dann hätten wir mit diesem einsamen Menschenkind auf Erden eine neue Aufgabe der Malerei bezeichnet, die doch nur Sichtbares zu bieten vermag und nur anschauliche Mittel hat, das Innenleben und seine Ereignisse wiederzugeben. Wie vermöchte sie solche Verzückung ohne die Gegenwart eines zweiten Wesens zu schildern?

Ein ganz vorzügliches Beispiel dieser Art ist die:

Beata Michelina da Pesaro

Rom, Vatikan, Pinakothek

Als Altarbild für die Grabkapelle der Michelina Sforza, einer Angehörigen des Franziskanerordens „di terz' ordine" gemalt, befand sich das berühmte Werk Baroccis bis zur Franzosenzeit in der Kirche S. Francesco zu Pesaro, wo es der Maler Simone Cantarini, il Pesarese, als das herrlichste Gemälde des Urbinaten gepriesen haben soll.[1]) Es zeigt die fromme Pilgerin auf der Höhe

1) Als Vorstufe hierzu erscheint eine Darstellung der hl. Katharina, die bei Bellori, als in Cortona bei den Zoccolanti befindlich, erwähnt wird, mit der Angabe: „genuflessa riguarda ad una luce di Cherubini con l'angelo che le porta la corona del martirio". Ein solches Bild sieht man heute unter Baroccis Namen zu Genua in der Galerie Brignole Sale ausgestellt. Die Heilige kniet auf ihrem Rade mit der Palme in der Hand auf einer hochgelegenen Terrasse, auf deren Marmorfließen die Zinkenkrone liegt. Durch die Balustrade blickt man in tiefere Teile der Stadt

des Kalvarienberges knieend; Wanderstab, Bündel und Strohhut hat sie abgelegt und blickt mit ausgebreiteten Armen zum Himmel empor „in die Betrachtung des Kreuzestodes unseres Herrn entrückt.“ Die ganze Bildfläche des Altarstückes ist mit dieser einzigen auf dem Fels der Schädelstätte knieenden Frauengestalt gefüllt, indem hier auf Bergeshöh der Sturmwind einherweht und den Mantel vom schweren Stoff ihrer Ordenstracht ausflattern läßt, während der untere Rand der Kutte sich über den Boden breitet. Das Antlitz vom Kopftuch und Weihel eingerahmt, kommt so in Dreiviertelsicht fast in die Mitte des Ganzen, dessen obere Hälfte nur vom Himmel mit Gewitterwolken eingenommen wird, aus deren Lichtung ein Paar zarte Cherubköpfchen über dem Scheitel der Einsamen, aber ungesehen von ihr, hervorlugen, damit die Gegenwart der höhern Mächte wenigstens angedeutet sei.[1])

Die Haltung der Gestalt ist so ausdrucksvoll für die Inbrunst der Andacht, die sie in jenem Augenblick durchdringt, daß sie den Betrachter gefangen nimmt und mitzureißen vermag, ohne doch irgendwie in jene Übertreibung zu verfallen, durch die Spätere so häufig gesündigt haben, aber auch ohne jeden Anflug sinnlichen Liebeswahns, wie ihn Correggios Märtyrinnen bei ihrer Enthauptung noch zur Schau stellen. So erscheinen die mädchenhaft frommen Züge wie von heiliger Einfalt und seliger Wonne verklärt, und mit der natürlichen Anmut, die keine höhere Bedeutung des eigenen Charakters beansprucht, verbindet sich eine solche Großartigkeit des Aufschwungs in allen übrigen Teilen, daß sie auch den edelsten Regungen der Menschenbrust als Gefäß für den freien Erguß

---

und hinüber auf Befestigungen mit einem runden Turm. Jenseits der Brustwehr eröffnet sich die Landschaft mit einem See, als befände man sich in Castiglione del Lago am Trasimeno. Oben schließt gegen den hellen Himmel eine Reihe von Cherubköpfen vor dunklen Wolken, und in der Mitte fliegt der nackte Engel mit dem Kranz. Die Beschreibung bei Bellori stimmt also ganz genau. Manches erinnert an S. Lucia in Paris und Beata Michelina von Pesaro, ist aber unreifer, besonders der aufblickende Kopf. Indes auch dieser erscheint im letzten Stadium des Meisters, nur etwas abgewandelt wieder in der Halbfigur der hl. Katharina, Rom, Gal. Borghese Nr. 111. Phot. Brogi 11940. Rad. v. Ag. Carracci B. 64. — Das Bild in Genua ist von A. Noack photographiert (Kat. Nr. 6686), doch geringeren Wertes.

1) Die ausgeführte Vorbereitung dazu in Turin, Pinakothek Nr. 151 oder Wiederholung? (0,63 × 0,48). Gest. v. Bened. Fariat, gewidmet der Sig^ra Giulia Albani Abbati Olivieri . . . Vorlage damals im Besitz des Monsignore Fabio Olivieri, Sohnes derselben Dame.

in sichtbare Erscheinung zu dienen vermag, und würdig ist, zum Sammelpunkt und Träger des reinsten Gefühlslebens zu werden. Darin liegt das glücklichste Gelingen des Künstlers. Diesem Ausdruck entspricht die rhythmische Bewegung, die unter dem brausenden Gruß der Lüfte das flatternde Gewand vollführt, aus dem nur die zitternden Hände hervorragen und bis in die Fingerspitzen hinein die vibrierende Strahlung seelischen Hochdrangs verkünden. Mit der Abwechslung der Faltenzüge und den Gegensätzen ihrer Lagen ist nicht erschöpft, was mit ihnen vorgeht. Die Verteilung der Lichter und Schatten kommt freilich hinzu, und faßt sie hier zu größeren Flächen zusammen oder durchbricht dort wieder belebend die dunkleren Massen. Es ist vielmehr ein Ausklingen dieser Hülle des Körpers in die Weite des Raumes, und so gewinnt dies Einzelwesen Beziehung zur irdischen Natur, die es umgibt, zur Landschaft und zum Himmel, mit dem Sturmgewölk darüberhin, zur ganzen Welt da draußen. Die Mächte des Alls nehmen an dem seelischen Erlebnis Anteil, soweit sie ringsum zur Erscheinung kommen, und im Ausstausch mit ihnen ergibt sich das Wunder.

Die Gesamtstimmung des Bildes ist die höchste koloristische Leistung. Und diese besteht eigentlich darin, daß sie von Wirklichkeitstreue der Körperfarben aus zur monochromen Clairobscurmalerei übergeführt ist, so daß sich eine sinnfällige Vergeistigung der farbigen Welt vollzieht, die das menschliche Geschöpf in ihren Zusammenhang aufnimmt. Rechts unten setzt die Wiedergabe der Dinge mit der Genauigkeit des Stillebens ein. Der gelbe Strohhut über dem grauweißen Bündel und braungrauen Pilgerstab sind greifbare Wahrheit. Die graue Kutte mit der geknoteten Schnur über dem Leib und dem Rosenkranz im Gürtel, der gelbbraune Mantel darüber, haben festen Bestand. Auch das Schleiertuch um das Haupt aber ist grau getönt, und Grau verschiedenster Grade verschleiert den blauen Himmel, bis zu dunkeler Goldfarbe im Glorienschein des Gewölks. Noch mehr: unter dem wehenden Mantelende rechts blinken die Häuser mit erleuchteten Fenstern herauf. Diese überzeugende Note ist auch den Zeitgenossen nicht entgangen: „giacendo la città di Gerusalemme in veduta“ berichtet der Gewährsmann aus Urbino. Und dieser Ausschnitt liegt in der Tiefe einer Senkung jenseits des Hochplateaus; weiter drüben aber steigen Bergzüge an, wie Wellenkämme, der Widerschein des

Himmels gleitet über die Halden, wie über naßgeregnetes Gestein, und scharfe Grate ziehen sich zwischen hellen Kuppen und dunklen Lagen empor, bis zur Scheitelhöhe der Knieenden rechts hinaus, während links der Kamm des Hügels niedriger weiterlaufend neben der gesenkten Hand als ruhige Horizontale die Scheidung zwischen Erdoberfläche und Luftregion angibt. So heben sich aus der Gesamtheit ringsum, die sich der Einfarbigkeit nähert und im einheitlichen Helldunkel zusammengehalten wird, die nackten Teile besonders wirksam heraus und ziehen schon beim ersten Anblick die Aufmerksamkeit an, die immer aus der schweifenden Bewegung in die Weite zu ihnen zurückkehrt. Für das Antlitz, das ganz ohne Schatten gemalt ist, sich nur durch die Kraft und die Abstufung der Lichter in Halbtönen modelliert, entsteht so ein harmonischer Hintergrund oder eine mit eigenem Leben erfüllte Folie, deren Wechselbeziehung zur Hauptsache in ihrer Mitte immer aufs neue überrascht und bezaubert. Und dieses Frauenantlitz, sagt ein feingebildeter Maler, der solche Reize noch zu würdigen wußte: „besitzt die Weichheit des Fleisches, in dem Blut und Leben wohnt, so daß es die überzeugende Stärke der Gegenwart, die Rundung und Duftigkeit der wirklichen Erscheinung gewinnt. Das ist die höchste Leistung, die Menschenkunst in malerischer Wiedergabe nur erreichen kann.“[1])

Diese Vergeistigung der farbigen Welt in fast monochromes Chiaroscuro verbindet sich mit spätabendlicher oder fast nächtlicher Dunkelheit (wie in der Madonna del Rosario) in einem andern Werke, wo beides durch den Gegenstand ebenso motiviert erscheint, wie durch das Streben des Künstlers nach seelischer Tiefe der Auffassung und Läuterung des sinnlichen Eindrucks. Es behandelt die

Stigmatisation des Franz von Assisi

Gemälde in Florenz, Uffizien, und Urbino, Pinakothek

Zwischen schroffen Felsklippen bei La Vernia öffnet sich der Einblick in die Landschaft. Zur Linken steht ein hoher Baumstamm, dessen Laub herbstbraun in dunkler Silhouette gegen den Himmel ragt. Droben hockt ein Turmfalke auf dem Aste.

1) Gio. Andrea Lazzarini bei Ant. Becci, Catalogo delle Pitture che si conservano nelle chiese di Pesaro. Pesaro M.DCC.LXXXIII. 8⁰. p. 19.

Federigo Barocci: Stigmatisation des hl. Franz
Florenz, Uffizien

Unten am Fuße sitzt der Bruder Rufinus, mit dem Rosenkranz zwischen den Fingern, ein Buch auf dem Steine neben sich, und wendet seinen Kopf erstaunt nach rückwärts, mit der Hand über den Augen den Lichtglanz abzublenden, um die Ursache der Erscheinung zu erspähen, die den betenden Franz mit strahlendem Feuer überschüttet. Bemerkenswert ist in dieser packenden Figur, die durch ihre realistische Wahrheit das Staunen ganz moderner Betrachter erregt[1]), grade die Kunst des Meisters ein derartig ausgeführtes Bravourstück doch völlig unterzuordnen und der Hauptsache dienstbar zu machen. Bei aller gespannten Aufmerksamkeit gehört dieser Augenzeuge des Wunders, der zur Beglaubigung des Hergangs unentbehrlich ist, doch sozusagen nur zur vorderen Baumkulisse; er wächst mit Wurzel und Stamm gleichsam zusammen und weicht mit seinem persönlichen Anliegen unbezwinglicher Neugier völlig zurück, als wäre er zum Schatten entgeistert oder nur ein abenteuerlich geformter Rest eines Baumstamms neben dem andern. Franz von Assisi kniet rechts, etwas weiter hinein gegen die Mitte gekehrt, vor einer Höhlenöffnung in der Felswand, die den Schauplatz schließt. Er schaut in voller Verzückung zum Nachthimmel empor, an dem das geflügelte Kruzifix aufleuchtet, und empfängt in mimetischer Wiederholung der gleichen Haltung die Wundmale an den ausgebreiteten Händen und der Seite, im vollen Widerschein des Meteors.

Weiter hinten im dunkeln Grunde der Landschaft erkennt man ein Gebäude, auf dessen Vorplatz ein Wachtfeuer brennt, dessen letzte Glut noch die schlafenden Gefährten wärmt. Ein junger Bursche ist aufgestanden und weckt einen Alten, der am Boden kauert, um ihm die Himmelserscheinung zu zeigen. Das wirkt so märchenhaft wie bei der Verkündigung an die Hirten und steigert den Vorgang zwischen Felsen und Baumriesen im Vordergrund zu einem unerhörten Auftritt, den der Betrachter miterleben darf, während jene Menschenkinder drunten im Tal nur ahnungslos nach dem Kometen starren, als sei das Kreuz des Südens über den Bergen des Casentino aufgegangen.

Das Ganze des Bildes ist auf die graubraunen Kutten der

1) POMPEO GHERARDI: una figura stupenda in ogni sua parte, ma spezialmente nella faccia, in cui, e come meglio non si potrebbe, esprimesi la forza che si fà dall' occhio, quando si appunta in luogo troppo luminoso. (1871.)

Mönche gestimmt und das Gelbgrau des Gesteins von La Vernia, wo diese Transfiguration des Ordensstifters spielt. Nur leicht kommen die wärmeren Töne der Karnation hinzu, die bei Franz durch den goldgelben Lichtglanz vollends verklärt werden. Eine flackernde Bewegung geht durch alle Teile des Bildes, nicht allein durch die Gestalten und ihre Glieder, sondern auch durch die Gewandstoffe, das Gezweig der Bäume und seine Wipfel, bis hinein in die Klippen der Felswand. Erst hinten im landschaftlichen Grunde kehrt das Grün des Laubwerks und der bläuliche Schimmer der Ferne zurück, wie im sinkenden Dunkel über dem irdischen Schauplatz, wo Menschen wohnen und die gewohnte Natur sie umgibt.

Wir schildern dies Beispiel des Übergangs aus Naturfarben in eine willkürlich abgewandelte chromatische Tonleiter, die absichtsvoll und sinnentsprechend in abstrakte Einfarbigkeit hinüberleitet, nach dem kleinen Original in den Uffizien zu Florenz, das sicher aus der vorbereitenden Studie entstanden ist, indem diese zum fertigen Gemälde für die nähere Betrachtung im Zimmer ausgeführt ward.[1]) Dies Exemplar ist bis in den Hintergrund hinein in allen Teilen deutlich erkennbar; ein zweites ähnlicher Art in der Galerie von Parma ist in der Landschaft nachgedunkelt oder absichtlich tiefer gestimmt, so daß man den Schläfer, der geweckt wird, nicht mehr recht versteht. In der Pinakothek von Urbino befindet sich dagegen das Altargemälde, das für die Kapuzinerkirche vor der Stadt gemalt war. Es ist ein Kirchenbild größten Formates und noch ausschließlicher auf Nachtstimmung durchgeführt. So verschwindet die ganze landschaftliche Begleitszene hinten im Dunkel, wenn auch zum Teil gewiß erst infolge der Nachdunkelung und schlechten Behandlung an Ort und Stelle. Nur das Feuer der Hirten ist noch sichtbar und fordert mindestens Schattensilhouetten im Umkreis seines Scheines dazu. In dem unglücklich beleuchteten Saal des Schlosses von Urbino, wo es jetzt hängt, kann die „bellissima tela del nostro Barocci“, wie Pompeo Gherardi das Werk bezeichnet, nicht zur Geltung kommen, wie in einem Kirchenraum,

1) Taf. 8. Sala del Baroccio Nr. 208, doch wohl aus der herzogl. Erbschaft von Urbino stammend. Das Inventar des Bastiano Venturi von 1654 (im Archiv der Guardaroba des Pal. Pitti) erwähnt einen „S. Franciscus“, ohne nähere Angabe. Dennistoun, a. a. O. III, 448, Nr. 61, setzt „not found“ hinzu; (seit 1798 in d. Galerie). Kopie in Dresden No. 109, jetzt Grimma.

für den es berechnet war. „La tavola delle stimmate di San Francesco nella chiesa de' Cappuccini" nennt es der urbinatische Berichterstatter Belloris, und diese hat Francesco Villamena gestochen, und datiert 1597. Dagegen beruht die Angabe, Federigo Barocci habe dieses Altarbild in eigenhändiger Radierung veröffentlicht, auf einem Irrtum[1]); sein Stich (BARTSCH 3.) gibt vielmehr eine andere Komposition wieder, deren künstlerische Bedeutung gerade in einer weiter entwickelten Phase des Strebens liegt, das wir soeben durch die bisherige Reihe verfolgt haben und nun mit diesem Beispiel beschließen:

Stigmatisation des Franz von Assisi

Radierung (BARTSCH 3.)

Diese Darstellung ist unmittelbar aus dem Perdono di S. Francesco erwachsen, indem sich das Bedürfnis nach Erlösung der Einzelgestalt von der Übermacht der himmlischen Gewalthaber einstellte, wie wir es als Wurzel des Neuen bezeichnet haben. Und da diese Einzelfigur des knieenden Franz fast völlig — bis auf das Herabsteigen über die Schwelle des Heiligtums, die bei der Stigmatisation unter freiem Himmel wegfiel, — mit der Hauptperson jenes Altarbildes, von dem wir ausgegangen, übereinstimmt, so geschah die Umwandlung wahrscheinlich auf Grund der vorbereitenden Studie für den frommen Beter, die den Meister so lange beschäftigt und, wegen der wirksamen Hervorhebung des Kopfes noch im Gemälde, ihm soviel Mühe gemacht hatte. Dies Schmerzenskind ist hier zu neuem Leben erweckt, und nun erst entfaltet es den Inhalt seelischer Erregung, der darin niedergelegt war, ungehindert; es strömt ihn aus in die Weite. Auf der Kupferplatte stimmt die Richtung nach links vollständig mit der ursprünglichen auf der Altartafel in Urbino überein; auf dem Abdruck erscheint sie natürlich umgekehrt nach rechts gewendet, und hinter ihrem Rücken links erhebt sich die Felswand mit dem schräg abfallenden Erdreich, das in dunklerer Tönung sich am nächsten an die Menschengestalt anschließt, während alles Übrige außerordentlich licht und zart gehalten ist.[2]) Gegenüber

1) BARTSCH, Peintre-Graveur und darnach Meyers Künstlerlexikon S. 29, Nr. 3, W. FRIEDLÄNDER im Allg. Lex. d. bild. Kstler. II, 1908 p. 513.

2) Unter der Hauptfigur steht am Rande die Bezeichnung F. B. V. F. H: 230 mm B: 146. Vgl. unsere Tafel 9 nach Phot. v. Dr. Stoedtner, Berlin.

der gemalten Darstellung der selben Szene für die Kapuzinerkirche ist hier auch der Zeuge, Rufinus, aus dem Vordergrunde verbannt. Wir sehen ihn rechts hinten eifrig lesend von dannen gehen, als müsse er im langsamen Schritte, wie unter den Hallen des Kreuzgangs im Kloster dahinwandelnd, alsbald unseren Blicken entschwinden. Weiter hinein gegen die Ebene ragt die Kirche mit spitzem Glockenturm auf, und bezeichnet gerade über dem beleuchteten Rücken und Haupt des Peripatetikers den Abschluß des Schauplatzes, durch engere Schraffierung der Schattenlagen wieder gefestigt und vom Himmel mit leichten Wolkenstreifen abgehoben. Ebenso zurückhaltend ist die Erscheinung des flammenden Kruzifixus in der Höhe behandelt. Keine „Durchbohrung mit seraphischen Lichtstrahlen“, wie es in der zeitgenössischen Beschreibung des Altarbildes heißt; keine Schrägstellung deshalb, wie es zur realistischen Wiedergabe solcher Pfeile des Gottes am Kreuz erfordert wäre, sondern senkrecht über dem Getroffenen schwebt es, wie ein Vogel in der Luft, über dem geneigten Ast eines kaum belaubten Bäumchens, — ganz klein, in hellem Umkreis, nur angedeutet, kaum anders, als handle es sich gar nicht um sinnliche Wahrnehmung für den Entzückten, sondern nur um die geistige Gegenwart, um die Veranschaulichung des innern Gesichts für den Betrachter des Blattes, damit der poetische Zusammenhang aufleuchte, den das Wort schon allzu derb verleiblicht: le stimmate di San Francesco. Die Hauptsache für den Maler ist, daß die ganze rechte Seite, in diagonaler Teilung des rechteckigen Hochformats, als freier Raum zwischen Erdboden und Himmel vor der geöffneten Haltung dieses Menschenkörpers liege. Alle Bestandteile des landschaftlichen Grundes sind nur wie hingehaucht in duftiger Zeichnung und leiten auf dem hellen Blatte nur begleitend und vermittelnd über von unten nach oben, bis zum äußersten Rande, wo die Zweige sich zum Himmel strecken und im Dunstkreis des Abendnebels verschwinden, der den andern Sterbliche ndie Nähe der Gottheit verbirgt. So allein war es möglich, auch den Träger der Begeisterung selbst auf das geringste Maß der Verkörperung zu beschränken, und mit durchsichtigen Schattenlagen gegen die hellen Flächen die Gestalt nur so weit zu modellieren, daß sie für die malerische Anschauung noch als ausreichend sinnfällige Unterlage lebendigen Geschehens hingenommen

Federigo Barocci: Stigmatisation des hl. Franz
Radierung B. 3

wird. Ihre überzeugende Kraft liegt vorwiegend in der ausdrucksvollen Bewegung, die in dieser durchgeistigten Formensprache der Graphik zu einer unmittelbaren Verklärung menschlichen Seelenlebens wird. Es ist der rhythmische Vortrag mimischer Werte, der sich von dieser hingebenden Gebärde liebevoller Empfänglichkeit des Herzens hinausergießt in die umgebende Welt. Die zitternden Hände, das fiebernde Antlitz des Asketen finden ihre Fortsetzung in der mitfühlenden Natur, die sein reiches Gemüt beseelt und sich verbrüdert hat. Und nun antworten ihm die Felsen, helfen ihm die schlank aufstrebenden Bäume und senden ihre zartesten Äste sehnsüchtig zur Höhe empor, als spräche auch ihre stumme Gebärde beredt wie Glieder des Menschen, und trachteten das Ideal, das ihm aufleuchtet, festzuhalten, um in der Inbrunst des Augenblicks die ewige Errungenschaft zu genießen, gleichwie seine Seele da drunten in der sterblichen Hülle, die sie gefangen hält. Und der gefiederte Bruder droben schwingt sich über dem Gezweig frei und selig in das Reich des Lichtes. Der kurzsichtige Genosse der Waldeinsamkeit, der sich in sein Buch vergräbt, hat keine Ahnung von dem befreienden Wunder, das der Seher erlebt, der Einsame, dessen beflügelte Blicke in die Weite dringen, der mit offenen Armen das All an seiner Brust empfindet.

Diese Radierung Baroccis ist eine Offenbarung der Landschaftsmalerei, und die knieende Gestalt seines vergeistigten Einsiedels ist nichts anderes als der Vertreter des menschlichen Subjekts überhaupt, das empfänglich die Natur als Ganzes aufzunehmen vermag. Was mit der Beata Michelina auf dem Kalvarienberg noch im Gewittersturm, an hochgeweihter Stätte nur geschah, das ergibt sich hier wie selbstverständlich, unter Ausschaltung fast des besondern Anlasses zur Erregtheit des Augenblicks. In der Innigkeit der Gemeinschaft zwischen dem kleinen Menschensohn und der weiten Welt da draußen ist die künstlerische Tat vollzogen, auf die es diesem gereiften Geiste noch ankam; sie ist ein Vermächtnis an die kommenden Generationen, die auch der ganz Moderne noch anerkennen wird.[1])

---

1) Eine zeitgenössische Kopie dieses Blattes verrät den Mangel an Verständnis für diese Hauptsache, indem sie auf die Landschaft verzichtet, die Gestalt (in Rückübersetzung von der Gegenseite gesehen) fast für sich herausnimmt, nur den Schau-

IV.

Lag die Wurzel der Einzeldarstellung eines einsamen Menschen und seines Verhältnisses zur weiten Welt um ihn her in der Gestalt des Heiligen selber im Perdono di San Francesco, so ist auch die ausführliche Wiedergabe des Kirchleins, an das die Verzeihung für reuige Sünder geknüpft wird, die Schwelle des Heiligtums vorn, die Eingangshalle für vorübergehende Beter und die Kapelle drinnen, mit ihrer perspektivischen Raumvertiefung hintereinander zum Grundstock einer andern fruchtbaren Reihe geworden, die den Künstler bis ans Ende seines Schaffens beschäftigt hat. Es lohnt sich, auch dies künstlerische Problem zu verfolgen, das sich natürlich an der Hand ganz anders gearteter Aufgaben einstellt; denn wir dürfen von vornherein sicher sein: wo es aufgenommen wird, da dient es bei einem Meister wie Baroccio sicher den höhern Zwecken seiner Kunst und hängt mit den Grundprinzipien seiner Kompositionsweise aufs innigste zusammen, wo immer sie etwas Neues will. Das heißt, auch diese Reihe ist ein integrierender Bestandteil der Entwicklung des Barockstils in der Malerei.

Der Besuch Marias bei Elisabeth

Rom, S. Maria in Vallicella

Das erste Thema dieser Art, das in jenen Jahren an Barocci kam, war die „Visitation“ für die Chiesa Nuova in Rom. Nachdem Papst Gregor XIII. die alte Kirche 1575 dem Orden der Väter des Oratoriums überwiesen hatte, begann dessen Stifter Filippo Neri mit Feuereifer den Neubau zu betreiben. Die fünf Kapellen an der rechten Seite des Langhauses, von der Vierung aus, verteilen sich auf die Lebensgeschichte Marias so, daß die erste der Verkündigung, die zweite dem Besuch bei Elisabeth, usw. bis zur Darbringung des Knaben im Tempel gewidmet ist, während gegenüber die Passionsgeschichte, mit der berühmten Grablegung von Caravaggio in der zweiten vom Eingang her, angeordnet ward. In einer Reihe mit der Darstellung im Tempel von Giuseppe Cesari d'Arpino, der Anbetung der Könige von Cesare Nebbia,

platz um sie mit Baum abschließt und das Kruzifix deutlicher zeigt. Bez.: Federicus Baro. Vr. in: Im Kupferstichkabinett zu Brüssel ist das Original in einem Exemplar vorhanden, von dem alles abgeschnitten ist außer der Figur selbst; da war es also nichts anderes als das „Heiligenbildchen“, was interessierte.

der Geburt Christi von Durante Alberti, und endlich der Verkündigung von Domenico Cresti da Passignano, steht hier die Visitation von Barocci auf einem dunkeln Altar, der auch bei günstigstem Tageslicht keinen vollen Genuß der Malerei gestattet. Und dennoch soll das Werk nicht nur die besondre Vorliebe des Filippo Neri gewonnen haben, sondern fand auch in der Künstlerwelt vollste Anerkennung. Gisbert van Veen, der jüngere Bruder des Otto Venius hat das Bild bereits 1588 in einem großen bis auf die Gesichter wohlgelungenen Stich veröffentlicht, der uns heute, wo das Original geschwärzt ist, besonders willkommen wird[1]), und 1594 folgte ihm Philippe Thomassin, so daß die Wirkung auf die Zeitgenossen gesichert war.[2])

Wir blicken in die dunkle Eingangshalle eines Hauses hinein, dessen breite Treppenstufen bis an den vorderen Rand des Bildes reichen, während in der rechten Seitenwand die selbständig eingerahmte Tür zwischen zwei Fenstern oder Nischen mündet, weiterhin aber ein Podest oder Vorplatz mit einem Rundbogen am vordern und einem ebensolchen am hintern Ende begrenzt wird, deren letzterer den Ausblick ins Freie gewährt. So würde von der Rückseite starkes Licht einfallen müssen; aber es ist Abend und beginnt bereits zu dämmern; nur vorn auf der Treppe beleuchtet der letzte Schein der tiefstehenden Sonne noch von links die Ankunft der Gäste. Da beugt sich Joseph soeben weit vor, den weißen Leinsack mit Brot und andern Lebensmitteln abzulegen, und hält dabei das Grautier am Zügel, das Maria getragen hat. Mit großen Augen und gespitzten Ohren blickt es gerade noch hinter seinem Führer herein, dessen breiter Nacken und kraftvoller Arm mit dem emsig vorgeneigten Kopf den Aufbau der Figuren beginnt. Rechts in der Ecke gegenüber schreitet eine Magd über die erste Stufe herein: indem sie den linken Fuß aufsetzt, hebt sie mit der Hand den emporgenommenen Rock ihres Kleides, so daß auch hier der starke, halb nackte halb bedeckte Arm mit der herausdrängenden Schulter, samt dem langen Hals und aufschauend erhobenen Kopf im Schleiertuch, voll beleuchtet her-

1) Bez. r: Gys. Veen fe: 1588 l: Fr. Bar. Vr: in. (mit Widmung an den Kardinal Scipione Gonzaga, Statii Belga D.) Spätere Abdrücke mit Adr.: Bapt. Parmensis, Romae 1589. — Giouanni Orlandi. — Gio. Giac. Rossi 1594. — Phot. Anderson 3386.

2) In kl. 4⁰ geringer; Phil. Galle, von der Gegenseite.

vortritt. Sie trägt der Herrin einen geflochtenen Korb nach, aus dem zwei junge Hähnchen hervorgucken, und folgt teilnehmend der Begrüßung, zu der sie uns zwingend überleitet. Auf der nächsten Stufe steht Maria und tritt mit dem rechten Fuß zur letzten hinan, wo ihr Elisabeth entgegenkommt. Sie drücken einander die Hand, während die Linke der Hausbesitzerin sich mütterlich um den Nacken der Jüngeren schlingt, die Linke dieser den Oberarm der beglückten Freundin berührt. So begegnen sich ihre Blicke, der Kopf Marias in Profil, der Elisabeths in schräger Vorderansicht gegeben. Und so sehen wir von dem breiten schmunzelnden Antlitz der Alten nur Scheitel, Stirn und Wange heller, das übrige in Halbschatten gedämpft, von dem Marias dagegen die vollbeleuchtete Hälfte mit dem edeln Schnitt ihrer Züge und dem Ausdruck reiner Freude und reinen Sinnes in Auge, Stirn und Lippen. In ihrem blaugrünen Mantel und karminroten Kleid steht sie als schlichtes Frauenideal da, und vertraut sich der breitgebauten, behäbig gewordenen und doch so tüchtig und lebensfrisch zugleich gegebenen Elisabeth, die mit ihrem herzlichen Willkommen alle Herzen gewinnen muß. Und so kann der greise Zacharias mit der Priesterbinde um den Kopf und dem langen ehrwürdigen Bart im Augenblick nichts anderes, als mit der gleichen Freundlichkeit auf die Begegnung niederschauen, auf die er unter der Haustür wartend niederblickt. Dem Austausch seliger Hoffnung zwischen den beiden Frauen gehört diese Stunde, das weiß er. Und der Maler hat das Seine getan, auch unser Auge hier in der Mitte festzuhalten. In Maria kreuzen sich die beiden Bewegungslinien, denen es folgen kann: von Joseph steigen wir zu Zacharias auf, oder von der begleitenden Magd zu Elisabeth, und die biedere Wirtin gebietet durch ihre ganze Stellung Einhalt und Umkehr; sie umfängt die Ankommende mit ihren Armen und läßt nur den Spielraum von Angesicht zu Angesicht offen für die intimsten Gedanken und Gefühle. Und dennoch geht die Raumentfaltung weiter durch den Korridor, wie unter einem Tonnengewölbe hin, und der Ausblick ins Freie sorgt dafür, daß uns kein harter Abschluß der Wand zurückstößt. Es scheint gar, wir sind eigentlich in Urbino; an die Architekturformen des Schlosses schließen sich diese Stufen, diese Fenstereinfassungen und Gesimsprofile deutlich an, selbst die Schatten der Deckenwölbung und die

Durchschau durch die Rundbogenöffnung. Draußen aber steigt eine andere Treppenstiege oder ein aufgemauerter Fußweg zu einer Rampe heran, neben hochansteigenden Außenwänden hin zu einem Turm an der Ecke, der gerade hinter Elisabeths Kopf die Landschaft in zwei Hälften teilt. Links erst siegt der helle Abendschein über die Dämmerung zwischen den Bäumen, wo ein spitzer Kirchturm ragt, und umrandet die grauen Wolken mit Goldsäumen, als wäre es ein Abbild des späten Lebensabends der Hausherrin selbst, in dem es nun aufleuchtet mit ungeahnter Glut.[1])

Der Stich von Gisbert Veen gibt diese Bestandteile der Örtlichkeit gewissenhaft nach dem damals frischen Original wieder, so daß wir fast die Ziegelplatten der Rampe mit ganz flachen Stufen zu erkennen vermögen und die festungsartige Böschung des Baues. Aber von dem Lichtzauber des Gemäldes empfangen wir keinen Eindruck; der Lebenshauch ist über der Kleinarbeit der Kupferplatte verloren gegangen, die vielleicht nach einer Zeichnung des ältern Bruders Octavius daheim im Norden gefertigt ward und nur in Rom verlegt ist.[2]) Wäre diese Vermutung richtig, so müßte das Werk Baroccis in der Kirche vor dem Weggang des Otho Venius aus Rom aufgestellt sein, der von 1575 ab fünf volle Jahre dort zubrachte, dann nach einem Aufenthalt am bayrischen Hofe wie es scheint, 1583 in die Heimat zurückkehrte und zu Lüttich in den Dienst des Bischofs Ernst von Bayern trat, wie später in Köln auch sein Bruder Gisbert. Mit einem so frühen Datum der Visitation stimmte wohl auch die Reihenfolge bei Bellori überein, wo sie vor der Berufung des Andreas für Pesaro eingeordnet wird, und unmittelbar nach dem Martyrium des hl. Vitalis

---

1) Dem Schüler Aless. Vitali zugeteilt wird eine Wiederholung dieser Komposition in der Pinakothek zu Urbino; in dem Ausblick durch das Rundbogenfenster wird jedoch die Kuppel eines Zentralbaues rechts, und links das Schloß von Urbino mit seiner Turmfassade sichtbar, wie wir sie aus anderen Gemälden Baroccis kennen. Vergleicht man mit diesem Exemplar die andere geschwärzte Kopie Nr. 49, so wäre es nicht unerlaubt, an eine ausgeführte Vorbereitung des Meisters zn denken. Als Gegenstück gehört dazu das Sposalizio Nr. 79.

2) F. M. HABERDITZL, Die Lehrer des Rubens (Jahrb. der Kunsthistor. Samlg. d. AH. Kaiserhauses, Bd. XXVII, 5. (1908) p. 202 gibt als feststehend an: Gisbert geht noch im Jahre 1589 nach Italien, einige Stiche sind mit dieser Jahreszahl von Venedig aus datiert. Dem stünde das Datum des Stiches nach Baroccis Visitation entgegen, falls die Arbeit in Rom vor dem Original gefertigt wäre (HYMANS C. v. Mander II, 281).

für Ravenna (voll. 1583) und der Grabtragung Christi für Senigallia (dat. 1582). Mit diesen beiden letztgenannten Gemälden hat die Komposition auch die wichtige Eigenschaft der Durchkreuzung zweier Diagonalrichtungen im Gestaltenzug gemein; unter diesen drei Beispielen aber ist sie die ruhigste, im Zusammenhang mit der umgebenden Architektur fest in sich beharrende, also wahrscheinlich als erster Fall der Verwendung des Prinzips anzunehmen.[1]) Mit dem kirchlichen Schauplatz des Perdono di S. Francesco teilt der Besuch Marias bei Elisabeth in der Eingangshalle eines Familienpalastes die Perspektive durch drei Raumkompartimente, die auf schräg verlaufender Achse hintereinander liegen. Nur ist die Richtung ihres Vollzuges die umgekehrte, nämlich von rechts nach links hinein und hinauf. Und sie wird nicht im leeren Raume nur eröffnet, wie dort, sondern durch die Figuren des Vorgangs hindurchgeführt, und so kann sie von einer zweiten, in Menschenkörpern mit spontaner Bewegung allein hergestellten Richtungsachse, von Joseph über Elisabeth hin zu Zacharias, gekreuzt werden, die als sekundäre sich fühlbar unterordnet, doch einen relativen Stillstand bewirkt und in den Vollzug der Perspektive als retardierendes Moment einschneidet. Die sinnvolle Verwertung dieses Hilfsmittels zur Suggestion einer fortschreitenden Ortsbewegung und einer Drehung um den Schnittpunkt beider Achsen fanden wir in der Grablegung zu Senigallia. Die höchste Freiheit in der Benutzung desselben Prinzips, um eine figurenreiche Handlung übersichtlich zu gliedern und trotz der Mannigfaltigkeit des Auseinanderweichens sicher zusammenzuhalten, ließ sich im Martyrium des hl. Vitalis beobachten, das malerisch der Madonna del Popolo für Arezzo (1579) so viel näher steht.

Eben damit muß die Berechtigung unseres Verfahrens einleuchten, solche künstlerische Gesetze durch die chronologische Reihenfolge der Werke in systematischem Zusammenhang durchzuverfolgen, wenn wir nur der lebendigen Auffassung der schöpferischen Tätigkeit selbst getreu bleiben, indem wir dem natürlichen Wachstum des Einzelgebildes stets das Erstgeburtsrecht einräumen und in den Keim des Organismus selber einzudringen trachten, aus dem das eigene Bildungsgesetz des Individuums ent-

1) Doch ist das Bildnis des Herzogs Fr. Maria von 1572 eigentlich auch schon ein Beispiel dieser Achsenkreuzung in Diagonalen.

springt. Die wissenschaftliche Analyse nur läßt die Abstraktion in greifbarer Formel hervortreten, aber als Ergebnis nachträglicher Erwägung, nicht mit dem Anspruch, die Ursache der Gestaltung selber sein zu wollen.

In solcher lebensfähigen Wandelbarkeit allein gefaßt, enthüllt sich das Walten gesetzmäßiger Faktoren auch da, wo der schematische Starrsinn des Doktrinärs das Vorhandensein eines verwandten Falles vielleicht völlig in Abrede stellt. Auf die Gefahr hin, dem Einwand zu begegnen, als sei gar keine perspektivische Raumdarstellung in der Weise anzuerkennen, wie sie im Perdono di S. Francesco und in der Visitation vorliegt, führen wir unsere Betrachtung an einem folgenden Bilde durch, das entschieden der malerischen Freiheit jener andern Reihe huldigt, indem es die architektonische Perspektive fast geflissentlich vermeidet:

Die Beschneidung Jesu

1590. Paris, Louvre

Die ganze Kapelle der Bruderschaft Nome di Dio in Pesaro ist an den Seitenwänden und an der Decke von Giangiacomo Pandolfi, dem Lehrer des Simone Cantarini, ausgemalt. Hier befand sich bis zur Franzosenzeit das Altarbild mit der Beschneidung Jesu von Federigo Barocci, das heute dem Louvre gehört und die Bezeichnung:

FED. BAR. VRB. PINX.
MDLXXXX.

am Schemel des Betstuhls trägt, auf dem Maria kniet.[1]) Der Vorgang ist nämlich in die bescheidene Behausung verlegt, die in Bethlehem gefunden wurde. Rechts unten auf dem bräunlichen spiegelglatten Estrich steht ein kupfernes Becken und auf einem Bänkchen daneben ganz in der Ecke ein dickbauchiger Wasserkrug mit dem weißen Handtuch darüber, aber auch ein silberner Teller mit schlanker Kanne darauf, — wirklichkeitsgetreu wie ein eigenes Stilleben behandelt; doch für das Auge, das davon angezogen, sich des überraschenden Glanzes freut, ein sicherer Anhalt für die Raumentfaltung. Dem nämlichen Zwecke dient gegenüber, zur Linken, die vom Rücken gesehene Gestalt eines jungen Hirten, der ein Lämmchen gebracht hat, das mit zusammengebundenen

1) Photographie Alinari 23036.

Beinen vor ihm auf dem Boden liegt; er stützt sich auf den Stock, auf dem er es getragen, beugt andächtig ein Knie und lehnt sich weit vornüber, um genau zuzuschauen. Wir sehen seinen Kopf nur in verlorenem Profil, aber die nackte Schulter und den kräftigen Arm, ein graues Fellkleid, das schräg zur anderen Schulter hinaufreicht, seine Flöte am Gürtel und über dem hellroten Mantel, dessen Ende sich über die Tenne breitet, eine moosgrüne Filzkappe in der Hand, die unter dem Elnbogen des stützenden Armes hervorsieht. Ein Genosse lugt hinter ihm nur noch eben herein, ein Krauskopf, der beide Hände am Stock, in blauer Jacke vordrängt und neugierig zugleich dem Priesterknaben lauscht, der ihm den Inhalt des Näpfchens auf dem Holztische zeigt und sein Gesicht im Schwatzen zu ihm kehrt, obgleich er eigentlich da ist, um die brennende Kerze bei der feierlichen Handlung zu halten. Mit diesem Wahrzeichen weihevoller Akte, das auch in die Hütten getragen wird, kommen wir zu dem Priester selbst, der auf dem Tische Platz genommen hat und seine Füße auf einen prächtigen Holzschemel setzt, so daß auf seinen Knieen das Knäblein sicher gebettet liegt. Ein weißes Linnen ist über das Kissen gebreitet; vor dem weißen Überwurf des Chorknaben, der in zarten rosa Tönen schillert und durch ein mattgrünes Tuch über der Schulter gedeckt wird, hängt der Mantel des Priesters aus reichem Seidenstoff mit seiner Innenseite aus rosarotem Atlas hernieder, und wirkt gar leuchtend neben dem zinngrauen Gewande, dem weißgelben Oberärmel und pelzverbrämten Kragen, dem weißen Turban und dem dunkeln Haar und kurzen Backenbart des sitzenden Würdenträgers. An seiner linken Seite steht, zu Häupten des Kindes, noch ein würdiger Mann, mit dunklem Haar und Vollbart, der gesammelt auf die silberne Schale niederblickt, die er mit beiden Händen darreicht. Während eine Begleiterin die Augenlider schließt und so herüberblinzelt, indem sie den Kopf in den Nacken lehnt, daß wir ihr jugendlich nonnenhaftes Antlitz in starker Verkürzung vom Kinn aus sehen, greift in die Schale mit heilendem Balsam oder blutstillendem Pulver der Arzt, der die Operation vollzogen hat und mit der Linken die Wunde trocknet. Auch ihn sehen wir nur vom Rücken, vornübergebeugt, aber in sicher ausschreitender Haltung, wie er hinzugetreten ist und nun seines Amtes waltet. Ein zitrongelbes Ge-

wand umfließt den Körper, so daß wir jede Wendung der Glieder erkennen. Eine hellblaue Schärpe ist um den Leib gegürtet, ein weißer Hemdärmel mit rötlichem Schimmer bedeckt eben noch den Elnbogen, und eine weiße Schürze ist vorgebunden, so daß ein Streifen im Schatten aufleuchtet; mattgrüne Strümpfe umschließen Wade und Fuß. Hinter seiner gesenkten rechten Schulter wird nur gedämpft noch die Figur eines Alten sichtbar, der sich bemüht, das Messer, das dem Arzt gedient hat, sorgfältig wieder in die Scheide zu bringen. Er steht, dem Ausgang des Raumes ganz nahe, im Schatten. Desto deutlicher tritt auf dem Grunde des rosabraunen Vorhangs die Mutter Maria hervor. Sie hat sich in betender Haltung an ihrem Pult niedergelassen, an dem sie ihre Andacht zu verrichten pflegt; aber das Auge der Sorgenden blickt doch mehr ängstlich und mitleidig als erbaut auf ihr Knäblein, das die unangenehme Prozedur so geduldig über sich ergehen läßt und das Köpfchen mit dem Strahlennimbus so fromm und sinnig erhebt, daß wir die sorgsame Behandlung der Priester fast wie eine Huldigung empfinden. Marias gefaltete Hände und ihr zartes Köpfchen auf schlankem Hals sind ganz in Profil gestellt, nur leise nach innen zu auf die Seite geneigt. Der grünblaue Mantel umhüllt fast ganz die Gestalt in karminrotem Kleide. So gewährt ihr Joseph, der in orangefarbenem Mantel zu äußerst hereinsieht, willkommenen Rückhalt und schließt mit seinem hingebenden Greisenkopf beruhigend ab. Droben indes, über Mutter und Kind, schweben zwei Engel einander gegenüber in flatternden Gewändern, der eine anbetend nach unten geneigt, der andere herabschauend mit ausgebreiteten Armen, wie des Himmels Schutz. Der Verehrende über Maria hat einen stahlgrauen Mantel über das weiße Hemd geworfen, das von der Schulter gleitet und ausflatternd von rötlichen Lichtern durchschimmert wird. Der Schutzengel des Kindes trägt das Kleid der Unschuld mit grünem Mantel und rötlichen Reflexen darin; sein hellblonder Lockenkopf über dem schattenden Flügel erglänzt wie seine ganze Gestalt im hellsten Lichte, das von oben einfällt. Zwischen ihnen beiden aber liegt ein leerer Zwischenraum unter grünschwarzem Wolkenschleier, der von außen hereingezogen, das alte Gemach, in dem die heilige Familie haust, mit überirdischem Gruß zum Tempel der Gottesfurcht weiht.

Unverkennbar empfängt der Betrachter durch diese Erschei-

nung der Himmlischen unter dem oberen Abschluß das Gefühl gesteigerter Höhe der Räumlichkeit, die seine Blicke durchmessen. Und hier oben löst sich in unbestimmter Weite, was unten in klarer Ausdehnung besonders des Tiefenvollzuges dargeboten wird. Von jenem ersten Anhalt in dem Stilleben der Metallgefäße am Boden wird unser Blick über den weiten Abstand hinweg von der Gestalt des Arztes angezogen, die in ihrer transitorischen Bewegung die Tätigkeit, um die sich alles übrige dreht, wie mit einem Schlage zum Verständnis bringt. Sie wirkt wie die Lebensachse des Ganzen und bestimmt die weitere Umschau, die von dem Zielpunkt ihrer Richtung erst ausstrahlen kann. Über diesem nach innen vorgebeugten Körper, schräg hinein, erstreckt sich der leere Intervall, den oben die beiden Engel begrenzen und durch ihre Neigung gegeneinander erst recht betonen. Diese schwebenden Körper in der Luft versinnlichen daher die beiden Pole einer anderen Richtungsachse, die zu der des leeren Raumes zwischen ihnen in Gegensatz tritt, indem sie den Tiefenvollzug schräg durchkreuzt. Da haben wir wieder das System von Diagonalen im Aufbau der Komposition, und wie an diesen obersten Körpern finden wir dasselbe Prinzip auch in der Figurengruppe darunter. Der Arzt ward Träger der einen Richtung und leitet hinauf zu dem Höhepunkt einer Pyramide, die im Kopf des entgegenkommenden Laien gipfelt, der ihm die Schale reicht. Über den hellen Turban des Priesters steigen wir schräg abwärts nach links außen, über die Kerze, den Chorknaben, zum Hirten. Und die vordere Prachtgestalt des Gefährten mit dem Lamm leitet uns in parallelem Zuge einwärts und aufwärts zum Christuskind bis zum letzten Ausläufer, dem zurückgelehnten Frauenkopf. Selbst die Schulter des Arztes, schon vom Elnbogen hinauf, ergibt eine dritte Parallele, die in dem Alten mit dem Messer ausgeht. So durchkreuzen sich zwei Richtungen in der Hauptgruppe der Mitte, und die betende Maria, mit Joseph hinter sich, blickt gerade in den offenen Winkel hinein auf das Zentrum zu. Die Toröffnung umrahmt aber nochmals diese Hauptstücke mit den rostbraunen Vorhängen und gewährt einen Ausblick in die Landschaft, in deren nächtlichem Dunkel wir unter den Bäumen das ruhende Öchslein erkennen und den Esel daneben, wie ein Schimmer des Mondlichts eben über sie hingleitet; sonst liegt alles in bräun-

lichem Schatten und über den Wipfeln Gewölk mit spärlichen gelben Streifen dazwischen. Die ganze Helligkeit im vorderen Innenraum muß also aus überirdischer Quelle stammen, die links oben über dem Kinde am intensivsten hereinwirkt, und an den Versuch, das Ganze von dem Licht der Kerze abhängig zu machen, kann nicht gedacht werden. Hätte dagegen schon die peinliche Arbeit des Arztes Einspruch erhoben, so verleiht die Freiheit des Malers, die das Tageslicht verbannt hat, doch eben damit dem klinischen Vorgang eine höhere Weihe und der liebevoll durchgeführten Anordnung anziehender Gestalten den Hauch der echten Poesie. Das entzückende Spiel des Lichtes innerhalb der Hauptgruppe mit dem nackten Knäblein in der Mitte wird vom farbigen Glanz der nächsten Umgebung eingefaßt, und um den Kopf der Mutter gleitet eine ähnliche Liebkosung mit rosig warmem Hauch aus der Höhe, so daß sich ihr zartes Bild ganz nah, über die Trennung hinweg, mit dem ihres Kindes verbindet. Die Lichtführung nach eigener Wahl vollzieht somit eine neue Raumgliederung, die mit der vorher verfolgten, durch die Verteilung der Körper darin bewirkten, wundervoll zusammenklingt. Und die schwebenden Bewohner der Luftregionen sind die Vermittler zwischen beiden Potenzen. Mit voller Intensität empfängt der Engel im weißen Kleide den Erguß von oben her, während sein Genosse im anderen Winkel des Gemachs nur von vorn beschienen wird; mit breiter Wucht lagert der Glanz auf dem gelben Rock des Arztes und dem hellroten Mantelende des Priesters mit seinen Atlasreflexen. Der ganze Boden glitzert und spiegelt, wie die Metallgefäße in der Ecke, so daß das weiche Fell des Schäfleins, das da liegt, wie ein goldenes Vließ in diesem stillen Weben schimmert, — als atme vor uns ein Opferlamm in Ängsten und Geduld.

Marias Darbringung im Tempel

1594? Rom, S. Maria in Vallicella

Wenn die Beschneidung im Louvre eine ganz malerische Lösung der Raumperspektive zeigt, die fast alle Beihilfe der Architektur ausschaltet, so kehrt Barocci bei einer folgenden Aufgabe sachgemäß zu dem monumentalen Schauplatz zurück, sowie es gilt, für eine große Kirche Roms den Tempelgang der kleinen Maria darzustellen.

„Monsignor Angelo Cesi, der Bischof von Todi, hatte mit dem Bau der Fassade von S. Maria in Vallicella die Kirche vollendet, die sein Bruder, Kardinal Pier Donato Cesi († 1586), errichten ließ, und wollte nun auch einen Altar im Querhaus, zur Rechten (vom Hochaltar) ausstatten. Für das Gemälde wählte er Barocci, der es mit großer Liebe und Sorgfalt geschaffen hat.“ Es ist die „Darbringung der Jungfrau“, und wurde, wie Bellori hinzufügt, „unter dem Pontifikat Clemens VIII. gemalt, um das Jahr 1594“. — Dies Datum entnahm er wohl der heute etwas verriebenen Inschrift „Angelus Caesius Episcopus Tudertinus“ usw., im Fußboden der Kapelle, deren Marmorstatuen, S. Petrus und S. Paulus, zu den Seiten des Altars von Gio. Antonio Paracca da Valsoldo gemeißelt sind[1]); es ist also deren Vollendungsjahr. Die Beschreibung des Bildes, die gewiß Bellori selber in Rom geschrieben hat, ist durchaus vom Standpunkt des Literaten aufgenommen, der von dem geistigen Interesse geleitet, den poetischen Zusammenhang verfolgt und darnach die Werte bemißt, die er je nach dem Grad ihrer Zugehörigkeit aneinanderreiht. Wir haben, vom Gesichtspunkt bildkünstlerischer Betrachtung aus, gerade den umgekehrten Weg einzuschlagen, indem wir vor allem darnach fragen, wie der Maler unser Auge leitet und in sinnvoller Raumdarstellung seine Gestalten als Blickbahnen verwendet, den optischen Zusammenhang des Ganzen herzustellen.[2])

Mit frommen Hirten kommen wir an die Freitreppe des Tempels, zu dem sie Opfertiere bringen, sei es im Auftrag Joachims oder aus eigenem Antrieb; denn daß sie nicht etwa damit zu Markte gezogen, um sie feilzuhalten für Käufer, lehrt uns die ehrfurchtsvolle Haltung des Jünglings, der einen dickwolligen Widder bei den Hörnern hält, aber mit vollem Anteil hinaufschaut zu der Schwelle des Heiligtums. So entfaltet er zur Rechten vorn über dem Rücken des Prachtexemplars aus der Herde den eigenen muskelkräftigen Körper von dem Arm zur Schulter und zum dunkelgelockten Hinterkopf hinan, indem im Eifer des Augenblicks das Hemd herniedergleitet und ein leichter Kittel, in dessen Gurt die Schalmei steckt, auch die übrigen Formen bis an die Knie

1) Gio. Baglione, Le vite de' pittori, scultori, architetti ed intagliatori. Roma 1642.

2) Photographie Anderson 3385 vgl. unsere Tafel 10.

Federigo Barocci: Marias Darbringung im Tempel
Rom, S. M. in Vallicella

fast erkennen läßt, von einem dunkeln Mantel über der rechten Achsel gegen den hellen Grund umrahmt. Ein blonder Knabe beugt sich hinter ihm nach vorn heraus, indem er die Linke auf den Rücken eines Kalbes lehnt, dessen Kopf in voller Stirnansicht niederhängt, weil ihm liebevoll vor dem Abschied noch frisches Laubwerk zur Labung geboten wird. Über diesem reizvollen Genremotiv erhebt sich Arm und Schulter eines gebräunten Mannes, der seinen Nacken vornüber gegen das Innere des Schauplatzes beugt und seine Wange gegen Hand und Stock legt, die ihn stützen; seine Augen sind geschlossen. Es ist also wohl der Blinde, den wir als Spielmann aus der Misericordia von Arezzo kennen, und das Bübchen, das vor ihm so schelmisch herauslugt, indem es einen großen Bissen in den Mund stopft, ist gewiß sein Führer, der nun nichts besseres zu tun weiß, als zu schmausen. Sie alle warten vor den Stufen und halten in der vordringenden Bewegung inne, — dem Beschauer eine festliche Augenweide, die den wirklichen Raum der Kapelle mit dem eigentlichen Vorgang im Bilde vermittelt. Links dagegen bildet eine ruhig gelagerte Magd, die einer neugierigen Alten die beiden Turteltauben in ihrem Korbe zeigt, den Übergang nächst dem Abschluß zugleich. Ihr Strohhut, der neben der Opfergabe liegt, erinnert an die tüchtige Dienerin, die Maria zum Besuch bei Elisabeth begleitet, und munter genug blickt auch dieses frischere Landkind zu dem grauhaarigen Weib auf, das am Stock daherkommt, ihr die Finger der Linken auf die Schulter legt und forschend auf sie niederblickt. Sie wirken beide zusammen als Vorbereitung in derberer Tonart für das Elternpaar auf der oberen Stufe. Die zartgebaute Herrin ist eben im Begriff, ihre Knie zu beugen, indem sie in frommer Rührung auf ihr Kind blickt, die beiden wie zum Gebet bereiten Hände vor der Brust bewundernd öffnet, und auf schlankem Hals ihr Köpfchen nach einwärts neigt, so daß wir nur sein verlorenes Profil in starker Verkürzung erhaschen. Aber der Eindruck einer vorübergehenden Haltung, die nur in bedingtester Abhängigkeit von einem Anblick vor ihr in der Schwebe bleibt, wird in solcher Dreiviertelsicht nach rechts vollkommen erreicht, und diesem sichtbaren Zusammenhang dient allein auch die nächste Figur des ihr zugewendeten Joachim, der in Vaterfreude mit beiden Händen in die nämliche Richtung weist, während sein Gesicht sich sprechend

gegen Anna neigt, so daß sein kahler Scheitel und seine ehrwürdigen Züge sich zu intimstem Austausch dem Ohr der Gattin nähern. Hinter ihm steht auf höherem Standort, vor dem ersten Säulenstamm, ein Chorknabe mit brennender Kerze auf dem Kandelaber, den er erhoben hält, und sein aufrechter, nur abwärts blickender Kopf bildet den Höhepunkt der schräg aufsteigenden Reihe dieser drei Figuren. Die vorgestreckte Linke Joachims öffnet sich über seinem Töchterlein, das an der letzten Stufe kniet, die Arme über die Brust kreuzt und demütig das Antlitz neigt, wie der Hohepriester Jehovas sie freundlich empfängt und zum Zeichen der Annahme seine Rechte auf ihren Scheitel legt.

Der höchste Würdenträger des Tempels steht ganz in der Mitte der Vorhalle, die vorn von dem Säulenpaare eingerahmt, nach hinten von der Eingangswand mit dem Hauptportal geschlossen wird. In vollem priesterlichen Ornat ist er hervorgetreten, mit der zweispitzigen Mitra auf dem weißbärtigen Greisenkopf, auch er in väterlicher Teilnahme seitwärts vorgebeugt über das eifrige Mägdlein, das sich dem Dienste des Ewigen weiht, in menschlicher Rührung des Augenblicks der starren Priesterhaltung vergessend, während seine beiden Diakonen in vorgeschriebener Zeremonie die Flügel seines Chormantels zurückschlagen. Der jüngere, rechts von uns, hebt unwillkürlich die freie Hand, indem er zu Maria niederguckt. So schließt er, in leiser Drehung aufrecht dastehend, desto wirksamer die Hauptgruppe nach dieser Seite, wo neugierig lugende Chorknaben zwischen den Kandelaberträgern herandrängen, deren äußerster neben der Säule seinen Posten hält. Der Archidiakon zur Rechten des Hohepriesters leitet jedoch die Bewegung in der Richtung nach links weiter, wie die Mitra sie weist; er greift nach dem Weihrauchgefäß, dessen Kohlenglut ein dienstfertiger Gehilfe durch Anblasen entfacht, und vermittelt so in Profil zu den letzten Leviten hinüber, die links in der Ecke stehen.

Unter der Decke der Vorhalle schweben nackte Flügelknaben in festlichem Jubel und andächtiger Verehrung, von flatternden Gewändern umspielt. Der eine links über der heiligen Familie streut Rosen aus der Höhe; über der kleinen Maria selbst jedoch fährt ein Sendling des Himmels, von Cherubköpfen umgeben, in hellem Glanz hervor, einen goldenen Brautkranz im voraus zu zeigen.

Durch die geöffnete Tür hinter den Priestern blicken wir in das Innere des Heiligtums, das in hellem Kuppelschein jenseits des dunklen Rahmens hervorleuchtet. Und wieder glauben wir die Verwertung urbinatischer Architektur, des klassisch reinen Zentralbaues von Luciano Lauranna mit der rundbogigen Altarnische, die einst Piero della Francesca verherrlicht hatte, zu erkennen.[1]) Doch nicht dieses Raumgebilde mit seiner reinen Formensprache, noch die perspektivische Wiedergabe bei Barocci sind die Hauptsache, auf die es ankommt, sondern vielmehr die Verwertung des durchleuchteten Innern und seine Funktion im Gesamtbilde. Diese Verbindung von Raumperspektive und Lichtvolumen führt uns erst zur reifsten Frucht, die der Einblick in das Kirchlein der Portiuncula oder Maria degli Angeli im Perdono di San Francesco getragen hat. Im Tempelgang der kleinen Maria für die Chiesa nuova zu Rom sind drei Raumschichten hintereinander wiedergegeben, und zwar, wie dort in Urbino, eine dunklere in die Mitte zwischen zwei helle gebracht. Aber die erste vorn ist hier bei weitem größer genommen und durch die Freitreppe vor dem begrenzenden Säulenpaar ausgestaltet mit allem, was diese zu halber Höhe des Bildes hinaufgeführte Raumschicht enthält. Sie gehört dem Tageslicht, das von rechts oben einfällt, und ihre Grenze bildet die Gestalt des Hohepriesters, der eben noch auf die Schwelle hinaustritt, als hochragende Mitte der Figurenkomposition und glänzende Folie für das auserwählte Mägdlein. Die Vorhalle liegt dagegen unter der dämpfenden Decke, und alle hinter die Ebene zwischen dem Säulenpaar zurücktretenden Gestalten kommen in Dämmerschein und Halbschatten, soweit nicht der schräge Einfall neugierig vordringende Köpfe noch mit zu treffen vermag, oder begrenzende Vorsprünge, wie das Chorhemd des Kandelaberträgers rechts vor der Säule, die erhobene Hand des Diakonen daneben und den ganz heraustretenden Chorknaben links. Im größten Dunkel unter der Deckenlage schwebt die Erscheinung der Himmlischen als Selbstleuchter, während die seitwärts flatternden Engelein sich ins Tageslicht hinauswagen und so ihre körperhafte Anwesenheit bewähren, gegen die hellen Architektur-

1) Über dies Kirchlein S. Bernardino mit der Grabkapelle der Gemahlin Herzog Federigos und das Gemälde des Piero della Francesca (Mailand, Brera) vgl. SCHMARSOW, Melozzo da Forli 1885 p. 80. 72. 316.

teile noch mit dunkler Gewanddraperie abgesetzt. Allesamt vermitteln sie in der oberen Region über die Schattentiefe der Vorhalle hin, so daß klar umrahmt durch die dunkleren Türprofile, doch nicht unvorbereitet fürs Auge, der helle Innenraum sich zeigen mag. Sein lichter Kuppelschein gegen die Fläche des gegenüberstehenden Triumphbogens geworfen, oberhalb der Chornische, die wieder dämpft und beinahe wie ein vierter Raumteil in die Tiefe geht, dringt mit voller Kraft hervor und wirkt mit dem Glanz der Säule links, samt dem Engelchen über dem Chorknaben mit Kandelaber, wie ein sicherer Widerhalt oben gegen die aufsteigenden Körper der Hirtengruppe rechts unten. Gerade dadurch wird der schräg eingelegte Intervall über die Stufen hin, vor Maria und Anna her, so wirksam als freier Platz, in dem unser Auge sich ergehen mag, hinauf über den Strohhut der Magd, oder hinabgleitend vor den Köpfen des Blinden und seines Gefährten entlang, um so erst recht die spontane Ausdrucksbewegung der beiden weiblichen Personen, um die sich die Geschichte dreht, als unmittelbare Betätigung ihrer reinen Seelen zu genießen. Da entspringt dann das Mägdlein mit ihrem Drang zum Tempel wie die Spitze eines Dreiecks, dessen Basis das Elternpaar, Joachim und Anna, bilden.

Dieser Helldunkelführung unserer Blicke verbindet sich nun die Farbenwahl. Rechts unten das schimmernde Widderfell und das braungelbe Kalb, wie lockende Augenweide für den seitlichen Betrachter, vor dem anmutigen Knaben mit hellblauem Kittel und goldblondem Lockenhaar; dann die gebräunten Hirten, mit grauer Jacke und purpurrotem Manteltuch, mit dunklen Köpfen als Schattensilhouette herausgehoben. Links unten beginnt die goldgelbe Prachtfarbe, unter einem grünlich schillernden Mieder um die Schultern, bei der Magd, steigt zum hellen Scharlachrot im Mantel Annas über dem violgrauen Kleide, von Joachims gelbem Überwurf begleitet, dem der Leuchterträger in leise bläulichem Grau und dunklem Haar gegen die gelblich graue Säule als Rückhalt dient. Die kleine Maria kniet in blauem Mantel über hellkarminrotem Kleide vor dem weißen Untergewand des Priesters in goldenem Pluviale, dessen weiße Mitra über alle weißgekleideten Leviten, mit den goldenen Kandelabern dazwischen, hinwegragt. In gelblichem Grau liegt die Architektur mit ihren Reliefwirkungen

in Clairobscur und hinten der schimmernde Goldduft des Innenraumes, durch dessen Tiefenschein eine eigentümlich expansive, ganz unpersönliche Potenz in die Dynamik des Bildes eingeführt wird, als deren Ausfluß die lebendige Bewegung des Himmelsboten so verständlich empfunden wird, wie in Rafaels Vertreibung des Heliodor die Verfolger des Tempelräubers aus der Bundeslade mit ihren Cherubköpfen und dem geheimnisvollen Schatten des Allerheiligsten hervorgegangen scheinen. Handelte sich der Vorgang an der Tempelpforte nicht um die friedliche Überantwortung eines dem Herrn gelobten Kindes an das Heiligtum, sondern um einen leidenschaftlichen Auftritt, wie etwa die Verjagung der Käufer und Verkäufer durch den Eiferer Jesus von Nazareth, so könnte der rhythmische Vortrag über den so veranlagten Schauplatz hin zu einem gewaltigen Ausbruch leidenschaftlicher Energie gesteigert werden, deren letzte Quelle drinnen in der Wohnung Gottes selber gesucht würde. In dieser Möglichkeit des Vollzuges vom Ursprung in der Tiefe her, so daß der Gestaltenstrom des Bildes dem Beschauer entgegenwogt, liegt die Bedeutung der Vorstufe, die hier erstiegen ward. Und die andre Hälfte, die wir voraussetzen, die Bewegung aus der Tiefe gegen den Betrachter zu, war schon in der Grabtragung zu Senigallia, wenn auch zurückhaltend und gemessen, erreicht.

Die Aufstellung dieses Altargemäldes in S. M. in Vallicella war es auch wohl, die den Auftrag des Papstes Clemens VIII veranlaßte, ein solches für seine Familienkapelle in S. M. sopra Minerva auszuführen; wenngleich die Vermittlung des Herzogs von Urbino bei Barocci mitgespielt haben mag und das Werk des Urbinaten schließlich als Geschenk des Herzogs an den Papst gelangte, so werden doch unmittelbare Verhandlungen des Bestellers mit dem Künstler vor der Vollendung ebenso überliefert, und es bedarf keiner Anekdote zur Erklärung, weshalb der Papst gerade auf Barocci aufmerksam geworden sei, wie sie von Bellori in Verbindung mit einem späteren Besuch des Papstes beim Herzog von Urbino erzählt wird.

Die Wahl des Gegenstandes war jedoch für den Maler eine wichtigere Frage und entschied über die Möglichkeit, in der eingeschlagenen Bahn weiter fortzuschreiten, oder nur Erreichtes

abermals zu betätigen. Clemens VIII bestellte für den Altar der Eucharistie, für den seine Kapelle bestimmt war:

Die Einsetzung des Abendmahles

Rom, S. M. sopra Minerva, Capp. Aldobrandini

Der Entwurf Baroccis selbst ohne Zweifel gab dem Thema eine Wendung, die sich bei dem Urbinaten ohne weiteres erklärt: er faßt die Einsetzung des Abendmahles als die erste Kommunion der Apostel in ritueller Form, genau so, wie es mehr als hundert Jahre vorher in Urbino auf dem Altarbilde des Justus von Gent für die Bruderschaftskapelle des Corpus Domini geschehen und mit dem Bildnis des Herzogs Federigo, unvergeßlichen Angedenkens, von Jugend auf vor den Augen des Malers Federigo gestanden war. Aber er kannte jedenfalls auch die örtlichen Bedingungen in der Cappella Aldobrandini am Langhaus von S. M. sopra Minerva in Rom, mit denen er zu rechnen hatte, d. h. außer den Maßen der Bildtafel, die von ihm verlangt ward, die Ungunst der Stelle gegenüber dem Kapelleneingang in der dunkeln Kirche, den Mangel des Tageslichts über dem Altar, dessen Giebel erst in die Region hinaufragt, wo Oberlichter angebracht waren. Während der herrliche Tempelgang Marias im weiten Querhaus der Chiesa nuova so günstig wie möglich in offener Nische steht und doch fast immer von dem zerstreuten Licht geschädigt wird, das auch jenes Hochaltarbild von Rubens, das 1607 vollendet war, an Ort und Stelle unmöglich machte und zur Wiederholung seines Inhalts auf Schieferplatten führte, geriet Barocci mit der neuen Aufgabe ungefähr in die Lage Rafaels bei der Befreiung des Petrus im Heliodorzimmer, an der meist beschatteten Fensterwand. Es galt also, die nächtliche Stunde hervorzukehren wie dort, und durch Fackellicht und Kerzenschimmer so starke Beleuchtung zu ertäuschen, daß das Bild sich durch gemalte Helligkeit zur Geltung bringe, wo die wirkliche des Kapellenraumes versagt.

Mit diesen Bedingungen der Örtlichkeit rechnet die ganze Anlage des Vordergrundes.[1]) Der Speisesaal, in dem das letzte Abendmahl des Meisters mit seinen Jüngern stattgefunden hat, wird nach damaliger Einrichtung italienischer Paläste in unmittelbarer

1) Vgl. unsere Taf. 11.

Federigo Barocci: Einsetzung des Abendmahls
Rom, S. M. sopra Minerva

Nachbarschaft der Küche gedacht, und liegt so um einige Stufen erhöht über dem Zugang zur letzteren. Hier unten ist ein Bursch beschäftigt, beim Schein einer niedergebrannten Kerze, die am Boden steht, die zinnernen Teller in einem kupfernen Becken zu reinigen, und beugt sich dabei mit dem Oberkörper von rechts herein. Von der Hüfte ab rückwärts entzieht uns der Rahmen den Rest seines Körpers, der von links unten beleuchtet, mit Rücken und Haupthaar nur eine dunkle Silhouette gegen oben bildet. Auch der kupferne Wasserkrug auf der ersten Stufe vor ihm bleibt ziemlich verborgen; denn nur spärliche Helligkeit gleitet über die vorspringenden Ränder der Treppe. Links aber steigt ein hübscher Küchenjunge herab, den wir als Hüter des Kalbes bei Mariens Darbringung im Tempel gesehen, in leichtem Kittel, der Arme und Beine frei läßt, barfuß, aber mit karminrotem Tuch über der Schulter. Er trägt unter dem rechten Arm einen geflochtenen Brodkorb mit den Resten der Mahlzeit, in der Hand eine große gerettete Traube; indem der linke Fuß noch eben auf der letzten Stufe haftet, langt er mit dem freien Arm nach einem kupfernen Eimer, um auch diesen noch mitzunehmen, während ein braun- und weißgeflecktes Hündchen freiwillig und erwartungsvoll mitläuft. Das ist wieder ein anmutiges Bewegungsmotiv, das der Meister treffend in der Geschäftigkeit des Lebens beobachtet hat; aber es erscheint an dieser Stelle, wenn auch in überraschender Beleuchtung von unten her durch den Lichtstumpf am Boden, nur als Vorspiel in sehr gedämpftem Ton. Denn auch die höher hinaufragende Figur wirkt mit Kopf und Schultern zugleich als Schattenriß gegen die obere Bühne, die links durch einen aufgebundenen Vorhang begrenzt und in dem obersten Winkel gar geschlossen wird, als könne man den Speisesaal vollständig damit von dem Vorplatz absperren. Und eben dieser Eckplatz, vorn am Vorhang, ist benutzt, den Träger der künstlichen Lichtquelle für den Innenraum aufzustellen, — einen kräftigen Burschen, der eine hohe brennende Kerze hält, die seinen eigenen Kopf von hinten bescheint und seine ganze Gestalt am Pfeiler des Gemachs zum wirksamen Abschieber aller drinnen versammelten Personen macht. So wird der bis dahin geschilderte Übergang aus der Wirklichkeit vollständig dem Hauptinhalt des Bildes selber untergeordnet, und nur die Pflicht des Beschreibers ver-

weilt dabei länger, gleich dem genießenden Betrachter des Kunstwerks. Denken wir aber den Altartisch davor mit Kerzen besetzt, mit dem Ciborium in der Mitte, so tritt das Zwischenspiel der Dienstboten völlig zurück, und das Schauspiel auf erhöhter Bühne beschäftigt die Gemeinde für sich allein.

Da steht, mit dem Strahlennimbus um das Haupt, der Stifter des Sakraments im Kreise seiner Jünger, von vorn gesehen im vollen Schein der Fackel, und zwei schwebende Engelkinder in der Luft neigen sich hüben und drüben in andächtiger Verehrung, so daß die überirdische Bedeutung der Person wie die übersinnliche Bedeutsamkeit des Vorgangs vollauf hervorgehoben werden. In der Linken hält der Meister den Hostienteller, mit den Fingern der Rechten die Oblate erhoben, und schaut sie mit gesenkten Lidern sinnend an, ganz so wie der Priester drunten am Altare, bevor er sie der Gemeinde zeigt, indem er sie höher hebt, oder bevor er sie bei der Austeilung des Sakramentes den Gläubigen verabfolgt. Und andächtig erwarten diesen Fortgang die knieenden Apostel. Petrus zur Rechten dem Herrn am nächsten erwartet, allein aufblickend, er werde der erste sein, die Gabe zu empfangen, und begleitet diese Bereitschaft seines Gemüts unwillkürlich mit der leisen Hebung beider Hände. Vor Christus aber beugt sich zunächst der greise Andreas, nur in verlorenem Profil sichtbar; seiner ausdrucksvollen Haltung schließt sich ein jüngerer in ehrfurchtsvollem Aufblick an, indem er die Hände über der Brust zusammenlegt. Hinter Petrus aber hebt sich ein vierter von seinem Sitz, dem Beispiel der übrigen zu folgen, während drei andere Genossen am Tisch, wo Kelch und Weinkaraffe stehen, die Hände betend falten oder zum Anschluß auffordernd nach dem Vorgang hinweisen. Unter ihnen sieht ein vollbärtiger Greis in Purpurmantel so ganz individuell und imponierend herein, daß man meint, er müsse den Bildniskopf des Papstes, Ippolito Aldobrandini selber tragen. Rechts von Christus nimmt der Lieblingsjünger die erste Stelle ein und gibt seiner unbedingten Hingabe stärksten Ausdruck. Auf dem Boden knieend stützt er auch die rechte Hand auf die Fliesen zu Füßen des Herrn und verharrt gesenkten Hauptes, indem er den linken Arm mit geöffneter Hand zurückstreckt, als wage die zagende Inbrunst seines Herzens nicht mitzuwirken, sondern nur über sich ergehen zu lassen, was da ge-

schehen soll: „Dies ist mein Leib, der für euch gegeben wird; — nehmet hin, alle . . .!“ Aber Einer sitzt verdrossen zur Seite, gesenkten Hauptes, die Wange in die Hand der aufgestützten Rechten geschmiegt, die Linke mit herausgedrängtem Elnbogen aufs Knie festgelegt; so horcht er wohl, aber macht nicht Miene zu kommen. Er allein, der Verräter, sitzt unwirsch, und grübelnd vielleicht, unter den Getreuen, die hinter ihm zu dritt noch den Kreis schließen und bis an den Rand des Bildes die weihevolle Stimmung bezeugen, die alle sonst erfüllt.[1]) Die letzten Köpfe hinter Judas Ischarioth sinken bereits in Schatten, da der Schein der Fackel nicht soweit reicht. Die Dienerschaft im hintersten Drittel des Saales muß sich mit Kerzen bei ihrer Arbeit behelfen. Da blinkt der Kredenztisch mit Tellerreihen auf den Borten und Krügen zuoberst, die wieder an ihren Platz gestellt werden. Schon ist eine geschäftige Hand dabei, die Platte der Tafel abzureiben; aber der Zwischenfall hat doch die Neugier der Wirtsleute herbeigelockt, die durch die Tür hereinlugen. An den Wänden hin zeichnen sich die Profile der Fensternischen, die Pilaster mit dem Triglyphenfries darüber, an der Decke die Kassetten mit ihrem Schnitzwerk, — wieder ein häusliches Stilleben hinter dem feierlichen Auftritt in der Mitte. Während drinnen die Dämmerung wohnt, wie vorn vor dem eigentlichen Schauplatz, lagert hier im Zentrum die wirkungsvolle Beleuchtung über allen Hauptpersonen der beteiligten Schar und beherrscht den Umkreis bis an die Grenze. Wir haben also eine Umkehrung in der Rolle der drei Raumschichten hintereinander im Vergleich zu den vorangehenden Fällen dieser Art, dem Tempelgang Marias und dem Perdono di S. Francesco. Eben dadurch steigert sich die Einsetzung des Sakraments zu einem Augenblick höherer Erleuchtung und ahnungsvoller Offenbarung geistigen Zusammenhangs, dem auch der Maler versucht hat, mit seiner Farbenharmonie gerecht zu werden.

Hier führt Johannes in das Innere, wie durch die stärkste Gebärde der Devotion, mit rotem Mantel, der weit über Rücken und Beine und Boden fließt, über stahlblauem Rock, und blond-

1) Bellori weiß zu erzählen, daß Barocci am Ohr des Judas den Teufel zeigen wollte, daß jedoch der Papst gemeint habe, es zieme sich nicht, wenn der Dämon „si dimesticasse tanto con Giesù Christo e fosse veduto sull' altare“, — deshalb sei er beseitigt worden.

gelocktem Haar. Von der andern Seite baut sich Andreas auf, mit gelbem Mantel über grauem Rock und weißem Haar und Bart, ein breiter Träger des Widerscheins, selbst das Antlitz seines Hintermannes noch aufhellend, das sonst in Schatten läge, wie er in grünlicher Jacke über violettweißem Mantel auf den Knieen, die körperliche Vermittlung mit dem Fackelträger an dem Eckpfosten herstellt. Christus, in karminrotem Gewand und tiefblauem Mantel über der Schulter, leuchtet durch das ätherische Antlitz mit duftigem Haar und Bart umrahmt, auch ohne daß er die Augen aufschlüge, mit Hilfe des Heiligenscheines erst recht, über alle hin. Pyramidaler Aufbau des Grundstocks der Komposition und malerische Freiheit der Bewegung; leise asymmetrische Verschiebung nach der linken Seite und der Zug der Raumperspektive nach der rechten hinein; das gedämpfte Farbenspiel rings um die strahlenden Brennpunkte, den dienenden Träger des wirklichen Lichts und den Bringer des inneren Lichts, den Herrn inmitten seiner Jüngerschar, — alles wirkt zu einem kunstvoll abgewogenen Ganzen zusammen.[1]) Aber alles sammelt sich auf die Mitte; an Vollzug einer Bewegung nach außen oder durch den Bildraum hin konnte nicht gedacht werden bei diesem Thema. Und so bleibt der untere Abschnitt nur eine Vorstufe für das Hauptstück auf erhöhtem Podium, nur architektonisch und plastisch wirksam, wird jedoch nicht zu einer Errungenschaft malerischer Freiheit ausgebeutet. Damit entspricht es jedoch gerade dem vorsichtig klugen Sinn des Bestellers, der strenger und katholischer dazustehen trachtete, als mancher eifrige Vorgänger auf dem Stuhl Petri.

Clemens VIII. war es auch, der deshalb auf der Einziehung des Lehens Ferrara für die Kirche bestand, als der letzte Träger desselben, Alfonso II., am 27. Oktober 1597 gestorben war. Als der Papst Anfang Mai 1598 selbst nach Ferrara ging, das kirchliche Regiment dort einzurichten[2]), wurde er von Francesco Maria von Urbino gastlich empfangen und mit Geschenken geehrt, unter denen auch ein Jesuskind auf Wolken, in emailartiger Feinheit auf eine Goldplatte gemalt, von Baroccios Hand erwähnt wird. An diesen Aufenthalt aber knüpft sich die Ausführung eines andern

1) Eine Wiederholung, wohl aus Baroccis Atelier hervorgegangen, befindet sich in S. Giacomo Maggiore zu Bologna.

2) Ranke, die römischen Päpste II. (1889. p. 183).

Gemäldes, das für den Herzog geliefert wurde, um bei dem Besuch des Papstes dessen Kapelle im Schloß von Pesaro zu schmücken.[1])

Elisabeths Besuch bei Maria

Darin ergriff Barocci wieder die Gelegenheit, das Innere eines Gemaches zu zeigen und stellte Joseph draußen auf, wie er den Vorhang weghebt, um Elisabeth einzulassen, die gerade über die Schwelle hinansteigt. „Drinnen sieht man Maria sitzen, mit einem Buch in der Hand, ihr freundlich zugewendet, und wie sie aufhört die Wiege zu schaukeln, richtet das Kind sich empor, so daß der kleine Johannes, der mit dem Rohrkreuz in der Hand neben der Mutter hinaufsteigt, auf das Spruchband mit „Ecce Agnus Dei" hinweist. Hinter beiden steckt aber auch Zacharias den Kopf herein und schaut in die erleuchtete Stube drinnen. Und da diese ihr Licht von seitwärts erhält, bleibt die Gestalt Josephs draußen im Schatten, so daß eine starke Kontrastwirkung entsteht. Dazwischen spielt ein Scherz: zu Füßen der Jungfrau säugt eine Katze ihre Jungen, und da ängstigt sie der Eintritt der fremden Leute; sie springt auf zur Verteidigung, sträubt ihren Buckel hoch und faucht sie wütend an. Draußen vor der Treppe sind die Werkzeuge des Zimmermanns zu sehen, und durch eine andre Tür der Stube öffnet sich die Aussicht auf ein Gärtchen, wo das Eselein Josephs weidet und in der Ferne auf dem Berge das Schloß des Herzogs von Urbino sichtbar wird. Die Figuren sind nicht höher als drei Handbreiten."

Aus obiger Beschreibung Belloris, der es s. Z. zu Rom im Noviziat der Jesuiten gesehen hat, ergibt sich, daß auch in diesem Bilde drei Räumlichkeiten perspektivisch hintereinander gegeben waren: der Vorplatz mit der Werkstatt Josephs und der Treppe zur Tür, die Wohnstube Marias in hellem Seitenlicht und der Ausblick in den Garten mit einer andern Ansicht des Schlosses,

1) Laut dem Inventar der Bibl. Oliveriana Mscr. No. 386. vgl. DENNISTOUN Memoirs, App. XIV. p. 446. No. 36 mit dem Zusatz „It has disappeared." Dies Original (oder dies vorbereitende Bildchen) ist aber noch von Joh. Fr. Leybold (1755—1838) in Paris mit k. Privileg gestochen (wohl zwischen 1776—81), unter dem Namen „La Vierge aux Chats", der dazu verleitet hat, das Blatt unter die Stiche nach der „Madonna del gatto" einzureihen (Meyers Kstl.-Lex.) „Peint par Frédéric Baroche. Dessiné par Borel. Gravé par Leybold." Galeriewerk Orléans: „Ecole Romaine".

als die wir kennen. Die Gestalt Josephs rechts im Schatten, vorn vor dem Eingang in das höher gelegene Innere des Gemachs, erinnert dagegen an die gleichen Motive links vor dem Cenacolo in Rom.

Wenn dieser Gegenbesuch Elisabeths bei Maria, der die Visitation voraussetzt, sicher im Jahre 1598 ausgeführt wurde, mögen auch Einfälle darin, wie die erzürnte Katze, mit früheren Entwürfen für heilige Familien zusammenhängen, so haben wir dagegen ein anderes Werk, das mit der Jahreszahl 1598 auf uns gelangt ist, seiner Entstehung nach trotzdem einige Jahre früher anzusetzen. Schon 1595 hat Agostino Carracci seinen Stich im großen Querfolioformat nach diesem Bilde herausgegeben.

Die Flucht des Aeneas aus dem Brand von Troja

Rom, Galleria Borghese

Das Original wanderte durch Vermittlung des kaiserlichen Gesandten in Rom und des Herzogs von Urbino zu Rudolf II. und ist untergegangen. Ein anderes Exemplar dieser Erfindung malte Barocci, wie sein Landsmann berichtet, für Monsignore della Rovere, das ist nicht der 1578 gestorbene Kardinal Giulio, sondern dessen Sohn Giuliano, Abt von S. Lorenzo und Prior von Corinaldo.[1]) „Und heutiges Tages sieht man es in Rom im Garten Borghese“ setzt Bellori hinzu. Im Casino der Villa Borghese befindet es sich auch gegenwärtig; aber es trägt unter der Namensbezeichnung die Jahreszahl:

·FED·BAR·VRB
·FAC·MDXCVIII

Der Stich Agostino Carraccis von 1595 kann also nicht hiernach, sondern nur nach dem früheren Exemplar gefertigt sein, das zum kaiserlichen Gesandten nach Rom gelangt sein wird, um von dort weiter befördert zu werden. Sonst müßte der Bolognese eine Zeichnung von Baroccis Werk erhalten haben, die er vervielfältigen durfte. Die Komposition aber stimmt mit dem Bilde der Sammlung Borghese überein.

Auch dies Breitbild gehört in die Reihe der perpektivischen Raumdarstellungen, die wir verfolgen, hinein; aber dem Format

1) Danach ist der Katalog von A. Venturi, il Museo e la Galleria Borghese, Roma 1893. p. 69 zu berichtigen. Nr. 68. Leinwand H: 1,84 B: 2,58 m.

entsprechend ordnen sich nun die Schichten, statt unmittelbar von vorn nach hinten, in ein Nebeneinander auf der Fläche und auf eine diagonale Richtungsachse. Auch dies ist ein Nachtstück wie die Einsetzung des Abendmahls; aber — „taghell ist die Nacht gelichtet“ durch das Feuer, das, an allen Enden der Stadt entzündet, zum Himmel loht, und in heller Tonart ist auch die Malerei gehalten, ähnlich wie im Martyrium S. Vitalis, nur gedämpft und abgetönt, sicher nicht um in einer Bildergalerie neben beliebigen andern, sondern auf dunkler Wandtäfelung an seiner Stelle für sich allein zu wirken.[1])

Links schiebt sich das unterste Ende einer aufsteigenden Treppe mit einem Paar von Balustern auf den Stufen und dem Eckpfosten des Geländers, den eine Kugel bekrönt, als dunkler Körper in das Bild herein. Dahinter schlagen Flammen von außen in das Fenster des Palastes und beleuchten diese Treppe mit grellem Feuerschein. Dem Eckpfosten steht nach Innen zu, durch einen schmalen Gang nur von ihm getrennt, eine kannellierte Wandsäule auf dunklem Postament gegenüber, und daran schließt sich der Eckpfeiler eines tonnengewölbten Korridors oder Durchgangs nach dem Eingangstor, das rechts gegen einen Platz zu offenen Ausblick gewährt. Aber der Vorplatz dieses Treppenhauses ist bereits mit herabgestürzten Bruchstücken des Bauwerks, einem Schild in Marmorrelief, Helm, Fahne, Schwert und Stahlhandschuh bedeckt, so daß die Familie des Aeneas, die hier ihren Weg zur Rettung sucht, über den Trümmerhaufen hinwegsteigen muß. Sie kommt, wie es scheint, von dem Platze der Burg von Troja herein, wo eine hochragende Säule, nach Art der Trajanischen in Rom, neben einem Rundtempel steht, der dem Bramantes bei S. Pietro in Montorio nachgebildet ist. Dort tobt der Kampf unter den Säulenhallen am Eingang des Heiligtums, wie oben hinter der Balustrade des Umgangs, über die soeben ein Opfer heruntergestürzt wird, und unheimlich beleuchten die Flammen die Mordtaten auf dem Altane des Palastes an der andern Seite. Bis dicht vor die Schwelle des Hauses, in dem die Flüchtlinge sich befinden, dringen die Verfolger. In voller Hast steigt Kreusa rechts herauf, mit wehenden Gewändern, streckt ihre Linke ent-

1) Photogr. Alinari 27497. Brogi 15876.

setzt gegen das hingesunkene Banner, und hebt ihr Schleiertuch mit der Rechten schützend vor den Mund, da die Glut des Feuers ihnen entgegen dringt. Vor ihr tritt Aeneas mühsam daher über den Einsturz; denn er schleppt den alten Vater, den er barfuß vom Lager gehoben und nun mit beiden Armen umspannt. Der hilflose Greis lehnt über der Schulter des heldenmütigen Sohnes und birgt selbst ängstlich die Penaten seines Hauses in der überhängenden Rechten, als hinge sein Leben an diesen Götterbildern im Arm. An das Bein des Tapfern stützt sich der kleine Ascanius, der aus enger Einklemmung zwischen der Säule und dem Schutt emporklettert und sich den Lockenkopf mit der Hand bedeckt, als sei er getroffen oder von der Hitze der hereinschlagenden Lohe bedroht. Von ihm beginnt der plastische Aufbau der Gruppe, die als schräg verschobene Pyramide im Helm des Aeneas und Haupt des Anchises gipfelt, um in Kreusa auszulaufen. Diese sorgfältige Verbindung der Körper wird jedoch gelockert durch den Zwischenraum vor der zurückbleibenden Gattin, und so bekommen wir zu der malerischen Auflösung in lebendigeren Vollzug zugleich eine Andeutung des Schicksals, das der Zagenden bevorsteht.

Die Architektur ist im wesentlichen silbergrau gehalten. Die goldgestickte Fahne in der Ecke über dem schimmernden Stahlhelm ist tiefgrün. Gebrochenes Scharlachrot, Gelb, Rosa, ein wenig Blau und ein bischen Grün bilden die Hauptfarben der Kleider neben Weiß und der gleichmäßig hell getönten Karnation der nackten Teile bei Jung und Alt, Weib und Mann. Die reichgeschmückte Kreusa scheint von einem nächtlichen Feste zu kommen: sie trägt einen hellroten Überwurf über weißem Hemd, ein blaues Tuch über dem Nacken. Von dem blonden Haar wallt ein grauer Schleier zurück. Die Kehrseite des Mantels scheint ins Violett zu fallen. Anchises hat einen gelbbraunen Mantel mit rosa Innenseite um den Leib geschlagen, der von der Schulter herab am Rücken entlang gleitet. Aeneas trägt grünen Leibrock über weißem Hemd und Kettenpanzer, goldbesetzte Gamaschen. Askan hat scharlachroten Mantel über weißem Kittel und einen krausen Lockenkopf. Der farbige Aufputz mit mancherlei Zierrat, wie die weiche Behandlung der Körperformen, die feinknochige Bildung auch muskulöser Heldengestalten, wie die sauberste Genauigkeit der Archi-

tekturteile wollen zu dem heroischen Charakter der Aeneis nicht stimmen, und geben dem Ganzen einen Beigeschmack, daß man die Szene vielmehr in Tassos Gerusalemme liberata oder höchstens in Ariosts Orlando suchen würde. Selbst die klassische Architektur kann uns nicht verhehlen, daß wir uns am Ende des sechzehnten Jahrhunderts befinden, und nicht einmal der sorgsam studierte Feuerschein auf dem Tempelplatz vermag zu überzeugen, daß der Brand in Rom den Untergang der Troerstadt bedeute. In dem Ausschnitt hinten, der durch das Bogentor des Palastes sichtbar wird, sind viel malerische Reize im einzelnen; dem rosa Lichtreflex gegenüber ist sogar das Grau der Bauwerke ins Grünliche gestimmt. Aber es kommt zu keinem Gesamtzuge malerischen Vortrags durch die drei Raumabschnitte des Bildes hin.

Und das ist um so merkwürdiger, als in der Figurengruppe und dem Stilleben aus Trümmern und Trophäen zu ihren Füßen, doch fühlbar genug, ein solcher Bewegungstrom vorbereitet ist. Die antiquarische Kleinarbeit und die architektonische Perspektive mit ihren Einzelformen haben dem Gelingen der Gesamtwirkung geschadet, die von dem Platz hinten ausgehen sollte bis nach vorn.

Denn wer die allzu genaue Deutlichkeit des Theaters auszuschalten weiß, wird leicht begreifen, was Agostino Carracci veranlaßt hat, gerade dieses Spätwerk Baroccis im Stich zu wiederholen und zu verbreiten. Oder meint man, dazu könnte das klassische Thema schon an sich veranlaßt haben? Wohl schwerlich; aber die Wiedergabe Carraccis offenbart uns noch heute, was ihm gefallen, was ihn hingerissen hat, indem sie diese Eigenschaft gerade übertreibt, und das Neue der Leistung aneignet, indem sie es in die Wucht des Carraccistiles übersetzt. Das eben ist es, was den Zeitgenossen, den Künstlern und den Kunstfreunden jener Tage das große Querfolioblatt Agostinos so wert machte. Das Nämliche loben noch die beachtenswertesten Stimmen der folgenden Generation, wie der Arzt Francesco Scanelli im Microcosmo della Pittura von 1657, der den „intaglio straordinario“ rühmt, und das klingt als Echo von allen Seiten bis Malvasia in der Felsina pittrice von 1678 aus: tremendo — spaventoso, — (quel taglio del Carracci, nota bene!). Indeß, auch in der weichlichen, etwas greisenhaften Formensprache des damals 72jährigen Malers von Urbino ist Eins unleugbar: der malerische Vortrag dieser Figurengruppe.

Und dieser Fortschritt zu einem einheitlichen Formenschwall, der sich wogend heraufwälzt und dem Beschauer in steigender Welle entgegendringt, wird erreicht durch die Angleichung der Gewänder an die Körper, des Zeuges an das Menschenfleisch, und umgekehrt, wie durch die Eintauchung beider Bestandteile in das gemeinsame Medium des Luftstroms, der flackernden Beleuchtung, des Helldunkels im Raume. Das ist unleugbar eine malerische Errungenschaft, die Agostino Carracci nicht einmal in vollem Umfang zu verstehen oder wenigstens nicht wiederzugeben vermochte, als er die Zeichnung stach. Und eben diese Vorzüge tadelt ein moderner Kunsthistoriker, der den Maßstab der Hochrenaissance, vielleicht gar des Quattrocento, an die Leistung Baroccis legt: „appare falso nei toni, falso nelle forme raggirate, ricurve, aggrovigliate“ schreibt Venturi zu dem Gemälde der Galleria Borghese. Verschlungen und verwickelt, gekrümmt und dahergewirbelt sind diese Formen, Menschen wie Kleider, gewiß; aber liegt das nicht im Thema, wohl motiviert? Wie sollten wir dem Maler jedoch einen Vorwurf daraus machen, indem wir ihn unwahr nennen, es sei denn, daß Naturwahrheit, Wirklichkeitstreue, Alltagsrichtigkeit das Höchste ist, was man von ihm erwartet und fordert. Seine Zeitgenossen taten das nicht; allen Gebildeten war die Kunst der Malerei eine andere Art dichterischen Schaffens, und auch das Farbenspiel dieser reichen Kostüme eine Poesie für das Auge, ein Erguß in gehobener Sprache, wie kunstvolle Strophen, durchgegliederte Verse, rhythmisch daherrollende Perioden des Redners. Wir Historiker haben nur das Recht, die Zeiten mit ihrem eigenen Maßstab zu messen, und die Pflicht uns diesem zu bequemen, so lange wir nicht den Geschmack der genießenden Galeriebesucher zu bevormunden versuchen.

S. Hieronymus in der Höhle

Rom, Galleria Borghese

Was der Maler damals will, zeigt uns ein anderes Gemälde derselben Galerie, das bei aller Verschiedenheit des Gegenstandes doch zu dem vorherbesprochenen hinzugehört. Das nämliche Modell, das dort als hilfloser Greis Anchises getragen wird, spielt hier in lebendiger Aktion die Hauptrolle für sich allein: den Büßer Hieronymus in seiner Eremitenhöhle. Das kleine, noch nicht einen

Meter hohe Bild ist unten in der Ecke links bezeichnet, aber nicht datiert[1]):

FED/ BAROCIVS
VRB^AS PING^AT.

Die malerische Behandlung weist es jedoch ebenso in die gleiche Zeit wie die der Flucht des Aeneas aus Troja, so daß es hier eingeordnet werden muß. Und dazu nötigt auch das künstlerische Problem, das die Darstellung eines Innenraumes betrifft, und die Zusammenwirkung des Kerzenscheins durch eine Laterne drinnen mit dem Mondschein draußen in der Landschaft. So ist es geradezu eine Umkehrung des einsamen Franciscus in der Landschaft auf dem radierten Blatte und schließt, als Gemälde in vollen Farben, einerseits an die Stigmatisation für die Kapuziner von Urbino, andererseits an den Besuch Elisabeths bei Maria mit dem hellen Wohngemach an, das wir mit Sicherheit auf 1598 datiert haben.[2])

Weltflucht und Zerknirschung führen den Verkehr des Greises mit dem Bilde des Gekreuzigten herbei, eine Zwiesprach, die durch Selbstkasteiung zur Verzückung und Halluzination gesteigert wird. Und daß der Reumütige dabei sein Kardinalsgewand abwirft, doch die Abzeichen kirchlicher Würde bei sich haben muß, um solche Entäußerung als leuchtendes Vorbild vor Augen stellen zu können, das gibt der Aufgabe die koloristisch dankbare Seite, nach der hier mit ebenso sichtlicher Entschiedenheit gegriffen wird, wie nach der Raumperspektive und nach der Begegnung des Menschenkindes mit seinem Gotte. So wächst nun wieder alles zusammen, was wir bisher einzeln verfolgen mußten.

Von dem gelbbraunen Gestein der Felshöhle eingerahmt und umgeben, kniet Hieronymus an seinem Lager, auf dem eine Binsenmatte liegt. Sein linker Arm, mit dem Kruzifix in der Hand, stützt sich auf ein geöffnetes Buch, in dem er vorher beim Licht der Laterne gelesen hat, deren Schein den roten Kardinalshut rechts vorn, daneben einen Totenkopf, ein Stundenglas und ähnliche Requisiten streift, aber in voller Helligkeit auf das graubärtige

1) Nr. 403. H: 0,97 B: 0,67. Phot. Alinari 27498. Brogi 15877. Bei Bellori nicht erwähnt, ebenso weder bei JUL. MEYER, noch W. FRIEDLÄNDER im Künstlerlexikon. Schon 1600 hat Fr. Villamena einen Stich darnach veröffentlicht, dem Paolo Sanvitali, Bischof v. Spoleto gewidmet.

2) Die Anregung könnte noch vom Kardinal Girolamo della Rovere ausgegangen sein; dieser ist jedoch 1592 im Konklave plötzlich zu Rom gestorben.

Antlitz fällt, dessen Blicke ganz am Erlöser hängen. In der rechten Hand schwingt er den grauen Stein, um seine entblößte Brust zu schlagen. Das hellviolette Untergewand ist von der Schulter gesunken, während der scharlachrote Mantel rechts über den aufgestützten Arm, wie über den Rücken und die Beine niederfällt, nach vorn zu in mächtiger Falte sich am Boden auslegt. — Im Hintergrund sieht man den Ausgang der Höhle, in den schon seitlich das Mondlicht hereinfällt. Durch eine runde Öffnung wird die Landschaft draußen in nächtlichem Dunkel sichtbar, weil der Mond soeben zwischen Anhöhen und Baumwipfeln aufgeht und sein Streiflicht, über den Dachrand eines Hauses hin, gegen die Felswand ergießt. Aber diese Abwechslung für das schweifende Auge des Betrachters, links oben im Rücken des Heiligen, ist doch zurückhaltend gegeben, damit sein eigener Anblick die Hauptsache bleibe. Der weichen Helldunkelbewegung in dem Höhlenraum ordnet sich indes die Modellierung der Gestalt vollständig unter, so daß die malerische Wiedergabe der seltsamen Erscheinung und der seelischen Erregung des Einsiedlers sich aufs innigste verquicken. In beschränkter Farbenskala wird doch ein wirkungsvoller Anblick erreicht, weil der Nachdruck ganz auf das innere Erlebnis gelegt ist und alles Beiwerk nur dazu dient, den Geisteszustand, die Gemütsbewegung des Alten an die sichtbare Oberfläche zu locken. Eine lange Geschichte der Malerei liegt zwischen Lionardos unvollendetem Hieronymus im Vatikan und diesem späten Bekenntnis Baroccis. Wer sie miteinander vergleicht, wird des Abstands inne zwischen der plastischen Aufgabe, die den Ausgangspunkt für den Meister der Hochrenaissance bildet, und dem mimischen Absehen, das den Begründer des Barock hier leitet; aber er wird auch die Verwandtschaft und den Unterschied begreifen zwischen dem Helldunkel, wie es dort auftritt, um die Einzelform herauszurunden und zu isolieren, hier dagegen um sie aufzulockern und in den Zusammenhang mit der Umgebung aufzulösen. Aber welch ein anderes Wesen offenbart sich bei dem Urbinaten, den wir vor uns haben, in die Zukunft weisend, wenn man den Hieronymus des Rubens dagegen hält, den er im Anschluß an seine Tugendhelden für Mantua wohl noch am Ende seines italienischen Aufenthalts gemalt hat, wie er in Dresden vor uns — unter freiem Himmel — kniet!

Nun erst lassen wir das Breitbild folgen, das noch übrig ist, als Abschluß dieser Reihe; denn das Breitbild mit der Flucht des Aeneas erscheint wie eine Vorbereitung, die den Künstler vielleicht auf den Gedanken brachte, jedenfalls aber erst recht in den Stand setzte, einen früheren Gegenstand nochmals wieder aufzunehmen, und ihn nun in voller Breite durchzuführen, wie es die prächtigen Venezianer vor ihm getan, eben auch in Breitformat:

Die Einsetzung des Abendmahles

Urbino, Dom, Sakramentskapelle

Es war das letzte Werk, das er noch vollständig vollendet hat, berichtet der urbinatische Gewährsmann des Bellori: „Da sitzt Christus im Speisezimmer am Tisch inmitten der Jünger, hält in der einen Hand das Brod, während der Kelch vor ihm steht, und segnet mit der andern, indem er die Augen aufschlägt und gen Himmel schaut. Und über ihm schweben vier Engel, die sich verehrend vor ihm neigen.“[1])

Eigentlich aber ist es, als wäre der Herr Jesus Christus mit seinen zwölf Aposteln im Schloß von Urbino zu Gast und würde dort aufgenommen wie die Fürsten und der Papst mit seinen Kardinälen. Das Mahl ist vorüber; aber auch hier wird der Vordergrund des Bildes als Übergang in die leibhaftige Wirklichkeit benutzt, dem lebendigen Betrachter den Anblick der heiligen Schar zu vermitteln, und ihre Gegenwart eben dadurch so überzeugend wie möglich zu machen, indem das zeitgenössische Dasein sie rings umgibt und in seinen Zusammenhang aufnimmt. Links in der Ecke werden die Teller abgeräumt und in einem geflochtenen Korb, der am Boden steht gesammelt. Ein prächtiger Bursche mit nackten Armen und Beinen im grau und weiß gestreiften Kittel, aber von edlem Wuchs wie bei Paolo Veronese, kniet dahinter und streckt die Hand zu einem kleinen Mädel hin, das in grünem Kleidchen über dem weißen Hemd ebenso leicht verhüllt, geschäftig andere Platten vom Tische langt, und dabei seine kindlichen Glieder vom Rücken zur Schau stellt, das Lockenköpfchen jedoch nur in verlorenem Profil zeigt. Am Ende dieses Seiten-

1) Dies Hauptwerk ist neuerdings nach Alinaris Photographie 17563 auch in großem Format vom „Museum“ W. Spemann, Berlin u. Stuttgart, veröffentlicht worden, also allgemein zugänglich.

tisches trocknet ein kurzbärtiger Diener eine Silberschale mit dem Handtuch, das über seiner Schulter hängt; kurze taubengraue Ärmel gucken aus seinem hellscharlachroten Überwurf mit gelbem Besatz hervor. Ebenso eifrig bei der Arbeit beschäftigt ist der Gehilfe des Kellermeisters rechts. Da steht ein Tischchen mit blaugrauem Teppich, der sich scharf gegen den weißgelben Kittel abhebt. Vornüber gebeugt nach der Innenseite zu, zieht der gewandte Jüngling ein Paar Flaschen vom Boden herauf, zwischen den Beinen durch, während der linke Arm schon einen weitbauchigen Krug gegen die Hüfte drückt. Vor ihm steht ein großes kupfernes Becken mit Wasser zum Kühlen des Weines, und sogleich ist auch ein weißes braungeflecktes Hündchen wieder dabei, als wolle es seinen Durst stillen, — lugt nur einen Augenblick nach dem fremden Beschauer hinaus. Endlich spaziert gar ein dienstfertiges Knäblein, in blaugrauen Schuhen, roten Stumpfhosen und bläulichweißem Überwurf über hellgelbem Kittel, dessen Saum zur Seite flattert, eilenden Schrittes auf den nächsten Apostel zu, das Glas, das dieser zurückreicht, in Empfang zu nehmen; er hat schon ein anderes in der Linken und ist mit seinem Blondkopf, den wir nur in verlorenem Profil zu sehen bekommen, so ganz bei der Sache, daß er unvermerkt uns selber mitten in die ehrwürdige Reihe der Gäste hineinlockt. Die vordersten beide sind sehr vertrauenerweckend für den Alltagsmenschen: der eine, der eben sein Glas geleert hat, wischt sich noch den Mund ab; der andere links steckt ganz still hinter dem Mantel sein Messer in die Scheide zurück. Halb verlegen weicht die hausbackene Tätigkeit vor der feierlichen Gebärde des Herrn, um den sich die andern aufmerksam und andächtig sammeln, — bis auf Einen, der soeben seinen Mantel heraufzieht, um etwas zuzudecken, das neben ihm auf dem Sitz liegt, und darüber vergißt, auf des Meisters Wort zu achten. Er sitzt gerade vor dem Weinkrugträger, dessen Biegung uns zu dem innerlich Abtrünnigen leitet, auf den sonst niemand achtet in diesem Augenblick. Was kümmern uns die eifrigen Bedienten, die rechts das Kaminfeuer versorgen, dessen Schein den vorderen zur schwarzen Silhouette wandelt, während es den andern, der Holz herbeischleppt, anstrahlt und zugleich entfärbt. Neugierige gucken dort in der dunklen Ecke durch eine halbgeöffnete Tür. Und wir erkennen eine Mutter mit dem Kind an

der Schulter, als wäre es das Prinzlein von Urbino, wie im Bilde des Justus von Gent, der langersehnte Erbe, der aus des Herzogs zweiter Ehe mit Livia della Rovere (1599) erst 1605 geboren ward.[1]) Gegenüber im Grunde links steht ebenso die Tür nach der Küche hin offen; denn dorthin wird der Abhub der Tafel getragen, werden die Teller hinausgelangt, so daß im Schein des Herdfeuers wieder Gesichter auftauchen und Gestalten huschen. Einer von den Schüsselträgern schaut sich im Schatten der Ecke noch einmal nach Christus um; damit meint der Maler gewiß sich selbst, da sonst kein Augenzeuge zugegen ist, der den Vorgang sähe, wie er ihn geschaut. In der Mitte der Rückwand des Saales, dessen Pilasterarchitektur mit Triglyphenfries und dessen Türgiebel wir aus anderen Bildern Baroccis kennen, ist eine prachtvolle dunkelgrüne Tapete mit Granatapfelmuster ausgespannt. So heben sich hier, wie auf dem graubraunen Grunde tektonischer Glieder sonst, alle Farben der Tafelrunde ab, in dem hellen Glanz, der aus der Höhe auf sie niederfällt, wir wissen nicht wie; nur die Engel sagen woher.

Nun erst sind wir mitten im Allerheiligsten der malerischen Dichtung. Christus trägt seinen karminroten Rock und seinen blauen Mantel über der linken Schulter, vor dem das Brot sogleich auffallen muß, zumal da der nächste Apostel mit gefalteten Händen anbetend darauf niederschaut. Der gegenübersitzende vorn am Tische, der sich die Lippen trocknet und das Glas abgibt, trägt hellroten Mantel über violettgrauem Rock. Judas Ischarioth schließt mit orangegelbem Mantel und grünem Rock an und sein Nachbar schließt mit Scharlachrot, das vom gelben Feuerschein des Kamins übergossen wird. An der Rechten Christi tritt der jugendliche Kopf des Johannes in seiner Hingebung zurück, während Petrus daneben sein Gesicht aufmerksam zum Meister wendet, und der letzte links vor der Küchentür, wohl Jakobus, mit gefalteten Händen hoch aufgerichtet, das Antlitz mit begeistertem

1) Barocci hat das Bildnis des kleinen Prinzen Federigo Ubaldo noch selbst gemalt; es befindet sich im Pal. Pitti zu Florenz mit der Aufschrift: FEDERIGO PRIÑ d'URB°. QUANDO NACQUE 1605. Bezieht sich dieser Ausblick im Abendmahl, wie der gleiche auf dem Bilde des Justus von Gent wirklich auf den Erbprinzen, d. h. hier den Sprößling der Herzogin Livia, so wäre Barocci achtzig Jahre alt gewesen, als er dies malte.

Blick fast völlig in Profil zur Mitte kehrt. Sein Gegenüber, dessen Rücken dem Schalenputzer zunächst erscheint, trägt hellbraunen Mantel über hellkarminfarbenem Rock, dessen Schulter und Ärmel sich heben, wie Hals und Kopf mit dem Spitzbart, die in starker Verkürzung sich nach innen richten, indem er die Hand beteuernd an die Brust legt. Ein grüner Mantel, über dem Rücken des rechts anschließenden dunkelhaarigen Genossen in violettgrauem Rock, schließt die Gemeinschaft der Jünger nach vorn ruhig und fest, während der letzte vor Johannes, in hellgelbem Rock und zinkgrauem Mantel, hinter dem er das Messer verschwinden läßt, als Träger des hellen Lichtscheins das Auge des Beschauers anzieht und in das Innere der Tafelrunde einführt, so daß es von beiden Seiten, durch Bewegungszug, Farbenwahl, und Lichtflächen gegen Schattenlagen, über einrahmende Vorstufen zu Christus und den Symbolen seines Sakraments, auf dem hellen Tischtuch vor der Halbfigur, hingeleitet wird. Das lichtübergossene Antlitz des Heilands und das Strahlenkreuz hinter seinem Scheitel vor dem dunkelgrünen Vorhang heben diesen Mittelpunkt des ganzen Bildes erst recht.[1]) Und sein fromm ergebener Aufblick zum Vater im Himmel findet seine Antwort in der Erscheinung der Engel, deren schlanke schwebende Gestalten die Tafelrunde, wie im Kreise einer Kuppel, nach oben umschließen. Der vorderste links trägt karminroten Überwurf über grauem Unterkleid; der folgende mit gekreuzten Händen geht in Tiefblau mit gelben Schleiern; der ehrfurchtsvolle Betrachter der Eucharistie in Violettgrau mit dunkel goldgelbem Mantel; der stürmisch daherfahrende rechts trägt ein bläulich schimmerndes Untergewand und gelbgrauen Überwurf. — Auch die Farben dienen, vorn kraftvoll aufleuchtend, nach hinten in Grau gedämpft, der Architektonik des Raumschlusses nach oben, wie der Vermittlung des Lichtstromes aus der Höhe.

Diese Einsetzung des Abendmahles in der Sakramentskapelle der Kathedrale von Urbino, wo sie in der Seitenwand links vom Eintretenden angebracht, doch auch von Bänken gegenüber den

---

1) Das Bild des Erlösers in der Gall. Pitti zu Florenz ist eine Wiederholung nach diesem Christus des Abendmahls in Urbino. Es stammt aus der Erbschaft der Rovere, wird aber in den alten Inventaren nicht als Original von Barocci, sondern als Kopie nach ihm bezeichnet. Jedenfalls ist es dort ein Vorbild des Carlo Dolci geworden.

vollen Anblick des Ganzen gewährt, ist eine überraschend reiche, in allen Teilen ausgereifte Schöpfung des Meisters, die bei dem Alter, das er mittlerweile hinter sich hat, doppeltes Erstaunen weckt! Die gelungene Leistung besteht vor allen Dingen in dem Ausgleich idealer Poesie und malerisch vollkommener Freiheit mit der wirklichkeitsgetreuen Umgebung, dem zeitgenössischen Dasein selber, in deren Wiedergabe dem realistischen Sinn der mitlebenden Generation Rechnung getragen wird. Damit rühren wir jedoch andrerseits an die Bedingungen, die das freie Schaffen des Malers ebendamals in jeder kirchlichen Aufgabe, in jedem für die große Gemeinde der katholischen Welt bestimmten Werke notwendig einschränken und dazu zwingen, sich im selben Bezirk solcher Voraussetzung zu halten. Es sind nicht einfach die kirchlichen Stoffe und die Befangenheit in ihnen, auf die wir damit hinweisen wollen, sondern eben der Grad überzeugender Gegenständlichkeit, diese allseits beschwerende und ernüchternde, an sich schon umständliche Herausarbeitung realistischer Gegenwart der Dinge im Raum, bis zum Kaminfeuer oder Kerzenlicht, bis zu Stilleben aus vornehmem Hausrat, aus Küche, Keller und Stall, mitsamt der exakten Perspektive des jeweiligen Schauplatzes und ergötzlichen Zugaben hinter den Kulissen. Damit ist der freie Erguß der malerischen Phantasie, der ungehinderte Fortschritt des Künstlers in seinem eigensten Bestreben, in dem wir seine volle persönliche Eigenart ermessen könnten, in solchem Kirchenbild mehr oder minder ausgeschaltet und nur ein Kompromiß mit der subjektiven Auffassung des höchsten Zieles seiner Kunst möglich.[1]) Wir können uns indes mit leichter Mühe die Vorstellung seines eigensten Dichtens herzustellen versuchen, indem wir dies Abendmahl aus der zeitgenössischen Umgebung herausheben, und die Tafelrunde mit den Engeln droben für sich allein gemalt denken, ohne Verbindung mit der Zone des Alltagslebens, die es vorn und hinten umgibt. Doch das hieße die Darstellung auch herauslösen aus dem geschichtlichen Verlauf ihrer Entstehung in der Reihenfolge der Werke, die wir damit zu ihrer letzten Stufe begleitet haben.

---

1) Vgl. das vorbereitende Bild in Turin, R. Pinacoteca Nr. 155. La cena de Signore cogli Apostoli; instituzione del Sacramento dell' Eucaristia. Leinwand, H.: 1,10. B.: 1,16.

Blicken wir zurück, so zeigt sich, was hier aus dem unteren Abschnitt im Perdono di S. Francesco geworden ist: nach all den inzwischen eingetretenen Wandlungen desselben Problems, mit den drei Raumschichten in perspektivischem Tiefenvollzug hintereinander, nun ein Breitbild in beruhigter Einheitlichkeit der Anschauung und mit voller Konzentration der stärksten Helligkeit in der Mitte.

V.

Nach solchem Einblick in die geistige Werkstatt des einsamen Urbinaten, der bis ins höchste Greisenalter nach stetiger Vervollkommnung seines Schaffens ringt, wird es keinem Einsichtigen mehr beikommen, in ihm nur den eifrigen Anhänger Correggios zu sehen. Der Historiker wird vielmehr seine wichtigste Aufgabe darin suchen müssen, die Umwandlung zu charakterisieren, die Barocci mit dem berauschenden, von den Zeitgenossen immer ausschließlicher bewunderten Vorbild vollzogen hat, mit dem sich abzufinden damals kein echter Maler Italiens umhin konnte.

Als Federigo Barocci am 30. September 1612 durch einen Schlaganfall plötzlich weggerafft wurde, überraschte ihn der Tod noch mitten in regsamer Tätigkeit, und eine Anzahl von Gemälden, die er mit gewohnter Regelmäßigkeit der Arbeit, wenn auch beschränkter Ausdauer, zu vollenden meinte, standen seines Pinsels harrend im Atelier. Der Berichterstatter Belloris erwähnt, außer der Verkündigung für die Confraternità dell' Annunziata in Gubbio, besonders ein Altarbild für den Dom von Mailand mit der

Grablegung des Herrn,

die in der Sakristei aufbewahrt werde. „La tavola per il Duomo di Milano col Signore portato al sepolcro“ lautet die kurze Beschreibung. Sie trifft genau in diesem Punkte zu für das große Gemälde, das sich jetzt in der Biblioteca Comunale dell' Archiginnasio zu Bologna befindet; denn hier liegt inmitten der figurenreichen Komposition der Leichnam des Herrn auf einer schräg hingesetzten Steinplatte, die für das Grab bestimmt ist, wie er soeben in dem Bahrtuch niedergelassen ward. Vorn kniet Magdalena mit dem Salbgefäß, hinten am Haupte Maria, während Jo-

hannes und zwei andre kräftige Träger noch mit dem Ausbreiten des Linnentuchs beschäftigt sind, mit Magdalena die Eckpunkte sich kreuzender Diagonalen bezeichnend, von denen die links hinaufreichende, mit Nikodemus im Grunde, die Vorherrschaft übernimmt. Rechts steht noch ein Krieger, der das Schwert in die Scheide stößt. Links kniet ein Bischof, wie zum Fußkuß geneigt, mit dem Krummstab in der Hand, indes ein Chorknabe seine Mitra hält, und in Rücksicht auf Mailand wird zunächst an S. Ambrosius zu denken sein, — wie ein Vorbild des Carlo Borromeo. Weihevolle Stimmung waltet in dem Ganzen über allen Kontrasten physischer Tätigkeit.[1])

Von der unerschöpflichen Schwungkraft seiner Phantasie zeugt vollends ein andres erhaltenes Beispiel, das freilich nur als vorbereitender Entwurf für eine große Altartafel bezeichnet werden darf, eben deshalb aber besonders geeignet erscheint, eine Antwort auf die intimste Frage zu geben: wie sah nun zuletzt eine malerische Schöpfung dieses sogenannten „Correggio von Urbino“ aus, wenn er sich Gelegenheit nahm, frei zu phantasieren, oder den Gesamteindruck eines Gemäldes, das vor seiner inneren Anschauung aufging, mit möglichst leichtem Pinsel auf die Leinwand zu bannen. Nach seiner Gewohnheit machte er, wie wir heute noch nachzuweisen vermögen, für jedes bedeutendere Werk eine vorbereitende Farbenskizze auf Grund eines lediglich in Chiaroscuro ausgeführten Kartons. Wie um die Helldunkelverteilung hier, handelte es sich nun um die Farbenverteilung und die Zusammenstimmung mit jener Rechnung wie untereinander selbst. Solch ein Beispiel ist es, das wir im Sinn haben. Das Vorkommen einer Figur, die mit dem Johannes in der Abendmahlsfeier für Clemens VIII. in der Cappella Aldobrandini an S. M. sopra Minerva zu Rom übereinstimmt, verweist diese Skizze einer großen Gesamtkomposition, die unausgeführt geblieben ist, in das Jahrzehnt nach diesem Auftrag für den Papst. Die Bezeichnung mit den Anfangsbuchstaben des Namens F. B. auf einem Steine rechts vorn[2]) bezeugt

---

1) Es ist in seinem unfertigen Zustand besonders lehrreich für das technische Verfahren.

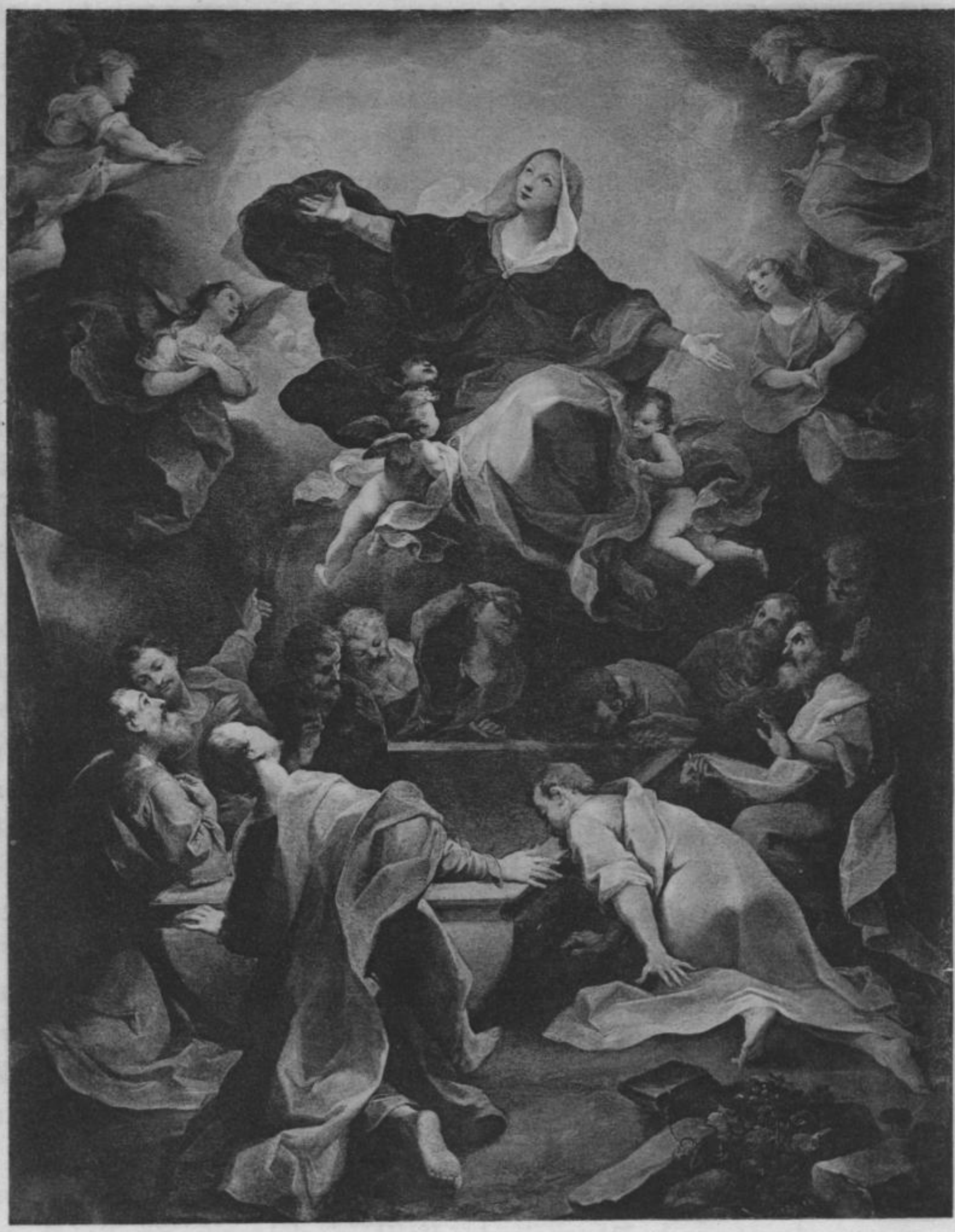
2) Katalog Nr. 108. H.: 1,45 B.: 1,11. Phot. Braun 99. Bruckmann. Vgl. Taf. 12.

wohl die Eigenhändigkeit des 1755 aus Rom erworbenen, ziemlich gleichmäßig durchgeführten Entwurfs zur

Himmelfahrt Marias

Dresden, K. Gemäldegalerie

An dem leeren Sarkophag, dessen Deckplatte zur Seite geschoben und links aufgestellt ist, knieen die versammelten elf Apostel in Erstaunen und Verehrung. Am Fußende vorn hat der jugendlichste von ihnen, noch mit dem linken Bein knieend, das rechte emporgenommen und aufgestützt, um den ganzen Oberkörper desto weiter zurückzulehnen und zur Höhe hinaufzuschauen. Seine Hände breiten sich abwärts gestreckt gegen den Boden, sein Kopf neigt sich nach links und zeigt uns nur den ausgereckten Hals vom Ohr ab, die Wange und Stirn bis an die Augenhöhle und das Kinn, dieses letzte Viertel des Angesichts aber in hellstem Scheine von oben her. Sein Mantel ist über die Schulter geschlagen und fällt über die ganze Rückseite der Gestalt in breiter Faltenlage nieder auf den Boden, wo die nackte Sohle und der Fuß bis über die Knöchel aus dem Untergewand sich vorstreckt. Über ihn muß unser Blick ansteigen, und trifft so die beiden Nachbarn links: an der Ecke des Steinsarges einen Vollbärtigen, der den Elnbogen auf den Rand stützt und die Hand gegen die Brust legt, während sein aufblickender Kopf ganz in Profil gesehen wird, und den jüngeren Genossen, der zu ihm hinschaut, mit dem ausgestreckten linken Arm hinaufweist und mit der leise erhobenen rechten Hand die Worte begleitet, die er zu ihm spricht. Ihnen gegenüber zur Rechten des Lieblings, der Sohnesstelle bei der Mutter des Herrn übernommen hatte, nähert sich ein eifrig Forschender dem Rand der Wanne, um hinein zu spähen, indem er sich auf den Knieen fast in kriechender Haltung heranschiebt und die rechte Hand dabei auf die Erde stützt, während die linke sich mit gespreizten Fingern am Körper entlang zur Seite streckt. Das ist die Haltung des demütig hingebenden Johannes im Abendmahl für Clemens VIII. Aldobrandini, und sie wird hier in summarischer Wiederholung an der nämlichen Stelle der Komposition verwertet, um von rechts her den Blick des Betrachters in das Innere des Bildes zu leiten; sie ist deshalb ganz hell gehalten, um so das Auge zunächst anzuziehen. Wenn man aber meinen



Federigo Barocci: Himmelfahrt Marias
Dresden, K. Gem.-Gal.

sollte, dieser eindringliche Vertreter der Wißbegier sei deshalb der Zweifler unter den Aposteln, Thomas, so hat auf diesen Namen doch der folgende den größeren Anspruch; denn er trägt ein Linnentuch oder eine Binde über der Schulter und hebt das Ende vorn mit der rechten Hand so andächtig auf, die linke so staunend oder anerkennend empor, und blickt dabei so voll tiefer Ehrfurcht hinauf, daß wir kaum einen ungläubigen, sondern nur den bekehrten Thomas in ihm erkennen dürfen. An ihn schließt sich an der hintern Ecke des Sarkophags ein begeisterter Jünger, der beide Hände über die Brust kreuzt, und als Endpunkt einer dreieckigen Gruppe, ein Alter, dessen vorgeneigtes Antlitz und verwundert gestikulierende Hand nur aus dem Schatten noch auftauchen, an der Grenze des Bildraumes rechts. Die übrigen vier schließen sich an der Schmalseite des Sarges wieder zur Gruppe zusammen. Zunächst ein Neugieriger, der sich über den Rand beugt und hineinguckt, wie sich das Rosenwunder vollzieht; er gehört noch näher zu den vorigen. Den Höhepunkt bildet der folgende, fast in der Mitte des Kopfendes, der sich gegen die Kante stützt, um das Haupt zurückzuwerfen, und die rechte Hand über die Augen legt, um den Glanz abzublenden und desto genauer zu sehen. Von diesem Licht übergossen, neigt ein Greis hinter ihm links nur verehrend das Haupt, während sein dunklerer Vordermann, an der Langseite vorgelehnt, in stiller Beobachtung der leeren Wanne verweilt, wo sie die Tote gebettet hatten und nun Blumen sprießen; er greift unmittelbar in die erste Gruppe zur Linken über, zu deren Paar er als Dritter gehört, indem er zugleich in aufrechter Haltung, dem zurückweichenden Johannes gegenüber, fest und ruhig verharrt. Rechts also zwischen Thomas und Johannes über den Niederkauernden hin öffnet sich die untere Versammlung, und von hier steigt der Bewegungszug aufwärts in der Assunta selber.

Vier erwachsene Himmelsboten, wie über dem Abendmahl von Urbino, schweben zu zweien links und rechts empor um die runde Glorie, die sich in Wolkenkreisen öffnet, und nehmen die Mutter des Herrn in die Mitte, die von munteren Engelknaben in sitzender Haltung getragen wird. Aber bei allem Eifer des Hebens und Stützens haben sie kaum mehr als mit den Gewändern zu schaffen; denn die Haltung des Körpers selbst ist so leicht und emporstrebend an sich gewählt, die Arme breiten sich so sehn-

süchtig und entzückt aus, den Aufblick zum Ziel in der Ferne droben begleitend, daß es nur noch eines Hauches zu bedürfen scheint, um aus eigener Kraft zu schweben und zu steigen gleich den Seligen ringsum. Der weite Mantel, der beide Schultern deckt, wird im Abendwind zum Segel, das sich in ihrem Rücken hinbreitet und hoch nach links hinausflattert bis über die gestreckten Finger der Hand. Dies wogende, wallende Tuch erscheint wie ein dunkler Flügel gegen die Helligkeit des Himmels, und so steigt die Bewegung schräg hinaus, über den Köpfen der Knieenden hin, zu dem Ursprung des Lichtes, das sich über die Verklärte von vornher ergießt und sie doch zugleich wie eine helldurchströmte Kuppel in den Wolken begleitet, als werde dies ätherische Gehäuse sie von rückwärts umfangen und in sich aufnehmen, wie sie den Blicken der Zurückbleibenden auf Erden entschwindet. Auch hier noch ist Architektonik des Raumes, über der Durchkreuzung beider Diagonalen im unteren Aufbau der Figuren. Wie die Hälfte einer Ellipse ragt die Oberwelt in das Bild herein, mit dem zugehörigen Zentralpunkt für die Himmelskönigin noch sichtbar. Und der andere Focus wirkt jenseits, die Stelle des Sohnes in seiner Herrlichkeit, den wir hinzudenken müssen, als die Quelle der Bewegung, dessen Liebe die Mutter hinanzieht, gleich wie die Sonne das Gestirn, das durch den Weltraum daherfliegt.

Bei all diesen konstitutiven Eigenschaften, die dem Schaffen des italienischen Malers aus seiner Gewohnheit, für monumentale Wirkung zu sorgen, geläufig sind, ist das Ganze doch durchaus als malerische Einheit gedacht. Und diese überwiegt hier so stark, daß selbst der Gegensatz zwischen der Leibhaftigkeit der Männer drunten und der Verklärung der Auferstandenen über ihren Köpfen nicht beibehalten und durchgeführt, sondern zugunsten gleichmäßigen Formenflusses geopfert ward. Fast hat die Jungfrau droben mehr Stofflichkeit als die Apostelschar; nur der vorderste unter ihnen kann es mit ihr aufnehmen: sie bilden miteinander die haltbaren Pole des Geschehens. Alle andern haben etwas von den huschenden Schatten einer nächtlichen Überraschung auf dem Begräbnisplatz. Allesamt gehören einem zartgebauten, feinknochigen und überaus beweglichen Geschlecht an, das dem selben wenig abgewandelten Idealtypus entspricht und die Mannigfaltigkeit individueller Unterschiede nur andeutet. Alt und Jung haben die

gleiche Geschmeidigkeit der Glieder wie die gleiche Tracht der Sendboten, und sind in der Wiedergabe ihrer Formen durchrhythmisiert, in melodischer Gebärde. Sie werden darin allein durch die sylphidenhaften Engel überboten, die vom Himmel gekommen sind, die Auffahrt der Muttergottes zu begleiten. Wenn die stärkere Körperlichkeit Marias geeignet erscheint, die Auferstehung des Leibes desto glaubhafter zu veranschaulichen, so ist durch die schlanke Bildung und schmiegsame Haltung ihrer Gestalt doch alles getan, die spontane Bewegung des Aufstiegs zu erleichtern. Nur die Masse der Draperie gibt noch den Hochdrang und den Triumph des schweren Stoffes nach oben hinaus, wie der Barockstil es liebt. Im Antlitz vollends, mit dem lichten Schleiertuch über dem Scheitel, das bis an den Busen auch Wangen und Hals umflattert, ist fast alle Modellierung aufgehoben, alle Züge zu kindlicher Reinheit geläutert, so daß die Vertreter der himmlischen Heerschaaren nur noch Duftgebilde sein können, wie aus Wolkenflocken geballt, die im Sonnenschein zergehen. Und so füllt sich die ganze Bildfläche mit schwebenden, sich verneigenden, zueinander biegenden oder auseinanderweichenden Gestalten, die einen doppelten Reigen vollführen. Nichts Festes ist übrig, außer dem leeren Sarkophag zwischen den Knienden am Boden und einem Häuflein Steine mit grünenden Kräutern in der Ecke vorn. Diese kleine Oase des Stillebens ist sehr bezeichnend, der letzte Fleck, wo noch die Wirklichkeit besteht, und wo der Betrachter sich hinstellen muß, um Augenzeuge des Wunders zu werden. Alles, was wir sonst zu sehen bekommen, ist nur eine mimische Aufführung im Helldunkelzauber der Phantasie. Aber eine schwungvolle Dichtung von hinreißender Seelenkraft gewinnt darin sichtbares Leben.

Ein andrer dürfte vielleicht sagen: das ist ja die Geburt des Rokoko, wie man sie so früh sich nicht träumen läßt! — Also, auch so ausgedrückt, zweifellos eine Verklärung Correggios, eine Entmaterialisierung, Läuterung, Durchgeistigung seines Stils. Aber hier unleugbar eine Reinigung im ethischen Sinne, eine Abstreifung aller fleischlichen Triebe, alles dumpfen Liebeswahns, eine tiefinnerliche Heiligung des ganzen Wesens, zur Unschuld frommer Kindermärchen zurück. Und dieser Wandel ist doch auf dem Gebiet rein malerischer Mittel vollzogen, spricht sich aus im Helldunkelschein der Bildfläche selber.

Soweit können wir den Eindruck an der Hand einer guten photographischen Aufnahme charakterisieren, und haben es absichtlich versucht, aus solcher Wiedergabe des Gemäldes in Clairobscur allein alles zu gewinnen, worauf es zunächst ankam. Nun aber kommt das erhaltene Original mit seinen Farbenwerten selbst in Betracht, und dieses wird jedem, der es noch nicht kennt, eine Überraschung, Enttäuschung, dem Freunde bisher betrachteter Meisterwerke Baroccis immer noch empfindliche Befremdung bereiten. Es erklärt sich jedoch mit einem Wort: wir haben ein Alterswerk vor uns, das mit dürftiger, sparsamer, man möchte fast sagen, ausgetrockneter und verstaubter Palette hingemalt ist. Mit armseligen Resten einstigen Farbenreichtums ist hier ein Ganzes zusammengebracht, um es nur einmal soweit fertig zu machen, daß es für sich selber zeuge. Und eine Harmonie ist da, der Geist der Farbenwelt regiert auch hier: alles schillert und schimmert ineinander; aber für ein nächtliches Wunder ist es gemeint, und sicher ein Entwurf für keine helle Galerie, sondern für ein großes Altarwerk in dämmeriger Kapelle, wo solche Illusion am Platze war: in Schattenregionen des Kirchenraums.

Johannes und Maria sind auch so die beiden Träger der Komposition, die den übrigen Halt und Richtung geben. Aber eigentümlich: er unten dunkel und oben hell, sie unten hell und oben dunkel; denn zwischen seinen Schultern und ihren Knieen ergießt sich das Licht aus der Höhe nieder, zu dem sie beide aufblicken. Diese vorderste Gestalt auf dem Erdboden trägt einen gelben Mantel mit grauer Innenseite auf der Schulter, leise grünlich und rötlich schillernd, über dem scharlachroten Rock; aber alles in gebrochenen und gedämpften Lagen. Mit seinem rotblonden Haar leitet er zu seinem Nachbar in rotviolett und grünlich spielendem Rock und grüngraulichem Mantel, an den der dritte mit Orangemantel und Feuerrot am aufweisenden Arm anstößt und mehr dem ersten entspricht, während der dunkle vierte, Johannes gegenüber, in Grün abschließt, aber auch er mit Rot durchglitzert und weiterleitend. Der Alte hinter ihm nimmt in rotem Rock und weißem Mantelstück an der Schulter, wie im greisen Haar und Bart, wieder die Helligkeit auf. Der mühsam Emporblickende mit erhobener Hand vor den Augen ringt sich in Grün, Rot, Gelb aus den Schatten hervor. Der hereinguckend Vorgebeugte mit dunklem Kopf neben

ihm trägt Feuerrot über Graublau, der demütig sich Neigende ganz Orange mit blondem Haar, der hinten im Schatten Betende wird Blaugrün hingebaut als Schluß. Vor ihnen aber hebt sich der Hockende in orangerotem Rock mit dem weißen Tuch über Schulter und Hand entschieden heraus, mit leisen roten Streifchen am Rande; fast ganz einfarbig in Grauweiß beugt sich der Vorderste rechts hernieder und lockt so zu hastiger Eile ins Innere hinein. — Gerade über dem Tiefstand der Köpfe beider Neugierigsten hin geht der Aufstieg der Entrückten nach links empor. Hellrot hebt sich das Gewand über den Knieen im Vollerguß des Lichtes vor den dunkleren Lagen, und schmutzig grün mit bräunlichen und bläulichen Stellen darin breitet sich der Mantel, dessen Innenseite rechts grau, links braungelb erscheint. Dem weißen Kopftuch entspricht ein weißer Schleier unten beim Engelbübchen an ihrem Knie und steigert durch diesen Kontrast erst recht die schwere Breite der ganzen oberen Hälfte der Auffahrenden, vor der luftig lichten Sphäre hinter ihr. Goldgrau säumen sich die Wolken links oben, grauschwarz sinken sie rechts unten, wo der eifrige kleine Sesselträger in grüngelbrotem Schleiertuch hinaufdrängt.

Die zarten Mädchengestalten der Glorie gewinnen in der Tiefe nur Farbenhauch: rechts unten rotgraulich im Kleide, gelbgrünlichgrau im Mantel, darüber violettgrünlichgrau im Kleide und zitronengelb im Mantel mit weißem Ärmel über der Schulter; links unten schließt an das rotgrüngrauschillernde Kleid ein weißlila Hemd über den Armen, und hellroter Mantel, weithin ausbauschend und schattend gegen die aufgerichtete Grabplatte und eine Wand hinunter, wie eine Fortsetzung und zugleich ein aufwachsender Widerhalt der Mantelwolke Madonnas. — Nur der anbetend ihr entgegenkommende Himmelsbote links oben, in hellroten Schleiern über weißem Hemd, formt sich zu kräftigerem Bau der Glieder; denn die bedeutsame Gebärde drängt sie heraus, und die Stellung im Raum, als vorderster Bestandteil im Bilde, fordert konstitutiven Halt. Über alle Fittige der Himmlischen aber sind kleine Farbenfleckchen ausgestreut, die glitzernd im Lichte sprühen, soweit die gedämpfte Tonart der Nachtszene solch schimmerndes Geschmeide gestattet. Der skizzenhafte Charakter fällt am meisten auf in den rötlichen Flecken der Karnation, auf Wangen, Gelenken, Nasenspitzen, darf aber ebendeshalb nicht für endgültig und demnach

nicht für mehr genommen werden, denn als Andeutung des Zusammenstimmens und Anweisung technischer Art für die Ausführung im großen, die damals gewiß Schülerhänden überlassen bleiben sollte.

Das kleine vorbereitende Werk Baroccis in Dresden würde in seinem Rokokorahmen noch mehr im Sinne dieses Stiles wirken, wenn es die schmutzige, hier verdüsterte, dort überhitzte Palette aus lauter veralteten Farbenresten nicht aufwiese, die der Meister von Urbino für den Zweck bei solcher Gelegenheit verbraucht hat. Man darf deshalb noch nicht von Abstumpfung der Sinne, von greisenhafter Entartung zu reden wagen[1]); denn frühere Nachtstücke für Bettelmönche, die auch wohl billiger als andere hergestellt werden sollten, wie die Stigmatisation des Franz für die Kapuziner, geben Vorstufen solcher Behandlung aus guter Zeit. Sowie man die Beata Michelina von Pesaro und die Madonna del Rosario in Senigallia daneben hält, werden die Abstände in zugehöriger Reihe klar. So vermag jedoch die späte Himmelfahrt Marias keine annähernd zulängliche Vorstellung von Baroccis Farbenkunst zu geben, sondern bereichert unsere psychologische Forschung nur um ein Beispiel seines letzten Schaffens in aller Unmittelbarkeit, aber auch Resignation des schnellfertigen Wurfes, ein Zeugnis freilich, das immer noch die Herrschaft über das Ganze der Malerei außer Zweifel stellt und nur einem überlegenen Künstler gelingen mochte, der alle Mittel der Helldunkeldynamik im Raume noch sicher handhabt.

Baroccis eigentlichste Glanzzeit kann darnach in Dresden nicht gewürdigt werden, zumal da das zweite Beispiel, das noch vorhanden ist, das Bildchen mit dem Namen „Hagar und Ismael", das wir vielmehr wie Frühere als

Maria mit dem Jesusknaben auf der Wanderung

ansprechen möchten, genau so wie die Himmelfahrt ein Nachtstück sein will und fast der gleichen Altersperiode des Meisters angehört. Die ganze Umgebung mitten im Walde ist dunkel gehalten, und absichtlich ein Augenblick gewählt, wo die Mutter mit dem

1) All' età di ottantaquattro anni ancora con l'acume della vista tanto perspicace, che non adoperò mai occhiali, ed ebbe ogni senso intiero, — bezeugt der urbinatische Gewährsmann Belloris.

Knaben, auf der Heimkehr von Ägyptenland, ohne den treuen Beschützer Joseph allein bleibt. Aber die Augen des Himmels wachen über ihr: das sagt die Reihe von Cherubköpfen, die hinter ihrem Haupt aus den Wolken hereinlugen, graugrünlich herausmodelliert, und ganz befriedigt über das, was vorgeht. Im bräunlichgrünen Mantel sitzt Madonna eingehüllt, über der Schulter noch ein weißgraues Tuch; ihr hellrotes Kleid mit gelber Innenseite wird auch erkennbar, und graugelbrötlich schillern gar die Ärmel. Ein weißes Tuch hat sie über den Schoß gebreitet als Serviette; denn sie gibt dem Knaben aus einer Schale zu trinken, wie er an ihren Knieen lehnt. Auch er hat sauberes weißes Hemdchen unter dem grauen Kittel. Seitwärts blinkt noch der abgelegte Strohhut hervor, gelblich glänzend, wie wir ihn kennen, aber gedämpft, wie alle anderen Farben, die nur durch einen links oben einfallenden Schein über Marias Nacken und Schoß hin augenblicklich aus dem Dunkel ringsum hervortauchen. Die Malerei ist bis in die Karnation sehr ähnlich und skizzenhaft hingesetzt, wie in der Auffahrt Marias aus dem Grabe. Aber auch die Richtung des Geistes, die sich darin ausprägt, ist die nämliche: wohl noch ein freundliches Motiv, ein Nachklang aus jenem Jahrzehnt lieblicher Kinderstücke und heiliger Familien in trauter Gemeinschaft; aber kein lachendes Kinderglück, sondern nur Fürsorge der Mutter, Bedürfnis des Knaben; flüchtige Rast zwischen Mühen des Weges, keine paradiesisch üppige, zur Erquickung für die Auserwählten bevorzugte Natur. Alles ernst, düster, fast wehmütig, trotz den wachenden Cherubim; aber auch kein märchenhaft abenteuerlicher Reiz wie in Corregios Zingarella mit ihrem Säugling, — wie weit von jenen Träumen eines Wonneseligen, mit denen man diese Nachtphantasie des Urbinaten vergleichen will!

Christusbilder

Urbino, Genua 1596, Urbino

Nirgends offenbart sich die hohe Gesinnung, die noch Federigo Baroccis letzte Schaffenstätigkeit beseelt, so eindringlich, wie in dem Kirchlein der Compagnia della Morte in Urbino, vor seinem Heiland am Kreuzesstamm, dessen untere Figurengruppe schon sein Lieblingsjünger Alessandro Vitali vollendet hat.

Zu wiederholten Malen war ihm während seines Lebens die

Aufgabe gestellt worden. Zuerst fanden wir sie unter den Arbeiten für seinen Gönner in Rom, Kardinal Giulio della Rovere, genannt, der einen Crucifixus von Barocci mit der Jungfrau und anderen Figuren zu Füßen nach Rocca Contrada stiftete. Aber wir wissen nichts weiter davon.

Einen anderen Gekreuzigten malte er für eine Kapelle des Grafen Pietro Bonarelli in der Kirche des wundertätigen Kruzifixes zu Urbino; da schweben Engel in der Luft, und zu Füßen stehen Maria und Johannes. Das Gemälde befindet sich heute in der Pinakothek, offenbar noch ein ziemlich frühes Werk. Der Christus ist im heroischen Sinne der römischen Stilrichtung nach Michelangelos Vorbild gehalten, unter den Armen des Kreuzes fliegen Putten. Hinten ist ein Lichtschein wie eine Glorie ausgebreitet. Maria steht als hochaufgerichtete Matrone, schlank und würdevoll mit zusammengepreßten Händen da, während Johannes mit ausgebreiteten Armen in starker Drehung, dreiviertel vom Rücken gesehen erscheint, und in der zurückgeworfenen Haltung des Kopfes schon an den Franciscus des Perdono vorausmahnt. Gysbert Venius hat die Komposition in einem großen Stiche veröffentlicht, aber natürlich seine vlämische Vorbildung nicht überwinden können, um den Charakter treffend wiederzugeben.[1]) Immerhin ist auch im Original noch keine einheitliche Reife der Gesamtheit erreicht.

Den sterbenden Christus allein malte er dann für den Herzog Francesco Maria, der das Werk mit der „Natività“ für die Königin zusammen nach Spanien sandte, sich selbst aber eine Kopie davon zurückbehielt, die noch 1631 im Florentiner Inventar der Erbschaft verzeichnet steht, seitdem jedoch verschollen scheint. Sie war auf Holz gemalt, während das 1623 aufgenommene Besitztum (nach dem Ms. d. Oliveriana in Pesaro) eine Leinwand mit der „Kreuzigung“ von Barocci enthielt, auf der im Hintergrund das Schloß von Urbino zu sehen war.

Das wichtigste Gemälde dieser Art ist jedoch ohne Zweifel die Altartafel, die er im Jahre 1596 für Matteo Senarega, den Dogen von Genua vollendet hat, — „la qual tavola“, heißt es bei

1) L: Federicus barotius Inu: r: Gysbertus Venius
Gio. Jacomo Rossi le stampa Widmung: Alphonso Piccolhomineo
Roma alle Pace Matteo Florini DD.

Bellori, „per la sua bellezza ha acquistato grandissima fama, come viene ammirata nel Duomo della medesima città.“ — Wehklagende Engel umschweben die Gestalt des Erlösers, und am Fuße des Kreuzes liegt die schmerzensreiche Mutter von Johannes unterstützt; gegenüber steht S. Sebastian, dem die Kapelle geweiht ist.[1])

Eben die Anwesenheit des jungen Märtyrers, der nackt an einen Baum gebunden, von Pfeilen durchbohrt, links in der Ecke steht, befremdet uns zunächst unter dem Kreuzesstamm[2]), und stört die Einheit der Gesamtstimmung, die wir in der Todesstunde des Erlösers bei den Seinigen erwarten. Freilich ist alles getan, den Widerspruch auszugleichen. Und denken wir nicht mehr an das eigene Leid des schönen Jünglings, dessen Helm und Schild am Boden liegen, so mag der schmerzvolle Aufblick seines blühend frischen Kopfes zum Vorbilde seines Todesmutes soviel Beziehung gewinnen, daß auch er sich dem Ganzen einordnet. Dann wird

---

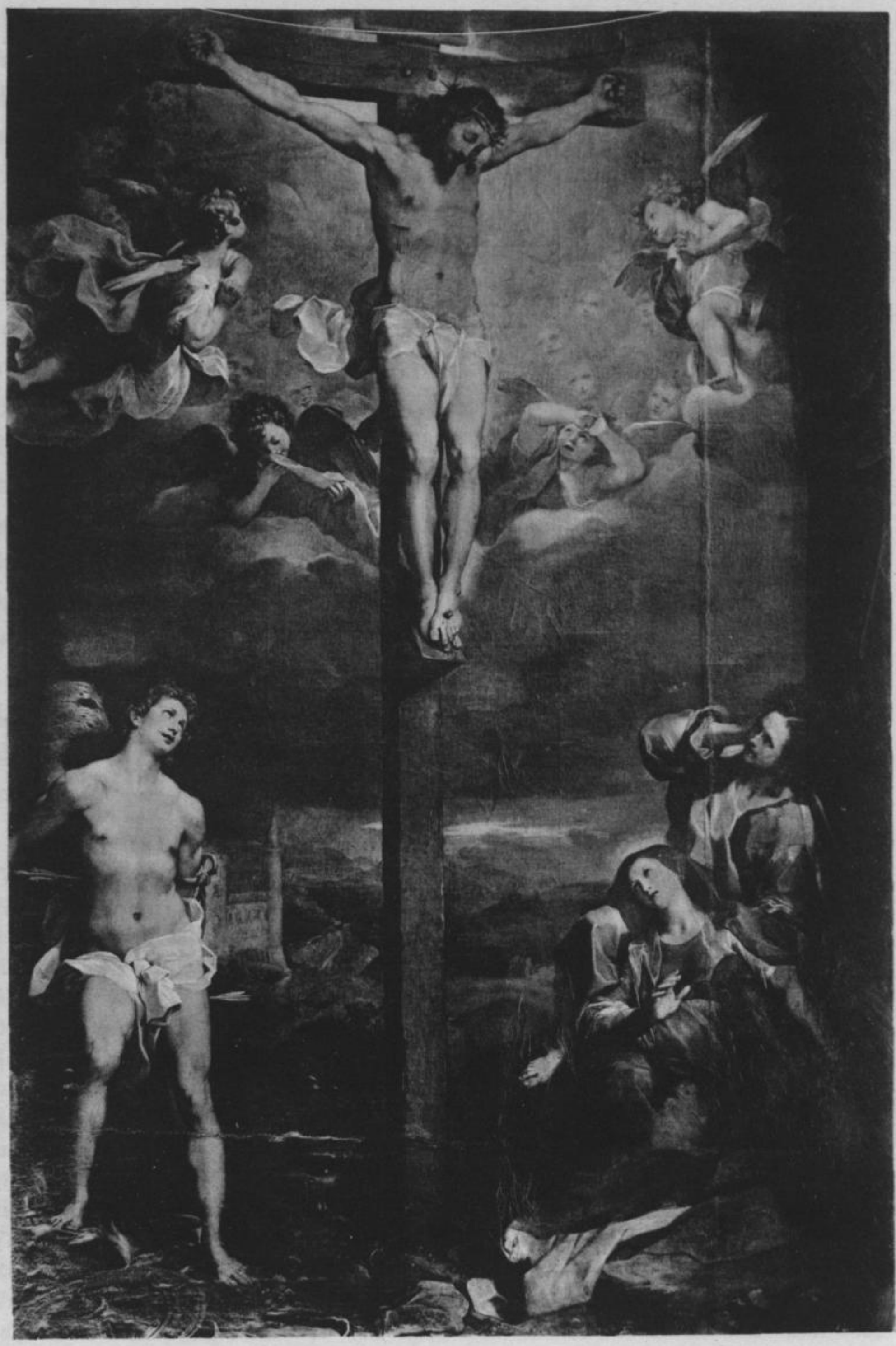
1) Der urbinatische Gewährsmann hat dem römischen Literaten, der das Leben des Maler schreiben wollte, auch den Dankesbrief des Dogen vom 5. Oktober 1596 mitgeteilt, und wir können zur Charakteristik der Zeit garnichts Besseres tun, als diese schriftstellerische Leistung, die damals von Genua nach Urbino gesandt ward, selber zu lesen:

„Nur einen Fehler hat das Bild: daß menschliche Lobeserhebungen an so göttliche Erhabenheit nicht hinanreichen. So lebt sie in Schweigen gehüllt und Bewunderung. Leben atmet der Gekreuzigte, obwohl er dem Scheine nach schon tot ist, und Seligkeit des Paradieses, indem er uns so erkennen läßt was wirklich war: daß er gern, aus eigenem freien Entschluß, uns zuliebe und allen zum Heil den Tod erlitten hat. — Die jungfräuliche Mutter ist so ausdrucksvoll, daß sie im selben Blick verwundet und heilt, zur Rührung bewegt und tröstet. Fast scheint es, als ob ihr göttliches Gemüt die Wunden Christi durchdringe, um aus ihnen zu lernen, ob der Tod des geliebten Sohnes sie mehr vernichten, oder die Errettung des Menschengeschlechts sie mehr erheben müsse. So hangt ihre Seele in schwebender Pein, und wie betäubt vom Entsetzen des Anblicks überläßt sie sich dem neuen Sohn, der ihr gewiesen ward. Und auch dieser bleibt verwundert, wie er mit innigem Mitleid die Hilfsbedürftige unterstützt. Im heiligen Sebastian kommt dann die volle Farbenschönheit und Harmonie der Kunst zur Geltung, zu der die Alten vielleicht nie, noch die Modernen sonst gelangten. Das Ganze ist reich an Herrlichkeit und Zauber und läßt auch keinem Neide Raum es nur zu trüben. Aber die lieben Engel da, welch lebhafte Gebärden finden auch sie für ihr Staunen, ihr Erbarmen! Ich kann nur aufs neue versichern und bekennen, das hehre Bild ergreift und reißt mich hin; ich fühle mich davor mit sanftem Zuge wie verwandelt“ . . .

2) Taf. 13. Der Zustand dieses Meisterwerkes, das Jakob Burkhardt für das schönste Bild Baroccis erklärt, ist durch Vernachlässigung gefährdet. Ein Riß geht senkrecht durch den anbetenden Engel und die Gruppe Johannes mit Maria, ein anderer Sprung läuft unter den Knieen Sebastians horizontal gegen den Stamm des Kreuzes.

alles Übrige für ihn zur geistigen Gegenwart: — als stünde in einsamer Schreckensnacht, wie das Leben seines herrlichen Leibes erstarren will und bange Schauer das Herz beklemmen, der Gekreuzigte selbst am Marterpfahl vor seinen Augen leibhaftig da; als seufzte die schmerzbewegte Mutter neben ihm, und schaute Freundesantlitz drüben, aus dem Dunkel spähend, zu ihm herüber, oder mit ihm hinauf zu dem Heiland seines Glaubens. Ist es nicht wirklich so? — wie er vortritt, an den Stricken zerrt, die seine Arme schnüren, und emporstrebend merkt, daß die Kraft seiner Glieder versagt. Wird dieses Strecken des Beines, dies Recken des Halses nicht ohnmächtiges Taumeln im Fieberwahn? Will doch der ganze Vorgang mit Maria und Johannes rechts nicht Wirklichkeit, nicht ein Augenblick auf dem Kalvarienberg zwischen den Kreuzen der Schächer sein, sondern verewigte Andacht bedeuten, die den Opfertod zu schauen glaubt, und das Kruzifix mit innigen Blicken belebt. Die Mater dolorosa, die dort am Felsen lehnt, ihr zartes Haupt am Schoß des Lieblingsjüngers bettet, und in Verzückung sinkt, — sie ist ja selbst ein Vorbild der Rührung, eine Mittlerin der Wehklage für den lebenden Betrachter, wie Johannes, der ratlose Ersatz ihres Sohnes, nur unsere Blicke weiterleitet zum Erlöser hinan, der hoch oben so friedlich, so still und ergeben am Kreuze hängt. Wie huschende Flämmchen in heißer Sommernacht, so leuchten strahlende Zeichen über dem Scheitel des Toten. Hell ergießt sich ein Schein aus der Höhe über die Kniee, das flatternde Lendentuch und die Verehrer drunten. In die Wolken flutet das goldene Licht und läßt uns staunende, weinende, händeringende Engel sehen, als zögen Jammerlaute durch die Luft, „als knieten viele ungeseh'n und beteten mit ihm.“ — Hinten liegt die Erde mit den Wohnungen der Menschen in Schatten gehüllt, aber nicht Jerusalem, sondern die eigene Heimat mit dem Schloß von Urbino auf der Höhe, und ein Streifen fernen Schimmers grüßt am Horizont wie vom Meere herauf. Aus schwarzen Wetterschleiern hebt sich vorn der wunderbare Anblick, wie Wolkenbilder in Abendglut, und der schönste Engel schwingt sich in hinreißender Gebärde gerade über dem Kopfe Sebastians zum Anblick des Dulders empor.

In der Compagnia della Morte seiner Vaterstadt Urbino finden wir unter dem Kreuzesstamm die Gruppe der Schmerzensreichen



Federigo Barocci: Gekreuzigter mit Maria, Johannes und Sebastian
Genua, Dom

mit dem Lieblingsjünger links, außerordentlich bewegte Gestalten von höchster Ausdruckskraft, wie in Genua, dagegen rechts die Magdalena aus der Grabtragung in Senigallia wiederholt, aber (wie der Gewährsmann an Bellori ausdrücklich hervorhebt) eben dieser untere Teil des Gemäldes von Alessandro Vitali, dem letzten und besten Schüler Baroccis, gemalt.[1]) Sie sind auch in der Farbe dunkler gehalten, und aus diesem Umstand ist wohl die Erklärung erwachsen, die auch Pompeo Gherardi als Tatsache vermeldet: ein Blitz habe das Bild versengt und darauf sei dies Stück von Alessandro Vitali erneuert worden. Das wäre somit eine nachträgliche Entstehung.[2]) Mir scheint jedoch eine ursprüngliche Absicht vorzuliegen und die Arbeit des Schülers vollkommen im Geiste des Meisters gehalten, der wohlweislich die Ausführung der Überlebenden abgeben mochte, um sich selbst nur dem Bilde des Erlösers allein zu widmen, und gerade so die kraftvolle Behandlung der unteren Gruppe zu sichern, die dem wirklichen Beschauer nah bleiben soll, während er seinen Christus, hier tiefer am Kreuz, das gerade von vorn gesehen wird, und größer gehalten, doch weit hinausrückt über den irdischen Tod und mit unnachahmlicher Meisterhand in leichtem Farbenauftrag und heller Karnation zur Verklärung bringt. Die Leidtragenden unten bleiben

1) Lanzi hat wirklich ein Werk des Alessandro Vitali mit dem seines Meisters Federigo Barocci verwechselt, und seitdem hat es lange dafür gegolten: im Dom von Fermo das Altarbild mit Johannes dem Evangelisten, das auch in der handschriftlichen Chronik von Alessandro Borgia als Barocci bestätigt wird. In Gualandis Memorie di Belli Arti, II^a Serie 1841 hat jedoch Raff. De Minicis die archivalischen Belege veröffentlicht, daß Alessandro Vitali das Altarbild für das Kollegium der Doktoren mit ihrem Schutzpatron S. Joh. Evang. geliefert hat. Es ist 1827 von Giuseppe Mochetti nach Zeichnung von Gio. Batt. Ripani gestochen worden. Eine ausgeführte Vorbereitung in kl. Format als Werk Vitalis in der Pinakothek von Urbino Nr. 45. Links die tronende Madonna mit dem Kinde, vor der, in Profil einander zugekehrt, Johannes mit dem Kelche vor sich am Boden kniet. Nun aber gibt es von dieser Komposition bereits einen Stich vom Jahre 1584 mit dem Zeugnis: Federicus Barotius Vrbinas Inuentor, dem Kard. Franc. Sforza gewidmet vom Verleger Ant.° Carenzano. Oben links bez.: M. G. f. 1584. Im folgenden Jahre stach Raffaello Guidi dasselbe Bild als Werk Baroccis. Romae 1585. Mir scheint dies Urbild von Fed. Barocci in die Zeit der Madonna di San Simone zu gehören. Landschaftliche Umgebung. Es muß also auch mit dem Bild in Fermo wohl noch eine andre Bewandtnis haben, als Zahlungsurkunden beweisen können!

2) Der urbinatische Gewährsmann des Bellori berichtet: fù sopragiunto della morte in tempo che faceva il cartone d'un Ecce Homo e terminava i piedi di Cristo. A suoi piedi nel feretro fù collocato un quadro del Crocifisso spirante di sua mano.

allein in der Nacht des Schmerzes; die ganze Welt ist leer für sie und finster geworden mit dem Tode des Geliebten. Der Leib des Herrn aber leuchtet in der Höhe, rein und unberührt, wie Sternenschimmer am Firmament; es ist eine Transfiguration des Gekreuzigten, von der die Seinen noch nichts ahnen: sie kündet Auferstehung und Ewigkeit dieser Erlösungstat. Das hat der Maler hier versinnlichen wollen, und hat es erreicht; der Brief des Dogen Senarega mochte ihn dazu begeistern, die erhabene Erscheinung göttlichen Opfertodes für das Menschengeschlecht nun rein und unabhängig über alles hinaus zu steigern: „Es ist vollbracht!“

So stehen am Ende dieses Lebens zwei Werke da, — die Himmelfahrt Marias in Dresden und der Gekreuzigte mit den Seinen in Urbino, — deren jedes eine Gesamtrichtung seines Strebens vertreten mag. Aber wenn wir bei dem letzteren von der untern Gruppe soweit absehen müssen, als ihre Ausführung in Farben schon der Hand des Schülers gehört, möchten wir bei dem ersteren von der Farbengebung insofern absehen dürfen, als sie wenn nicht durch Gebrechen des Greisenalters, doch durch zufällige Dürftigkeit der Palette oder asketischen Verzicht beeinträchtigt und verkümmert scheint. Dann haben wir in der verklärten Gestalt des Erlösers am Kreuz immer ein reinstes Bekenntnis seines ethisch geläuterten Willens in Wahl und Vortrag der Formen, in durchgeistigter Wiedergabe des Nackten und damit des Menschen überhaupt vor uns. Und in der Auffahrt der Muttergottes aus dem Grabe sehen wir einen genialen Erguß seiner malerischen Freiheit, die in Helldunkelzauber und eigentlich auch in Farbenschimmer schaut und schafft, — in einheitlichem Rhythmus eine große Gesamtkomposition von monumentalem Zuschnitt auf die Leinwand wirft, wie es nur im Vollbesitz aller langjährig errungenen Mittel gelingen kann, und alle Formen der Körper und Gewänder, alle Flecken des Hell und Dunkel, wie alle Farbentöne der sichtbaren Erscheinung durchstilisiert nach eigenem Belieben, — wie man ein wohlvertrautes Instrument in allen seinen Registern handhabt zum unmittelbaren und ungehinderten Ausdruck der Phantasie. In solcher Auffassung bedeuten die beiden letzten Werke zusammen ein Vermächtnis an die nachfolgenden Generationen und wenden sich wie musikalische Improvisationen eines gewiegten Musikers der

Vergangenheit an den modernen Menschen, der leichter schaffen will und flüchtiger ausdrücken muß was ihn bewegt, als jene vorangegangenen Eroberer des Kunstvermögens mit ihrer mühsamen Lebensarbeit vermochten.

Deshalb darf es uns nicht beifallen, diese Offenbarungen eines letzten Stiles, — wenn man sie der Hand eines schnellfertigen Virtuosen beizumessen vermöchte, würden wir einer einseitigen Manier sagen, — nun allein hervorzukehren wie seines ganzen Schaffens Inbegriff. Im Gegenteil, gerade angesichts dieser späten und vereinzelten Beispiele muß an den Vollbesitz des Ganzen erinnert werden, den noch das Abendmahl bezeugt, und an den reichverschlungenen Weg, den wir an der Hand der Einzelwerke bis dahin zurückgelegt hatten. Sie alle zeugen miteinander für einen rastlos arbeitenden Geist und eine seltene Frische fruchtbarer Lebensenergie in einem bescheidenen, nie gesunden und doch zähen Körper, denen die schöpferische Betätigung allein für so manches Entsagen Ersatz bot. Trotz dem Leiden, das ihn nicht verließ, war Baroccis Verfahren bei seiner Arbeit von gewissenhaftester Sorgfalt durchdrungen und beruhte, nach dem Zeugnis seines Landsmanns, auf mannigfaltiger Übung mehrerer Kunstfertigkeiten zugleich:

Immer wieder während des Schaffens zog er die Natur zu Rat und erlaubte sich nicht die geringste Kleinigkeit, ohne sie gesehen zu haben. Das beweist die Fülle von Zeichnungen, die er hinterließ. Überall, wenn er vom Tagewerk und seinem Übel aufatmete, am Platze herumstand oder an der Landstraße verweilte, war er dabei, das Aussehen der Leute zu beobachten und eigentümlichen Formbildungen nachzugehen. Fand er etwas Beachtenswertes, so nötigte er die Person wohl zu sich ins Haus und hielt die Züge fest, um sie gelegentlich zu verwerten. Bald war es ein schöner Augenaufschlag, der ihn entzückte, bald das Profil einer Nase oder der Schnitt des Mundes; so erwuchsen die ausdrucksvollen Köpfe auf seinen Bildern. Gewöhnlich zeichnete er in Chiaroscuro allein mit einem bronzierten Stift von Holz; aber häufig genug hat er auch Pastell angewandt, in dessen duftiger Tönung mit wenigen Strichen er einzig dasteht.

Seine eigenen Schöpfungen gingen immer von der Handlung aus, die dargestellt werden sollte. Wie sie zu erfassen sei, war

das Erste. Bevor er solchen Gedanken aber zu einem Entwurf ausgestaltete, stellte er Modell mit seinen Burschen, ließ sie sich nach seiner Angabe benehmen und fragte sie wohl, ob diese oder jene Haltung sie anstrenge oder ermüde, ob sie in solcher Drehung, Beugung, Streckung besser ausharren könnten oder in einer andern, so oder so bequemer Haltung fänden. Auf diese Weise wählte er die natürlichsten Gebärden und Bewegungen ohne Affektation aus, und machte darnach seine Vorstudien für die Aufgabe. Ebenso geschah es bei einer Gruppe von Figuren, bei der Beteiligung einer Mehrzahl an einem Auftritt, damit alle ineinander griffen, und nach solchen Skizzen entwickelte sich dann seine Zeichnung des Ganzen. Deshalb erkennt man auch in seinen Stellungen und Mienen eine so selbstverständliche Treffsicherheit, eine so überzeugend natürliche Angemessenheit und leichte Grazie alles Gehabens.

Wenn die Zeichnung der Komposition fertig war, so modellierte er die Figuren in Wachs oder Tonerde, und zwar so vorzüglich, daß sie von der Hand des besten Bildners geformt schienen; und zuweilen begnügte er sich nicht mit einem Wachsmodell allein, sondern wiederholte die nämliche Gestalt in zwei, drei verschiedenen Weisen. Dann bekleidete er sie nach seinem eigenen Geschmack, und wenn sie ihn befriedigten, legte er die Gewandung nun auf den lebendigen Akt, um so auch den letzten Schatten nur gemachter Künstelei zu bannen. Nach all diesen Vorbereitungen führte er einen kleinen Karton in Öl- oder Waschfarben aus, allein in Chiaroscuro. Dann aber brauchte er noch einen großen Karton, der mit den Maßen des Gemäldes selbst übereinstimmte, in Kohle und Gips oder in Pastell, und zeichnete sich auf die Grundierung der Leinwand selbst die Umrisse mit dem Stift auf, damit ja seine mit solcher Gewissenhaftigkeit erbrachte Zeichnung nirgends verloren gehe.

Nicht mindere Sorgfalt widmete er der farbigen Vorbereitung des Ganzen. „Aber nach den Versuchen und Abwägungen der koloristischen Seite war er im Malen sicher und schnell, so daß er gar den Daumen statt des Pinsels benutzte, um die Töne zu vertreiben und den Auftrag zu verschmelzen.“ In der Behandlung der Farben, in ihrer Auswahl und Zusammenstimmung liegt aber gerade eine Haupteigentümlichkeit seiner Kunst, die ihn von allen Zeitgenossen unterscheidet. In einem eigens hierzu bestimmten

Versuchsstück kleineren Maßstabes, das über eine flüchtige Farbenskizze anderer Meister weit hinausgeht, kamen diese feinen Abwägungen der Verhältniswerte zum Austrag, damit alle Farben sich miteinander vertrügen und, ohne daß eine die andere verletze, zu vollem Einklang kämen. „Was machst Du denn da eigentlich?“ fragte ihn eines Tages der Herzog Guidobaldo, als er ihn bei solcher Verteilung beschäftigt fand. „Ich stimme diese Musik zusammen“, war die Antwort. „Es ist wie mit der Melodie für unser Ohr auch mit dem Farbenspiel für unser Auge.“ Da ist nicht nur der Vergleich der Farbenharmonie mit der Musik ein Bekenntnis, sondern noch wichtiger der Ausdruck „Melodie“; denn auf die Tonfolge, nicht den ruhigen Bestand seines farbigen Ganzen, sondern den rhythmischen Vollzug kommt es ihm an, in dem die Farbenwerte, jeder an seinem Teil, an seinem Ort, zu seiner Zeit, in seiner Ausdehnung und seinem Stärkegrad, wie seiner besonderen Eigenschaft, mitwirken. Die sukzessive Auffassung und der dadurch entstehende Ablauf einer durchgehenden Bewegung ist das eine, die mannigfaltige Abstufung der Intensitätsgrade und der daraus erwachsende Reichtum des Wechsels das andere, was er will, und aus beiden erst webt er, auf Grund der Farbenreihe seiner Palette mit ihren sinnlich-seelischen Qualitäten, den Charakter des optischen Erlebnisses. Hier gerade muß die innige Durchdringung seiner Farbenmelodie mit dem Helldunkelrhythmus seiner anderen Vorarbeit in reinem Clairobscurverfahren begriffen werden; denn aus ihrem vollen, freien Einvernehmen ergibt sich erst das unterscheidende Wesen seiner Malerei als Rhythmik und Dynamik eines optischen Schauspiels, dem die entsprechende Gemütsbewegung und das Echo des Seelenlebens im genießenden Betrachter antworten muß. Hier liegt auch der Schlüssel zum Verständnis seines Unterschiedes von Correggio, mit dem er so oft in oberflächlichen und schiefen Vergleichen zusammengestellt wird, ohne daß auch nur Einer dem Abstand der Generationen und dem inneren Widerspruch ihrer Naturen gerecht würde. Schon das Urteil Belloris darf aus mehr als einem Grunde nicht für ein maßgebendes oder nur ein vollgültig zeitgenössisches genommen werden: er kennt Barocci nur aus einigen damals in Rom zugänglichen Werken, dann aus Stichen, eigenen des Meisters und sehr abweichend ausgefallenen fremder Hände.

Er macht besonders bei der Farbengebung ein Prinzip zum Maßstab, das wie selbstverständlich noch heute überall wiederholt wird, obgleich es für das Kunstwollen jener Zeit schon keineswegs allgemein zutrifft, geschweige denn für spätere Geschlechter seither als Regel, als Gesetz angenommen werden darf: die Naturwahrheit des Kolorits. Mit Bellori, von dem alle Folgenden abhängen, müssen wir uns dieserhalb klar auseinandersetzen.

Federigo Barocci, heißt es da, machte sich zum Teil dem Correggio gleich, sei es in der Idee, der Art und Weise der Auffassung oder den reinen und natürlichen Linienzügen und in den holden Mienen der Knäblein und der weiblichen Personen, in den Faltenlagen der Gewänder mit ihrem immer leichten und anmutigen Fluß. Er begleitete ihn auch in der Harmonie der Farben; aber es ist doch auch wahr, daß Barocci nicht an Correggio hinanreicht in den Tonlagen, die bei jenem Meister natürlicher waren, während er sie zuweilen ziemlich verändert, mit Zinnober und Azur an den Rändern, oder indem er die Farben zu sehr auflöst. Der Ausdruck „sfumando troppo i colori“ reicht nicht aus, die verschiedenen Arten der Abwandlung des Farbenkörpers, die Barocci übt, zu bezeichnen. Es ist zunächst die Durchsetzung mit Helldunkel, also die Dämpfung sowohl nach Schatten wie nach Licht, durch Grau, Braun, Blauschwarz, Grünbraun, wie andererseits die Brechung der Vollsaftigkeit und Reinheit durch Weiß oder gar die Verschmelzung zu schillernden Farben, wie Rot mit Blau, mit Gelb, mit Grün, — Gelb mit Rot, mit Grün, — so das Eindringen von außen oder Umranden mit Zinnober und mit Azur, das sogar in seiner Karnation hier und da vorkommt, während er in seiner besten Zeit eher leise grünliche Nuancen neben dem Weizengelb bevorzugt und zwischen diesen die ganz helle, pigmentlose Haut der Gebirgsgegenden fast wie nordische Blondheit wiedergibt. Schon hierin liegt eine Bestätigung für den stets lebendigen Verkehr seiner beobachtenden Maleraugen mit der Natur, mit der Wirklichkeit um ihn her. Fast in jedem seiner großen Meisterwerke gibt es eine Ecke, wo die Natürlichkeit vollauf regiert; ein täuschendes Stilleben bietet dem Laienauge den sichern Anhalt, und ist bei Zeitgenossen und Nachfahren der Gegenstand staunender Bewunderung. Für Baroccis Schaffen bedeutet es jedoch nur eine Art Präludium, mit dem er Fühlung gewinnt, den Anschluß an

die mitgebrachte Organisation der Alltagsmenschen erreicht. Dann aber dient es als Sprungbrett zum Aufschwung in die freien Regionen malerischer Anschauung. Und darin herrscht durchaus nicht mehr das Grundgesetz der hausbackenen Wirklichkeitstreue, ebenso wenig wie in der religiösen Dichtung, die er darstellt, in der Märchenphantasie der Legende, die er verwirklicht, in den überirdischen Visionen, die seine Heiligen bei dunkler Nacht, ja am hellen Tage, dort einsam hier vor den Augen eines frommen Zeugen oder eines festlich versammelten Volkes, vor den durchbohrenden Blicken ihrer Widersacher gar, vor Tyrannen und Henkersknechten erleben. Da ist das Urteil Belloris „le tinte del Correggio furono più naturali“ vollkommen richtig, wenn es sich um die äußere Natur allein handelt[1]), die sichtbare Welt des Durchschnittsmenschen oder das Naturgefühl gesunder Weltkinder in ungetrübter Lebenslust und Daseinswonne, wie die Generation Correggios sie besaß und seine Verehrer sie — auch unter dem Vorwand religiöser Andacht — genießen, noch in Belloris Umgebung genießen wollten, trotz allem was mittlerweile dazwischen lag: ein Jahrhundert religiöser Erschütterungen, der Reformation, der Gegenreformation, der Marterbilder und der Verzückungsfieber. Und sehen wir wohl Correggios Hingebung der Jungfrauen und Mönche an rohe Mordgesellen und wuchtige Metzgerburschen noch mit derselben Überzeugung von „Natürlichkeit“, — auch nur des Farbenkonzerts?

Aus solchem innern Widerspruch gegen die heroische Formensprache Michelangelos und gegen die sinnliche Farbenpracht Correggios erwuchsen bei Barocci, den man einfach einen Nachahmer gescholten, die Kreuzabnahme in Perugia, die Grabtragung in Senigallia, ja die Madonna del Popolo von Arezzo, ganz abgesehen von den Visionen des Franz an der Portiuncula, des frommen Dominikaners mit dem Rosenkranz, oder der Pilgerin Michelina im Sturmwetter auf dem Kalvarienberg. In dieser Reihe schon ist der neue Wille in doppelter Hinsicht klar, und die Stigmatisation des Franz als Gemälde und als Radierung, in ganz verschiedenem Charakter der Kunstmittel, muß den bewußten Umschwung

1) In dem nämlichen Sinne wie Bellori, d. h. mit dem selbstverständlichen Anspruch der Naturwahrheit an den Kolorismus des Malers, spricht auch EMILE MICHEL noch 1900 in seinem Rubens von den „colorations un peu factices“ des Barocci (p. 63).

vollends bekräftigen. Bei Correggio ist die Farbe das natürliche Kleid der Dinge, die jubelnde Verherrlichung ihrer Lebensfülle, bei Barocci ist sie das nicht mehr ausschließlich. Er kennt eine tiefere Farbenpsychologie; sie wird ihm Vehikel des Seelenlebens, Ausdruck der Gemütsbewegung, wie die Töne, die Klangfarbe der Instrumente. Und wie die Musik diese Instrumentation handhabt mit dem ganzen Kapital, das menschliche Erfindung durch solche Werkzeuge der Erregung und Vermittelung geschaffen, so handhabt er die Farben seiner Palette und die Helldunkeldynamik mit all ihrer sinnlich-seelischen Gewalt über die Menschenkinder, die sie schauen. Und da gibt es eine innere Natur, die ebensoviel Recht hat, wie die äußere des Alltags draußen; da gibt es demnach eine innere Natürlichkeit, die wir dem Farbenkünstler nicht versagen können. Dies Reich ist aber nur durch Transposition der geläufigen Skala wirklicher Naturfarben zu erobern, wie das Reich überirdischer Gestaltung für unsere Sinne doch nur einer Transfiguration möglich wird, die den höchsten Grad des Lichtes, die formentilgende Verklärung zu vermeiden weiß, so kühn und zauberisch sie mit ihm zu spielen vermag. Dies ist das Recht der Farbenphantasie, der rein künstlerischen Polychromie und der mannichfaltigen chromatischen Abwandlungen der Tageswelt, die unter dem Schleier der Nacht oder der Dämmerung und in dem Zwielicht verzückter Berührungen zwischen irdischem Schauplatz und Jenseits, oder zwischen Außenwelt und Innenwelt, sich ergeben mögen. Der Maler, den wir vor uns haben, dichtet mit seinen Farben, er komponiert wie ein Musiker und phantasiert; denn er malt keine Genrebilder und keine Historien, sondern fast nur religiöse Darstellungen, Altartafeln nach dem Herzen seiner Gemeinde, seines Volkes und seiner Zeit. Und diese Kunst will in jenen Tagen, bewußten Geistes, keine Nachahmung der Wirklichkeit wie sie ist sein, geschweige denn eine prosaische Wiedergabe dieses sinnfälligen Daseins für den gemeinen Menschenverstand, sondern solche Kunst will Aufschwung sein über den Durchschnitt des Wochentags, sie ist Sonntagsheiligung, und unterscheidet sich notwendig durch geläufige Mittel als Reich der Ideale, wie der Poet durch gebundene Rede, durch rhythmischen Vortrag, durch Gesang statt des Sprechens. Wie die Messe sich in volltönendem Latein, jede kirchliche Funktion des Priesters in vorgeschriebener Formel

hören läßt, wie der Prediger auf der Kanzel mit lebendigen Bildern aus dem gewohnten Umkreis der Vorstellungen hinausreißt, und im wogenden Rollen seiner Rede die Gemüter der Lauschenden zur Hölle niedertauchen und zum Himmel emporsteigen läßt, kraft seines Amtes, — so erbaut uns der Maler, entrückt uns und entzückt uns mit seinen Mitteln. Und dieser Urbinate will nicht mehr das, was der erste in den Tagen Julius' II. und Leos X. erreicht hat; er will auch nicht dasselbe, was Correggio in der Stille seines Wirkungskreises von Parma so wunderbar vollendet. Er will nicht berauschen in Sinnenglut und beglücken in wohliger Harmonie, sondern läutern, entkörpern und entäußern, verinnerlichen und vertiefen, will rühren und zerknirschen gelegentlich, aber letztlich in allem Erlebnis der Gemütsbewegungen, die er veranlaßt, doch künstlerischen Genuß bereiten und den Betrachter seiner Schöpfungen beseligt entlassen und erquickt, bereichert an innerem Leben, das sich in seiner Augenweide nur widerspiegelt, — wie in einem Gleichnis der ewige Geist.

Das hat noch ein Künstler des XVIII. Jahrhunderts viel richtiger heraus empfunden als unsere Gelehrten des XIX. Säkulums mit ihrer klassischen Schulbildung und ihrer ausschließlichen Voreingenommenheit für die klassische Kunst der Renaissance. Giovanni Andrea Lazzarini schrieb bei Gelegenheit der Berufung des Andreas in Pesaro: „Besonders bewundernswert erscheint die Harmonie der Tinten, in deren wohltuender und doch glänzender Verbindung Barocci kaum Seinesgleichen hat. Rot, Gelb und Azurblau in kräftigen Tönen vertragen sich bei ihm nebeneinander, während sie sonst bei minder geschickten Koloristen so leicht in Mißklang geraten und das Auge beleidigen. Und hier im Bilde der Berufung des Apostels ist die Harmonie um so anerkennenswerter, als es sich um einen Vorgang unter freiem Himmel handelt, und nicht im Innenraum, wo sich mit Hilfe des Helldunkels alle Massen leichter bewältigen und die Abstufung des Lichtes und der Schatten die Farben der Dinge ohnehin zu dämpfen pflegt.“ Derselbe Geistliche und Maler hat auch volles Verständnis für die Abwandlung der Malerei aus Naturfarbigkeit unter hellem Tageslicht in fast einfarbiges Clairobscur bei der einsamen Wallfahrt Michelinas im Franziskanerkleide. „Da war kein Ort für die roten, blauen und gelben Farben, die er sonst so glücklich zusammen-

zustimmen weiß; sondern auf Grund dieser gegebenen Ordenstracht hat er dem Ganzen ein so wundervolles Kolorit zu erschaffen vermocht, daß es jedes andere Gemälde mit den lebhaftesten Farben neben sich verschwinden macht. Dieser Zauber entspringt aus der vollendeten Einsicht in die Wahlverwandtschaft der Farbentöne, eines neben dem andern, in Verein mit der großen Kunst der Beleuchtung, der allmählichen Überleitung und Ausgleichung, der Verteilung von Licht und Schatten in wenigen großen Massen, deren jede wieder ihren eigenen Grad der Helligkeit oder Dunkelheit einnimmt. Das nämlich ist wieder eine besondere Meisterschaft, solche Massen geräumig und breit zu halten, nicht zu zerkleinern und zu verquälen, auch wo Gewandfalten, Gewölk und andere Dinge des Schauplatzes dazu führen könnten, die Einheiten zu verzetteln und die Wirkung unruhig werden zu lassen. Dazu braucht er seine zarten Halbtinten, die eine Form von der anderen noch mit hinreichender Stärke unterscheiden, aber die Gesamtlagen doch in ihrer Ausdehnung ungestört auszubreiten erlauben."

Damit wären wir unmittelbar für seine graphischen Blätter vorbereitet und brauchten nur den heiligen Franz in der Kapelle, d. h. den eigenen Stich nach seinem Altarbild „il Perdono di S. Francesco" von 1581, jener Radierung der Stigmatisation gegenüberzustellen, die zum Kirchenbilde der Kapuziner das reinste Widerspiel von Schwarz und Weiß liefert, indem sie alles Landschaftliche, statt in nächtliches Dunkel wie dort, ins Weiß des Papierblattes legt und in zartesten Ritzungen andeutet, während die Gestalt des Heiligen im Vordergrund allein mit Schraffierungen herausmodelliert ist. Dann hätten wir die Register, wie vorher der Malerei, nun hier der Graphik beisammen. Von jenem Beispiel energischer Raumdarstellung und vollplastischer Verkörperung selbst der Himmlischen droben zu der duftigen Abstraktion eines Landschaftsbildes, das sozusagen nur als Ausstrahlung eines einzigen menschlichen Subjekts entwickelt wird und, von seiner Seele durchdrungen, auch halb entwirklicht erscheinen soll wie das verzückte Lebewesen in der Mitte, — das ist ein weiter Weg der eigenen Verklärung künstlerischen Wollens, von Wirklichkeitswundern zu Seelenmalerei und sichtbar hingehauchten Dichterträumen, ein Triumph idealer Versinnlichung, der mit musikalischen Suggestionen wetteifert. Statt Barocci immer wieder mit Correggio zu ver-

gleichen, über den er weit hinausgediehen ist, nachdem er ihn so weit angeeignet, wie er ihn erreichen und weiterbilden wollte, dürfte es nach alledem richtiger sein, an die Bestrebungen eines Palestrina und die Messe Marcellus' II, d. h. an die Vertiefung der Kirchenmusik und die Reform dieser ihm wahlverwandten Kunst zu erinnern.

Dies sollte um so mehr geschehen, als die Bedeutung Baroccis für die Entwicklung seiner Kunst keineswegs in maltechnischen Qualitäten allein gesucht werden kann, wie seine Weiterbildung der Farbenharmonie und des Helldunkels zunächst anheimgeben würden, noch in der ethischen Läuterung der Ideale Correggios im Sinne einer tieferregten religiösen Zeit. Seine historische Stellung schon bringt größere Anwartschaften mit sich. Er kommt von Michelangelos Jüngstem Gericht und den letzten Wandgemälden in der Cappella Paolina her. Giambattista Franco, sein Lehrer, hatte diesen Wetteifer aufgenommen in der Himmelfahrt Marias für die Kathedrale von Urbino. Dann aber fand Barocci seinen Wahlverwandten in Correggio. Der Anschluß liegt offen zutage, aber gerade damit kommt auch das Eigene in Fluß. Die Verbindung des großen plastischen Stils nach römischem Vorbild mit Correggios malerischen Vorzügen ermöglicht ihm in der Kreuzabnahme zu Perugia die erste Auflösung der geschlossenen Komposition in einen rhythmischen Vollzug, bei dem Farbenschmelz und Leuchtkraft ebenso stark mitwirken, wie harmonische Zusammenstimmung und Helldunkeldynamik. Die Lösung der bisherigen Gebundenheit im architektonischen Aufbau der Kompositionen wird in der Misericordia für Arezzo mit der frischen Lebenskraft eines volkstümlichen Wunders weiter gefördert, und malerische Freiheit der Massenbewegung ist die Errungenschaft, die er davonträgt, um sie sogleich im Martyrium des Vitalis für Ravenna noch einmal für ein großes Historienbild zu verwerten. Dann sahen wir aus dem streng gesammelten Meisterstück, dem Perdono di S. Francesco, die Reihe von Einzelproblemen erwachsen und stießen in der perspektivischen Raumdarstellung mit drei Schichten hintereinander auf eine wichtige Unterlage für weiteren Fortschritt. Denn nun tritt deutlich der Gedanke ins Bewußtsein, diesen entwickelten Schauplatz im Zusammenhang mit dem monumentalen Charakter des Altarbildes dahin auszubeuten, daß der rhythmische

Bewegungszug der Personen einer Handlung mit Hilfe der Luftperspektive und Farbenabtönung, der Lichtverteilung und Helldunkelmassen durch diesen Raum hin geführt werde und so im Bunde mit elementaren Mächten vor dem Auge des Beschauers in die Erscheinung trete. Damit verquickt sich die gleichmäßig ausgebildete Herrschaft über die beiden Pole, der realistischen und der idealen Darstellungsweise: Stilleben und Genremotive aus der Wirklichkeit, aus dem Hause, von der Straße, vom Lande hereingenommen, im Vordergrund, — und das Allerheiligste der christlichen Mysterien, die intime Gemütserregung und zarte Verklärung biblischer Personen, drinnen in der Mitte oder hinausgehoben über den Bereich des Alltagstreibens. So der Tempelgang Mariens, das Abendmahl; nur die Gelegenheit, dramatisches Geschehen vorzuführen, fehlt diesem Einsamen in Urbino, und mit heroischen Taten, mit dem Ansturm von Heldenleibern oder Kriegerscharen, die als Verhängnis hereinbrechen, mit dem vollen Aufgebot der dynamischen Vortragsweise in die Arena zu treten, liegt der kontemplativen Natur des leidenden Mannes fern, der früh sich zu bescheiden lernen mußte, und wunderbar genug in seinen Grenzen den Schaffensdrang bis ins Greisenalter bewahrt. Aber schon die Grabtragung in Senigallia läßt den Gestaltenzug, wenn auch rücksichtsvoll und feierlich, aus der Tiefe des Bildes zu dem Beschauer hervordringen und fordert durch die hingebende Wendung Magdalenas, in die sich unser eigenes Körperempfinden notwendig hineinlegt, die eigene Beteiligung des menschlichen Subjekts an dem Vorgang heraus, so daß wir ihn als eigenes Erlebnis im rhythmischen Vollzug an uns selber erfahren. Jene stärker fortreißende Bewegung eines Gestaltenstroms war die Sehnsucht der Carracci; wenigstens Lodovico und Annibale trachten mühsam und eifrig nach solchem Ziele, ohne daß es recht damit glücken will. Rubens erst ist der eigentliche Erbe geworden, der den Gesamtbesitz der italienischen Kunst zusammenfaßt und auf dieses eine Hauptabsehen transitorischen Vollzuges zuspitzt. Aber er opfert dabei das Streben Baroccis nach Erleichterung der Körper, nach duftiger Verschmelzung der Farben, nach seelischer Vertiefung seiner Kunst überhaupt zum großen Teil wieder auf, wenn er sie je recht kennen gelernt und recht begriffen hat, und erst in späten Skizzen begegnen wir auch bei ihm Anklängen, aus denen

ein Watteau seine Mittel entnehmen mochte, während in Spanien Murillo längst durch das Beispiel Baroccis auf den Weg der holden Märchenpoesie und idealer Schwärmerei gelangte, und die Abstreifung der stofflichen Schwere in malerischer Erscheinung nach dem Sinne der kommenden Generation betrieb. Nur Unkenntnis der wichtigsten Originalgemälde Baroccis an ihrem entlegenen Standort und mißverstandene Wiedergabe in verbreiteten Stichen kann diesen Zusammenhang verdunkelt haben.

Zwischen Michelangelo und Rubens gehört Federigo Barocci in die Entwicklungsgeschichte des Barockstils der Malerei. Und wie er an Correggio sich anschließt, gleich den Carracci, gleich Rubens und manchem andern, führt er schon Vorahnungen einer ferneren Stilphase herauf, zu deren Wegbahnern auch Murillo und Rembrandt gehören, wie einige der letzten Venezianer.

Anhang

1. Bildnisse von Federigo Barocci

Bellori: introdotto alla conoscenza del Cardinale Giulio della Rovere, con fare il suo ritratto . . .

Fece il ritratto del Duca (Francesco Maria II) [1]) della Marchesa del Vasto[2]), del Marchese[3]) e di Monsignor della Rovere.[4])

Fra gli amici suoi più amorevoli ritrasse Monsignor Felice Tiranni[5]), primo Arcivescovo d'Urbino, il Conte Giulio Cesare Mamiani[6]), il Signor Antonio Galli[7]), e la Signora Caterina sua consorte con due gemelli che scherzano con un cintiglio di gemme; e molti altri, così di colore, come di pastelli, che sono in perfezione di naturalezza.

Florenz, Uffizien:

Nr. 121. Ritratto (mezza figura) di Guido Ubaldo del Monte celebre matematico. T. grand. nat.

206. Ritratto di giovane donna; la sola testa. T. grand. nat.

326. Ritratto di se stesso.

1085. Ritratto di una giovane donna; la testa solamente. T. grand. nat.

1119. Ritratto di Francesco Maria II della Rovere Duca d'Urbino. T. grand. nat. Proveniente della R. Guardaroba di Palazzo Pitti nel 1795.

---

1) Florenz, Uffizien 1119.

2) Lavinia, Schwester des Herzogs Francesco Maria, die 1583 mit Felice d'Avalos, Marchese del Vasto verheiratet ward. † 1633.

3) Meint sicher nicht den Marchese del Vasto, sondern gehört vielmehr schon zum folgenden: della Rovere; das also wäre der ältere Sohn des Kardinals Giulio, Ippolito, der 1584 Marchese von S. Lorenzo wurde, als er sich mit Isabella, Tochter des Giacomo Vitelli dell' Amatrice, verheiratete, vgl. d. Inventar v. Bastiano Venturi 1654. Wahrscheinlich das Gemälde in St. Petersburg. Phot. Braun 130.

4) Der andere Sohn des Kardinals Giulio, Abt von S. Lorenzo und Prior von Corinaldo. Vgl. d. Bildnis in Wien (erwähnt im Inventar von Bast. Venturi d. Urbinat. Erbschaft 1654). Phot. Braun 34006. Bruckmann 105.

5) Felice Tiranni, 1563 Erzbischof von Urbino (vorher Bischof), ihm folgte 1578 der Kardinal Giulio in dieser Würde, im selben Jahre nach dessen Tod Antonio Giannotti.

6) Dennistoun erwähnt nur den Vertrauten des Herzogs Francesco Maria II, der ebenso den Vornamen Francesco Maria trägt, nach 1608 (III. 186. 202 f.), also vielleicht Sohn dieses älteren Grafen Giulio Cesare.

7) Lehrer des Prinzen Francesco Maria (um 1558), Dichter pastoraler Dramen. Vgl. Dennistoun, Memoirs III. 282. (Die Angabe, er sei 1551 gestorben, muß darnach ein Druckfehler sein.)

Florenz, Pal. Pitti. Bildnis des kl. Prinzen Federigo, geb. 1605.
Nr. 162. Kopfstudie zu einem Bildnis.

St. Petersburg, Eremitage.
Bildnis eines Kavaliers (Marchese Ippolito della Rovere?). Phot. Braun 130. Vgl. oben 3.

Rom, Galleria Borghese,
Nr. 162. Testa di vecchio, tela. a: 0,30. l. 0,20.

Wien, K. K. Gall.
Nr. 105. Bildnis eines Geistlichen. Phot. Braun 34006. Bruckmann (nach Baroccio).
Der Ähnlichkeit mit dem Herzog nach wohl sicher Monsignore Giuliano della Rovere, Sohn des Kardinals Giulio, Prior von Corinaldo und Abt von S. Lorenzo. Ein solches befand sich nach Bast. Venturi (1654) unter d. urbinat. Bildern, Florenz.

Urbino, ehemals (nach Pellis Liste [von 1631] wäre nach Florenz gekommen auch das Porträt des) Maestro Prospero, Fr. Franciscan. Halbfigur. Vgl. 2, 13.

2. Verzeichnis von Werken Baroccis im Herzogl. Besitz von Urbino

I. Nota dei quadri buoni che erano in Guardaroba d'Urbino che poi furono mandati in Firenze nel 1631 (Gall. Uffiz.).

3. una Maddalena in tela.
4. Ritratto di S. A. S.
10. La Visitazione della Madonna, in tela.
13. Ritratto del Maestro Prospero in tela, mezzano.
28. Un quadro grande in tela: La Madonna, San Francesco e Sant' Ubaldo, non finito.
38. La Madonna col putto e due Angeli, copia del Barroccio, dall' originale del Tiziano.
54. Cristo spirante, in tavola, copia d'altro simile andato in Spagna.

II. Inventar des Bastiano Venturi von 1654 (Pal. Pitti) nach DENNISTOUN.

a) Madonna mit Christus in ihren Armen, S. Augustin und S. Franz. Leinwand (könnte dasselbe sein wie I Nr. 28).
b) Christus in der Wiege, Madonna, Johannes u. St. Elisabeth. Leinwand (kann dasselbe sein wie I, 10, vgl. Belloris Beschreibung des Besuches der Elisabeth bei Maria, im Noviziat der Jesuiten in Rom).
c) S. Francesco, auf Holz. (Vgl. die Stigmatisation in Florenz.)
d) Ein Mann mit Chemisett, Leinwand.
e) Marchese Ippolito della Rovere, auf Leinwand. (Vgl. St. Petersburg.)
f) Monsignore Giuliano della Rovere, auf Leinwand. (Vgl. Wien, 105.)
g) Der Erlöser mit der Weltkugel in der Hand, nach Barocci (vgl. Pitti, Nr. 101).

III. Mscr. Oliveriana, Pesaro Nr. 386. Inventar von 1623:
Kreuzigung mit dem Schloß von Urbino im Hintergrund, auf Leinwand.

3. Fälschlich Barocci zugeschriebene Werke:

München, alte Pinakothek Nr. 1105. Kommunion der sterbenden Magdalena. Die Heilige, auf die Kniee zurücksinkend und von einem Engel

unterstützt, empfängt aus der Hand eines andern Engels die Hostie. Ganze lebensgroße Figur. Leinw., H. 1,49 m, B. 1,17 m, aus der Kurfürstl. Galerie zu München. Phot. Hanfstängl 461.

Im Katalog wird nicht angegeben, woraufhin die Zuschreibung an Barocci überhaupt erfolgt ist, ob nur auf traditionelle Benennung, oder auf wissenschaftliches Kennerurteil der Direktion. Das Bild steht also wie gleichberechtigt neben dem bezeichneten Werk von 1590, das die Erscheinung des Auferstandenen vor Magdalena darstellt. Schon der Vergleich mit dieser Frauengestalt mußte befremden; die Verschiedenheit forderte eine Erklärung, wenn beide von demselben Meister herrühren sollen. Indes, weder diese weibliche Gestalt, noch die Engel lassen sich mit bekannten Werken Baroccis vereinigen, sondern scheinen vielmehr oberitalienischer Herkunft, unter Nachwirkung des Gaudenzio Ferrari und Lanini, aber auch des Lorenzo Lotto und venezianischer Meister d. 16. Jh. entstanden, auf die auch die Bäume zurückweisen. Die unplastische Komposition, trotz dem dazu auffordernden Motiv des Stützens, die Halbheit des schwebenden Engels, die äußerliche Einfügung des handküssenden Flügelknaben widersprechen allesamt dem Verfahren des Urbinaten, dem man wohl gar dies letztere Motiv besonders zutrauen zu dürfen geglaubt hat. Der stillebenartige Aufbau vorn mit Strohmatte, Kruzifix, Totenkopf und Buch ist langweilig und viel zu mattherzig für ihn, die Farbenzusammenstellung durchaus nicht in seinem Geschmack. Beides spricht abermals für einen Lombarden.

Spoleto, Pinakothek Nr. 52. Heilige Familie, beliebig mit seinem Namen belegt; gehört vielmehr der römischen und bolognesischen Nachahmerschule Michelangelos, die auch in den Niederlanden verbreitet wurde. Die plumpe Gesichtsbildung des Kindes, die Profilstellung der Madonna und die Kopfdrehung des Joseph lassen sogar einen solchen italianisierenden Vlamen eher vermuten als einen Genossen des Prospero Fontana von Bologna. Die Karnation fällt in den Schatten ins Grünliche; die Birne ist gelb und feuerrot bemalt, das Blattwerk fast schwarz-grün.

Bei W. Friedländer im Allg. Lexikon der bildenden Künstler II (Leipzig 1908 p. 513) fehlt bei der Angabe „eine schöne farbenfrohe hl. Familie in Spoleto“ die nähere Bezeichnung der Stelle, wo sie sich befinden soll. In Kirchen und öffentlichen Palästen gibt es keine andre als die eben besprochene, fälschlich Barocci genannte, farbenstumpfe Manieristenarbeit.

4. Baroccis Radierungen (zu BARTSCH, Peintre-Graveur XVII. 1 f.).

Sein Lehrer wird, nach der gediegenen Vorbildung in der väterlichen Werkstatt, wohl Gio. Batt. Franco (genannt Semolei) gewesen sein, der die Grabstichelarbeit nach Art des Marcanton und seiner Nachfolger mit der Radierung verbindet, wie er. Dessen venezianische Herkunft verrät sich, auch bei deutlichem Studium antiker Statuen und Reliefs, in der weichen Fülle der Formen, die der strammen Modellierung im Sinne des Giulio Romano und Michelangelo doch schon malerische Auffassung gesellt.

Baroccis eigenhändige Blätter, von denen nur vier auf uns gekommen, sind unter sich sehr verschiedenartige Arbeiten, so daß sie jedenfalls nicht alle zu einer kurzen Charakteristik zusammengefaßt werden dürfen. Das gäbe kein vereinbares Fazit von Eigenschaften, die sozusagen ein organisches Gewächs ermöglichen, sondern nur eine Häufung von Angaben, die keine lebensfähige Anschauung auslösen können. Zwei von ihnen stehen jede für sich da: die Madonna mit dem Kinde in Wolken (Bartsch 2), — und die Stigmatisation des hl. Franz (B. 3). Die andern beiden könnten eher als Paar gefaßt werden, weichen jedoch in der Behandlung, trotz gemeinsamer Eigenschaften, soweit von einander ab, daß der Verfolg zweier zweifellos durch einen zeitlichen Zwischenraum oder durch einen künstlerischen Umschwung getrennter Ziele wohl jedem Kundigen in die Augen springt. Nur chronologische Anordnung vermag sie zu einer genetisch erklärenden Reihe zu verketten, so daß sie als ebensoviel Phasen einer durchgehenden Entwicklung erscheinen. Und dies kann erst auf Grund der vorstehenden Betrachtung des Malerwerks geschehen.

1. Als einfachste Leistung erscheint die Madonna mit dem Kinde und zwei Cherubköpfchen auf Wolken (B. 2). Schon Jules Renouvier hat sie in seinem vielgerühmten Werk „Des Types et des Manières des Maîtres Graveurs", Montpellier 1853—56, dessen dritter Abschnitt (XVI et XVII siècles, 1855) recht oberflächlich ausgefallen ist, ganz zutreffend als „esquisse à l'eau-forte" bezeichnet. Das Blatt bewahrt den unfertigen Eindruck eines Entwurfs, dessen Leere im unteren Drittel nur mit neutralen Schraffierungen gefüllt wird, die nicht einmal darnach trachten, die stärksten Schatten der Modellierung oben mit Wolkendunkel aufzuwägen. Darin liegt ein Hauptreiz der malerischen Erscheinung. Sie stammt bereits aus der Periode eifriger Correggiostudien und gehört ganz nah zur Madonna di S. Simone, mit der sie auch die Rose in der Linken des Kindes gemein hat. Sie gibt die Vorlage von der Gegenseite, so daß beim Durchblick von hinten die Verwandtschaft mit dem Gemälde der Pinakothek von Urbino am schlagendsten hervortritt. Das K. Kupferstichkabinett in Berlin besitzt einen Probedruck vor der Bezeichnung F. B. V. F. (Abgebildet bei P. KRISTELLER, Kupferstich und Holzschnitt in vier Jahrhunderten. Berlin, Br. Cassirer 1905, p. 273; das Gemälde bei Egidio Calzini, L'Arte IV. 387.)

2. Zeitlich folgt dann unter den veröffentlichten Blättern, die wir besitzen, der große datierte Stich nach dem „Perdono di S. Francesco", oder S. Franz vor der Kapelle, von 1581 (B. 4). Ein so kompliziertes, festaufgebautes und völlig abgeschlossenes Werk, wie dieses, in guten Abdrücken außerordentlich kraftvolle und wirksame Blatt, setzt fortgesetzte Vorübungen in der Technik voraus. Man darf annehmen, daß die Übersetzungen seiner „Rast auf der Heimkehr von Ägyptenland" und seiner „Madonna del Gatto" ins Niederländische, wie sie Cornelis Cort 1575 bzw. 1577 und ein Anonymer 1576 bzw. 1579 in Rom geliefert hatten, den Maler veranlaßt haben, ein Gemälde von solcher Bedeutung selbst herauszugeben. Das klingt auch aus der Bezeichnung: FEDIRICVS BAROCIVS VRBINAS Inuentor incidebat. 1581. GREGORII XIII PRIVILEGIO AD X̄ heraus. Er kämpft hier mit Grabstichel und Radiernadel, um die energische Modellierung der Himmlischen zu erreichen, auf deren fast statuarischer Rundung und breitspuriger Wucht eben die Barockkomposition mit ihrem Hochdrang und ihrem Übergewicht des oberen Teiles beruht. Daher eine gewisse Härte, die bei abgenutzter Platte den unrichtigen Eindruck verursacht, als sei die Handhabung der Werkzeuge ungeschickt oder nicht sorgfältig genug. Er will malerische Flächenwirkung, weiche Lagen zwischen dem Struktiven, nimmt also wie in der Madonna mit dem Kinde für die Karnation besonders die Punktierarbeit zu

Hilfe, die ihm die zarten Halbtöne, den duftigen Hauch ermöglichen. Mit Punktreihen gibt er auch Umrisse der Form im Licht. Man merkt die Gewöhnung an Pastell und fließende Übergänge des Clairobscurzeichnens. Die technische Neuerung, die nur der Ausdruck der malerischen Anschauung im Sinne Correggios ist, wird neuerdings als Baroccis Beitrag ausdrücklich anerkannt; seine Anhänger wie Villamena, Fr. Vanni, Thomassin und Schiaminossi nehmen sie an.

1588 hat Francesco Villamena von Assisi dieses Blatt Baroccis kopiert; er ist gewiß sein Schüler, oder zur Aneignung der Fortschritte nach Urbino gekommen. Die Angabe Renouviers, daß seine ersten Stiche erst 1597 zu Rom erschienen seien, ist also falsch. Barocci selbst hat das Blatt 1594 wieder erscheinen lassen „superiori permissu". Spätere Abdrücke tragen die Adresse „Steffano scolari forma in Venetia".

3. Die Verkündigung. Das Gemälde für Loreto entstand zwischen 1580 und 1583. Nach ihm, bzw. der in Urbino verbliebenen Vorbereitung für die Zimmer des Herzogs Francesco Maria (jetzt Florenz) die große Radierung B. 1. (Vgl. oben S. 79.) „L'Annonciation, où la Vierge paraît à genoux, la taille droite, avec une attitude fière qui n'exclut pas la candeur, où l'Ange plie le genou et se prosterne avec un regard pénétrant, est d'une manière nouvelle de dessin et de gravure, par la recherche de l'expression, le pointillé velouté des chairs, la largeur des draperies, la coloration de l'ensemble." (Renouvier.) Die fetten Schraffierungen, für die tiefsten Schatten gekreuzt, die scharfen Kontraste des modellierenden Grabstichels, die zart punktierten Halbtöne, die Begrenzung der Form oft ganz ohne Umriß durch Hell und Dunkel allein, bezeugen die Absicht auf volle Bildwirkung des Blattes, das in besten Abdrücken sammetweich und tief, leuchtend und zart abgestimmt erscheint. Hier ist die höchste Stufe der Meisterschaft für Stichreproduktion eines Gemäldes erreicht.

1588 kopiert Philippe Thomassin dies Blatt Baroccis; er war in Urbino beim Meister, wie die Kenntnis des Konzeptionsbildes u. a. beweist.

4. Stigmatisation des hl. Franz, nicht, wie BARTSCH angibt, nach dem Gemälde für die Kapuzinerkirche, jetzt in der Pinakothek von Urbino, dessen vorbereitendes Exemplar in kleinerem Maßstab nach Florenz gekommen ist (Uffizien), sondern eine eigene, ganz andersartige Komposition, für Radierung allein gedacht. Auch sie hat etwas vom Charakter einer Skizze bewahrt; aber sie ist nicht „esquisse à l'eau-forte" im Sinne der Madonna mit dem Kinde, sondern ganz fertig. Die knieende Gestalt allein durchmodelliert mit volleren Schatten im Vordergrund. Der landschaftliche Schauplatz fast nur in Umrißzeichnung; erst hinten im Grunde rechts wieder tiefere Lagen als Abschluß in den Klostergebäuden. Dieser Gegensatz der hellen Landschaft gegen die körperlich hingesetzte Menschengestalt ist eigenste Absicht, darauf beruht der einzigartige Charakter des Blattes, das sonach ein graphisches Kunstwerk für sich ist, eine Originalradierung im vollen Sinne, zeichnerische Erfindung, nicht Reproduktion eines Gemäldes in Farben. Der Gedanke kann nur tizianischen Anregungen, und zwar gezeichneten Studien in der Richtung auf den Tod des hl. Petrus Martyr, oder Hieronymus im Walde, Johannes Baptista in der Einöde, entstammen; denn Hinweise auf Paul Brils Eremiten in Landschaft und Muzianos Vorlagen der Stiche Sadelers träfen nur das Gegenständliche, aber nicht das Künstlerische dieses Verhältnisses von Landschaft und Menschenkind. (Vgl. oben S. 97.) — Wir können die Entstehung der Radierung erst auf die Mitte der neunziger Jahre setzen. Der Franciscus geht freilich auf die Einzelstudie für den Perdono zurück, läßt aber eine Behandlung erkennen, die schon an die Apostel im Abendmahl zu Rom und Urbino anschließt (c. 1595 f.).

Die Bezeichnung: ·F·B·V·F· ist hier so gegeben, wie in der Madonna mit dem Kind auf Wolken. Dieselbe findet sich auch [nur I (invenit) statt dem F (fecit) a. E.] auf einem Clairobscurholzschnitt nach der Ruhe auf der Heimkehr von Ägypten. (B. 11.) Gr. Fol. Doch ist die Originalität der Vorlage dadurch bedenklich, daß eine Abänderung mit dem Christkinde vorgenommen ist, die dem Sinn des Meisters nicht recht entspricht, wohl aber bei Raf. Schiaminossi vorkommt: 1612. Die stehende Madonna auf Wolken (Concezione) dieses Malers aus Borgo S. Sepolcro, in Kreisrund mit zwei Cherubköpfen in der Peripherie nach Art der Madonna B. 2., scheint allerdings auf einer eigenhändigen Vorlage Baroccis zu beruhen und wahrt auch den Charakter der Skizze; bez.: Raphael Schiaminossi Pictor Incidebat 1613, — also nach dem Tode Baroccis herausgegeben. Vgl. eine Skizze im K. Kab. zu München.

Schon in der Anleitung zur Kupferstichkunde, Wien 1821. Bd. II p. 76. gibt ADAM BARTSCH an, ein Helldunkelholzschnitt von 3 Platten, mit der Madonna, dem hl. Sebastian und einem hl. Bischof, zeige im zweiten Abdruck mit dem Monogramm des Andreani und dem Zusatz „in mantoua 1605“ auf dem Säulengestell unter der rechten Hand des Bischofs die Buchstaben F. B. V. weiß ausgedruckt, die sich auf Federigo Barocci bezögen.

Die Zuschreibung dieses und des obgenannten Clairobscur an Ugo da Carpi ist unhaltbar.

5. Chronologie der Stiche nach F. Barocci, durch die seine Werke bekannt wurden,

zum Teil aber auch in ihrem Charakter sehr verändert, mißverstanden oder gar entstellt erscheinen. [Die beigesetzten Buchstaben bedeuten: *B.* = Berlin, *Br.* = Brüssel, *D.* = Dresden, *M.* = München, *P.* = Paris, *R.* = Rom, wo wir gute Exemplare gesehen haben.]

1575. Cort, Corn., Rast auf der Heimkehr von Ägypten. „Federicus Barotijus inuentor.“ Le Bl. 49. *B. D. M. R.*

1576. Anonym, gegenseitige Kopie des vorigen. Jo. Jac. Valesius Jac. Superantio D. Marci Procuri. et Reip. Venetae Senatori (Rom, Smlg. Corsini, vgl. Farabulini p. 35).

1577. Cort, Corn., Madonna del Gatto Gegenseite (London, N. G... Chantilly). Fedricus Barotius Vrbinensis inuentor. Le Bl. 46. *D. M.* (auch ein Exemplar auf rotem Grunde leicht getönt „Federicus Barotijus Urbinis Inventor“).

1579. Anonym, Rast auf der Heimkehr von Ägypten. Federicus Baro. Vrbinas Inve. (Vgl. Farabulini p. 36.)

Anonym, Gegenseite. F. Barotius pinxit. N. Lauwers excud.

? (J. Goltzius), dieselbe Darstellung Gegenseite. Fredericus Barotius inventor. Jasper Ruts excudit. *D. M. R.*

1584. M. G. f., Madonna mit Kind und Joh. Evang. (vgl. S. 147, 1). (Card. Franc. Sfortiae . . Ant. Carenzanus D.) „Federicus Barotius Vrbinas Inuentor.“ Das Blatt kann nicht dem sog. Matth. Greuter gehören, dessen Arbeiten in die neunziger Jahre fallen; es steht noch dem Cornelis Cort näher. Vgl. Renouvier, XVII, 2 p. 83. *B.* (unter Math. Greuter). *D. M.*

1585. Guidi Raff. Mad. mit Joh. Evang. Federicus Barotius Vrbinas Inuentor. Romae 1585. *B.*

1585—90. Thomassin, Phil., Grabtragung (Senigallia S. Croce), Gegenseite m. Privil. Sixtus V. Principi Francisco Luxemburgi D. *D. M.*

1588. Villamena, Fr., Kopie nach Baroccis Stich: Perdono di S. Francesco. Später im Verlag von „Bolsuerd". *B. D. M. P.*

1588. Thomassin, Phil., Kopie nach Baroccis Radierung: Annunziata. *D. M.* (2 Exemplare, eins rötlich getönt.) *P.*

1588. Veen, Gysbert, Visitation (Rom, Chiesa nuova). Statij. Belg. Romae. *B.* (II. u. IV. Zustand). *Br.* (I.) *D.* (III.) *M.* (I. II. 1589).

1588? Veen, Gysbert, Crucifixus mit zwei Engeln, Maria u. Joh. (Urbino). Federicus barotius Inv.' Gysbertus Venius fe: — *B. D. M.*

1589. Parmigiano, G. B. ed. Romae, Rast auf der Heimkehr von Ägypten. Vgl. Farabulini a. a. O.

1589. (Veen, Gysbert) Parmigiano Batiste parmensis . . . Romae (Wappen Aldobrandini) Visitation (v. G. Veen, o. N. d. K.), dasselbe nochmals 1594, ed. Gio. Giac. Rossi.

1590. Collaert, Adriaen, Berufung des Andreas (Pesaro, Brüssel), dem Herzog von Urbino gewidmet, kl. Fol. *D.*

1591. Thomassin, Phil., Concezione (Urbino). *D.*
Schematische Bearbeitung desselben Bildes später.

1594. Thomassin, Phil., Visitation (Rom, Chiesa nuova). *D.*

1594. Sadeler, Eg., Berufung des Andreas (Pesaro, jetzt Brüssel). Gegenseite „Monachii A°. MDXCiiii".

1595. Carracci, Agostino, Aeneas und Anchises (n. d. Bilde für Kaiser Rudolf II.?). *D.* (zwei Exemplare, eins auf blauem Papier). *R.* (mehrere Exemplare).

1597. Villamena, Fr., Stigmatisation des hl. Franz (Urbino, Cappuccini). „Romae. Anno Sesquimillesimo Nonagesimo septimo."
Eine merkwürdige Abwandlung in Rubens Geschmack hinüber, besonders im Klosterbruder, mit Unterschrift: „SANCTUS FRANCISCUS." *D.*

1598. Guidi, Raff., Grabtragung (Senigallia, S. Croce). (Kard. Fed. Borromeo gewidmet.) *D.*
Carracci, Ag., Hl. Katharina, Halbfigur (Rom, Borghese), B. 64. *B.*
Sadeler, Eg., Grabtragung (Senigallia, S. Croce). Einmal von der Gegenseite, bez.: Egidius Sadtler, o. J. Dann nochmals richtig. Kard. Fed. Borromeo gewidmet, o. J. Fétis gibt die Jahreszahl 1598 an. *D. M.*

1600. Villamena, Fr., S. Hieronymus in der Höhle (Rom, Gall. Borghese). *D. M.*
Eine ähnliche Komposition mit S. Franz vor dem Kruzifix knieend in Landschaft. F. Barotius Invenit. — Petr. de Jode fecit. *D. M.*

1606. Villamena, Fr., Kreuzabnahme, Perugia, Dom. (Kard. Jac. Sannesio CDDCVI.) *D.*
Eine Wiedergabe von der Gegenseite: Federici Barocii Inv. — Dominicus falcinus D. D. Philotimo Severo Plebano Dignissimo Turritae. *D.*

1609. Ciamberlano Luca, Noli me tangere (abweichend von dem großen Münchener Bilde 1590 und dem kl. Florentiner Exemplar. Mit der Vorlage des Luca Ciamberlano stimmt aber auch die von Raph. Morghen überein).

1612. Schiaminossi, Raff., Rast auf der Rückkehr von Ägypten (mit verändertem Jesusknaben). Vgl. eine Zeichnung in München, schw. u. rote Kreide, Sepia laviert auf hellgraublauem Papier, gr. 4°.

1613. Schiaminossi, Raff., „Sancta Mater Dei" in Rund (la Concezione, nach Entwurf Baroccis). B. 35. *B. D.*

1613. Schiaminossi, Raff., Christus aus dem Perdono di S. Fr. in Rund (nach Bs. Entwurf für eine Himmelfahrt?). *B.*

1615. Thomassin, Phil., Darbringung Marias im Tempel (Rom, Chiesa Nuova), Gegenseite. 3. Apr. 1615. *B. D. M.*

1615. Sadeler, Joh., jr., Grabtragung (Senigallia, S. Croce), kleine Kopie nach Egidius? *D.*

(Daret, Pierre [1604—1678?], dasselbe ed. Mariette.) *D.*

(1674). Bloemaert, Corn. (1603—1680), Mad. m. S. Sebastian und S. Rochus. „Federicus Barotijus Vrbinas inuentor."

„Cornelius Bloemaert Vltrajectinus sculpsit Romae." *B. D.*

Farjat, Benoit (ca. 1646 bis ca. 1720), Beata Michelina da Pesaro (nach einem Exemplar b. Msgr. Fabio Olivieri, bez.: Benedetto Fariat).

6. Die **Zeichnungen** Baroccis, die in verschiedenen Sammlungen verstreut sind, bedürfen einer eigenen kritischen Studie, die später folgen soll. Vorläufig sei nur auf einige Hauptstücke aufmerksam gemacht:

Der Karton zur Madonna mit S. Lucia und S. Ant. Abbas (im Louvre) befindet sich in den Uffizien zu Florenz (Braun 462); daselbst auch ein großes Blatt mit der Kreuzabnahme von Perugia (Braun 463), sowie eine Studie zur Grabtragung (Braun 471) im Anschluß an Rafaels Michelangelo-Studien zum selben Thema. Eine Rötelskizze zur Hl. Familie (Braun 453) erscheint wie eine Vorstufe zur Madonna del Gatto.

Der Karton zur Grabtragung in Senigallia befindet sich im Louvre (Braun 215); er zeigt die Verwandtschaft mit der Erscheinung des Auferstandenen vor Magdalena besonders deutlich. Ein abweichender Entwurf mit der ohnmächtigen Maria links vorn in London Brit. Mus. (Braun 121) stellt die Verbindung mit der Kreuzabnahme zu Perugia her.

Die Stigmatisation des hl. Franz in der Landschaft gibt ein herrliches Blatt, London, Brit. Mus. (Braun 122), in der Art der Radierung, aber Franz völlig in die Waldumgebung aufgenommen, — wie für Clairobscurholzschnitt gedacht, ein Bindeglied zwischen Tizians Petrus Martyr und den Landschaftsbildern der Carracci-Schule.

In Wien wird als Barocci die fertige Komposition der Madonna mit dem vor ihr knieenden Evangelisten Johannes anerkannt (Braun 70100), wie M. G. 1584 und Rafael Guidi, Rom 1585 sie gestochen haben. Darnach wäre also das Bildchen in Urbino von Alessandro Vitale auch auf Barocci zurückzuführen und das Altarbild für Fermo ebenso zu beurteilen.

In München ist außer der erwähnten Rast auf der Heimkehr von Ägypten besonders eine große Glorifikation Marias, eine Verkündigung und ein kleines Engelkonzert hervorzuheben.

Inhalt.