

REPERTORIUM
FÜR
KUNSTWISSENSCHAFT

REDIGIERT

VON

HENRY THODE,

PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT IN HEIDELBERG

UND

HUGO VON TSCHUDI,

DIREKTOR DER KÖNIGLICHEN NATIONALGALERIE IN BERLIN

XXVII. Band.



BERLIN W. 35

DRUCK UND VERLAG VON GEORG REIMER

1904

Tintoretto.

Kritische Studien über des Meisters Werke.

Von Henry Thode.

(Fortsetzung.)¹⁾

G. Die Bilder in den Scuolen.

Der Verherrlichung zweier Scuole, der Scuole von S. Marco und S. Rocco, hat die große Kunst Tintoretto's gedient. Die erstere ist seiner Schöpfungen beraubt worden, der zweiten hat ein seltenes Geschick ihren gesamten künstlerischen Schmuck erhalten. Was der Meister sonst für Genossenschaften gemalt, beschränkt sich auf wenige einzelne Bilder.

I. Die Scuola di San Rocco.

Auf die künstlerische Bedeutung, welche der Zyklus von Gemälden, den Tintoretto in den drei Hauptsälen dieser Bruderschaft ausgeführt hat, einzugehen, ist hier nicht der Ort. In meiner Monographie habe ich die entscheidenden Tatsachen, welche jene gewaltige Schöpfung uns zugleich als das umfassendste tiefste Bekenntnis seines Genies und als den Abschluß aller malerischen Bestrebungen der Renaissance erscheinen lassen, hervorzuheben versucht. Hier handelt es sich, wie in allen anderen Fällen, so schwer eine solche Beschränkung auch fallen mag, zunächst nur um ein kritisches Verzeichnis, dem sich aber eine Erörterung über den mir erst neuerdings aufgegangenen geistigen Zusammenhang der im oberen Saal angebrachten Gemälde anschließen wird. Eine gewissenhafte Untersuchung der Akten der Scuola, denen eine genauere Bestimmung der Entstehungszeit der einzelnen Bilder entnommen werden dürfte, hat noch nicht stattgefunden. Meine Absicht, dieser Aufgabe mich im vergangenen Jahre zu unterziehen, wurde durch andere Verpflichtungen vereitelt, und ich sah mich genötigt, die Nachforschungen, die sich auch auf die übrigen Scuole, für die der Meister gearbeitet, erstrecken sollten, aufzuschieben. Wohl dürfte auch hier die Hoffnung,

¹⁾ s. Band XXIII S. 427, Band XXIV S. 7 und S. 426.

daß wir Forschungen Gustav Ludwigs umfänglichen Aufschluß verdanken werden, keine eitle sein. Was sich bis jetzt sagen läßt, ist folgendes:

Durch die Bezeichnung gesichert ist die Entstehung der großen Kreuzigung im sogenannten »Albergo« im Jahre 1565. Wollten wir Ridolfi glauben, so wäre die Ausführung der Deckengemälde in demselben Raume zeitlich vorangegangen und zwar »um 1560«. Diese Meinung hat sich dann weiter fortgeerbt. Nun widerspricht ihr aber eine Mitteilung Vasaris, der ja im Mai 1566 selbst in Venedig gewesen ist. Er sagt: e non ha molto che, avendo egli (Tint.) fatto nella scuola di San Rocco a olio in un gran quadro di tela la Passione di Cristo, si risolverono gli uomini di quella Compagnia di fare di sopra dipignere nel palco qualche cosa magnifica usw. Es folgt die Erzählung von der Konkurrenz, an welcher »Josef Salviati, Federico Zuccherò, che allora era in Vinezia, Paolo da Verona ed Jacopo Tintoretto« teilnahmen, und weiter die Beschreibung der Deckenbilder. Danach wären diese also gleich nach der Kreuzigung, d. h. 1565 und 1566 entstanden. Vasaris Angabe verdient Berücksichtigung, denn er wird vermutlich von dem Vorgang selbst in Venedig oder durch seinen Bekannten Federigo Zuccaro, der im Herbst 1565 in Florenz war, gehört haben, und an der Tatsache jener Konkurrenz dürfte nicht zu zweifeln sein. 1560 und wohl auch 1561 hielt sich Federigo in Rom auf, wo er Fresken im Palazetto des Belvederegartens ausführte. Später — wann wissen wir nicht genau — ist er nach Venedig gegangen, wo er die Kapelle der Grimani in S. Francesco della Vigna mit Fresken und einem Altargemälde (gleichfalls al fresco, in sehr zerstörtem Zustande noch erhalten), das 1564 entstand, ausschmückte. Dort hatte Battista Franco zu malen begonnen, welcher 1561 durch den Tod abgerufen wurde. Federigo fiel die Vollendung zu. Wir dürfen annehmen, da das Altarbild 1564 entstand, daß die Fresken etwa 1563 ausgeführt wurden. Im September 1565 ist Federigo wieder in Florenz nachzuweisen.

Der andere Konkurrent Giuseppe della Porta, genannt Salviati, ist während der Jahre 1563 bis 1565 in Rom gewesen. Vasari bringt über seine Berufung zwei Mitteilungen. Im Leben des Salviati (VII, 46) sagt er, der Kardinal Emulio habe ihn nach dem Tode des Francesco Salviati (11. November 1563) nach Rom kommen lassen, damit er dessen Stelle bei der Ausmalung der Sala dei Re im Vatikan einnehme. Nach der Schilderung im Leben des Taddeo Zuccaro aber sieht es so aus, als sei Giuseppe bald nach einem Briefwechsel des Kardinals mit Vasari (September 1561), also schon 1562, in Rom beschäftigt worden. Zurückgekehrt wäre Giuseppe nach Venedig infolge des Todes Pius' IV. (5. Dezember 1565).

Die Frage: wann befanden sich Federigo Zuccaro und Giuseppe Porta zu gleicher Zeit in Venedig? ist, wie man sieht, nicht sicher zu beantworten, da Vasaris Angaben nicht genau genug sind. Es scheint aber nur das Jahr 1562 denkbar zu sein. Aber — wie oft — hat Vasari, als er schrieb: Giuseppe sei nach dem Tode des Papstes zurückgekehrt vielleicht nur eine plausible, aber willkürliche Zeitbestimmung gebracht, und hat in der Tat der Maler schon früher Rom verlassen. Hierfür würde sprechen, daß er in jener Sala dei Re bloß zwei Fresken ausgeführt hat und noch dazu das eine nicht ganz. Dies läßt doch auf einen ziemlich kurzen Aufenthalt schließen, ja man möchte vermuten, daß eine eintretende Bevorzugung Taddeo Zuccaris (Vasari VII. 94) ihn veranlaßte, seine Arbeit aufzugeben. Taddeo aber war noch zu Lebzeiten Pius' IV. als Mitarbeiter in die Sala dei Re eingetreten.

So scheint es mir denn die Wahrscheinlichkeit für sich zu haben, daß jene Konkurrenz für die Deckengemälde des Albergo in dem Jahre 1565 stattgefunden hat, und daß wir Vasari Glauben schenken dürfen. Die Ausschmückung des Raumes mit dem großen Gemälde der Kreuzigung wird eine Neugestaltung der Decke haben notwendig erscheinen lassen, und es ist nicht unbegreiflich, daß man Künstler zum Wettbewerb mit aufforderte, die sich gerade in dieser Art dekorativer Kunst, welche Tintoretto noch fern zu liegen schien, schon ausgezeichnet hatten, wie Veronese, Zuccaro und Giuseppe Porta, der sich an den Malereien in der Libreria mitbeteiligt hatte (seit 1556) und der dann bald darauf die Aufgabe zugewiesen erhielt, die Deckenmalereien in der Sala vor dem Collegio im Dogenpalast auszuführen (vollendet 1567 im Juli). — Die Angabe Ridolfis: »um 1560«, die ja sehr unbestimmt ist, erklärt sich nach meiner Meinung daraus, daß er annahm, wie gewöhnlich habe man auch in diesem Falle die Ausschmückung des Saales mit der Decke begonnen. Da ihre Ausführung, sowie die der Kreuzigung doch längere Zeit in Anspruch genommen haben muß, kam er auf eine ungefähre Datierung des Beginnes der Arbeiten im Anfange der sechziger Jahre.

Es ist bekannt, wie Tintoretto den Sieg über die Mitbewerber davontrug. Statt einen Karton, wie diese anzufertigen, vollendete er sogleich das Mittelgemälde in Farben und brachte es an Ort und Stelle. Als die Besteller sich hierüber beschwerten, erwiderte er: »dies sei seine Art zu zeichnen, anders wisse er es nicht zu machen, und so sollten Zeichnungen und Modelle für ein Werk sein, damit niemand getäuscht werde. Wollten sie ihm aber die für das Gemälde aufgewendete Mühe nicht vergüten, so schenke er es ihnen.« Darauf hin erhielt er den Auftrag, auch die anderen Deckenbilder zu malen. 1566 wird er Confratello der Scuola und die Ausschmückung des Albergo gewinnt wohl bald

ihren Abschluß durch die Gemälde an der Eingangswand: Christus vor Pilatus, Kreuztragung und Ecce homo, die mit 131 Dukaten bezahlt worden sind (in welche Summe auch die Kosten der »Doratura« mit eingeschlossen waren).

1567, wie es scheint, beginnt die Tätigkeit in der großen angrenzenden Sala des oberen Stockwerkes und zwar an den Deckenbildern. 1570 ist eine Zahlung für die »quadri in sala« verzeichnet. Doch dürfte die Arbeit nicht sehr vonstatten gegangen sein, was sich daraus erklären würde, daß im Anfang der siebziger Jahre der Meister die großen Gemälde für die Sala dello Scrutinio im Dogenpalast: die Schlacht bei Lepanto und das jüngste Gericht auszuführen hatte, und daß von 1574 an ihn die Deckenmalereien dort in der Sala delle quattro porte beschäftigten, von allen sonstigen Gemälden (darunter auch die Kartons für die Geschichte der Susanna in S. Marco 1576) abgesehen.

Offenbar nun hat die Hülfe, welche der heilige Rochus zu Zeiten einer großen Pest 1576 gewährte, die Bruderschaft veranlaßt, dem gesteigerten Kultus des Heiligen durch eine reichere Ausschmückung der Scuola zu entsprechen. Man hat mit Tintoretto beraten, und dieser reicht am 27. November 1577 eine (zuerst von Zabeo in seinem Elogio di T. 1814 bekannt gegebene) Bittschrift ein. Aus dieser geht hervor, daß bis dahin bloß die Malereien der »spazi angolari«, d. h. die drei großen Mittelbilder der Decke (ob auch die acht kleinen viereckigen Chiaroscuro?) beendet waren. Er erhält 200 Dukaten für dieselben und verspricht nun, auf seine Kosten die Deckengemälde zu vollenden, zehn Wandgemälde und das Altarbild zu machen, sowie die Bilder, die noch für die Kirche gewünscht werden sollten, und verpflichtet sich, jährlich zum Rochusfeste drei große Gemälde zu liefern, falls ihm eine lebenslängliche jährliche Provision von 100 Dukaten gewährt würde. Dieses Anerbieten wird angenommen und am 3. Dezember 1577 erhält er die erste Provisionszahlung von 100 Dukaten, die ihm fortan, wie nachzuweisen ist, bis an sein Lebensende ausgezahlt ward. Ridolfi, der einige unrichtige Angaben hierüber bringt, weiß zu erzählen, daß Tintoretto danach gestrebt habe, möglichst bald die Verpflichtung loszuwerden.

Als Borghini 1584 seinen Riposo veröffentlichte, waren bereits alle zehn Wandbilder des oberen Saales und die Deckengemälde vollendet. Von den Bildern im unteren großen Saale erwähnt er nur: die Anbetung der Könige, fügt aber freilich hinzu: »und zahlreiche andere Figuren«. — Nehmen wir an, daß Tintoretto den Vertrag eingehalten, so wäre bis zum Jahre 1584 alles vollendet gewesen, bis auf das Altarwerk und die Heimsuchung an der Treppenwand.

Jedenfalls also dürfen wir sagen: von 1577 bis 1584 entstehen die

ovalen (und sicherlich auch die kleinen viereckigen) Deckenbilder, sowie alle Wandbilder des oberen Saales, ferner auch einzelne (wenn nicht alle) Wandbilder der unteren Sala. Vielleicht ist er mit diesen aber noch bis 1588 beschäftigt. In diesem Jahre malt er als Abschluß des Ganzen das Gemälde für den von Francesco di Bernardina errichteten Altar, und nach einer (auch dieses Altarbild betreffenden) Zahlung das Bild an der Treppenwand (*sopra la porta della scala*), d. h. die Heimsuchung.

I. Die Bilder im Albergo.

a. Die Wandbilder.

189. Die große Kreuzigung. Bezeichnet 1565 *Tempore magnifici domini Hieronymi Rotae et collegarum Jacobus Tinctorectus faciebat*. Das Bild wurde zuerst in drei Blättern 1589 (*Venetiis Donati Raschichotti formis*) von Agostino Carracci gestochen, dessen Platte nach Boschini von Daniel Nys gekauft, vergoldet und nach den Niederlanden gebracht wurde, dann von Aegidius Sadeler, auch von Elias Hainzelmann (lebte 1640 bis 1691) und 1741 als *Clairobcur* von J. B. Jackson (*Richardo Boyle conti de Burlington gewidmet*). In Schleißheim befindet sich eine geistreiche Variante der Komposition, skizzenhaft in einer Art *Chiaroscuro* gehalten (No. 997). Man könnte hier an eine erste Studie von des Meisters Hand glauben. Der Gekreuzigte ist mehr in den Mittelgrund gebracht, neben ihm steht, die Arme nach ihm ausbreitend, Magdalena. Die Gruppe der Frauen vorne ist etwas anders gegeben, Johannes ringt knieend die Hände. Rechts die Annagelung des einen Schächers an das Kreuz in ähnlicher räumlicher Anordnung, aber die Schergen in etwas monotonen, gleichartigen Bewegungen. Die Aufrichtung des Kreuzes links geschieht in umgekehrter Bewegung, nämlich so, daß es nach der linken oberen Ecke des Bildes zu gerichtet ist, was eine störende Durchschneidung der Komposition bewirkt. Links und rechts vorne, allzu symmetrisch angeordnet, je drei Reiter. Die würfelnden Soldaten erscheinen in der Mitte hinten rechts. Die Himmelsfarbe ist schwarz.
190. Christus vor Pilatus. Ist von Andrea Zucchi für des Lovisa »*il gran teatro delle Pitture e Prospettive di Venezia*« (1720) gestochen worden. (Abb. in meiner Mon. 31, 32). Eine der unvergleichlichsten Schöpfungen des Meisters.
191. Die Kreuztragung. Das Bild hat sehr gelitten, und ist nur noch ein Schatten von dem, was es einst war. (Abb. 33 in meiner Mon.).
192. *Ecce homo*. Über der Türe. (Abb. 34 in meiner Mon.).
193. 194. Je ein Prophet (?) in einer Muschelnische stehend, zwischen den Fenstern.

b. Die Deckenbilder.

Die Decke zeigt in der Mitte ein größeres Rundbild: Glorie des hl. Rochus, umgeben von vier kleineren Zwickelbildern und Seraphimköpfen. In dem einschließenden Rahmen sind je drei längliche Felder: das mittelste oval, die beiden anderen viereckig mit Abrundungen, und an den Ecken befindet sich je ein rundes Feld, welches einen Putto zeigt. Unter der Decke an den Wänden ein Fries: Putten mit Fruchtkränzen.

In den zwölf länglichen Feldern sind drei Männer und 9 Frauen dargestellt, alle mit Nimben geschmückt. Unter diesen Figuren sind fünf deutlich als Repräsentationen der Hauptschulen von Venedig zu erkennen, wie denn ja schon Vasari dies allgemein bemerkt, und zwar in den drei Feldern über der Kreuzigungswand und in den Mittelstücken über der rechten und linken Wand. Die anderen Gestalten sind nicht leicht zu deuten. Ruskin begnügt sich mit der Gesamtangabe: »allegorische Figuren«.

195. Mittelbild: Gottvater senkt sich zu dem hl. Rochus herab, der von einem Kranz von Engeln umgeben ist. In den Ecken vier Seraphimköpfe.

Die länglichen Rahmenbilder.

Über der Wand mit der Kreuzigung:

196. Mittelstück: Eine Frau vor Lorbeerzweigen umfaßt mit ihren Armen links einen graubärtigen, rechts zwei jüngere Männer. Offenbar Allegorie der Scuola della Misericordia.

197. Links: der liegende hl. Markus. Gemeint ist die Scuola di S. Marco.

198. Rechts: der liegende Johannes Ev. Die Scuola di S. Giovanni Evangelista.

Über der linken Wand:

199. Mittelstück: liegende Frau mit zwei Kindern, offenbar Scuola della Carità. Hat durch Leinwandrisse gelitten.

200. Links: auf sie zuschwebende Frau mit ausgestreckten Armen.

201. Rechts: liegende Frau, ein Buch vor sich.

Über der rechten Wand:

202. Mittelstück: jugendlicher Krieger in Stahlharnisch. Offenbar Repräsentation der Scuola di S. Teodoro.

203. Links: liegende Frau, einen Kelch haltend.

204. Rechts: sitzende Frau, vor der eine Wolke schwebt.

Über der Eingangswand:

205. Mittelstück: sitzende, mit Rosen gekränzte Frau, in der Hand Kränze (aus Schilf?) haltend, von Seraphim umschwebt, vor Glorienschein und angebetet von den zwei folgenden Figuren:

206. Links: schwebende anbetende Frau.

207. Rechts: schwebende anbetende Frau.

Sieben weibliche Figuren also fordern noch ihre Deutung. Da es sich nicht um Heilige, sondern um Allegorien handelt, liegt es nahe, an die sieben Tugenden zu denken. Aber nur eine: jene mit dem Kelch, ließe sich ungezwungen als »Glaube« auffassen, die anderen sind doch zu unbestimmt gelassen, als dass jene Interpretation möglich wäre. Oder aber, man könnte die sieben Werke der Barmherzigkeit, die von den Scuole gepflegt wurden, sich hier personifiziert denken. Auch dies ist aus dem gleichen Grunde nicht denkbar. Man wird demnach auf die Siebenzahl kein Gewicht legen dürfen, vielmehr betonen müssen, daß die bekränzte Frau (No. 205), wie sie einen Ehrenplatz in der Mitte der einen Seite hat, auch in der Darstellungsweise besonders ausgezeichnet erscheint. Die beiden Frauen neben ihr verehren sie. Die h. Jungfrau, wie Soravia will, kann nicht gemeint sein. An Venezia zu denken, die von Tintoretto im großen Ratssaal ja umgeben von verehrenden göttlichen Frauen, den Kranz in der Hand, dargestellt war, verbietet die alle Herrscherinsignien vermeidende Charakteristik der Erscheinung. Ist sie die Repräsentation der Scuola di S. Rocco, die hier noch besonders erscheint, wenn auch der Heilige selbst seine Verherrlichung schon in dem Mittelbilde erhalten hat? Und dürfen wir die drei Kränze auf die von der Genossenschaft gepflegten Tugenden beziehen? An der Scuola della Carità, wie wir bei Sansovino lesen, bezeichnete eine Inschrift von 1566 diese Tugenden einmal als: Caritas, Amor und Humanitas, das andere Mal als Caritas, Amor und Pietas. Bedenklich bei diesem Erklärungsversuch machen nur die zur Seite schwebenden anbetenden Frauen und veranlassen, den allegorischen Begriff höher zu fassen, etwa als Humanitas oder Pietas selbst.

Die Rundbilder in den Ecken:

208—211 enthalten je einen Putto. Der eine, links von der Kreuzigung, ist bekränzt und liegend dargestellt, der zweite, rechts, sitzt, eine Sichel in der Hand, der dritte, links vorn, eilt davon, der vierte, rechts, ist in schreitender Bewegung.

Der Fries darunter:

212. enthält die Wappen der sechs Scuole und Putten mit Fruchtkränzen.

II. Die Bilder im großen oberen Saale.

a) Die Deckenbilder.

Es sind im Ganzen 21. Drei große in der Mitte der Decke aufeinanderfolgende viereckige Felder bilden die Mittelpunkte für die An-

ordnung der anderen. Letztere sind mittelgroße ovale oder kleine viereckige mit ausgebogenen Seiten. Die ovalen flankieren die Seiten der großen Mittelfelder, die kleinen viereckigen sind daneben in die Ecken gesetzt. So ergeben sich also drei große viereckige Gemälde, zehn ovale und acht kleine viereckige.

Die großen Gemälde:

213. Moses schlägt Wasser aus dem Felsen. Das erste, von der dem Altar gegenüberliegenden Seite aus gerechnet. (Abb. 69 in meiner Mon.)
214. Das Wunder der ehernen Schlange. In der Mitte der Decke. Das größte der Bilder. (Abb. 68 in meiner Mon.)
215. Die Mannalese. An der Altarseite. Gestochen von Andrea Zucchi († 1740). (Abb. 70 in meiner Mon.)

Die ovalen Bilder. In der Mitte:

216. Der Sündenfall. Das erste Bild, von der Seite dem Altar gegenüber aus gerechnet. (Abb. 67 in meiner Mon.)
217. Jonas im Wallfischrachen. Zwischen »Moses schlägt Wasser aus Felsen« und »Eherner Schlange«.
218. Die Opferung Isaaks. Zwischen »Eherner Schlange« und »Mannalese«.
- (219.) Das Passahfest der Juden. Scheint mir nicht von Tintoretto. Auf der linken Seite in gleicher Richtung gezählt:
220. Gottvater erscheint Moses. Links neben »Moses schlägt Wasser aus Felsen«. Ruskin: Gottvater erscheint Elias?
221. Vision Ezechiels von der Erweckung der Toten. Links neben »Eherne Schlange«.
222. Ein Engel erscheint Elias und bringt ihm Speise und Trank (so Boschini). Links neben »Mannalese«.

Auf der rechten Seite:

223. Moses' Durchgang durchs rote Meer der Feuersäule folgend. Rechts von »Moses schlägt Wasser aus dem Felsen«.
224. Jakobs Himmelsleiter. Rechts neben »Eherne Schlange«.
225. Elisa verteilt Brote. Rechts von »Mannalese«.

Die kleinen viereckigen Felder in Chiaroscuro.

Auf der linken Seite:

226. Die drei Jünglinge im feurigen Ofen. Links neben »Sündenfall« (216).
227. Simson, der die Philister erschlagen, trinkt Wasser aus dem Eselskinbacken. Links neben Jonas (217).
228. Daniel in der Löwengrube. Links neben »Opfer Isaaks«.

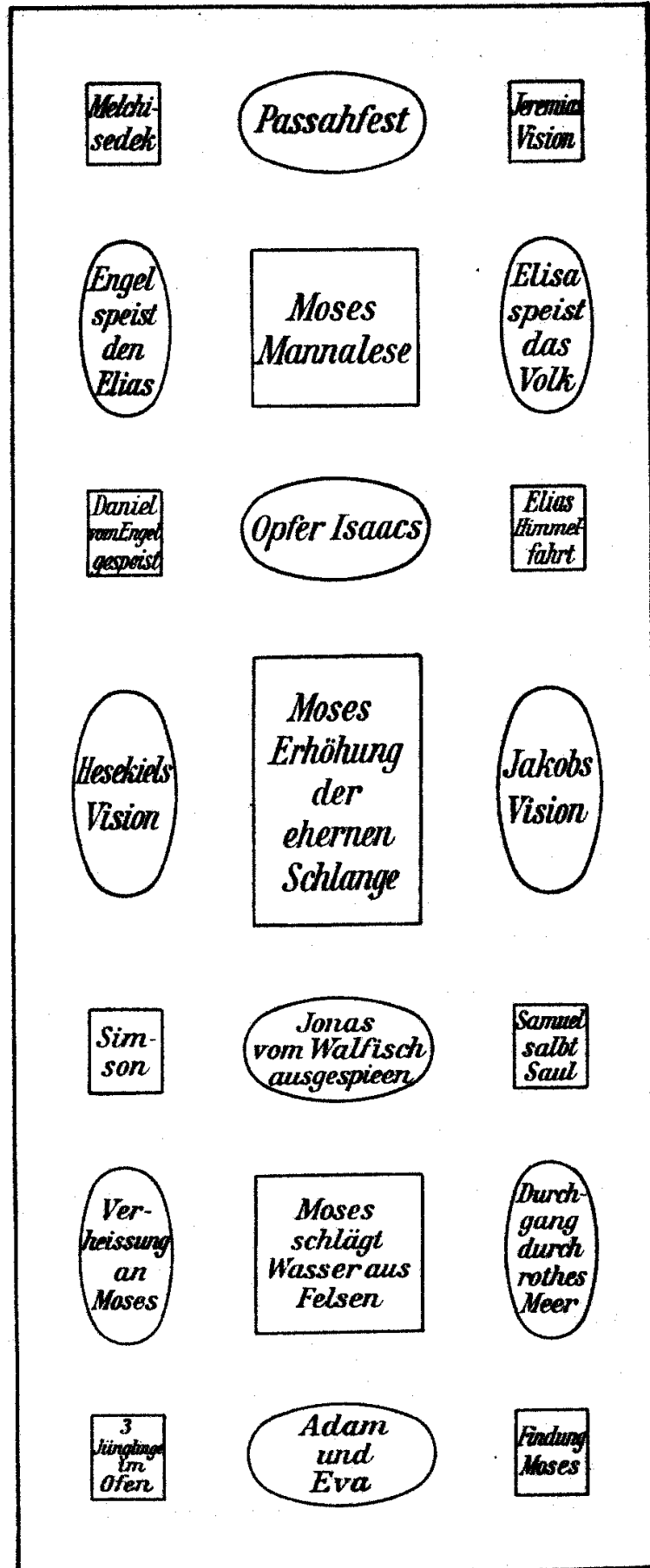
Abendmahl

Gethsemane

Auferstehung

Taufe

Geburt Christi



Wunder der Brote

Lazarus Erweckung

Himmelfahrt

Heilung des Gichtbrüchigen

Versuchung

229. Melchisedek und Abraham. Links neben Passahfest (No. 219).

Auf der rechten Seite:

230. Findung Mosis. Rechts neben »Sündenfall« (216).

231. Samuel salbt Saul. Rechts neben Jonas (217).

232. Himmelfahrt des Elias. Rechts neben »Opfer Isaaks« (218).

233. Des Jeremias Vision der verhungerten Juden. So und nicht als Vision des Hesekiel von den niedergemetzelten Juden deute ich diese Szene, aus später anzuführenden Gründen. Rechts neben dem Passahfest (219).

b) Die Wandgemälde.

An der linken Wand: von der Wand gegenüber dem Altar aus gezählt.

234. Die Anbetung der Hirten. Gestochen von Carl Saccus (Füssli). (Abb. 80 in meiner Mon.) Hat in den Farben gelitten.

235. Die Taufe Christi. (Abb. 82 in meiner Mon.) Das Bild hat sehr gelitten.

236. Die Auferstehung Christi. Gestochen von Aegidius Sadeler. (Abb. 91 in meiner Mon.) Wirkt jetzt sehr schwer und trübe.

237. Das Gebet in Gethsemane. (Abb. 90 in meiner Mon.) Sehr nachgedunkelt.

238. Das Abendmahl. (Abb. 89 in meiner Mon.) Gestochen von Andrea Zucchi, fälschlich benannt: Reicher Mann und armer Lazarus. Das Blau der Gewänder hat sich verändert und ist stumpf geworden.

An der rechten Wand:

239. Die Versuchung Christi. (Abb. 83 in meiner Mon.)

240. Das Wunder am Teiche von Bethesda. (Abb. 85 in meiner Mon.) Hat sehr in den Farben gelitten.

241. Die Himmelfahrt Christi. (Abb. 92 in meiner Mon.)

242. Die Auferweckung Lazari. (Abb. 86 in meiner Mon.)

243. Das Wunder der Brotvermehrung. Gestochen von Lukas Kilian. (Abb. 84 in meiner Mon.)

An der Fensterwand dem Altar gegenüber:

244. Der hl. Sebastian.

245. Der hl. Rochus als Schutzpatron gegen die Pest.

246. Über den Fenstergiebeln liegende Figuren, grau in grau.

Endlich auf dem Altare:

247. Der hl. Rochus erscheint, von Engeln umgeben, Kranken, einem Venezianischen General und dem Kardinal Britanico, den der Heilige, als seinen Wirt in Rom, durch ein seiner

Stirne eingepprägtes Kreuzeszeichen vor der Pest schützte. Das Bild ist sehr nachgedunkelt (übermalt?).

Die meisten Besucher der Scuola di S. Rocco, ihre Aufmerksamkeit auf die wenigen besser beleuchteten Gemälde beschränkend, der Decke nur einen flüchtigen, oberflächlichen Blick schenkend, durchheilen diesen Saal, um so bald als möglich zu der Kreuzigung, dem einzigen, der Beachtung wirklich empfohlenen Gemälde zu gelangen. Und den Wenigen, die sich, etwa durch Ruskin veranlaßt, um eine deutlichere Anschauung der Hauptbilder bemühen, ermangelt doch die Geduld, auch die Einzelheiten der Deckenausschmückung zu prüfen. So konnte es geschehen, — und selbst mir bei der Abfassung meiner Monographie fehlte es noch an der genügenden Vertiefung in jedes Detail —, daß bis jetzt seit den Zeiten, da dieses gewaltige Werk ausgeführt ward, niemand darauf aufmerksam geworden ist, wie die gesamte Ausschmückung des Raumes einer großartigen und neuen originellen Konzeption des Zusammenhanges christlicher Vorstellungen verdankt wird. Wohl darf ich an dem, was ich früher schrieb, festhalten: »wie in der Sixtinischen Kapelle, sollte auch hier das Erlösungswerk in seinem ganzen Zusammenhange veranschaulicht werden; das Leben Christi und Mariä in einzelnen großen Leinwandbildern, an der Decke des oberen Saales aber die für Christi Leben und Wirken vorbildlichen, von Gottes Fürsorge für das erwählte Volk zeugenden Geschichten des Alten Testaments (mit der Hauptgestalt des Moses)« — aber bei diesem Allgemeinen darf man nicht stehen bleiben.

Die auffallende Auswahl der Szenen aus Christi Leben, aber auch deren eigentümliche Anordnung: die Auferstehung zwischen Taufe und Gethsemane, die Himmelfahrt zwischen Lazari Auferweckung und Teich von Bethesda, bewog mich, nach einer Erklärung zu suchen, und diese ergab sich erst, als mir die Beziehung der einzelnen Wandbilder zu den in ihrer Nähe befindlichen Deckengemälden deutlich ward. Letztere gewannen nun eine hohe Bedeutung für das Verständnis: in ihnen mußten die grundlegenden Ideen des Ganzen zu entdecken sein, und es war vorauszusetzen, daß im besonderen die drei großen Darstellungen an der Decke sie enthielten und gleichsam die Themata der gesamten künstlerischen Darlegung offenbarten. Blieb auch die Wahl des Helden Moses, als des typischen alttestamentarischen Vorbildes Christi bedeutungsvoll, so fiel doch jetzt bei der Betrachtung ein stärkeres Gewicht auf die Taten, die Moses hier vor unseren Augen verrichtet.

Drei Wunder sind es: die Erschließung des Wassers aus dem Felsen, die Errichtung der ehernen Schlange und der Mannaregen — Wunder der

Errettung der Menschheit von dem Tode: die Tränkung der Dürstenden, die Heilung der Verwundeten und die Speisung der Hungernden. Der in Elend und Not verkommenden Menschheit sich erbarmend das Eingreifen Gottes, das Sichbetätigen der erlösenden Kraft göttlichen Mitleides! Wie könnte es zweifelhaft sein, daß hierin ein erhabener Hinweis auf die Pflichten und Aufgaben eben gerade der Scuola, der Brüderschaft, die wie alle anderen den Werken der Barmherzigkeit: der Unterstützung der Armen und der Pflege der Kranken lebte, gegeben ward und daß durch die zentrale Anbringung der vom Schlangenbiß Geheilten die besondere Wirksamkeit des Schutzheiligen, des Patrons gegen die Pest, gefeiert werden sollte! Von realen festen Tatsachen des Lebens also, von der Tätigkeit und dem Wesen der Scuola geht der schaffende Künstler aus und verherrlicht sie in den Gleichnissen der großen vorbildlichen Geschehnisse der hl. Geschichte. Aber von dieser natürlich gegebenen, festen Grundlage erhebt er sich zur allumfassenden Schilderung des christlichen Mysteriums, wie es das irdische Dasein durchdringt und verklärt!

Unter Hunger, Durst und Krankheit wird alle Not und alles Leiden der Welt überhaupt in gedrängter Vorstellung zusammengefaßt. Das äußerlich Physische verdeutlicht zugleich das Innerliche: Geistige und Seelische. Die Befreiung von leiblichen Gebrechen veranschaulicht uns die Erlösung von dem Zwange seelischer Notdurft. Alles leibliche und geistige Leiden aber ist nur eine Folge unserer Sündhaftigkeit, die volle Befreiung von Leiden kann daher nur durch die Tilgung der Sünde selbst gewonnen werden. So bauen sich gleichsam drei Reiche über einander auf: die irdische, im Geiste göttlicher Liebe sich vollziehende Wirksamkeit der Brüderschaft, die auf Stillung des Elendes bedacht ist, das Wunderwirken Gottes vermittelt erwählter alttestamentarischer Männer, welches die leibliche Not des erwählten Volkes stillt (Deckenbilder), und die der Menschheit in Christus spendete Kraft, die von der Sünde selbst erlöst (Wandbilder).

Der Zusammenfassung der leiblichen Not in den drei Erscheinungen: Hunger, Durst und Krankheit entspricht nun aber die Vorstellung der drei Segensgaben, welche das Leiden heben: Brot, Wasser und Heilmittel. In ihnen gewahrt der Künstler die anschaulichen Symbole des Erlösungswerkes. Die von der Sünde reinigende Kraft des Wassers offenbart sich in dem Sakrament der Taufe, in der wir die Wiedergeburt erlangen, diejenige des Brotes in der eucharistischen Spende des Abendmahles, durch welche wir Christi selbst teilhaft werden. So zu Siegern über die Sinnlichkeit geworden, werden wir auch zu Herrschern über den Tod. Von der Krankheit dieses Daseins geheilt, gewinnen wir mit dem auferstehenden

Christus ein ewiges Leben. Die Tatsachen unserer Heiligung schon auf Erden durch die beiden Sakramente gewinnt derart in der Gewißheit eines seligen Jenseits ihre Besiegelung.

Dies die behandelten Ideen und ihr Zusammenhang, dies der geistige Gehalt des großen Werkes, das demnach auch in drei Gruppen von Darstellungen zerfällt. Die eine veranschaulicht die Wunderspende des Lebenswassers, die andere die des Lebensbrottes — beide schließen die Heilung von der Krankheit des Lebens im Siege über den Tod, in welchem der Gedanke der Erlösung gipfelt, an bedeutsamster Stelle in ihrer Mitte, d. h. in der Mitte des Saales, ein.

Ehe wir an eine Deutung des Einzelnen von dem so gewonnenen Gesichtspunkt aus gehen, ist aber noch hervorzuheben, daß auch die Verteilung der Bilder aus dem Leben Christi auf die beiden Wände aus einer bestimmten Anschauung heraus gewonnen sein dürfte. So scheinen die je zwei äußersten Bilder an einer und derselben Wand gedanklich in Beziehung zu einander gesetzt zu sein. Einerseits wird der Spende irdischer Nahrung an das Christuskind durch die Hirten die Spende himmlischen Brotes durch Christus an die Jünger beim Abendmahl gegenübergestellt, andererseits die Zurückweisung der vom Versucher geforderten Wundertat der Verwandlung der Steine in Brot in Vergleich gesetzt mit der wunderbaren Vermehrung der Brote. Und weiter dürfen wir eine Relation zwischen den das Mittelbild einschließenden Darstellungen auf jeder Wand gewahren. Der Taufe als der göttlichen Weihe Christi zum Erdenleben entspricht die Überreichung des Kelches in Gethsemane als Weihe zum erlösenden Tode, und auf der anderen Seite wird das Wunder der Auferstehung des Lazarus vom Tode mit dem Wunder der Krankenaufrichtung am Teiche von Bethesda in Parallele gesetzt. Bei den Mittelbildern: Auferstehung und Himmelfahrt wird die Beziehung zwischen der einen und der anderen Wand hergestellt.

Fassen wir nun die einzelnen Gruppen ins Auge.

Als Vorwort gleichsam zu betrachten ist der Sündenfall an der Decke. Der Genuß des Apfels bringt die Sünde in die Welt: die irdische Nahrung erscheint hier zum Sinnengenuß entweiht. Mit dieser Verdeutlichung der Erlösungsbedürftigkeit der Menschheit erscheinen geistig in Zusammenhang gesetzt die beiden Wandbilder darunter: die Geburt Christi und die Zurückweisung der Versuchung. Das Eingehen des göttlichen Erlösers in das Menschentum wird in ersterem Bilde verdeutlicht durch die Verabfolgung irdischer Nahrung an das Christkind durch die Hirten. Die Überwindung sinnlichen Begehrens findet ihre Veranschaulichung in dem Siege der Askese Christi über den Versucher, der von Tintoretto tiefsinnig, wie ich dies in meiner Monographie dar-

gelegt habe, als personifizierte freudige Natur- und Lebenskraft gedacht ward.

I. Gruppe: die Wunderspende des Leben bringenden Wassers.

In der Mitte des Cyklus von Darstellungen: Moses schlägt Wasser aus dem »mystischen« Felsen, aus dem der Gnadenstrom fließt, und trinkt die Durstigen. Im Fels (Christus) erkannten die Kirchenlehrer einen Hinweis auf die Eucharistie für die durch die Taufe aus der Knechtschaft Befreiten. In dem einen Seitenoval: Gottvater erscheint Moses und weissagt ihm das Land, in welchem den Israeliten die Befriedigung irdischer Notdurft gewährt werden soll, »darinnen Milch und Honig fließt.« Das Eingehen in das Land der Verheißung wurde von frühchristlicher Anschauung mit der Taufe Christi verglichen. Ja es wurde im Abendlande (Afrika, Rom) den Neophyten Milch und Honig dargereicht. In dem anderen Oval: der Durchgang durch die Wasser des roten Meeres, der schon in altchristlicher Zeit, auf Grund von I. Korinther 10,2, als Vorbild der Taufe aufgefaßt wurde. Das dritte Ovalbild: Jonas vom Walfische ausgespieen, gehört zu gleicher Zeit unserer Gruppe und der dritten an, da es in doppeltem Sinne gedeutet werden kann. In Beziehung zur »Wasserspende« darf es aufgefaßt werden als ein Gleichnis der in der Taufe aus dem Wasser sich vollziehenden Wiedergeburt.

Es folgen die vier kleineren Eckdarstellungen. Die drei Jünglinge im feurigen Ofen dürfen hier wohl nicht, wie schon in altchristlichen Denkmälern, auf die Auferstehung gedeutet, sondern vielmehr als die durch die wunderbare Hülfe eines Engels vor der Verschmachtung in Feuersglut Geretteten aufgefaßt werden. In der Findung Mosis, der aus dem Wasser gezogen wird, wird die wunderbare Spendung göttlicher Hülfe in einem neuen Bilde verherrlicht. Die Salbung Sauls durch Samuel faßt die Vorstellung der Weihe durch das Naß und die Hindeutung auf die Taufe Christi zugleich in sich, und bei Simson, dem nach Überwindung der Philister aus dem Eselskinnbacken Wasser fließt, (denn dies ergibt sich als Inhalt des Bildes bei genauer Betrachtung), handelt es sich wieder um wunderbare Tränkung.

In diesen Zusammenhang hinein gehören nun die vier dort befindlichen großen Wandgemälde. Zeigt das eine, die Versuchung, die gedankliche Beziehung zum Sündenfall, so weist es doch zugleich darauf hin, daß der von Gottes Geist Erfüllte der irdischen Nahrung nicht bedarf. In der Geburt Christi tritt uns der symbolische Gedanke ganz besonders auffällig entgegen. Ich habe mir früher nie zu erklären vermocht, wie Tintoretto auf diese eigentümliche, gänzlich von der Tra-

dition abweichende Darstellungsweise gekommen. In einem Stallgebäude liegt oben auf einem Heuboden die Jungfrau mit dem Kinde, zwei Frauen nahen sich anbetend. Die eine hält einen Napf und einen Löffel. Von unten reichen Hirten Nahrungsmittel hinauf, andere knien anbetend, und eine Frau, in der Hand einen Teller, weist sie auf einen Brunnen hin. Der eigentliche Gegenstand der Schilderung also ist die Darreichung von irdischer Nahrung an das göttliche Kind. Durch die bereits erwähnte Gegenüberstellung dieser Handlung und des Abendmahles wird uns der tiefe Sinn des Bildes erschlossen. Da unmittelbar über ihm die Verheißung Gottes an Moses zu gewahren ist, darf man an jene altchristliche Sitte der Nahrung der Täuflinge (*infantes*) mit Milch und Honig denken und damit einen geheimnißvollen Zusammenhang auch zwischen der »Geburt« und der Taufe Christi daneben annehmen. Die Beziehung letzteren Gemäldes zu den Darstellungen an der Decke ergibt sich von selbst. Als alttestamentarische Typen der Taufe gelten: der Durchgang durch das rote Meer, das Schlagen des Wassers aus dem Felsen, die Salbung Sauls, auf die Wiedergeburt weist Jonas hin. Aber auch der sein Bett heimtragende Gichtbrüchige wird schon in altchristlicher Zeit in Vergleichung mit der Taufe gesetzt als eine Symbolisierung der in der Taufe erfolgten Sündenvergebung, und hieraus, wie aus der Vorstellung des heilenden, vom Engel bewegten Wassers überhaupt erklärt sich die Wahl des Teiches von Bethesda als Stoff für das Gemälde an der Wand gegenüber. Auch äußerlich sind die Parallelen zwischen »der Taufe« und »dem Teiche« veranschaulicht durch die Darstellung zahlreicher Figuren, welche die Haupthandlung umgeben — dort der Täuflinge, hier der Kranken —, in denen die Menschheit überhaupt repräsentiert erscheint.

So ergibt sich für die dreizehn beieinander geordneten Gemälde, deren Mittelpunkt der Wasser aus dem Felsen schlagende Moses ist, ein in mannigfachen Beziehungen sich ausdrückender großer einheitlicher Gedanke.

Wir gehen zu der zweiten Gruppe am anderen Ende des Saales über.

II. Gruppe: die Wunderspende des Leben bringenden Brotes.

Die zentrale Stelle an der Decke nimmt hier die Mannalese ein, in welcher ein Bezug auf die Eucharistie gewahrt wurde. Daneben wird in dem einen Oval das Passahfest, die Darbringung des Opferlammes, gezeigt als Vorbild des Abendmahles (1 Kor. 5, 6. 7. — 10, 18). In dem zweiten sehen wir die wunderbare Speisung des Elias durch den Engel in der Wüste (1. Könige 19, 5), in dem dritten Elisa, das Volk (die Hundert) speisend (2. Könige 2, 4), welche Handlung auf die wunderbare Speisung des Volkes durch Christus gedeutet ward. Das vierte

Oval trägt (wie auf der anderen Seite Jonas) einen zweifachen Sinn in sich und bezieht sich sowohl auf die III. Gruppe als auf die unsere. Es veranschaulicht das Opfer Abrahams, das schon in frühchristlichen Werken eucharistisch interpretiert wird, und in diesem Sinne gehört es zu unserem zweiten Kreise von Darstellungen; als Sinnbild des Kreuzestodes schließt es sich der »Ehernen Schlange« an.

In den vier kleineren Eckquadraten finden wir folgende Szenen: Melchisedek, Abraham Wein und Brot überbringend, als Vorbild des das Abendmahl spendenden Christus gedacht; Daniel in der Löwengrube von einem Engel (Habakuk) gespeist, gleichfalls von Cyprian eucharistisch gedeutet, zugleich aber als Hinweis auf die Auferstehung zur Gruppe III gehörig; Jeremias Vision der verhungerten Juden (Klagelieder 2). Dargestellt ist ein mit wehenden Gewändern mächtig an liegenden Figuren vorbeischreitender Mann, rechts sieht man eine Flamme. Ich kann dies nur im angegebenen Sinne deuten. Da heißt es (2, 3): »der Herr hat in Jakob ein Feuer angesteckt, das umher verzehret« und weiter: »da sie zu ihren Müttern sprachen: Wo ist Brot und Wein?, da sie auf den Gassen in der Stadt verschmachteten, wie die tödlich Verwundeten« (2, 12). Es ist hier also ein Gegenbild zu dem Wandgemälde darunter: dem Wunder der Brotvermehrung gegeben. Endlich die Himmelfahrt des Elias. Hier scheint keine gedankliche Beziehung zum »Brote des Lebens« zu sein, sondern nur eine solche zu der III. Gruppe, der das Bild demnach ausschließlich angehören würde. Es sei denn, daß man in ihm eine Andeutung auf das Gespräch des Elisa mit Elias unmittelbar vor der Himmelfahrt finden möchte. II. Könige 2, 9 heißt es: »sprach Elias zu Elisa: bitte, was ich Dir tun soll, ehe ich von Dir genommen werde. Elisa sprach: daß Dein Geist bei mir sei zwiefältig«. Hat man dies »zwiefältig« in mystischem Sinne auf das Abendmahl bezogen?

Man erkennt in allen diesen Deckenbildern alttestamentarischen Stoffes demnach Vorbilder der Heilstat Christi, die uns in der Mitteilung seines Fleisches und Blutes im Brot und Wein die Teilnahme an seinem Leibe und am ewigen Leben gewährt. Diese Heilstat wird durch die vier Wandgemälde veranschaulicht. Das Gebet in Gethsemane zeigt uns, wie Christus vom Engel den Kelch des Leidens erhält, der die Erlösung in sich birgt. Als Gleichnis erscheint darüber der vom Engel in der Löwengrube gespeiste Daniel. Daneben sieht man die Austeilung des Abendmahls, die Spende der Unsterblichkeit verleihenden Brotes, das aller Welt bestimmt ist, allen Armen und Mühseligen, wie die beiden Figuren vorne andeuten. Dem Abendmahl entspricht auf der Wand gegenüber das Wunder der Brotvermehrung,

das schon in altchristlicher Zeit als Gleichnis auf die Verwandlung von Brot und Wein bezogen wurde und daneben ist, dem Gethsemane gegenüber, die Auferweckung Lazari dargestellt. Dieser Vorgang wird (vgl. Kraus, Realencyklopädie I, 447) schon vom Dichter Prudentius in engen Zusammenhang mit der »Brotvermehrung« gebracht. »Bei seinem Berichte über die wunderbare Vermehrung von Brot und Fischen gibt er zu verstehen, die zwölf von den Aposteln aufgelesenen Körbe hätten geheimnisvolle Gaben Christi enthalten. Besorgt, durch weitere Besprechung dieses Geheimnisses das Heilige zu entweihen, ruft er plötzlich den Lazarus aus dem Grabe hervor, offenbar in der Überzeugung, hierdurch den Eingeweihten Wirkung und Bedeutung jener wundervollen Gaben Christi hinlänglich vorgeführt zu haben.« Lazarus bezeichnet »eine Person, die durch den Genuß von Christi Fleisch und Blut den Keim der glorreichen Auferstehung in sich nährt.«

So erscheint auch in der zweiten Gruppe von Darstellungen reich und feinsinnig ein einheitlicher Gedanke mit allen seinen symbolischen Beziehungen durchgeführt: die Speisung des Hungernden als das Gleichnis der Mitteilung unvergänglichen Lebens durch das eucharistische Opfer Christi.

Dieses ewige Leben nun aber, das uns durch Wasser und Brot, durch die Sakramente von Taufe und Abendmahl zugesichert wird, wie wir in Christi Worten selbst (Ev. Joh. 6, 26—64) und von Paulus (Röm. 6, 3. 4) es ausgesprochen finden, diese Befreiung von aller Krankheit und Leiden der Leiblichkeit findet seine Veranschaulichung und Verherrlichung in den Darstellungen der Mitte des Saales. Von beiden Seiten her münden gleichsam die zwei Gedankenströme der ersten und der zweiten Gruppe in der mittleren dritten oder, ein anderes Bild anzuwenden, gipfeln die beiden Wellenbewegungen der zwei Vorstellungskreise in dieser Mitte, indem die an diese angrenzenden Gemälde, wie wir zum Teil schon gewahrt haben, ihrem Gehalte nach in die Idee der Mittelgruppe übergehen. Diese Idee ist die Heilung von der Krankheit des irdischen Lebens und der Sünde durch den Sieg des ewigen Lebens.

III. Mittelgruppe: die Befreiung von Leiden und Sünde durch das Wunder der Todesüberwindung. Die erstaunliche Kunst des Gedanken- und Darstellungsgewebes wird hier ganz besonders ersichtlich. Da wir alle andern Deckenbilder schon bei Besprechung des ersten und zweiten Cyklus angeführt haben, bleiben scheinbar nur noch die drei mittelsten übrig: die große Darstellung der ehernen Schlange und die beiden Ovale mit Jakobs Traum und Hesekiels Vision der Auferweckung. In der Tat aber gehören auch die andern zwei Ovale und die vier Eckbilder, die demnach hier in neuem Sinne gedeutet sein wollen, mit

zu der dritten Gruppe. Sie haben also gleichsam ein doppeltes Gesicht: das eine schaut nach den Seiten, das andere nach der Mitte.

Den Mittelpunkt nimmt das Wunder der ehernen Schlange ein, das zu allen Zeiten auf den Opfertod am Kreuz und die Erlösung gedeutet ward. Es schließt also die Vorstellung der in diesem Saale nicht dargestellten Kreuzigung zugleich mit jener der Erhebung des Erlösers über die Welt des Leidens in sich. Auf den Sieg über den Tod weisen die Ovalbilder hin. Auf den Kreuzestod: die Opferung Isaaks, auf die Erweckung von den Toten die Vision Hesekiels, auf die Auferstehung: Jonas, vom Walfisch ausgespiesen und auf die Himmelfahrt: Jakobs Vision von der Himmelsleiter — alles dieses der Kirche geläufige Beispiele.

In den Eckbildern wird, gleichfalls auf Grund schon altchristlicher Vorstellung, Daniel in der Löwengrube als Typus der Auferstehung, des Elias Himmelfahrt als solcher der Himmelfahrt Christi aufgestellt. In Simsons Sieg über die Philister erfassen wir die Weltüberwindung durch den von göttlicher Kraft Gestärkten, in Sauls Salbung durch Samuel ein Gleichnis der Weihe Christi zum ewigen, überweltlichen Königtum.

Was wir aber droben nur »wie in einem dunkeln Spiegel« gewahren, erschauen wir in den Gemälden an der Wand darunter von Angesicht zu Angesicht: die Auferstehung Christi und die Himmelfahrt Christi. Auch hier aber tritt uns eine Beziehung der benachbarten Wandbilder zu diesen Hauptdarstellungen, auch hier ein Übergang von den beiden anderen Gruppen zu den mittleren entgegen.

Die Auferstehung befindet sich zwischen der Taufe Christi (links) und dem Gebet in Gethsemane (rechts). Die Assoziation ist darin zu finden, daß die Taufe »das Unterpfand der Auferstehung« genannt wird (vgl. auch Col. 2, 12 und Röm. 6, 3. 4) und der Kelch des Martyriums die Kraft ewigen Lebens ist. — Die Himmelfahrt aber ist in Berührung gebracht mit der Auferweckung Lazari und mit der Heilung des Gichtbrüchigen, als den höchsten Offenbarungen der »Herrlichkeit Gottes« in der göttlichen Vollmacht Christi, der, die Toten erweckend, zu Lazari Schwester sagen konnte: »Ich bin die Auferstehung und das Leben«, und der den Geheilten am Teiche Bethesda mit den Worten entließ: »Deine Sünden sind dir vergeben«.

So findet in der Auferstehungsgewißheit der Kreis aller an den Decken und den Wänden des Saales künstlerisch gestalteten Vorstellungen seinen Abschluß. Wie Ringe greifen die drei Gruppen ineinander ein, unlöslich miteinander verbunden, das Mysterium der Erlösung vom Sündenfall bis zur Himmelfahrt in einen Cyklus von Darstellungen zu-

sammenfassend, wie es einen ähnlichen kaum je gegeben. Keime altchristlicher Anschauung und einer künstlerischen Bildersprache, deren Zeugnisse wir in den Katakomben finden, gelangten hier zu reicher Entwicklung. Denn die dem Mittelalter geläufige Synthese des Alten und Neuen Testaments wird hier einem bestimmten sakramentalen Gedanken dienstbar gemacht, dessen Konzeption unmittelbar aus der Wirklichkeit, aus dem Wunsche, die praktische Tätigkeit der Scuola zu verherrlichen, hervorging. Die irdische Stillung von Durst, Hunger und Krankheit ward zum Gleichnis für die Gewinnung eines unverweslichen Leibes durch Taufe, Abendmahl und Auferstehung!

So hat denn auch von dieser gedanklichen Seite, nicht bloß von der künstlerischen betrachtet, der Bilderschmuck der Scuola di San Rocco eine einzigartige Bedeutung für die Geschichte der christlichen Kunst, und wir erkennen nun, wie die von mir entdeckte tief-sinnige Symbolik der beiden großen Werke in S. Giorgio: die Mannalese und das Abendmahl aus den Vorstellungen, mit denen sich Tintoretto, von einem Theologen beraten, in der Scuola beschäftigte, erwachsen ist.²⁾

Wir fahren mit der Aufzählung der Gemälde in der Scuola fort, und treffen, die Treppe zu der unteren Sala hinabsteigend, auf die an der Wand des Treppenansatz angebrachte

248. Heimsuchung, 1588 als Gegenstück zu Tizians Verkündigung entstanden.

III. Die Bilder in der unteren Sala. Die acht Wandgemälde enthalten Darstellungen aus dem Leben der Maria und der Kindheit Christi, sowie zwei Landschaften mit Heiligen.

249. Die Verkündigung.

250. Die Anbetung der hl. drei Könige. Sehr verschwärzt.

251. Die Flucht nach Ägypten.

252. Der Bethlehemitische Kindermord. Dieses Gemälde erweckte bei den Zeitgenossen des Meisters und im folgenden Jahrhundert wegen der Kühnheit und dem Reichtum der Motive besondere Bewunderung. Aegidius Sadeler, Gertraud Roghman (J. C. Vischer exc.) und John Baptist Jackson haben es gestochen. Es hat sehr gelitten.

253. Landschaft mit der hl. Magdalena.

254. Landschaft mit der hl. Maria Egiziaca.

255. Die Darstellung im Tempel.

²⁾ Eine ausführliche Darlegung und Würdigung des in der Scuola di S. Rocco behandelten Programms beabsichtige ich an anderer Stelle zu geben.

256. Die Himmelfahrt der Maria. Restauriert nach einer Inschrift von Antonius Florian anno 1834.

Wir haben unseren Rundgang durch die Scuola di S. Rocco beendet und führen nun im Folgenden noch kurz die anderen von Tintoretto für Scuole angefertigten Bilder an, die sich aber mit einer einzigen Ausnahme nicht mehr in den Gebäuden befinden.

2. Für andere Scuole gemalte Bilder.

I. Scuola di S. Francesco. Hier befand sich nach Boschini ein kleines Bild: die Verkündigung.

II. Scuola di S. Girolamo (S. Fantino). Heute Ateneo. *Die Madonna erscheint dem hl. Hieronymus. Vgl. unsere No. 32 und die dort gegebenen Bemerkungen über ein von Boschini erwähntes »Wunder des hl. Hieronymus«, sowie die fälschlich Tintoretto zugeschriebenen Deckengemälde.

III. Scuola dei Lucchesi (volto santo) bei den Servi. Hier war über der Tür des Hofes das Volto santo von Engeln angebetet und innen eine Maria mit Kind, von Tintoretto in seiner Jugend gemalt (Boschini).

IV. Scuola di S. Marco. Hier waren in der Hauptsala die vier großen *Legenden des hl. Marcus: die Befreiung des Sklaven, 1548, jetzt in der Akademie (unsere Nr. 13), der Transport der Leiche und die Errettung des Sarazenen (jetzt im Palazzo reale, unsere Nr. 34, 35), und die Entdeckung der Leiche (jetzt in der Brera zu Mailand). Diese letzten drei Bilder im Auftrag des Tommaso da Ravenna 1562 und in den folgenden Jahren gemalt. — Boschini erwähnt außerdem einige Figuren von Propheten und Sibyllen in gelbem Chiaroscuro, die aber übermalt seien. *Temerità di chi lo fece!*

V. Scuola dei Mercatanti bei S. Maria dell' Orto. Zuerst von Ridolfi, zuletzt von Zanetti erwähnt: ein spätes Werk, die Geburt der Maria und (dies nicht von Ridolfi, sondern von Boschini zuerst genannt): Madonna in der Luft mit Engeln, unten der hl. Christoph und ein Porträt, *opera squisita*.

VI. Scuola de' Sartori bei den Gesuiti. Im Erdgeschoßraum ein von Boschini zuerst genannter Fries mit dem Leben der hl. Barbara in kleinen Figuren, von Tintoretto in ganz früher Jugend (*prima puerizia*) gemalt. Zanetti 1797 nennt sie die ersten Arbeiten Tintoretto's. Goethe in dem kleinen Aufsatz: *Ältere Gemälde (Neuere Restaurationen in Venedig, betrachtet 1791)* erwähnt sie: *selbst die nachherige ungeheure*

Ausdehnung der Kunst hat ihren Beginn von so kleinen Bildern genommen, wie es die Tintorettischen Anfänge in der Schule der Schneider bezeugen.«

H. Bilder in Privatsammlungen.

Nur wenige Gemälde Tintoretos dürfte es gelingen, heute noch in venezianischem Privatbesitz, der einst, wie Ridolfis Angaben zeigen, so reich an Schöpfungen seiner Hand war, nachzuweisen. Mir sind bis jetzt nur folgende bekannt geworden.

Im Palazzo Giovanelli.

257. Francesco Contarini erhält zum Dank für seine Verteidigung der Stadt Asolo im Jahre 1518 von Abgesandten derselben ein Banner. Das in Breitformat gehaltene Gemälde zeigt rechts die Überreichung des Banners an Contarini durch einen Greis, links einen großen Reiterkampf, im Hintergrund eine Festung und vor derselben ein Feldlager und eine Reiterattacke. Eine Inschrift besagt: 1518 die XII. Octobris in rogatis. *La fidelissima comunita nostra di Asola come per le lettere di quella hora lette si vede manda per quattro honorati oratori suoi a presentar uno stendardo al nobile diletto nostro Francesco Contarini fu de Ser anzolo come a quello che essendo rettor et proveditor di quella terra si portò come revera die cadaun degno rappresentante nostro in tutto quel regimento ma precipuamente di constantia et virtu singulare et di animo intrepido molto ben si confece cum lanteditta fidelissima terra a conservarla da tanto impeto quanto fu quello della Cesarea Maesta quando in persona con lesercito ando alla opugnation loro onde perche sempre e saluberrima la memoria delle egregie operationi merita grande comendatione la comunita grata verso il retor suo et quello die esser con segni d' honore riconosciuto et pero landera parte che per autorita di questo consiglio sia commesso al soprascritto Francesco Contarini che allegramente acetar dovea questo incarico predeto non ostante altra parte che fosse in contrario la qual sintenda suspesa per questa volta. — Joanes Niger Notarius Curie magioris et (folgende wenige Worte undeutlich).*

Jetzt ist kaum noch etwas von Tintoretos Hand zu erkennen. Ist das Bild von ihm selbst ausgeführt gewesen? Die rohe Pinselführung macht daran zweifeln. Domenico dürfte der Maler sein. Die Kompositionsweise erinnert an die für die Gonzaga ausgeführten Gemälde in der Münchener Pinakothek.

258. Bildnis des Prokurator Tommaso Contarini. Fast in ganzer Figur, in Rüstung und mit rotem Mantel vor rotem Vorhang. Linke auf Helm, in der Rechten Kommandostab. Bezeichnet: Tommae Contareno D. M. Proc. amplissimis omnibus summisque reipublice muneribus terra^m marique egregie perfuncto effigies. Es ist derselbe Tommaso, dessen früher in den Prokuratien, jetzt im Dogenpalast befindliches Bildnis von uns unter Nr. 84 erwähnt wurde. — Die Inschrift ist eine Kopie der auf dem Grabmal Tommasos in S. Maria dell' orto angebrachten (vgl. Cicogna II, 241), also später aufgesetzt. Das Bild hat gelitten, war aber schön und echt. — Andere im gleichen Raume befindliche Porträts sind in Nachahmung des Tintoretto'schen entstanden.
259. Bildnis eines Nobile. Im Porzellansaal des Palastes (jetzt in ovalem Rahmen). Vor grauer Architektur und grünem Vorhang. Kniestück. Auf einem Tische Bücher. Das Bild ist ganz eingeschlagen, könnte aber von Jacopo sein. — Nicht zu verwechseln mit einem anderen Nobile vor Landschaft ebendort, der von Domenico sein dürfte.

Ein hl. Sebastian in derselben Sammlung ist von Domenico, und eine »Vervielfältigung der Brote« aus der Schule Jacopos. **Im Besitze der Contessa Giulia Schiavoni-Sernagiotto.**

260. Gottvater spricht zu Adam und Eva. Links deren beide Gestalten in halber Figur, rechts Gottvater, hinter dem Baum der Erkenntnis schwebend. Landschaft. Muß herrlich gewesen sein, ist aber zum Teil retouchiert, zum Teil beschädigt. Befand sich früher in S. Trinità und gehört zu den Bildern (unsere Nr. 1 und 2) in der Akademie. Man vergleiche das dort Gesagte.

Ob das Porträt eines vornehmen Jünglings, bezeichnet Paulus Andreae ducis Filius reginae sororis Conjus (sic) von Tintoretto herrührt, ist wohl nicht mehr zu entscheiden. Der Kopf ist leider übermalt.

261. Bildnis des Königs von Frankreich Henri III. Seit kurzem nach England (?) verkauft. Mir nur nach einer Photographie bekannt, danach aber ein besonders schönes Porträt. Der König in heller französischer Tracht steht (als Kniestück) nach halb links gewandt, die Linke auf einen Tisch gestützt, die Rechte gesenkt. Rechts Vorhang, links Säule. Dies ist offenbar das vom König dem Dogen Alviso Mocenigo geschenkte Porträt. (Vergleiche darüber unsere Nr. 90.)

(Fortsetzung folgt.)