UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Der Cicerone

Burckhardt, Jacob

Leipzig, 1910

urn:nbn:de:hbz:466:1-84584

Visual Library

JACOB BURCKHARDT

DER CICERONE

ZWEITER TEIL

III.

10. Auflage.

CIB 8

E. A. SEEMANN IN LEIPZIG

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

EK 7557.
HK 635/c.

JACOB BURCKHARDT

DER CICERONE

ZEHNTE AUFLAGE

ZWEITER TEIL

MITTELALTER UND NEUERE ZEIT

III. MALEREI

BÜCHEREI DER KÖNIGLICHEN BAUGEWERKSCHULE HÖXTER

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

HK 6225
EK 2221

DER CICERONE

EINE ANLEITUNG ZUM GENUSS DER KUNSTWERKE ITALIENS

VON

JACOB BURCKHARDT

Haec est Italia diis sacra.
Plinius H. N.

ZEHNTE, VERBESSERTE UND VERMEHRTE AUFLAGE

UNTER MITWIRKUNG VON FACHGENOSSEN BEARBEITET VON

W. BODE UND C. v. FABRICZY

ZWEITER TEIL

MITTELALTER UND NEUERE ZEIT

III.

MALEREI

Staatsbauschule Höxter a. d. Weser
Staatsschule für Hoch- und Tiefbau
Bücherei
1223
CI/B8

LEIPZIG
VERLAG VON E. A. SEEMANN
1910

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

ALLE RECHTE VORBEHALTEN

03
M
36154

DRUCK VON ERNST HEDRICH NACHF., G. M. B. H., LEIPZIG

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

III. MALEREI.

Die Geſchichte der chriſtlichen Malerei beginnt mit den **Gemälden der Katakomben,** in denen uns Denkmale dieſer Kunſt vom 1. bis ins 8. Jahrh. erhalten ſind. Die der Umgegend von Rom ſind unverhältnismäßig bedeutender als die von Albano, Neapel und Syrakus. Die Katakomben von Chiuſi, Manfredonia, Pozzuoli, die jüdiſchen von Venoſa in der Baſilicata, die von Palermo und Malta enthalten nur Inſchriften, aber keine Gemälde. Außer den genannten beſitzt Italien keine Katakomben. Das Muſeo Criſtiano des Laterans enthält eine kleine Sammlung a
guter Kopien einzelner römiſcher Katakombenfresken. In Rom
ſind die von S. Calliſto am leichteſten zugänglich (von G. B. de b
Roſſi in dem Prachtwerk Roma Sotterranea, 3 Bde., ausführlich beſchrieben). Die älteſten und intereſſanteſten Malereien enthalten
die Katakomben von S. Domitilla an der Via Ardeatina und c
die von S. Priscilla an der Via Salaria. Leichter als dieſe iſt d
das an Kapellen reiche Coemeterium Oſtrianum bei S. Agneſe e
fuori le mura zugänglich. Eine große Anzahl intereſſanter Male-
reien findet ſich auch in den Katakomben von SS. Pietro e Mar- f
cellino, S. Pretestato, SS. Traſone e Marcellino, weniger g
in S. Ermete, S. Ponziano und S. Generoſa. Die letzteren h
zeigen bereits den Verfall der altchriſtlichen Malerei. Am roheſten
ſind die Malereien in den Katakomben von Albano (6.—10. Jahrh.). i
— Die Katakomben von S. Gennaro de' Poveri in Neapel und k
die von Syrakus weichen in der Anlage von den römiſchen ab; l
auch ihre Gemälde ſind im Stile und in der Auffaſſung verſchieden.
Sie ſind wichtig — zumal für die Frühzeit — als Ergänzung des in
Rom Vorhandenen.

Die Blüte der Katakombenmalerei fällt ins 2. und in den Anfang des 3. Jahrh. Die ſpätere Zeit wiederholt meiſt die damals erfundenen Kompoſitionen in plumper, ſchwerfälliger Weiſe. Wenn die älteſten Malereien in der Zeichnung auch nicht beſſer, in der maleriſchen Ausführung oft ſogar weniger ſorgfältig ſind, ſo üben ſie doch einen größeren Reiz aus, einmal wegen der oft kecken Leichtigkeit in der Führung des Pinſels und dann wegen der mehr im antiken Geiſte behandelten Vorſtellungen. Figürliche Darſtellungen ſind hier meiſt mit Ornamenten zuſammengeſtellt und wahren ſo den ihnen zukommenden dekorativen Charakter.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

a So in S. Gennaro de' Poveri in Neapel (untere Vorhalle, noch 1. Jahrh.), wo „aus dem Schatze des antiken Gräberſchmuckes ausgewählt erſcheint, was die chriſtliche Empfindung ertragen konnte. Chriſtliches fehlt; das Durchſchlagende ſind Teile des bacchiſchen Bilderkreiſes“ (V. Schultze). Dies die erſte Stufe der Entwicklung. Der weitere Schritt iſt die Einführung ſpezifiſch chriſtlicher Darſtellungen, die dann bald überwiegen. Intereſſant iſt Wahl und Auffaſſung der Gegenſtände.

Neben einzelnen ſinnbildlichen Figuren, die z. T. noch der Antike entſtammen (Pfau, Fiſch uſw.), finden ſich bibliſche Szenen (Noah, Daniel unter den Löwen, Jonas, Auferweckung des Lazarus und andere Wundertaten Jeſu). Es ſind Bilder ſymboliſchen Charakters, daher das Andeutende der Darſtellung. Der die frühchriſtlichen Gemeinden erfüllende Gedanke von einem ewigen Fortleben im Jenſeits, von der Errettung aus der Hand des Todes liegt dieſem ganzen Zyklus zugrunde. Auch das Lieblingsbild der altchriſtlichen Kunſt, der gute Hirte, gehört in dieſen Gedankenkreis; er iſt der Beſchützer der Toten. — Es fehlt dieſer Kunſt für die Darſtellung der heiligen Perſonen noch an feſten Typen und Attributen, Chriſtus wird jugendlich gebildet, eine Darſtellung der Madonna mit dem Kinde findet ſich nur in S. Priscilla in Rom (Mitte des 2. Jahrh.), überall ſonſt erſcheint dieſe Gruppe in Verbindung mit den anbetenden Magiern (die Chriſten der erſten Jahrh. feierten den Epiphaniastag als Geburtstag Chriſti). Von den ſog. Oranten ſind nur einzelne ſpäte Exemplare (5. Jahrh.) auf die Maria zu deuten; alle älteren ſind als Bilder des Toten zu faſſen, „der im Sterben ſeine Seele Gott anheimgibt“. Merkwürdig daneben das Fortleben antiker Anſchauungen in jenen Genreſzenen, die den Toten in Ausübung ſeines Berufes — ſo wie er im Leben war — darſtellen; auch die „Familienmahle“ ſind der Antike entlehnt, jedoch ſpielt hier ſchon die Vorſtellung von dem Jenſeits hinein.

Der Darſtellungskreis der Katakomben wiederholt ſich auf den Sarkophagen und den Erzeugniſſen des Kunſthandwerks (Glas-
b gefäße, die ſog. Vetri, Terrakotten und Bronzen im Muſeo Criſtiano des Vatikans), er kann aus den Werken dieſer Art ergänzt werden. Die Katakomben ſind im Grunde ſelbſt Erzeugniſſe des Handwerks; ein Stil konnte ſich hier nicht entwickeln, aber es fehlt nicht an Zuſammenhang mit der Monumentalmalerei. Ganz
c frühe Erzeugniſſe der letzteren (S. Coſtanza) zeigen rein heidniſch-antike Dekoration, wie die früheſten Katakombenbilder.

Eine faſt ununterbrochene, dokumentierte Reihe von chriſtlichen Malereien ſeit der Zeit der ſtaatlichen Anerkennung des Chriſten-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

tums gewähren die **Mosaiken** der Kirchen. Wir müssen die Voraussetzungen, unter denen sie zu betrachten sind, kurz erörtern.

Die Kunst ist hier auf jede Weise gebundener als je seither. Nicht bloß ein kirchlicher Luxus, sondern die stärkste Absicht auf monumentale Wirkung und die ewige Dauer nötigt sie, in einem Material zu arbeiten, das jede Teilnahme des Künstlers an der Ausführung vollkommen ausschließt und ihn auf die Fertigung des Kartons und auf die Wahl der farbigen Glaspasten beschränkt. Sodann verlangt und gestattet die kirchliche Aufgabe hier streng nur so viel, als zum kirchlichen Zwecke dient, dieses aber soll in der imposantesten Gestalt ans Licht treten; nur der Gegenstand herrscht, ohne räumliche Umgebung, außer was durchaus zur Verdeutlichung unentbehrlich ist; ohne den Reiz der sinnlichen Schönheit, denn die Kirche wirkt mit einem ganz andern Ausdruck auf die Phantasie, — ohne Rücksicht auf die künstlerischen Gesetze des Kontrastes in Bewegungen, Formen und Farben usw.; denn die Kirche hat ein ganz anderes Gefühl der Harmonie in Bereitschaft als das aus schönen formellen Kontrasten hervorgehende. Ja, in der späteren Zeit darf der Künstler nicht mehr erfinden; er hat nur zu redigieren, was die als heilig betrachtete Kunsttradition vorschreibt. Nur eine kurze Zeitlang behauptet die Kunst noch einen Rest der vom Altertum her ererbten Freudigkeit und schafft innerhalb der strengen Beschränkungen noch einzelnes Große und Lebendige. Allein allmählich dankt man ihr es nicht mehr, und sie zieht sich endlich in die mechanische Wiederholung zurück.

In der Wiederholung des traditionell Überkommenen liegen die Vorzüge, aber auch die Mängel des byzantinischen Stiles. In Konstantinopel nämlich, wo sich mit der Zeit die meiste und prachtvollste Kunstübung der christlichen Welt konzentrierte, bildete sich etwa seit Justinian eine gewisse Anordnung der darzustellenden Szenen, eine bestimmte Bildung der einzelnen Gestalten nach Bedeutung und Rang, eine ganz besondere Behandlung alles Einzelnen zum System aus. Die Annahme dieses vorgeschriebenen Systemes war natürlich für den einzelnen Künstler die Aufhebung der schöpferischen oder erfinderischen Tätigkeit. Es blieb ihm nur übrig, zu reproduzieren, und dies geschah je länger desto mehr in der Weise, daß der Natur nicht einmal ein Blick gegönnt wurde. Daher findet man z. B. so viele fast identische Madonnen dieses Stiles; daher gleichen sich die verschiedenen Darstellungen derselben Szene fast ganz und die einzelnen heiligen Gestalten desselben Inhaltes durchaus. — Wir beklagen das Ersterben der Subjektivität, aber es war unvermeidlich bei der Herrschaft des bis in die Details

durchgeführten gleichartigen Typus[1]), und man muß ſchon die Kunſt orientaliſcher Kulturvölker, z. B. der Ägypter, zur Vergleichung herbeiziehen, um zu begreifen, wie das ganze Gebiet der Form einem durchgehenden geheiligten Recht untertan werden konnte. — Die Grundlage des byzantiniſchen Syſtems bilden zum Teil noch antike Reminiszenzen, doch ſind die Formen erſtarrt. Der Ausdruck der Heiligkeit bekommt einen Beigeſchmack von Moroſität, da man abſichtlich vermeidet, durch antik-klaſſiſche Formen den Gedanken an das Irdiſche zu wecken; ſelbſt die Madonna wird mürriſch, obſchon die kleinen Lippen und die ſchmale Naſe einen gewiſſen Anſpruch auf Lieblichkeit zu machen ſcheinen; in männlichen Köpfen tritt oft noch eine ganz fatale Tücke hinzu. Die Gewandung, in einer beſtimmten Anzahl von Motiven gehandhabt, hat eine beſtimmte Art feiner, ſtarrer Falten und Brüche: wo der Typus es verlangt, iſt ſie nichts als eine Fläche von Ornamenten, Gold und Juwelen, ſonſt dient das Gold in Tafelbildern durchgängig und in Moſaiken oft zur Darſtellung der aufgehöhten Lichter. Die Bewegungen und Stellungen werden immer ſchematiſcher und haben bereits in Arbeiten des 11. Jahrh., wie z. B. in den ältern Moſaiken von S. Marco, kaum noch einen flüchtigen Anſchein von Leben.

Dieſes Formenſyſtem gewann nun einen großen Einfluß auch in Italien. Nicht nur waren viele und wichtige Gegenden und Städte, am wenigſten freilich Rom in der zweiten Hälfte des erſten Jahrtauſends, in einer teilweiſen Abhängigkeit von der griechiſchen Kultur geblieben, ſondern die byzantiniſche Kunſt hatte beſtimmte Eigenſchaften, die ihr für lange die Herrſchaft über ganz Italien ſicherten. Schon die kirchliche Empfindungsart war eine ähnliche hier wie dort; erſt um die Mitte des 11. Jahrh. entſchied ſich der kirchliche Bruch zwiſchen Rom und Byzanz für immer. Somit war zunächſt kein weſentliches Hindernis vorhanden. Dann mußte das geſtörte und verarmte italieniſche Kulturleben von dem (wenigſtens in der Hauptſtadt) überwiegenden byzantiniſchen überflügelt werden, auch wenn dieſes nur die Tradition der künſtleriſchen Technik vorausgehabt hätte. Dieſe aber war in jener Zeit ein entſcheidendes Element; ſobald die Kirche nur durch Prachtſtoffe und deren möglichſt reiche Behandlung wirken zu können glaubte, fand ſie ihre Rechnung beſſer bei den aus Konſtantinopel kommenden Künſtlern und Kunſtwerken, deren Art und Bedingungen man kannte, als bei den einheimiſchen. Und ſo iſt vom 7. bis zum 13. Jahrh. der italieniſche Maler ſeiner eigenen Verwilderung bei kleinern

1) Im 11. und in den ſpäteren Jahrhunderten löſt man neue Aufgaben, z. B. die Schilderung von Martyrien uſw., durch bloße neue Kombinationen der dafür geläufigen Darſtellungsformeln.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Aufgaben überlassen, wenn er nicht vorzieht, den Byzantinern bei der Ausführung dessen, was sie vorschreiben, zu helfen. In einzelnen Städten, wie Venedig, siedeln sich ganze Kolonien von Griechen um eine Kirche herum als Mosaizisten an, selbst für ein Jahrhundert und darüber. Es war ein erhabener Augenblick im italienischen Leben, als man sie verabschiedete, weil wieder eine einheimische Formenbildung erwacht war, weil man das Heilige jetzt aus eigenen Kräften zu gestalten vermochte. Zerstreute byzantinische Einflüsse hielten sich indes noch lange (in Venedig, Unteritalien usw.) und sind noch zur Stunde, besonders bei der süditalienischen Landbevölkerung nicht gänzlich ausgestorben, weil die byzantinische Stilisierung sich mit den heiligen Typen im Volksbewußtsein zu eng verschwistert hatte.

Schon die altchristlichen Mosaiken Italiens (bis zum Ausgange des 6. Jahrh.) sind zu einem Teil von Ostrom beeinflußt. Die ravennatischen Werke sind geradezu den byzantinischen zuzurechnen; aber auch in Rom zeigen sich griechische Einwirkungen (z. B. S. M. Maggiore). Dieser Einfluß nimmt in der Folge zu. Es herrscht jedoch ein großer Unterschied zwischen dem, was herübergekommene Griechen in Person gearbeitet haben, und dem, was ihnen etwa ohnehin nachgemacht wird; aber Jahrhunderte hindurch erscheint eine verhältnismäßig nur geringe Zahl von Kirchenmosaiken von dem byzantinischen Stil gänzlich unberührt.

Der Aufschwung der Mosaikmalerei im 4. Jahrh. ist verknüpft mit der Entwicklung der kirchlichen Baukunst. Es schafft hier weniger die Kunst als die Kirche ein System religiöser Ausdrucksweisen und Gedankenreihen, die ein geschichtliches Denkmal ersten Ranges ausmachen. Und zwar ist es meist die Ecclesia triumphans, die sich ausspricht; nicht das Erdenwallen Christi und der Heiligen, sondern ihre apokalyptische Verherrlichung ist das Hauptthema. Raumlos im Unendlichen, daher auf blauem Grunde, häufiger (und später durchgängig) auf Goldgrund existieren diese Gestalten; der ihnen beigegebene Erdboden ist entweder eine schlichte Fläche oder durch Blumen, durch Zugabe des Jordanflusses, der Paradiesesströme usw. symbolisch als das Paradies charakterisiert. Die Bewegungen sind mäßig und feierlich; es ist mehr ein Sein als ein Tun. Bei der Gestaltung der heiligen Figuren im einzelnen haben antike Gewandstatuen vielfach bestimmend eingewirkt; bei dem Typus Christi mag eine alte Überlieferung mitgespielt haben; die häufig sich findenden Porträtfiguren erscheinen in ihrer prächtigen Standestracht. — Um den Gedankenkreis zu würdigen, der sich hier entwickelt, muß man sich in die Anschauung jener Zeit hinein versetzen. Die Gegenüberstellung z. B. von Propheten und Aposteln gilt hier

ganz einfach als Parallele von Verheißung und Erfüllung; eine ruhig ſchreitende Bewegung, ein Kniebeugen genügt als Symbol der Huldigung; das Aufheben der Arme bedeutet Reden, Beten und Machtäußerung, je nach den Umſtänden; der Geiſt des Jahrtauſends kommt allem ſo ſehr entgegen, daß er die äußerlichſte Andeutung als vollwichtige Zahlung nimmt und ihr bereitwillig nachdichtet, ohne irgend einen phyſiognomiſchen Ausdruck des Augenblickes, irgend eine äußere Verdeutlichung zu verlangen. Die Kunſt iſt, wie wir oben ſagten, im Okzident nie gebundener geweſen; die Zeitgenoſſen haben ihr aber auch ſo viel zu- und vorgegeben.

Es würde ſehr weit führen, wenn wir dieſen Bilderkreis hier ſchildern wollten; den Inhalt der römiſchen Moſaiken gibt Platners Beſchreibung Roms genau[1]); die ravennatiſchen haben zwar vieles, das in Rom nicht vorkommt, doch kann man auch hier den Inhalt erraten. Unſere Aufzählung umfaßt nur die bedeutenderen Arbeiten.

a Nächſt den Moſaiken von S. Coſtanza bei Rom, aus konſtantiniſcher Zeit, welche oben (I. Teil) noch bei Anlaß der antiken b Ornamentik genannt wurden, ſind die von S. Pudenziana in Rom das früheſte Hauptwerk (390): Chriſtus thronend zwiſchen den Apoſteln und zwei weiblichen Figuren, Allegorie der aus Judentum und Heidentum hervorgegangenen Kirche; grandioſe Kompoſition von durchaus römiſchem Stilcharakter, wenigſtens in den Apoſteln c und Frauengeſtalten. Gleichen Sinn hat das Moſaik von S. Sabina (430); das Moſaik in der Apſis der Kapelle der hh. Rufina und d Seconda im Baptiſterium des Laterans und die Moſaiken des e orthodoxen Baptiſteriums, S. Giovanni in Fonte, in Ravenna (430) ſind aus jener Periode Beiſpiele, die die volle dekorative Pracht (Einfaſſungen, Laubwerk, Zierfiguren, Abwechſelungen von Stuckrelief und Moſaik) der urſprünglichen Anlage noch aufweiſen, mit die prachtvollſten Farbenenſembles der ganzen Kunſt überhaupt. Nicht minder wichtig ſind die Moſaiken in der Grab- f kapelle der Galla Placidia in Ravenna (gegen 440) mit einer ebenſo künſtleriſch bedeutenden wie archäologiſch merkwürdigen Darſtellung des guten Hirten. — Die bibliſchen Geſchichten, die in g S. M. Maggiore zu Rom an den Obermauern des Mittelſchiffes und am Triumphbogen angebracht ſind (vor 450, manche ſtark umgearbeitet oder ganz modern), können als Spezimen der damals üblichen Bilderbibel gelten und haben in der Geſchichte der Kompoſitionen eine ganz beſondere Wichtigkeit; der Zyklus iſt ein griechiſches Werk; man nimmt an, daß Miniaturen die Vorlage abgaben.

Aus derſelben Zeit (432—440) ſtammt das Moſaikornament in h der Vorhalle des Baptiſteriums im Lateran.

---

1) Zu vgl. auch das Tafelwerk von de Roſſi, Musaici crist. di Roma.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Die vordern Mosaiken des Triumphbogens in S. Paolo fuori, a
unter Leo d. Gr. (440—62) entstanden, tragen das Gepräge einer etwa dem 9. Jahrh. angehörenden Restaurierung und sind darum von sehr geringer Bedeutung. Die Mosaiken der Tribuna mit dem thronenden Christus sind im 13. Jahrh. entstanden.

Christus wird in der älteren Zeit in der Regel auf einem Hügel oder auf Wolken stehend (nicht nach neuerer Art schwebend) dargestellt, z. B. in dem imposantesten Mosaik Roms, dem von SS. Cosma e Damiano am Forum (526—30); die Figur Leos IV. b
(links) modern. Die Gestalten sind hier von einer Würde und Erhabenheit, die auch heute noch überwältigend wirkt. Die Ausführung ist glänzend und sorgfältig.

In Ravenna stehen die Mosaiken des Baptisteriums der Arianer (oder S. M. in Cosmedin, um 500) sehr zurück gegen die Kuppel- c
bilder in dem andern Baptisterium, deren Nachahmung sie sind. d
Aus einer spätern Zeit (gegen 547) stammen die der Chornische in S. Vitale, die u. a. die glänzenden Zeremonienbilder mit dem e
Kirchgange Justinians und Theodoras enthalten, Werke, deren sachliche Merkwürdigkeit den Kunstgehalt weit übertrifft; an den Wänden zunächst davor die blutigen und unblutigen Opfer des alten Bundes (Abels Opfer, Abrahams Bewirtung der drei Männer, Isaaks Opfer, Melchisedeks Empfang); Geschichte des Moses; Evangelisten. — An Masse das bedeutendste Mosaikwerk des italischen Festlandes mit Ausnahme der Markuskirche: die beiden großen Friese mit Prozessionen von Heiligen in S. Apollinare nuovo, an den Ober- f
mauern des Mittelschiffes (553—66). Von den Städten Ravenna und Classis (der alten Hafenstadt Ravennas), aus denen sie hervorschreiten, ist die erstere repräsentiert durch jene merkwürdige Darstellung des damaligen, jetzt bis auf einen geringen Rest (I. Teil; II, 18, Anm.) verschwundenen Palastes der ostgotischen Könige. Älter sind die 26 Szenen aus dem Neuen Testament und die Einzeldarstellungen zwischen den Fenstern (um 504), wogegen der thronende Christus und die Anbetung der Könige durch spätere, teilweise ganz moderne Restaurationen sehr verloren haben. — Wahrscheinlich noch aus dem 5. Jahrh. sind die Mosaiken der Kap. des erz- g
bischöflichen Palastes (erbaut vermutlich 439—50); das Madonnenbild viel später. — Fast gleichzeitig mit S. Vitale ist S. Apollinare in Classe; die musivische Ausschmückung wurde aber h
erst im 7. Jahrh. (672—77) vollendet (aus dieser Zeit wohl der untere Teil der Apsis und die zwei Bilder an den Chorwänden, „dürftige Nachahmungen der Szenen in S. Vitale"). Dem 6. Jahrh. gehören die Verklärung (Apsis) und die Mosaiken am Triumphbogen. Über den Säulen des Mittelschiffes ein Fries mit den Bildnissen der Erzbischöfe, fast das einzige (wenigstens in Kopie

erhaltene) Beispiel jener Porträtfolgen frühmittelalterlicher Kirchen[1]).

a Im Dome von Triest enthält die Seitentribüne links unten im Halbrund ein paar gute Apostelfiguren. Die Madonna in der Halbkuppel und sämtliche Mosaiken der Seitentribüne rechts gehören schon dem vorgerückten byzantinischen Stile an.

b In Mailand enthält die Kap. S. Aquilino, ein achteckiger Anbau von S. Lorenzo, zwei Nischenhalbkuppeln mit Mosaiken, die Christus zwischen den Aposteln und — sehr durch Restaurierungen verdorben — die Verkündigung von Christi Geburt an die Hirten vorstellen, interessante Werke des 6. oder noch des 5. Jahrh.

c Die Mosaiken in der hinteren Kirche von S. Lorenzo fuori in Rom (578—90) haben in der Christusgestalt schon etwas Mönchisch-Asketisches, indes über den Begleitfiguren noch wie ein Hauch der Antike liegt. Ihnen schließt sich in der Darstellung Christi die
d Tribuna von S. Teodoro (7. Jahrh.) an, zeigt daneben aber noch teilweise eine Wiederholung des Mosaiks von SS. Cosma e Damiano. — Im Süden finden sich Überreste von Mosaiken, angeblich
e aus dem 4. Jahrh., in der Taufkapelle des Doms von Neapel.

In Rom nahm der byzantinische Einfluß seit dem 7. Jahrh. überhand, was durch einzelne Päpste von griechischem und syrischem Geblüt nicht wenig begünstigt wurde.

f Es sind zu nennen die Tribunenmosaiken in S. Agnese fuori (625—38) und in einer der Nebenkapellen des lateranischen Bap-
g tisteriums, dem sog. Oratorio di S. Venanzio (640—42). Letztere Arbeit macht durchaus den Eindruck einer rein handwerksmäßigen Leistung. — Einzelne kleinere Reste: in der kleinen
h Tribuna von S. Stefano rotondo (642—49); — auf einem der Al-
i täre links in S. Pietro in Vincoli (St. Sebastian als Votivbild der Pest von 680, hier noch bekleidet und als Greis gebildet). Mosaikdarstellungen aus dem Leben Christi in byzantinischer oder syrischer Auffassung boten die Wände der Kapelle Johanns VII. (705—8) in St. Peter, deren spärliche Reste im Museum des La-
k terans, in den vatikanischen Grotten und in der Sakristei von
l S. M. in Cosmedin (Anbetung der drei Könige) aufbewahrt werden.

m In den Chormosaiken von S. Ambrogio in Mailand (832) ist mit der byzantinischen Tradition durchaus gebrochen, obwohl auch hier die Inschriften zum Teil griechisch sind. Die Gesichtszüge sind schon in rohen Umrissen, die Gewänder in einem schroffen Changeant (von weiß, grün, rot) gegeben, die Verteilung der an Größe sehr ungleichen Gestalten im Raume ganz ungeschickt; und doch ist

1) Vgl. die Papstköpfe als Konsolen im Dom von Siena (vgl. S. 72 c) und die
* Papstbildnisse in S. Pietro in Grado vor Pisa (diese al fresco) und in S. Paolo fuori zu Rom.

viel mehr Leben darin als in den gleichzeitigen römischen Arbeiten[1]).

Diese versinken nämlich, vom Beginn des 9. Jahrh. an, in eine ganz barbarische Roheit, die kulturgeschichtlich nicht ganz leicht zu erklären ist; tritt uns doch die echt byzantinische Kunst sonst überall mit einer viel zierlicheren Ausführung entgegen.

Das historisch merkwürdigste dieser Mosaiken, das aus dem Triklinium Leos III. (um 800), ist bei seiner Übertragung an die Kap. Sancta Sanctorum des Laterans einer ganz neuen, wenn a
auch genau dem alten Zustand nachgeahmten Zusammensetzung unterzogen worden. (Die beiden Belehnungen zu den Seiten der Halbkuppel: Christus gibt dem h. Sylvester die Schlüssel, dem großen Konstantin eine Fahne; St. Petrus gibt Leo III. eine Stola, Karl dem Gr. eine Fahne; die Porträts der letztern haben noch einen Schimmer von Authentizität.) — In den nächsten Pontifikaten wird von Mosaik zu Mosaik die Arbeit roher und lebloser bis zu unglaublicher Mißgestalt. Man findet sie in und über den Tribünen von SS. Nereo ed Achilleo, S. M. della Navicella (817—24), b
S. Cecilia und S. Prassede; die drei letztern Bauten aus der Zeit c
Paschalis' I. (817—24); S. Prassede hat außer der Tribuna, die auf die vorbyzantinische Zeit zurückgreift und eine vollständige Kopie des Mosaiks von S. Cosma und Damiano ist, auch noch den mosaizierten Triumphbogen mit der merkwürdigen Darstellung des himmlischen Jerusalems und die kleine Kapelle (rechts) „Orto del paradiso", deren Inneres, wie sonst nur noch in ravennatischen und sizilianischen Monumenten, völlig mosaiziert ist. Schon reine Karikaturen: in der Halbkuppel der Tribuna von S. Marco (827—44). d

In Venedig, wo ein stärkerer Verkehr mit Byzanz und ein größerer Reichtum herrschte als im damaligen Rom, offenbart auch die Mosaikarbeit nicht bloß die Auffassung, sondern auch die zierliche und saubere Ausführung der Byzantiner. Die Markuskirche e
mit ihren mindestens 40000 Quadratfuß Mosaiken ist bei weitem das reichste okzidentalische Denkmal dieser Gattung.

Sachlich merkwürdig: die stehend gewordenen, rituellen Darstellungen der heiligen Geschichte im byzantinischen Sinne (hauptsächlich an den Tonnengewölben und an mehreren Wandflächen

---

1) Zugleich interessant als Inbegriff sämtlicher damaligen Schutzpatrone Mailands. Christus unter einer Glorie thronend, umgeben von den hh. Michael und Gabriel, weiter Gervasius und Protasius, unten in runden Einfassungen Candida, Satyrus und Marcellina; links die Stadt Tours und der h. Ambrosius bei der Bestattung des h. Martin; rechts die Stadt Mailand und die hh. Ambrosius und Augustin an Pulten sitzend. — Es dauerte lange, bis aus solchen Elementen Bilder wie Raffaels Mad. di Foligno und h. Cäcilia oder wie Tizians Sante Conversazioni entstanden. — In einer Nebenkap. r. von der Kirche enthält die Kuppel das Brustbild des h. Satyrus auf Goldgrund, etwas älter als die Mosaiken der Tribuna.

des Innern); — die Sammlung von zahlreichen einzelnen byzantinischen Heiligen (hauptsächlich an den Pfeilern und in den Bogenleibungen); — die legendarische Erzählungsweise in der Kap. Zeno, mit der Geschichte des Markus, und in einer der fünf halbrunden Wandnischen der Fassade, mit der Geschichte der Leiche des Heiligen; hier u. a. die bei der Architektur erwähnte Abbildung der Kirche; eine andere Geschichte des h. Leichnams im rechten Querschiff (Wand rechts); — die Taufen der Apostel und die nach besondern Geschäften charakterisierten Engel verschiedenen Ranges (Flachkuppeln der Taufkapelle); endlich in den Hauptkuppeln der Kirche: das Pfingstfest, wobei die Anwesenden der fremden Nationen nach Tracht und Aussehen charakterisiert sind (vordere Kuppel); — Christus mit vier Erzengeln, umgeben von Maria und den Aposteln, ringsum die einzige vollständige Mosaikreihe christlicher Tugenden (mittlere Kuppel), die Wunder der Apostel usw. (Kuppel links).

Dem Stile nach sind es Arbeiten sehr verschiedener Zeiten; der Übersicht zu Gefallen mögen sie hier, wie oben S. 388 fg. u. 428 ff. die Skulpturen, im Zusammenhange genannt werden. Den streng byzantinischen, völlig erstorbenen Stil repräsentieren die Mosaiken der sämtlichen
a Kuppeln (11. und 12. Jahrh.) mit Ausnahme derjenigen rechts; als das älteste, noch dem 10. Jahrh. angehörende Stück gilt der Christus
b zwischen Maria und Johannes, innen über der innern Tür. — Einen wieder etwas gemilderten und belebten byzantinischen Stil zeigen mit zierlichster Ausführung verbunden: die erwähnten Mosaiken
c der Kap. Zeno, auch jene einer Wandnische der Fassade, u. m. a. Teile. — Auf Grund der Übereinstimmung mit griechischen Bilder-
d handschriften müssen auch die interessanten Mosaiken der Vorhalle, sowohl vor den drei Türen als auf der linken Seite der Kirche, als echte Werke des byzantinischen Stiles etwa aus dem 13. Jahrh. betrachtet werden (mit Ausnahme weniger, offenbar moderner Zutaten; übrigens genaue Wiederholungen der etwa sieben Jahrhunderte älteren Kompositionen der sog. Genesis Cottoniana), die Geschichten von der Weltschöpfung bis auf Moses; in der Erzählungsweise ein merkwürdiges Gemisch von symbolischer Auffassung und naiver Naturbeobachtung. — Mehr schematisch sind die
e Mosaiken der Taufkapelle aus dem Ende des 13. und aus dem
f 14. Jahrh. — Ungeschickt giottesk: die der Capp. S. Isidoro beim linken Querschiffe (um 1350). — Um 1430 die in der Capp. de'
g Mascoli, von *Michiel Giambono* (l.) und von *P. Uccello* (r.), dessen Tod der Maria die Überlegenheit des damaligen Toskana in Perspektive, plastischer Wirkung und Anordnung überzeugend klar machte. — Durch die ganze Kirche zerstreut: Kompositionen der *Vivarini*, des *Tizian*, auch viel Späterer (die Kuppel rechts; das Paradies am vordern Tonnengewölbe; die meisten Halbrunde der

Fassade usw.). — Diese Mosaiken bieten ein geistiges Ganzes mit strengen Bezügen und poetisch-dogmatischer Entwicklung, natürlich nur die ältesten, besonders in und an den Kuppeln; aber viel mehr entwickelt als in jenem System altteſtamentlicher Beziehungen auf das Meßopfer, die wir im Chor vor S. Vitale fanden. — Ganz unter byzantinischem Einflusse auch die Mosaiken in den Domen zu Murano und Torcello. a

Von den wenigen streng byzantinischen, wenn auch hauptsächlich von Griechen geübten Mosaikmalereien im Normannenreiche sind die Hauptdenkmale in den Kirchen Palermos und der Umgegend hinterlassen. Das wenig organische Verhältnis dieses reichen Schmuckes zur Architektur wurde schon oben angedeutet. Handhabung der Typen, Gewandtheit in der Beherrschung figurenreicher Szenen, sowie die Technik selbst verraten die geübte Schule; die Beischriften sind griechisch und lateinisch. Die Reihenfolge der Denkmäler in chronologischer Folge ist: Chorräume der Kathedrale von Cefalù (seit 1148); gleichzeitig die prunkvolle Capp. b Palatina, sowie Fragmente in der Martorana (S. M. dell' Ammiraglio) in Palermo; c der Dom zu Monreale, voll. 1182; schon d dem Verfalle näher: die Kathedrale von Messina, 13. Jahrh. — e Auf dem Festlande gehören hierher die sehr ruinierten Mosaiken der rechten Seitentribüne im Dome von Salerno (um 1260 im f Auftrage von Giov. da Procida gemacht) und die Lünette im Dome zu Capua (1. Altar l.). g

Zahlreicher sind in Unteritalien die Reste rein byzantinischer Wandgemälde, hauptsächlich in Calabrien, der Basilicata und der Terra d'Otranto; einzelnes in Apulien. Die „in großer Zahl unter dem Schutze der oströmischen Kaiser errichteten Klöster vom Orden des h. Basilius, in diesem völlig helleniſierten Lande die Herde griechischer Wissenschaft und Bildung (noch im 12. und 13. Jahrh. wurde hier das Griechische fließend gesprochen)", sind zugleich die Pflegstätten dieser Kunst. Das meiste in den Kapellen der mönchischen Ansiedelungen, der sog. Lauren, vieles auch in vereinzelten Wallfahrtsstätten und Weltkirchen.

Hier eine Übersicht über das, was in Calabrien, der Basilicata und der Terra d'Otranto noch vorhanden ist[1]): Malereien von 959 und 1020 in der Krypta bei Carpignano; bei Patù solche des h 11. Jahrh., wie in der Grotta dell' Annunziata bei Erchia, die in i der Nikolauskap. am Mottolaberge bei Teggiano, vielfach über- k malt; in der Kap. der h. Margarete ebenda außer abendländischen Malereien des 14., byzantinische des 12. Jahrh. — In der Gegend von Tarent Fresken der Grottenkap. dei santi Eremiti bei Pala- l

1) Diehl, L'art byzantin dans l'Italie méridionale.

gianello; in der nahen Georgskap. Fresken des 13. Jahrh. —
a Mehrere Grotten mit Wandgemälden in der Gegend von Matera
(Kap. der h. Sophia und die der Madonna delle tre Porte). — In
b der Umgegend von Brindisi die Kap. S. Lucia (Gemälde des 12.
c und 13. Jahrh.), die der hh. Johannes und Blasius bei S. Vito dei
d Normanni (11. bis 13. Jahrh.). In S. M. del Casale (vor Brindisi)
Fresken von 1322. — Unterirdische Kapelle dei Santi Stefani bei
e Vaste südlich von Otranto (12.—16. Jahrh.). Hier wie in den
f Fresken zu Soleto das Nachwirken des Byzantinischen bis ins
14. Jahrh. auffallend. Daneben jedoch, zumal in Soleto, die Ausbildung eines selbständigen Stiles. — Kapelle des Tales von
g Villanova (12. Jahrh.); Krypta der Kirche del Carmine bei
h Ruffano (12. Jahrh.); Candeloragrotte bei Massafra (Bezirk von
Tarent), 13. Jahrh.

Unter byzantinischen Einflüssen entwickelt sich auch die Kunst in Montecassino; bedeutendstes Denkmal aus der Zeit des Abtes Desiderius (2. Hälfte des 11. Jahrh.) die umfangreichen Fresken
i in S. Angelo in Formis (wenige Miglien von S. M. di Capua).

Wo die Darstellung der Handlung lebendig wird, streift die starke Bewegung der doch im ganzen schematisch aufgefaßten Gestalten und das Naturalistische mancher einzelner Gebärden leicht ans Komische, — der erste Erfolg in dem hier und da sich geltend machenden Streben nach Naturwahrheit.

Alles in allem genommen geben gewiß die spätbyzantinischen Mosaiken das unzweideutigste Zeugnis für die Bedingungen, welche die Kirche Gregors VII. an die Kunst stellte. Die Körperlichkeit Christi und der Heiligen ist zur bloßen Andeutung eingeschrumpft, aber diese Andeutung wird mit größtem Aufwand des Stoffes und mit emsigster Sauberkeit zur Darstellung gebracht, um dem Heiligen die möglichste Ehre zu erweisen.

Wahrhaft unzählig sind noch jetzt in Italien die Tafelbilder byzantinischen Stiles, hauptsächlich die Madonnen. Die wenigsten freilich stammen aus dem ersten Jahrtausend; weitaus das meiste sind Kopien nach besonders wunderkräftigen Madonnenbildern und teils erst gegen Ende des Mittelalters, teils auch in ganz neuer Zeit verfertigt; außerdem ist zu erwägen, daß es noch hin und wieder griechische Gemeinden in Italien gibt, bei denen die byzantinische Darstellungsweise rituell geblieben ist. — Die eigentümlichen Lackfarben, die grünen Fleischschatten, das aufgehöhte Gold der Schraffierungen machen diese Malereien sehr kenntlich. Ich weiß nicht näher anzugeben, ob man im Typus der Madonna verschiedene Abarten unterscheidet; schwerlich wird man ihn auf so alte Grund-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

lagen zurückführen können, wie dies beim Christustypus gelungen ist. Die sog. schwarze Mutter Gottes ist kein eigener Typus, sondern wohl aus mißverstandener Wiederholung altersgebräunter Madonnen entsprungen. Das Bild in S. M. Maggiore zu Rom (Kapelle Pauls V.) war einst (9. Jahrhundert) gewiß hell gemalt; neuere Kopien aber, zumal wenn sie noch von sich aus nachdunkeln, werden die Vorstellung der tiefsten braunen Hautfarbe erwecken. a

Einige besonders instruktive byzantinische Tafelbilder finden sich in der Gemäldesammlung beim Museo Cristiano des Vatikans, die außerdem eine Menge zum Teil wertvoller kleiner Bilder aus Giottos Schule und aus dem Anfange des 15. Jahrh. (Masaccio) enthält. Da Rom gerade für diese Perioden nur wenig Monumentales aufzuweisen hat, so nimmt man eine solche Ergänzung gerne an. — Daselbst u. a. der Tod des h. Ephrem, von dem Griechen *Emanuel Tzanfurnari* etwa im 16. Jahrh. gemalt. — Viele byzantinische Tafelbilder, meist späte, im Museum von Neapel; einzelnes auch in Apulien, z. B. in S. Margherita in Bisceglie (12. Jahrh.) und S. Niccolò zu Bari (14. Jahrh.); ebenso im Museum zu Palermo. b c d e f

Schließlich sind noch zwei Kunstwerke zu nennen, von denen das eine gewiß, das andere wahrscheinlich in Konstantinopel selbst gefertigt wurde. Die Altartafel (Pala d'oro, v. S. 389) in S. Marco zu Venedig ist in verschiedenen Zeiten entstanden; die älteren Teile sind im Anfang des 12. Jahrh. im Auftrage des Johannes Komnenos zu Konstantinopel angefertigt worden, dessen Porträt neben dem der Kaiserin Irene sich darin findet. Im 13. und 14. Jahrh. wurden Teile verändert und hinzugefügt. Es sind hier eine ziemliche Anzahl Figuren und Szenen in Email gegeben; der Stil ist ungefähr derselbe wie in den zuletzt genannten Mosaiken, die Ausführung prächtig delikat; in Ermangelung der Farbennuancen, die dem damaligen Email nicht zu Gebote standen, sind Lichter und Gewandfalten durch die feinsten Goldschraffierungen ausgedrückt. — Sodann sieht man im Schatze von St. Peter zu Rom die sog. Dalmatika Karls d. Gr., d. h. ein Diakonenkleid, wahrscheinlich des 12. Jahrh., das wenigstens spätern Kaisern bei der Krönung diente. Auf dunkelblauer Seide sind in Gold, Silber und einigen Farben figurenreiche Darstellungen gestickt, vorn Christus in einer Engel- und Heiligenglorie, hinten die Verklärung auf Tabor, auf den Ärmeln Christus als Spender der Sakramente. Ein merkwürdiger Überrest aus der Zeit, da nicht bloß die Kirche, sondern auch der Offiziant ganz Symbol, ganz Programm unter der Hülle möglichst kostbarer Stoffe sein mußte. Überdem ist als g h

ein Wunder minutiöſer Technik zu erwähnen eine Tafel mit Miniaturbildern in Wachsmoſaik der allerfeinſten Ausführung im
a Muſeo dell' Opera zu Florenz.

***

Wie in der Architektur und Skulptur, ſo beginnt auch in der Malerei mit dem zweiten Jahrtauſend eine neue Lebensregung, die ſich nach einiger Zeit zu einem Stile geſtaltet, den wir auch hier den romaniſchen nennen können. Auch hier findet eine Umbildung des längſt mißverſtändlich wiederholten Spätantiken im Geiſte der neuen Zeit ſtatt.

Neben dem in Italien herrſchend gewordenen Byzantinismus hatte immer eine verwilderte alteinheimiſche Kunſtübung fortgelebt, hauptſächlich wohl für die Ausſchmückung geringerer Kirchen, die weder Moſaiken noch griechiſche Künſtler bezahlen konnten. Von dieſer Kunſtübung, die man im Gegenſatze gegen die byzantiniſche etwa als eine altlongobardiſche benennen mag, geht nun die Neuerung aus. Ein namhaftes Denkmal ſind die Wandmalereien neuteſtamentlichen und legendariſchen Inhaltes in dem
b vermeintlichen Bacchustempel S. Urbano alla Caffarella bei Rom (vgl. I. Teil), angeblich vom Jahre 1011. Das Hauptkennzeichen des neuen Stiles, die lebhafte Bewegung und die gleichſam mit Anſtrengung ſprechende Gebärde, iſt hier ſchon deutlich vorhanden. Trotz aller Ärmlichkeit der Ausführung erwacht doch die Teilnahme des Beſchauers, die Kunſt improviſiert wieder einmal nach den langen Jahrhunderten des Wiederholens und Kombinierens. Natürlich miſcht ſich angelernt Byzantiniſches auch in dieſe harmlos erzählende Wandmalerei ein. Spätere Arbeiten: Fragmente aus
c S. Agneſe im Muſeum des Laterans, die Fresken der Vorhalle
d von S. Lorenzo fuori (kaum kenntlich unter moderner Reſtaurierung, Ende des 13. Jahrh.), und die der Kap. S. Silveſtro am
e Vorhofe von SS. Quattro Coronati, Anfang des 13. Jahrh., in der
f Krypta des Domes von Anagni (Apokalypſe), in S. Elia bei
g Nepi. Die Malereien der Unterkirche S. Clemente, teils aus dem 10., teils aus dem Ende des 11. Jahrh. (die Clemensfresken von 1080), ſind zwar rohe Arbeiten, aber inſofern doch beſonders intereſſant, als ſie Szenen aus der Zeitgeſchichte ſchildern. Der neue Antrieb war inzwiſchen ſchon genug erſtarkt, um auch in die
h monumentale Moſaikmalerei einzudringen. In S. M. in Traſtevere enthält die Halbkuppel der Tribuna und die Leibung des Triumphbogens das erſte Hauptwerk des romaniſchen Stiles in Italien (1139—53); bei aller Roheit der Formen begrüßt man doch gerne die neuen Motive, ja das beginnende individuelle Leben: Chriſtus und Maria zuſammen thronend, ſein Arm auf ihrer Schulter

— dies ist auch im Gedanken unbyzantinisch. Aus derselben Zeit, oben an der Fassade, Maria umgeben von weiblichen Heiligen, von großer Steifheit. (Die spätern Mosaiken der Apsis s. S. 642 e). Stilistisch jenem Apsismosaik eng verwandt ist dasjenige in S. Fran- a
cesca Romana. Auch das Chormosaik von S. Clemente (vor b
1150) ist im Figürlichen schon ganz romanisch; das Rankenwerk in der Halbkuppel ahmt jenes prächtige lateranensische Ornament (s. S. 16 oben) nur in andern Farben und mit Zutat vieler kleiner Figuren nach.

Allein aus geschichtlichen Ursachen, oder weil der rechte Künstler noch nicht gekommen war, blieb diese neue römische Richtung einstweilen ohne bedeutende Folge. Den einzigen Kunstaufschwung, der einigermaßen für die Zeit Innocenz' III. und seiner nächsten Nachfolger in Anspruch genommen werden kann, haben wir bei der Architektur in den bessern Cosmatenbauten erkannt. (Über deren Mosaikverzierung s. S. 642 a—d.) Die Malerei schreitet durchaus nicht vorwärts. Immerhin ist es von Wichtigkeit, sich dieser frührömischen Kunst zu erinnern, da sie als Basis für die große Zeit am Ende des 13. Jahrh. diente (vgl. S. 643). — An dem Mosaik der Fassade des Domes von Spoleto, das 1207 von einem c
Maler *Solsernus* verfertigt wurde, ist wenigstens eine gewisse Freiheit und Würde, zumal in den Gebärden der Maria und des Johannes wahrnehmbar; Christus hat die jugendliche Bildung wieder erlangt, die bei den Byzantinern einer Greisenfigur hatte weichen müssen[1]).

Je nach den Gegenden hatte der Kampf der beiden Stile einen ganz verschiedenen Verlauf. In Venedig tritt der romanische, wie wir sahen, in mehreren Mosaiken glänzend auf. — In Parma enthält d
das Baptisterium in seinen sämtlichen Fresken (mit Ausnahme der untern, die unbedeutend giottesk sind) eine der wichtigsten Urkunden des romanischen Stiles; von verschiedenen Händen der ersten Hälfte des 13. Jahrh. ausgeführt, zeigen sie besonders in den erzählenden Teilen, am Rande der Kuppel, das Eilige und Bewegte, die leidenschaftliche Gebärde, die jenem noch keines physiognomischen Ausdruckes fähigen Stile damals eigen ist. — Einzelne meist ruhige Heiligenfiguren in Fresko, verschieden gemischt aus beiden Stilen, findet man an der Fassade des Domes von Reggio (12. e
oder 13. Jahrh.); — an den Wänden von S. Zeno in Verona f
(12. Jahrh., hinter halb abgefallenen Malereien des 14. Jahrh. hervorschauend); im obern Stockwerk des Turmes bei derselben Kirche Reste interessanter weltlicher Wandmalereien (Festzug?); —

1) Das große Nischenmosaik in St. Paul vor Rom (seit 1206) erscheint als eine a
Redaktion des alten Mosaiks vom 5. Jahrh. Die Mosaiken über der Nische und gegenüber an der Querschifffeite des Triumphbogens sind Arbeiten des 14. Jahrh.

a in der Vorhalle von S. Ambrogio zu Mailand (aus verschiedenen
b Zeiten), in S. Giulio im Ortasee u. a. a. O. — Im Sacro Speco
c zu Subiaco, dessen malerisches Innere dadurch immerhin einen eigenen Reiz empfängt, in der Erfindung naive Wandmalereien des 12. und 13. Jahrh., sogar mit Künstlernamen. Vielleicht ist hier ein echtes Porträt des h. Franziskus (der jugendliche Mönch
d ohne Wundmale in der Kapelle S. Gregorio daselbst, rechts vom Eingange) — freilich unter mancherlei Übermalung erhalten. — In
e Unteritalien Malereien des 12. Jahrh. in der Abtei di Capo d'Urso
f bei Majori, in Scala oberhalb Amalfi u. a. a. O.

Bevor von Toskana die Rede ist, fassen wir noch einmal diese Kunstzustände ins Auge, wie sie vermutlich sich entwickelten. Ein jugendlicher Stil, der vieles zu erzählen hätte, des Ausdruckes aber nur in beschränkter Weise mächtig ist, taucht neben dem rituell geheiligten Stile auf. Er ist noch nicht auf das Schöne und Holdselige gerichtet, aber er empfindet auch keine Verpflichtung auf das Morose und Asketische; fast absichtslos gestaltet er seine Figuren jugendlich. Ebensowenig ist für ihn ein Grund vorhanden, in der bekannten Aufeinanderfolge byzantinischer Stellungen und Gewandmotive, in den bestimmten Typen heiliger Geschichten usw. eine absonderliche Heiligkeit anzuerkennen; er gibt alles nach seinen eigenen Antrieben und schafft dabei von sich aus naturgemäßere Stellungen, rundfließende Gewandung, neue hastige Züge des Lebens. Man läßt ihn an dieser und jener Kirchenwand mit seinen paar Leimfarben gewähren. Aber die Mosaizisten, die ihre Technik und den byzantinischen Stil für unzertrennlich halten mochten, müssen es eines Tages erleben, daß der neue Stil sich einer der römischen Patriarchalkirchen bemächtigt und ebenfalls in Mosaik zu arbeiten anfängt. Von da an scheint ein wahrer Kampf begonnen zu haben; die byzantinisch Gesinnten behaupten teils mit aller Macht ihren Schlendrian, teils nehmen sie den neuen Stil in die Lehre, vermischen ihn mit dem ihrigen, suchen ihm seine wahre kecke Physiognomie zu nehmen. In den genannten Werken von Parma und Venedig taucht er ungebändigt wieder empor, allein daneben behauptet sich auch der Byzantinismus, sowohl in seiner schroffen Gestalt als auch mit einzelnen Konzessionen; sein völliger Sturz tritt erst durch die Schule Giottos ein. Was ihn so lange aufrecht hielt, war wesentlich seine Verbindung mit der vornehmsten, heiligsten Gattung der Malerei, mit dem Mosaik. Erst als dieses selber zwar nicht seine Fortdauer, aber doch seine Herrschaft unwiederbringlich einbüßte, als ganz Italien sich an Fresken zu begeistern imstande war, — da erstarb der byzantinische Stil auf italienischem Boden.

In Toskana besaß er gerade zu Anfang des 13. Jahrh., als die höhere Blüte des Landes (Pisa und Lucca ausgenommen) erst begann, das unleugbare Übergewicht. Das Verdienst der toskanischen Maler der nächstfolgenden Zeit, mit dem man einst nach Vasaris Vorgang die Kunstgeschichten zu beginnen pflegte, bestand auch nicht sowohl in einem sofortigen Umsturz dieses Stiles, als in einer neuen Belebung desselben; innerhalb der byzantinischen Gesamtauffassung wird das Einzelne freier, lebendiger und schöner, bis endlich die Hülle völlig gesprengt ist.

Die Bedeutung von Siena für die früheste Entwicklung ist, auch wenn die Jahreszahl 1221 auf der Madonna des *Guido da Siena* (aus S. Domenico) in der Sala del Gran Consiglio im Pal. pubblico echt wäre, kaum noch zu beurteilen, weil die Köpfe der Madonna und des Kindes um 1310 völlig übermalt worden sind. Der Anfang von Lieblichkeit und, namentlich in der Stellung des Kindes, ein Gefühl für Linien und eine lebendige Zeichnung wären nur in der früheren Epoche gegenüber dem in Siena herrschenden Byzantinismus, wie ihn die ältesten Bilder in der Akademie zeigen, ein Verdienst gewesen. — Die gleichzeitigen Bilder in den dortigen Kirchen und in der Akademie stehen der Madonna des *Guido* entschieden nach. Am bedeutendsten wohl die Madonna von dem Florentiner *Coppo di Marcovaldo* (1261) in den Servi (übrigens auch im Trecento übermalt). Der Spezialforscher findet in den bemalten Einbanddecken von Rechnungsbüchern der Biccherna vom Ende des 13. bis zum 15. Jahrh., im Archivio di Stato (Pal. del Governo) ausgestellt, Werke mit Künstlernamen, die als chronologisch gesicherte Folge von Bedeutung sind, und an deren Ausführung sich bisweilen die namhaftesten Künstler der Zeit beteiligten.

Auch in Arezzo und Pisa dürfen die von Vasari als die ersten Vertreter der Erneuerung genannten *Margaritone d'Arezzo* (geb. um 1236) und *Giunta da Pisa* keine höhere Bedeutung für die Kunstentwicklung in Anspruch nehmen. Es sind zufällig erhaltene Namen. — *Giuntas* abstoßender Crucifixus in S. Ranieri e Leonardo, die gleichzeitigen überaus schwachen Malereien in S. Pietro in Grado bei Pisa (neuerdings als Kopien nach den nur in Zeichnungen des 17. Jahrhunderts noch erhaltenen Fresken der Vorhalle der alten Peterskirche in Rom nachgewiesen) u. a. beweisen, daß das Streben des großen Bildhauers *Niccolò Pisano* in der Malerei seiner unmittelbaren Vorgänger zu Pisa keinerlei Vorbild oder Anregung fand. — Von den *Giunta* zugeschriebenen Arbeiten in S. Francesco zu Assisi wird unten im Zusammenhange die Rede sein. — Aus Pistoja stammte wahrscheinlich der durch eine bemerkenswerte Arbeit in der Galerie zu Parma vertretene *Migliore Greco*.

a In Florenz war die Ausschmückung des Baptisteriums die Hauptaufgabe für die erste Hälfte des 13. Jahrhunderts und noch für Jahrzehnte weiter. Die Chornische, von 1225 bis nach 1228 von *Jacobus*, einem Genossen des h. Franziskus, mosaiziert, enthält eine vorzugsweise bemerkenswerte, bedeutende Neuerung: knieende Figuren auf korinthischen Kapitälen sind als Träger des Mittelbildes angewandt, einer der frühesten rein künstlerischen Gedanken; denn wenn diese Träger auch einen symbolischen Sinn haben mögen, so fungieren sie doch hauptsächlich der besseren Raumverteilung zuliebe, von der die byzantinische Kunst, im ausschließlichen Dienste der Tendenz, gar keine Notiz genommen hatte; sie
b sind die Urväter der Trag- und Füllfiguren der Sixtina. Im Kuppelraume selbst ist nach Vasari der große Christus von dem Florentiner *Andrea Tafi* (geb. nach 1250, † nach 1320); innerhalb der byzantinischen Umrisse eine sehr bedeutende, neu und würdig belebte Gestalt. Die konzentrischen Streifen mit biblischen Geschichten und Engelchören, die den Rest der Kuppel einnehmen, verraten vier bis fünf verschiedene Hände. Einiges ist rein byzantinisch und darf wohl am ehesten dem Griechen *Apollonius* zugeschrieben werden, der nach Vasari aus Venedig herübergekommen war; anderes ist rein romanisch und erinnert an das Baptisterium von Parma; wieder anderes ist von gemischtem Stile. (Das meiste durch Restaurierung seines ursprünglichen Charakters beraubt.) Außerdem lernt hier die Mosaikmalerei der Architektur dienen an Friesen, Balustraden u. a. Bauteilen.

In die Zeit der Krisis, die sich an diesem Denkmale verewigt, fiel nun die Jugend des Florentiners *Cimabue* (1240 [?] bis nach 1302). Von einem durchgehenden Gegensatze gegen die Byzantiner ist grade bei ihm am wenigsten die Rede; noch in seinem letzten
c großen Werke, dem Mosaik in der Halbkuppel des Domchores von Pisa, fügt er sich fast ganz der gewohnten Auffassung. (Ein Künstler Francesco fertigte an demselben 1301 den thronenden Christus, Cimabue 1302 den Johannes Evangelista, die Maria wurde erst 1321 schon in giotteskem Geschmacke hinzugefügt.) Allein innerhalb dieser Schranken fängt Schönheit und Leben sich zu regen an. Seine zwei großen Madonnenbilder machten Epoche
d in der christlichen Kunst. Das eine, jetzt in der Akademie zu Florenz (Qu. Gr. Nr. 102, aus S. Trinità), zeigt hauptsächlich in den Köpfen der Engel, daß der Meister von den Ursachen und Elementen menschlicher Anmut schon ein klares Bewußtsein hatte. Das andere, noch altertümlicher in der Fassung, in der Kirche der Servi zu Bologna. Für die berühmte Madonna Ru-
e cellai in S. M. Novella zu Florenz ist Cimabues Autorschaft nicht mehr festzuhalten. Sie ist graziöser und unbefangener; hier er-

wacht bereits ein eigentlicher Naturſinn, der ſich mit konventioneller Bezeichnung eines abgeſchloſſenen Kreiſes von Dingen nie mehr zufrieden geben wird. Man ahnt beim Anblicke dieſer großen Tafel den überwältigenden Eindruck, den ſie, gleich einer Erſcheinung von oben, auf die Zeitgenoſſen gemacht haben muß. Es findet ſich darin ſo wenig, was auch dem heutigen Gefühle, und ſogar dem unvorbereiteten und uneingeweihten Auge widerſpricht, daß kaum ein Altarbild der ſpätern Zeit an erhabener Wirkung, ergreifender Verſchmelzung von Hoheit und Anmut dieſem gleichgeſtellt werden dürfte. Daß Duccio der Autor dieſer Tafel ſei, die dann identiſch wäre mit einer 1285 bei ihm beſtellten, ſcheint mindeſtens ſehr zweifelhaft. Deutlicher wird man den Stil der Madonna Ruccellai in einem kleinen Madonnenbilde in Crevole bei Siena, ferner in zwei Kruzifixen in S. Stefano zu a
Paterno und in der Sakriſtei der Carmine zu Florenz wiederfinden. b
— Cimabue offenbart ſein ganzes Können erſt in den Fresken von S. Franzesco zu Aſſiſi. Leider ſind dieſe ſehr zerſtört, ſo c
daß jedes einzelne Bild eine beſondere Anſtrengung der Phantaſie verlangt. Nach den Unterſuchungen Thodes (und neuerdings Auberts) haben wir hier eine fortlaufende Reihenfolge vor Augen, in der ſich die Entwicklung der Kunſt von Cimabues unmittelbaren Vorgängern an bis zu Giotto verfolgen läßt. Thode unterſcheidet folgende Gruppen: 1. Im Langſchiffe der Unterkirche: d
Leben Chriſti und des h. Franziskus (bei Vaſari fälſchlich Cimabue) von einem jetzt „Meiſter des Franziskus“ benannten Vorläufer des Cimabue. 2. In der Oberkirche: das nördliche Querſchiff (der e
Chor liegt nach Weſten), an der Oſtwand die Kreuzigung, wahrſcheinlich von Cimabue, und von demſelben altertümlich ernſten Stile die Reſte an der Weſt- und Nordwand; hier die geringen Spuren von Szenen der Petruslegende und einer phantaſtiſchen Szene des Simon Magus, den Dämonen in der Luft umherzerren. 3. Im Chore der Oberkirche: Szenen aus dem Leben der Maria, f
wohl ſicher von Cimabue, ebenſo wie die Engel in der ſüdlichen Triforiengalerie und, den Übergang bildend zu den beſſeren, freier entwickelten Malereien des ſüdlichen Querſchiffs: Reſte von Szenen aus der Apokalypſe und einer ſehr bedeutenden Kreuzigung. 4. Von Cimabue ferner: eine Madonna mit vier Engeln und dem h. Franziskus mitten unter den giottesken Bildern auf der Oſtwand des nördlichen Querſchiffs der Unterkirche. 5. Die drei g
figurierten Gewölbmalereien der Oberkirche; im Querſchiffe die h
vier Evangeliſten mit Engeln, jeder ſitzend ſchreibend, gegen eine turmreiche Stadt geneigt (ſehr zerſtört), im Stile des ſüdlichen Querſchiffs; im 3. Gewölbefelde vom Portal aus gerechnet die ihrer dekorativen Bedeutung wegen bemerkenswerte Malerei: Rund-

bilder Christi, der Maria und zweier Heiligen, auf Engel von Viktorientypus gestützt, mit Festons eingefaßt, die aus Gefäßen hervorwachsen, welche von nackten Genien getragen werden; im ersten Kreuzgewölbe vom Portale an die vier Kirchenväter, die ihren Schreibern diktieren; die beiden letzten Gewölbe in einem entwickelteren Stile, lebhaft gefärbt und von der Auffassung, die an die römischen Mosaiken des Rusutti und Gaddi (s. S. 642 k) erinnert. Ferner 6. die zwei oberen Reihen Wandbilder des ganzen Langhauses mit sechzehn Geschichten des Alten und sechzehn des Neuen Testaments (darunter einige von *Pietro Cavallini?*), dazu die Eingangswand mit Himmelfahrt und Pfingstfest unter den Medaillons von St. Petrus und Paulus. Diese fast völlig ruinierten Werke, von denen Vasari namentlich die letztern zum Preise des *Cimabue* hervorhebt, stammen wohl von mehreren Händen unter Cimabues Einflusse. Energische Bewegungsmotive, neue und lebendige Entwicklung der Handlungsmomente unter bedeutungsvoller Mitwirkung der Gruppierung sind daran ebenso wahrzunehmen wie das Auftreten einzelner trivialer und derber Züge, die man erst in der
a Schule *Giottos* zu suchen pflegt. Endlich 7. die untere Reihe Wandbilder des Langhauses, das Leben des h. Franz von *Giotto*, um 1290—95: eine der ausführlichsten zyklischen Darstellungen der wunderreichen Legende. In der Technik wie in der künstlerischen Auffassung am Anfange dieser Bilderreihe (abgesehen vom ersten Bilde) erkennt man den unmittelbaren Anschluß an die Kunstweise *Giottos*, der die fünf letzten Bilder und das erste des Zyklus so nahe stehen, daß nur er selbst, allerdings in der Periode jugendlichen Strebens und verhältnismäßig geringer technischer Erfahrung, in der zweiten Hälfte schon durch römische Eindrücke befruchtet, als Urheber des Ganzen genannt werden kann (um 1290—95).

Die Umgebung *Cimabues* war in der Anerkennung des Neuen, das er repräsentierte, geteilter Ansicht. Der unbekannte Ver-
b fertiger des Tribunenmosaiks von S. Miniato über Florenz (1297?) zeigt sich als verstockten Byzantiner; das Erwachen des Natursinns beschränkt sich auf die Tierfiguren, die den grünen Wiesenboden seines Bildes bevölkern. (Jetzt ganz erneuert, wobei der ursprüngliche Charakter völlig verloren gegangen ist.) Dagegen verrät *Gaddo Gaddis* Lünette mit Mariä Krönung innen
c über dem Hauptportale des Domes trotz der vollen byzantinischen Prachttechnik den tiefen Eindruck, den *Cimabues* Madonnen hervorgebracht hatten. — Schon mehr gegen *Giottos* Art neigen die
d Mosaiken der Querschifftribünen im Dome von Pisa. (Verkündigung und Madonna.)

Um dieselbe Zeit offenbart auch die Schule von Siena ihre künftige Richtung. Gleichzeitig mit dem nur aus einer urkund-

lichen Notiz bekannten *Diotisalvi* (zwei ihm zugeschriebene Bildchen in der Akademie Nr. 17 u. 18) trat hier *Duccio* († 1319) a
auf, von dem das große Altarwerk (1308—10) herrührt, das jetzt
(nicht mehr ganz vollständig) in der Opera del Duomo aufgestellt b
ist: die Madonna mit Engeln und Heiligen als Mittelbild, zur Seite
die Geschichten Christi auf vielen kleinen Feldern. Wenn die Hervorbringung des Einzelschönen das höchste Ziel der Malerei wäre, so hätte Duccio das 13. u. 14. Jahrh., selbst Orcagna nicht ausgenommen, überholt. Es muß ihn sehr beglückt haben, als er vor seinen erstaunten Zeitgenossen die Schönheit des menschlichen Angesichtes und die abgewogene Anmut holder Bewegungen und Stellungen aus eigenen Mitteln (nicht nach antiken Vorbildern wie *Niccolò Pisano*) wiederzugeben vermochte. Seine Technik aber ist noch die der Byzantiner, und in den geschichtlichen Kompositionen hat er, genau betrachtet, mehr die bei ihnen üblichen Motive mit seinem Stile vom Tode auferweckt, als neue geschaffen. Außerdem sind dem Duccio noch mit Wahrscheinlichkeit zuzuschreiben: in der Akademie die zierliche kleine, aber groß gedachte Madonna c
mit drei knieenden Franziskanern (Nr. 19), eine Madonna mit vier
Heiligen (Nr. 28) und ein Flügelaltar mit der Madonna und mit
Szenen aus der Passion, sehr schadhaft (Nr. 35). In der Opera d
sind von 18 kleinen Tafeln, die ursprünglich Teile des Dombildes
gewesen sein sollen, die an den Ecken abgeschrägten Bildchen von
Duccio selbst, die übrigen sechs dagegen nur Schularbeiten. Auch
die Madonna mit vier Heiligen (aus der Kirche des Hospitals) in e
der Akademie (Nr. 47) ist wahrscheinlich ein echtes Werk des
Duccio. Durch diese Schöpfungen hat er für ein Jahrhundert der
Schule seiner Vaterstadt den Ton angegeben.

Von seinem Zeitgenossen *Ugolino* ist nichts Sicheres in Italien, seitdem ihm das Altarbild von Orsanmichele abgesprochen ist. Mit dem zwischen England und Berlin verteilten Hochaltare von S. Croce stimmt aber ein kleinerer Madonnenaltar, der sich im Refektorium dieser Kirche befindet, recht gut überein. — Von *Segna* ein Altarbild in Castiglione Fiorentino; bemerkenswert f
die vier kleinen Donatorenporträts darauf, anderes in der Akademie von Siena. g

In Rom zeigt sich um diese Zeit ein ganz bedeutender und eigentümlicher Aufschwung, der uns ahnen läßt, daß die Kunstgeschichte hier eine wesentlich andere Wendung würde genommen haben ohne die Katastrophe, die den päpstlichen Stuhl für 70 Jahre an die Rhone versetzte. Zwischen 1287 und 1295 fertigte (oder restaurierte?) *Jakobus Torriti* die großen Mosaiken der Altartribunen im Lateran und in S. M. Maggiore. Das erstere ist h
noch einförmig und zerstreut in der Anordnung, aber im Ausdrucke

der begeiſterten Anbetung ſchon ganz bedeutend. Das letztere iſt eine der größten vorgiottesken Leiſtungen, vorzüglich was die Gruppe im blauen, goldgeſtirnten Mittelrunde betrifft: während Chriſtus die Maria krönt, hebt ſie, anbetend und zugleich beſcheiden abwehrend, die Hände auf. Zu der ſchönen, ſchwungvollen Formenbildung kommt dann noch, hauptſächlich in den an Cimabue erinnernden Engeln, ein wahrhaft holder Ausdruck und in der Anordnung des Ganzen jene ſeit Cimabue wieder völlig erweckte hohe und dekorative Fülle und Freiheit. — Beſondere Aufmerkſamkeit verdienen die Moſaiken der *Cosmaten,* deren Tätigkeit in der dekorativen Architektur (vgl. S. 25 u. 791) ſo hervorragend war. Von *Jacobus* ein Bruſtbild des Heilands von einfachen Formen über der rechten Seitentüre in der Vorhalle der Kirche zu
a Cività Caſtellana; von ihm und ſeinem Sohne *Cosmas I.* (um 1218) das kleine Bild des Heilandes zwiſchen zwei Sklaven, auf den Orden der Trinitarier bezüglich, an dem jetzt zur Villa
b Mattei gehörigen Portale von S. Tomaſo in Formis; von *Jo-*
c *hannes* die Madonna am Grabmale Durandus in S. M. s. Minerva
d und an dem des Kardinals Conſalvo in S. M. Maggiore (ſ. S. 111, f—h) würdig und anmutig in gleichem Grade. — Aus der Schule der Cosmaten dürfte auch *Pietro Cavallini* hervorgegangen ſein, dem ſchon Ghiberti die unteren Moſaiken in der Tribuna von S. M.
e in Traſtevere, die Einzelbilder aus der Geſchichte Chriſti und der Maria, zuſchreibt (1291). Hier wie in der ähnlich ſtiliſierten
f Tribuna von S. Criſogono (das Fragment einer Madonna zwiſchen St. Chryſogonus und St. Jakobus) erkennt man den Übergang zur Kunſtweiſe Giottos. 1901 ſind bedeutende Reſte der Wandbilder,
g womit er 1293 S. Cecilia geſchmückt hat, aufgedeckt worden (jüngſtes Gericht, Fragmente von 4 Szenen des alten und neuen Teſtaments). Dem Stile dieſer Fresken nach zu urteilen gehört
h ihm auch das Apſisfresko in S. Giorgio in Velabro (Chriſtus zwiſchen Maria, Georg, Petrus und Sebaſtian, übermalt 1295). Venturi möchte Cavallinis Oeuvre noch durch den umfangreichen
i Freskenzyklus in S. M. Donna Regina zu Neapel bereichern. —
k Die erzählenden Moſaiken der alten Faſſade von S. M. Maggiore (bequem ſichtbar in der obern Loggia der neuern), gegen 1300 von *Philippus Ruſutti* verfertigt, ſind zwar nicht ſehr geiſtreich erfunden, aber wiederum merkwürdig durch die freie, hier an Pompejaniſches erinnernde Verteilung in eine bauliche Dekoration. Die unteren Reihen vielleicht von *Gaddo Gaddi,* dem Vasari das Ganze zuſchreibt.

Während in dieſen römiſchen Arbeiten der Byzantinismus ſchon nahezu überwunden erſcheint, herrſcht er in Neapel noch weiter.
l Das ſchöne Moſaik einer Madonna mit zwei Heiligen in S. Reſti-

tuta (eine der Kap. links) zeigt diesen Stil (1322 von *Lellus* ausgeführt) in einer ähnlichen edeln Weise belebt wie etwa bei Cimabue. — Die Fresken der Kap. Minutoli im Dome (am rechten Querschiffe) haben durch die Übermalungen ihren Charakter völlig verloren.

❖❖❖

Die erste große Blüte der italienischen Malerei, die mit der gotischen Gesamtkunst parallel gehende, die wir auch in diesem Gebiete als gotischen Stil bezeichnen, hat vor der Malerei des Nordens schon einen beträchtlichen äußern Vorteil voraus: sie ist nicht eine bloße Dienerin der Architektur, sondern besitzt ein unabhängiges Leben und erhält Wandflächen zur Verfügung, die ihr im Norden, wenigstens in Hauptkirchen, nicht gegönnt wurden, und mit denen wesenlich auf sie gerechnet war. Die Malerei als Gattung zieht den größten Genius des Jahrhunderts an sich: *Giotto*. Die Stellung, die sie gegenüber den übrigen Künsten schon im 13. Jahrh. behauptet, wird durch seine Leistungen glänzend erweitert; das Vorurteil zugunsten monumentaler Bilderkreise in Fresko, das er und die Seinigen so sehr verstärkten, bildet für alle Folgezeit den festen Boden, ohne den auch Raffael und Michelangelo nicht die Aufgaben angetroffen hätten, in denen sie sich am größten erwiesen.

Giotto lebte 1267 (?) bis 1337. Von seinen wichtigsten Schülern und nähern Nachfolgern, meist Florentinern, sind zu nennen: *Taddeo Gaddi* († 1366); *Maso di Banco* und *Giotto di Maestro Stefano*, gen. *Giottino* (erwähnt 1368—69), die letzteren zwei von Vasari irrtümlich für ein und denselben Künstler gehalten; *Bernardo da Firenze* († nach 1348); *Giovanni da Milano* (nachweisbar 1349—1365); *Andrea di Cione*, gen. *Orcagna* (geb. 1308 [?], † 1368); dessen Bruder *Lionardo* (kurzweg *Nardo* gen., † 1365); ferner *Agnolo Gaddi* († 1396); *Andrea Bonaiuti da Firenze* († um 1380); *Antonio Veneziano; Francesco da Volterra* (alle drei in den letzten Jahrzehnten des 14. Jahrh. im Camposanto zu Pisa tätig); *Spinello Aretino* († 1410); *Niccolò di Pietro Gerini* u. a.

Detailstudien versprechen eine allmähliche klare Erkenntnis dieser sowie mancher bedeutender anonymer Künstler. Aber erst, wenn die Forschung gleichmäßig das Material für alle Schulen und Landschaften Italiens gesichtet haben wird, dürfte es möglich sein, das Verhältnis der Persönlichkeiten und Schulen untereinander sowie die zweifellos vorhandene Entwicklung der Trecentokunst in klaren präzisen Worten darzustellen. Das allmähliche Fortschreiten in der Wiedergabe der Einzelformen (Bewegung, Individualisierung), in der räumlichen Disposition (Perspektive), in der Farbenskala (Bereicherung der Palette), tastende Versuche der Lichtdarstellung sogar, fallen schon dem oberflächlichen Betrachter auf.

Wir verſuchen, unter Bezugnahme auf eine kurze Aufzählung der hervorragenderen Schöpfungen Giottos und ſeiner florentiner Nachfolger, die wir unten zuſammenſtellen[1]), eine Geſamtcharak-

---

a 1) **Arezzo.** — Im Dome: eine Niſche des rechten Seitenſchiffes, ausgemalt von *Spinello*, aber ſehr übermalt. (Der Kruzifixus mit Heiligen.)

b Bei S. Agoſtino, in einer ehemaligen Kapelle, oben an der Mauer, Madonna von *Spinello*, zu einer Verkündigung gehörend.

c In S. Domenico: ſehr übermalte Fresken von *Parri Spinelli*, Sohn des obigen; neben der Tür: der Gekreuzigte mit Heiligen, und zwei Apoſtel, beide Gemälde umgeben von Martyrien in kleineren Figuren.

d Im vorderen Kloſterhofe von S. Bernardo: die Geſchichten des h. Benedikt, einfarbig, an die ältere Hand des Chioſtro verde bei S. M. Novella erinnernd; von *Bicci di Lorenzo* und deſſen Schüler *Marco di Montepulciano* (vollendet 1448).

e In der Pieve an einem Pfeiler die hh. Franz und Dominikus von *Spinello*; auch von Vaſari erwähnt.

f In S. Francesco: Cappella di S. Michelangelo: Reſte von Wandbildern *Spinellos*, S. Michaels Kampf mit Luzifer. — Im Chore an der Decke die Evangeliſten, wahrſcheinlich von *Bicci di Lorenzo*. — *Spinello*, Mahl bei Levi.

g Pinakothek: *Spinello*, Dreieinigkeit; *Bicci di Lorenzo*, Maria als Gnadenmutter.

Assissi. — S. Francesco. Die Oberkirche vgl. S. 639 e ff.

h Die Unterkirche. An dem Hauptgewölbe über dem Grabe die Allegorien von Armut, Keuſchheit und Gehorſam, nebſt der Verklärung des h. Franziskus. Hauptwerke von *Giotto* (c. 1302—5; ſ. S. 659 d).

i Im ſüdlichen Querſchiffe Reſte einer großen und ſehr reichen Kreuzigung, irrtümlich *Pietro Cavallini* zugeſchrieben, aber — wie die Kreuzabnahme, Grablegung, S. Franziskus die Wundmale empfangend und am Tonnengewölbe kleine Paſſionsbilder — vielmehr von einem Schüler des *Pietro Lorenzetti*, von welchem auch das Fresko der Madonna zwiſchen zwei Heiligen.

k Im nördlichen Querſchiffe die Bilder aus der Geſchichte Chriſti und des h. Franziskus an der öſtlichen und weſtlichen Wand von einem frühen Schüler *Giottos*, der von Siena beeinflußt iſt. Die Halbfiguren der Heiligen an der Nordwand von *Simone di Martino;* die Mönche unter Cimabues Madonna von *Lippo Memmi.*

l In der Capp. del Sagramento (Apſis des nördl. Querſchiffes) Geſchichten des h. Nikolaus und die Apoſtel, nach Thode von dem jugendl. *Giotto* (c. 1296), in derjenigen der h. Magdalena (3. Kap. rechts) das Leben der Magdalena und Maria Aegyptiaca, nach Thode von *Giotto* (c. 1302—1305, ſehr bedeutend); in der Capp. Albornoz, nördl. Apſis in der Vorhalle, handwerksmäßige Fresken des 14. Jahrh. (Dieſe ſowie die Fresken der Magdalenenkap. dem als *Buonamico Christofani* nachgewieſenen, von Vaſari *Buffalmaco* genannten Maler irrigerweiſe zugeſchrieben.)

m In der Kap. des h. Martinus (1. Kap. links) die Geſchichten des Heiligen, in zehn Bildern, eines der beſten Werke der Sieneſer Schule, von *Simone Martini.*

n Über der Kanzel: Krönung Mariä und Szenen aus der Stanislauslegende von *Maso* (*Giottino*).

o In S. Chiara: an den vier Feldern des Kreuzgewölbes je zwei h. Frauen, unter Baldachinen, von Engeln umgeben, umbriſche Werke; in einer Kapelle rechts

p das Fresko der Madonna mit Heiligen von *Maso.*

q Confraternita di S. Rufino: *Maso*, Kreuzigungsfresko.

r **Bologna.** — Pinakothek: *Giotto*, fünfteiliges Altarblatt, Madonna mit Heiligen, Ausführung nicht eigenhändig.

s **Florenz.** — S. Croce. Im Chore: *Agnolo Gaddi*, Fresken mit der Geſchichte des wahren Kreuzes. — In den zehn Kapellen zu beiden Seiten des Chores:

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

teristik der ganzen Schule zu geben. Als Ganzes imponiert sie auch erst in vollem Maße und zwar so, daß man sie den größten Denkmälern unseres Jahrtausends beizählen muß.

---

1. Kap. rechts (kleinere Capp. Bardi): Geschichten des h. Franziskus, 1853 durch Bianchi restauriert und dem *Giotto* zurückgegeben, dessen treffliches Werk sie sind. — Auf dem Altare, stets verdeckt, die dem *Cimabue* zugeschriebene Gestalt des h. Franziskus, eher von *Margaritone d'Arezzo.* a

2. Kap. rechts (Capp. Peruzzi): die Geschichten Johannes des Ev. (rechts) und Johannes d. T. (links) von *Giotto.* b

3. Kap. rechts: halb erloschene Darstellung vom Kampfe Michaels und des himmlischen Heeres mit dem Drachen, großartig gedacht; nach Thode von *Cimabue* (nach Aubert von einem Schüler Cimabues). c

4. Kap. links (Capp. dei Pulci): *Bernardo Daddi*, Marter der hh. Stephanus und Laurentius. d

5. Kap. links (Capp. S. Silvestro): rechts *Maso*, drei Wunder des h. Sylvester; links Grabnische mit Weltgericht von *Maso* und Grablegung aus der Nähe des *Taddeo Gaddi.* e

An der Chorwand des Querschiffes die Gestalten des h. Franziskus und des h. Stephan mit ornamentaler Umrahmung; giotteske Schule. f

Am Ende des rechten Querschiffs in der großen Capp. Baroncelli: Fresken mit dem Leben der Maria von *Taddeo Gaddi* (1332—1338), von demselben die Figuren am Gewölbe. (Die Madonna della Cintola an der Wand rechts ist von *Bastiano Mainardi.*) Die Malereien *Taddeos* sind von den wichtigsten der Schule, deren Gruppierungs- und Gewandungsmotive hier ganz besonders schön und furchtlos gehandhabt sind. g

In der rechts anstoßenden Capp. del Sagramento oder Castellani: am Gewölbe die Evangelisten und die Kirchenlehrer; an den Wandflächen, rechts: Szenen aus dem Leben des h. Nikolaus und Johannes d. T.; links: des Ev. Johannes und des Antonius von Vasari *Starnina* zugeschrieben. h

Über dem Baroncelligrabmale Madonna von *Taddeo Gaddi* (1328), von dems. Fragment einer Freskokomposition, Christus zwischen den Schriftgelehrten über der nach der Sakristei führenden Türe. i

k

Im Gange vor der Sakristei: u. a. ein ausgeschnittenes Kruzifix, Schule Giottos. l

In der Capp. Medici am Ende dieses Ganges: Altarbild von *Giotto* (malerische Ausführung dem *Taddeo Gaddi* näher, aus der Baroncellikapelle) sowie eine Anzahl Altarbilder des 14. Jahrh. m

In der Sakristei: an der Wand rechts die Szenen der Passion, wahrscheinlich von *Niccolò di Pietro Gerini;* die untern weisen auf einen energischen, aber etwas verwilderten Giottesken; oben sehr schön die knieenden Jünger und Engel um den Auferstandenen. — In der Altarkapelle (Rinuccini) der Sakristei: das Leben der Magdalena und das der Maria, nebst den Gewölbemalereien von *Giovanni da Milano* seit 1365 ausgeführt, die unteren Felder beiderseits von einem Schüler. Das Altarbild von 1379 von *Giovanni del Biondo.* n

In dem ehemaligen Refektorium des anstoßenden Klosters (jetzt Magazin der im Kloster befindlichen Bureaus): ein großes, im ganzen wohlerhaltenes Abendmahl, wahrscheinlich von *Taddeo Gaddi;* eines der reinsten und gewaltigsten Werke des 14. Jahrh. Darüber: die Kreuzigung, der Stammbaum der Franziskaner und einige Szenen aus der Legende des h. Franz und h. Ludwig, aus Taddeos Nähe, nach Analogie mit den Hiobsfresken des Camposanto dem *Francesco da Volterra* zugeschrieben. (Das beste Licht morgens.) *Giotto:* Altarbild der Madonna mit vier Heiligen, Halbfiguren, Frühwerk, — *Pacino di Bonaguida:* Madonna. o

p

q

S. M. Novella, Capp. Strozzi, am Ende des linken Querschiffes: das Altarbild (1357) von *Andrea di Cione,* gen. *Orcagna;* die Fresken: das Weltgericht (hinten), r

Allerdings ſpricht ſie nicht zu dem zerſtreuten oder überſättigten Auge; der Gedanke muß ihr entgegenkommen. Es iſt dabei gar keine beſondere „Kennerſchaft“ notwendig, ſondern nur etwas

---

das Paradies (links) und die Hölle (rechts) in engſtem Anſchluſſe an Dante komponiert von Orcagnas Bruder *Nardo di Cione*. Im Paradieſe die Geſichtsbildung bezeichnend als die höchſte Grenze des Holdſeligen und Schönen, welche die Schule erreicht hat.

a Chioſtro verde: die ältern Teile der grün in grün gemalten Geſchichten der Geneſis. (Die ſpätern von *Paolo Uccello*.)

b Anſtoßend an dieſen Kreuzgang: die berühmte Capp. degli Spagnuoli ausgemalt nach 1355 (vollendet nicht vor 1377), von Vaſari *Taddeo Gaddi* und, ſicher fälſchlich, dem *Simone Martini* von Siena zugeſchrieben. Crowe und Cavalcaſelle vermuten die Hand des *Antonio Veneziano* und des *Andrea da Firenze;* dem letzteren gehören alle Wandbilder, dem erſteren dürften die Deckengemälde zuzuſchreiben ſein. Ein Hauptdenkmal der Schule in Beziehung auf die Zuſammenſtellung des Ganzen, wie auf den Reichtum der Kompoſition in den bibliſchen Szenen und auf die Allegorik in dem „Triumph des h. Thomas von Aquino“ und der „Streitenden und triumphierenden Kirche“. (Beſtes Licht: 10—12 Uhr.)

c Außer geringern Überreſten in verſchiedenen Räumen des Kloſters: im ſog. alten Refektorium eine thronende Madonna mit vier Heiligen, mehr ſieneſiſch als florentiniſch (*Ugolino?*), und: in einem kleinen gewölbten Gemache der Farmacia rohe Paſſionsfresken des *Spinello Aretino*. (Eingang von der Via della Scala.)

d Im Grabgewölbe der Strozzi neben der Capp. degli Spagnuoli: Kreuzigung, Anbetung des Kindes, Evangeliſten und Propheten, wahrſcheinlich von *Maso*. — Von *Nardo di Cione* im Gange unter der Capp. Strozzi Fresken aus dem Marienleben.

e S. Miniato al Monte. Außer mehreren geringeren Überbleibſeln an den Wänden der Kirche die von *Spinello* mit den Geſchichten des h. Benedikt ausgemalte Sakriſtei (um 1385; ſehr übermalt).

f Carmine, im Kreuzgange: Madonna zwiſchen Heiligen, darunter die Stifter, ſchönes Fresko, Schule des *Giovanni da Milano*. — In der Sakriſtei: etwas flüchtige Wandmalereien aus dem Leben der h. Cäcilia; im Stile der *Bicci*.

g S. Felice, großes Kruzifix, Hauptwerk *Giottos*, von guter Erhaltung.

h S. Felicita, Anbauten hinten rechts: in einem alten Kapitelſaale der Gekreuzigte mit den Seinigen, wahrſcheinlich von *Nicc. di Pietro Gerini;* in einem nahen Gange eine Annunciata, beinahe Orcagnas würdig.

i 5. Altar rechts: Madonna, thronend zwiſchen Heiligen, fünfteiliges Altarwerk von *Taddeo Gaddi*.

k Ogniſſanti, in der Sakriſtei: der Gekreuzigte mit Engeln, Heiligen und Mönchen; Nähe des *Taddeo Gaddi*, vielleicht von *Francesco da Volterra* (um 1370).

l Bigallo. Im Zimmer des Kaſſiers: Fresken von dreierlei Händen, darunter eine Miſericordia, *Giottino* (?) genannt; das naive Bild der Waiſenkinder von einem zurückgebliebenen Giottesken, *Ventura di Moro* (*Piero Chelini* malte hier nur im 15. Jahrh. an der Dekoration); kleines Triptychon von einem anonymen, dem *Bern. Daddi* verwandten Feinmaler (1333).

m Dom. Die Apoſtel und Heiligen unter den meiſten Fenſtern des ganzen Kapellenkranzes, ebenfalls von einem der ſpäteſten Giottesken (*Bicci di Lorenzo*). — An einem der vordern Pfeiler das ſchöne, ſpätgiotteske Bild des h. Zenobius von *Giovanni del Biondo*.

n S. M. Nuova. Außen neben der Tür die beiden Zeremonienbilder von *Bicci di Lorenzo* (1424, das linke), und von dem Miniator *Gherardo* (1474), ſtark erneuert.

o Orſanmichele. Im Tabernakel Orcagnas das ſchöne Gnadenbild, früher dem *Ugolino da Siena* zugeſchrieben; es iſt wohl das von *Bernardo Daddi* 1346 und 1347 ausgeführte Bild. Die Zuweiſung an Orcagna ſelbſt ſcheint ſtilkritiſch nicht haltbar.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Arbeit. Nehmen wir z. B. das erste Werk der Schule, das dem Besucher der Uffizien in die Augen fällt, das Gethsemane von *Lor. Monaco* (Nr. 6, im ersten Gange, in der Nähe der Tür). Un- a

---

S Simone: altflorentinischer, 1307 dat. thronender Petrus. b

S. Trinità: 1. Kap. l.: Puccio Capanna, Noli me tangere (verdeckt). Capp. Bartolini: *Lorenzo Monaco*, Altarbild und Fresken. Capp. Davanzati: *Antonio Veneziano*, Freskenreste. c d

Museo Nazionale. In der Kapelle: die Fresken des *Giotto*, die diesem neuerdings (durch Milanesi) wohl mit Unrecht wegen eines Brandes (1337), von dem sie sehr wohl verschont sein können, abgesprochen werden; an den Seitenwänden Szenen aus der Legende der h. Magdalena, über dem Eingange die Hölle, gegenüber das Paradies mit den berühmten Bildnissen Dantes, des Brunetto Latini und Corso Donati. Sehr zerstört durch ehemalige Übertünchung, Einbau eines Zwischenstockes und Übermalung. e

Einzelne Reste von Fresken, auch Staffeleibilder in verschiedenen Kirchen; mehrere der letztern in der Certosa (ältere Seitenkirche), S. M. Maggiore, S. Ambrogio. f

Die wichtigsten größeren Altarwerke in den Uffizien: Christus am Ölberge, von *Don Lorenzo Monaco*; Nr. 27: Pietà, von *Maso (Giottino)*; Nr. 1293, das kostbare Altarbild des *Giovanni da Milano* aus Ognissanti. Madonna mit zwei Heiligen von *Bernardo Daddi* (1328); Altar der h. Cecilia mit der thronenden Heiligen und acht Szenen der Legende, von einem bedeutenden und sehr originellen Zeitgenossen *Giottos* (bald nach 1304 gemalt). g h i k

In der Accademia delle Belle Arti: Quadri Grandi Nr. 4 fg.: die Sakristei-Schranktüren aus S. Croce, von *Taddeo Gaddi* nach *Giottos* Kompositionen, wenn nicht vielmehr ganz von Taddeo. Nr. 103: thronende Madonna von *Giotto*. Nr. 116 (angeblich Taddeo Gaddi): die große Grablegung von *Niccolò di Pietro Gerini*. Nr. 271: Madonna mit Engeln und Heiligen von *Bernardo Daddi*. Nr. 131: Der tote Christus von *Giov. da Milano* (1365). Maria erscheint dem h. Bernhard von *Orcagna*. — Über Giottos Kruzifixe s. später. Nr. 9: *Pacino di Bonaguida* (1310 oder 11), Kreuzigung mit Heiligen. l m

In der Accademia filarmonica (V. Ghibellina) das interessante Fresko der Vertreibung des Herzogs von Athen, dem *Giottino* zugeschrieben. n

Mailand, Museo Poldi-Pezzoli: *Pietro Lorenzetti*, Madonna. o

Slg. Guido Cagnola: *Jacopo da Casentino*, kleines Madonnentriptychon, einzige beglaubigte Arbeit des Künstlers. p

Slg. Aldo Noseda: *Don Lorenzo Monaco*, Madonna (1405). q

Montici bei Florenz: Kirche S. Margherita: zwei Altarbilder, h. Margarete und Madonna, von dem Meister des Cäcilienaltars der Uffizien. r

Modena. — Gal. Estense: *Francesco da Volterra*, Madonna (bez.). s

Neapel. — S. M. dell' Incoronata: die Malereien am Kreuzgewölbe über der Empore (links vom jetzigen Eingange das Gewölbe des westlichen Seitenschiffes), früher *Giotto* zugeschrieben, jedoch irrtümlich, da die dargestellte Hochzeit Ludwigs von Tarent und der Johanna von Neapel erst 1347 stattfand und die Kirche erst 1352 zur Erinnerung an die damals erfolgte Krönung gegründet wurde. (Sicher sienesisch; früher irrtümlich dem Neapolitaner *Robertus de Oderisio* zugeschrieben, von dem eine Kreuzigung in der Kirche S. Francesco zu Eboli.) In sieben Gewölbefeldern Darstellungen der sieben Sakramente (in ihrer Ausübung), im fast gänzlich zerstörten achten (wie es scheint) eine Allegorie Christi und der Kirche. Tüchtiges Werk von knappster Erzählungsweise in wenigen tiefgegriffenen Zügen und sprechendster Deutlichkeit der Darstellung. Darunter Reste von alttestamentlichen Fresken (Joseph, Moses, Simon). (Bestes Licht vormittags.) — In derselben Kirche noch verschiedene Überreste des 14. Jahrh., so in der Capp. del Crocifisso am Gewölbe; die Fresken an den Wänden derselben Kap. 15. Jahrh. t u

freundlich, ſcheinbar ohne Lichteffekt, Individualiſierung und Ausdruck der Seele, ſchreckt das Bild die Beſucher ohne weiteres ab. Auch wenn man es mit der Lupe unterſucht, wird es nicht ſchöner.

---

a In S. Chiara iſt von *Giottos* umfangreichen Fresken nichts mehr erhalten. Das Tafelbild der Madonna delle Grazie ein armſeliges Machwerk. — Im anſtoßenden großen Refektorium (jetzt Zeitungsdruckerei, Eingang Piazza S. Trinità Magg. Nr. 19, 20) großes Wandbild des thronenden Chriſtus zwiſchen Heiligen
b giottesk. Andere Freskenreſte in S. Lorenzo (Capp. Barreſe), in der Annunziata u. a. O.

c In S. M. di Donna Regina. Fresken: apokalyptiſche, legendariſche und Paſſionsſzenen, von Venturi dem *Pietro Cavallini* zugeſchrieben.

d **Padua.** — Das Kirchlein S. M. dell' Arena iſt im Innern ganz mit den Fresken *Giottos* bedeckt. (Seit 1305, alſo ſein zweites großes Werk.) Das Leben der Jungfrau und die Geſchichte Chriſti in vielen Bildern; am Sockel grau in grau die allegoriſchen Figuren der Tugenden und Laſter; an der Vorderwand das Weltgericht. Die Wandmalereien im Chore von einem romagnoliſchen Nachfolger. (Beſtes Licht: morgens.) — Spuren von Malereien *Giottos* in einer Halle hinter der
e Sakriſtei des Santo. — Im Totenhauſe der Eremitani eine Madonna giottesken Stils.

f **Parma.** — Pinakothek: Tod der Maria von *Nicc. di Pietro Gerini* (Giotto genannt). — Nr. 446 Schüler Giottos, Madonna.

g **Pisa.** — Der Campoſanto.

Oſtwand: Himmelfahrt, Auferſtehung und Paſſion, ſehr übermalt; nach Vaſari von dem als *Buonamico Christofani* nachgewieſenen *Buffalmaco*, dem er die verſchiedenartigſten Werke, u. a. auch Pietro di Puccios Geneſisbild zuſchreibt, jedenfalls von dem Meiſter des Triumphes des Todes.

Nordwand: *Pietro di Puccio* (ſeit 1390, ehemals dem *Buffalmaco* zugeſchrieben, jedenfalls nicht von dem oben erwähnten Maler der Paſſionsbilder): Gott als Welterhalter, und die Geſchichten der Geneſis bis zum Opfer des Noah. (Die übrigen Geſchichten des alten Teſtaments, von *Benozzo Gozzoli*, ſind unten zu erwähnen.)

Südwand: Triumph des Todes, Weltgericht und Hölle, die berühmten, dem *Orcagna* und ſeinem Bruder *Nardo* zugeſchriebenen Bilder, gegen 1350, die mit größter Wahrſcheinlichkeit einem Piſaner beizumeſſen ſind, der Piſas hervorragendſtem bekannten Künſtler dieſer Zeit, *Franc. Traini,* zwar ſehr verwandt, aber noch überlegen iſt.

Das Leben der Einſiedler in der Thebais (ca. 1360), von Vaſari irrtümlich *Pietro Lorenzetti* (bei Vaſari mißverſtändlich *Laurati*) zugeſchrieben, ebenfalls von dem großen Piſaner.

Die drei obern Bilder der Geſchichten des h. Ranieri. Nach Vaſari von Simone da Siena, urkundlich 1377 von *Andrea da Firenze* vollendet.

Die drei untern Bilder der Geſchichte des h. Ranieri von *Antonio Veneziano* (1386—87).

Von *Spinello Aretino* drei Bilder mit den Geſchichten der hh. Epheſus und Potitus (1391).

Francesco da Volterra (ehemals dem *Giotto* beigelegt, nach Vaſaris 1. Ausg., danach von Sirén dem *Taddeo Gaddi* zugeſchrieben): die vorzüglich geiſtvollen Geſchichten Hiobs (ſeit 1370). — Soweit jetzt nicht urkundlich die Meiſter dieſes großartigen Freskenzyklus nachgewieſen ſind, gehören ſie (d. h. alſo der Triumph des Todes, das jüngſte Gericht, das Leben der Einſiedler, die Auferſtehung, die Kreuzigung, der ungläubige Thomas und die Himmelfahrt) zwei oder drei hervorragenden Künſtlern (oder einem) um die Mitte des Trecento, die von Siena wie von Florenz beeinflußt, offenbar aber Piſaner waren.

h In S. Francesco: das Gewölbe des Chores, mit den je zu zweien gegeneinander ſchwebenden Heiligen und den allegoriſchen Figuren der Tugenden, von

Vielleicht aber besinnt sich jemand auf andere Darstellungen desselben Gegenstandes, wo die drei schlafenden Jünger zwar nach allen Gesetzen der verfeinerten Kunst geordnet, koloriert und be-

---

Taddeo Gaddi (1342). — Im Kapitelsaale die sehr zerstörten, ausgezeichneten Passionsszenen des *Gerini* (1392); an der Decke Halbfiguren in Medaillons.

In S. Caterina, 3. Altar links, die interessante Glorie des h. Thomas, von dem Pisaner *Francesco Traini*, den Vasari Orcagnas besten Schüler nennt (offenbar irrig, da *Traini* schon um 1321 fertiger Künstler war). a

In S. Martino: Fresken des 14. Jahrh. in einer Nebenkapelle rechts und über dem Chore der Nonnen. b

Im Museo Civico *Fr. Trainis* h. Dominikus von 1345 und im Erzbischöflichen Seminar die zugehörigen vier Tafeln mit Szenen aus seinem Leben. c

Pistoja. — In S. Francesco al Prato sind in einer Kap. neben dem Chore Fresken aus dem Marienleben, im Chore selbst Reste der Franzlegende, wohl von *Puccio Capanna*, freigelegt. In der Sakristei ist das Gewölbe mit vier Heiligen zwischen guten Gurtverzierungen bemalt, etwa in der Art des *Niccolò di Pietro Gerini*. — Der anstoßende Kapitelsaal enthält Fresken von verschiedenen Händen; das Gewölbe ganz der Verherrlichung des h. Franziskus gewidmet; an der Hauptwand Christus am Kreuze, welches Bild in Baumzweige mit Heiligenfiguren ausgeht usw. d

In S. Giovanni Fuorcivitas: *Taddeo Gaddi*, Madonnenaltar 1353. e

Pomposa (Abtei bei Comacchio): großes Weltgericht, um 1316, — folgt in der Komposition dem in S. Giovanni zu Florenz. f

Prato. — Im Dome (Pieve) gleich links die Cappella della Cintola, ausgemalt von *Agnolo Gaddi* 1365 mit dem Leben der Maria und der Geschichte des Gürtels. Hauptwerk der Schule. — In der Sakristei S. Jacopo da Todi von *Ant. Vite* (?) g

Kap. links neben dem Chore: rohe Legenden, wohl von *Lorenzo di Bicci*.

Kap. rechts neben dem Chore: Leben der Maria und Geschichten des h. Stephan; darunter die schon die nahende Renaissance bekundenden feinen Fresken: Geburt Mariä, Mariä Tempelgang und Predigt Stephans, angeblich von *Starnina*, Masolinos Lehrer, die übrigen drei seinem Schüler *Antonio Vite* zugeschrieben, beides irrig; die drei besseren Felder gehören einem bedeutenden Zeitgenossen Masaccios, von dem die Collegiata in Empoli ein weiteres Werk, Madonna mit Heiligen in kleinem Formate, besitzt; die schwächeren Felder stammen von einem Quattrocentisten *Andrea di Giusto da Firenze*, dessen bezeichnete Arbeit sich im Depot der Uffizien befindet. h

In S. Francesco: der ehemalige Kapitelsaal, ausgemalt von *Niccolò di Pietro Gerini*, Passion und Legenden des Matthäus und Antonius von Padua. Kreuzigung und Decke wohl von *Lorenzo di Niccolò*. i

Städtische Galerie: Thronende Maria von *Giov. da Milano*; — Altarbild von *Agnolo Gaddi*. k

Municipio: Fresken der Madonna und der Justitia in der Art des *Ant. Vite*. l

Ravenna. — S. Giovanni Ev. *Giotto:* Am Gewölbe der 4. Kap. links in den vier Feldern je ein Kirchenvater und ein Evangelist an umfänglichen Pulten. m

Rom. — In St. Peter, an der Innenseite der Fassade: die Navicella, ursprünglich eine Komposition *Giottos* (1298), allein durch mehrmalige Erneuerung, ja ganz neue Zusammensetzung des Mosaiks in moderne Formenbildung übersetzt. Eine alte, treuere Kopie in S. M. della Concezione (Cappuccini). — In der Stanza Capitolare der Sakristei: getrennte Tafeln eines bedeutenden Altarwerkes (Ciborium des Kardinals Stefaneschi) von *Giotto*. n

In S. Giovanni in Laterano, am ersten Pfeiler des rechten Seitenschiffes: gerettetes Freskofragment *Giottos*, Bonifaz VIII. die Indulgenzbulle des Jubiläums von 1300 verkündend, mit zwei Begleitern. (Stark übermalt, die Komposition des Gesamtbildes erhalten in einer späteren Zeichnung der Mailänder Ambrosiana.) o

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

leuchtet, aber eben nur drei Schläfer in idealer Draperie ſind. Hier iſt angedeutet, daß ſie unter dem Beten eingeſchlafen ſeien. Und ſolcher unſterblich großen Züge enthalten die Werke dieſer Schule viele; aber nur wer ſie ſucht, wird ſie finden. — Wir wollen vom einzelnen anfangen.

Giottos großes Verdienſt lag nicht in einem Streben nach idealer Schönheit, worin die Sieneſen (S. 667 a ff.) den Vorrang hatten, oder nach Durchführung bis ins Wirkliche, bis in die Täuſchung, worin ihn der geringſte der Modernen übertreffen kann, und worin ſchon der Bildhauer Giovanni Piſano trotz ſeiner beſchränkten Gattung viel weiter gegangen war. Das Einzelne iſt nur gerade ſo weit durchgebildet, als zum Ausdrucke des Ganzen notwendig iſt. Daher noch keinerlei Bezeichnung der Stoffe, aus denen die Dinge beſtehen, kein Unterſchied der Behandlung in Gewändern, Architektur, Fleiſch uſw. Selbſt das Kolorit befolgt eher eine gewiſſe konventionelle Skala als die Wirklichkeit. (Rote, gelbe und bläuliche Pferde z. B. bei *Giotto* in Aſſiſi, Viſion des feurigen Wagens, und bei *Spinello* im Campoſanto in Piſa; gelber Boden u. a. Das Dunkelrot vieler Lüfte iſt nur Grundierung, von der das Blau abgefallen iſt.) Im ganzen iſt die Färbung eine lichte, wie ſie das Fresko verlangt, mit noch helleren Tönen für die Lichtpartien; von der tiefen, eher dumpfen als durchſichtigen byzantiniſchen Tonweiſe ging man mit Recht ab. (Die delikateſte Ausführung des Fresko überhaupt bei *Antonio Veneziano*, Campoſanto.) Die Bildung der menſchlichen Geſtalt erſcheint ſo weit vervollkommnet, wie zum freien Ausdrucke der geiſtigen und leiblichen Bewegung dienlich iſt; dieſe aber wird noch nicht dargeſtellt, weil oder wenn ſie ſchön und anmutig iſt, ſondern weil der Gegenſtand

---

a Im Vatikan die ſchon (S. 633 b) genannte Sammlung älterer Bilder im Muſeo Criſtiano. — Einiges auch in der Gal. Corſini.

b **Siena.** — Von Siena, welches ſeinen beſonderen Stil entwickelte, wird weiter unten die Rede ſein; vorläufig ſind hier von Florentiner Meiſtern zu nennen:

c *Spinellos* Fresken im Pal. Pubblico, Sala di Balia: Geſchichten des Kaiſers Friedrich Barbaroſſa und des Papſtes Alexander III. Der Eintritt des Papſtes, welchem der Kaiſer den Zügel führt, iſt eines der beſten Zeremonienbilder aus Giottos Schule; für einige der übrigen Szenen iſt weniger gut zu ſtehen; der Reſt vollends das Werk eines untergeordneten Malers (1407—8).

d In der Akademie zu Siena eine thronende Maria mit Engeln von *Taddeo Gaddi* (1355, aus S. Piero a Megognano) und ein paar kleine Tafeln *Spinellos*, *Bernardo Daddis* u. a., ſowie ein Tod der Maria, welche die Giottesken als Komponiſten, verglichen mit den Sieneſen, in ihrer ganzen Überlegenheit erſcheinen laſſen.

e **Terni.** — In S. Francesco (Kap. r. vom Chore) ſind die Fresken der letzten Dinge, um 1400, inhaltlich intereſſant.

f **Turin.** — Kgl. Galerie: *Bernardo Daddi*, Krönung Mariä.

g **Volterra.** — In der Compagnia di S. Croce die bez. Kreuzeslegende von
h *C. Cennini.* — Im Municipio Verkündigung mit Heiligen (von *Fr. da Volterra?*).

sie verlangt. (Die bedeutendste Menge nackter Figuren in der Hölle des Camposanto läßt einen Naturalismus erkennen, dessen Ursprung bei Giovanni Pisano zu suchen sein möchte. Ähnlich, doch unfreier, die Geschichte der ersten Menschen, von *Pietro di Puccio*, ebenda.) Der Typus der Köpfe ist wohl bei den einzelnen Malern und innerhalb ihrer Bilder nach den Gegenständen ein verschiedener, allein doch ungleich mehr derselbe, als bei Spätern, die durch Kontraste und psychologische Abstufung wirkten. *Giotto* selbst hat einen durchgehenden, kenntlichen Typus bei Männern und Frauen, nicht unangenehm, aber ohne Reiz. (Ein Normalbild für seine Art der Formengebung und des Ausdruckes ist die große Madonna in der florentinischen Akademie, vorzüglich in betreff der Profilköpfe der Engel; außerdem das Bild in S. Croce. Er individualisiert fast am meisten in seiner Hauptarbeit, den Fresken der Arena, 1305—7.) Bei beiden *Gaddi* kehrt das starke Kinn fast regelmäßig wieder (Capp. Baroncelli und Chor in S. Croce); *Nardo di Cione* geht zuerst auf eigentliche Holdseligkeit aus (Capp. Strozzi in S. M. Novella). Das Individualisieren ist bald leiser, bald nachdrücklicher; vielleicht am absichtlichsten bei *Ant. Veneziano*. *Spinello*, der überhaupt oft roh zeichnet und an den Stellen, an denen kein Akzent liegt, sich auch bis in die äußerste Flauheit gehen läßt, hat in seinen Köpfen am wenigsten Einnehmendes. — Der Sinn für Schönheit, für Melodie, könnte man sagen, konzentriert sich hauptsächlich in der Gewandung, die bei den heiligen Personen eine wesentlich ideale ist, so wie das Mittelalter sie aus der altchristlichen Tradition übernommen hatte. Sie ist nicht nur der deutliche und notwendige Ausdruck der Haltung und Bewegung, sondern sie hat noch ihre besondere, oft unübertreffliche Linienschönheit, die den Ausdruck des Würdigen und Heiligen wesentlich erhöht. (Das Abendmahl im ehemaligen Refektorium von S. Croce möchte wohl das Vollkommenste enthalten.) Charakteristisch ist für *Giotto* selbst und seine nächsten Schüler der gradlinige untere Abschluß der Gewänder, während sowohl die Sienesen, als auch die Giottesken am Ende des Jahrhunderts mehr und mehr der Liebhaberei für geschwungene Endmotive der Gewandung nachgehen.

Der Raum ist durchgängig ideal gedacht und (nicht etwa wegen der „Kindheit der Kunst", die ja hier die größten Aufgaben löst) mehr angedeutet, als in den Verhältnissen der Wirklichkeit gegeben. Die Maler wußten recht wohl, daß unter so kleinbogigen Kirchenhallen, zwischen so niedrigen Stadtmauern, Pforten, Bäumen, auf einem so steilen Erdboden usw. keine solchen Menschen sich bewegen könnten, wie die ihrigen sind[1]). Allein sie gaben, was

1) Es herrscht bezüglich der Perspektive ein richtiges Gefühl für die Linienführung, es fehlt jedoch die Kenntnis der Gesetze, namentlich über die Notwendig-

zur Verdeutlichung des Vorganges diente, und dieses anspruchslos und schön (der Dom von Florenz als Symbol einer Kirche, Capp. degli Spagnuoli), meist in Linien, die mit der Einrahmung des ganzen Gemäldes zusammenstimmten; auch z. B. die Pflanzen und Bäume in gerader Reihe (Capp. degli Spagnuoli; Trionfo della Morte im Camposanto); die Felsen abgestuft zur Erzweckung verschiedener Pläne, und schroff geschärft zur Trennung verschiedener Ereignisse (in dem letztgenannten Bilde; merkwürdig kontrastiert daselbst der unverkürzte, raumlos dargestellte Teppich unter der Gruppe im Garten mit dem schon naturwahr dargestellten Fußboden unter der Reitergruppe).[2]) — Aber noch in einem anderen Sinne ist das Raumgefühl ein ideales. Der Raum ist nämlich bei Giotto dazu vorhanden, um möglichst mit reichem Leben ausgefüllt zu werden, nicht um selber malerisch mitzuwirken; er gilt durchaus nur als Schauplatz. Wie schon bei Giovanni Pisano, so wird eben hier jeder Vorgang in einer möglichst großen Anzahl von Figuren entwickelt oder gespiegelt, neben denen die Nebensachen schon räumlich nicht aufkommen können. Die Schule hat so viel vom Besten vorrätig, daß sie mit ihrem Reichtume nicht wohin weiß und des Untergeordneten nicht zu bedürfen glaubt. Endlich lebt sie in einem innigen Verhältnisse zur Architektur, die ihr dafür eine ganz andere Freiheit, zumal größere Flächen gewährt als im Norden. Bei der Verzierung der Gewölberippen, bei ihrer Einrahmung mit Ornamenten und Halbfiguren arbeiten Maler und Baumeister so zusammen, daß sie eine Person zu sein scheinen. — In den Gewölbemalereien ist, beiläufig gesagt, noch von keiner Art illusionärer Verkürzung die Rede. (Incoronata in Neapel; der Meister füllt die zusammenlaufenden Winkel seiner acht Dreieckfelder hier jedesmal mit einem schwebenden Engel aus, dessen Goldgewand gut zu dem dunkelblauen Grunde stimmt.)

Auf diesen Voraussetzungen beruht nun die ganz neue Auffassung der Charaktere und der Tatsachen, die das große Verdienst der Schule ausmacht. In der Intention ist sie nicht heiliger, erhabener, als die Byzantiner auch waren, die ja gern in ihren Mumiengestalten das Übersinnliche und Ewige ausgesprochen hätten. Allein sie bringt diese Intention dem Beschauer unendlich näher, indem sie sie mit einem durchaus neu geschaffenen, lebendigen Ausdruck bekleidet. Schon ihren Einzelgestalten, etwa den

---

keit der Annahme einer bestimmten Entfernung des Beschauers vom Bilde, mit deren Entdeckung erst die Meister des 15. Jahrh. eine bewußte richtige perspektivische Zeichnung ermöglichten.

2) Es ist eine Eigentümlichkeit der Sienesen, alle Stoffmuster, in denen sie besondere Zierlichkeit entwickeln, rücksichtslos gegen Perspektive und Modellierung flach aufzuzeichnen oder gar mit Modeln in den Kreidegrund einzupressen.

Evangelisten in den vier Kappen eines Gewölbes (z. B. Madonnenkapelle im Dome von Prato usw.) genügt jetzt nicht mehr symmetrische Stellung, Buch und Attribut; der hohe Charakter des Darzustellenden drückt sich in der lebensvollen und würdigen Wendung der Gestalt und des Hauptes, in den bedeutenden Zügen, in der freien und doch so feierlich wallenden Gewandung aus. Wie soll man z. B. den Johannes größer fassen, als diese Schule zu tun pflegt, — ein hochbejahrter Greis, in tiefem Sinnen vor sich hinblickend, indem sein Adler scheu zu ihm emporsieht?

Ehe von den größeren Kompositionen die Rede ist, muß zugestanden werden, daß die Motive des Einzelnen und des Ganzen in dieser Schule sich gerade so wiederholen wie in der antiken Kunst. (Man vergleiche z. B. die drei Leben der Maria in der Capp. Baroncelli zu S. Croce, im Chore der Sakristei ebenda, und in der Madonnenkapelle des Domes von Prato.) Die Maler sind deshalb keine Plagiatoren und einer von ihnen hat auch den andern gewiß nicht dafür gehalten; es war gemeinsames Schulgut, das jeder nach Kräften reproduzierte, nicht knechtisch, sondern lebendig und mit freien Zutaten. Kirchen und Klöster verlangten die ihnen bekannte und keine andere Erzählungsweise der Passion, des Lebens der Maria, der Geschichten des h. Franziskus usw. Sie verlangten von dem Künstler noch nicht seine geniale Subjektivität, sondern die Sache; es kam auf das Deutliche und Schöne, nicht auf das Eigentümliche an. Daneben aber blieb, wie wir bald sehen werden, noch ein reiches großes Feld für freie Aufgaben im Sinne jenes Jahrhunderts offen.

Von *Giotto* selbst ging ein Strom von Erfindung und Neuschöpfung aus. Vielleicht hat kein anderer Maler seine Kunst so gänzlich umgestaltet und neu orientiert hinterlassen wie er.

Sein Jugendwerk, die Fresken in S. M. dell' Arena zu Padua (um 1305—7), sind für ihn und die ganz neue Geschichtsdarstellung der Schule in besonderem Grade bezeichnend. Jeder Tatsache ist ihre bedeutendste Seite abgewonnen, um auf diese die Darstellung zu bauen. Wir wählen nur einige irdische, zum Teile alltägliche Vorgänge; ihr Wert liegt in dem, was sich von selbst zu verstehen scheint, bei seinen byzantinisch beeinflußten Vorgängern aber sich noch nicht von selbst verstand und nicht vorhanden ist.

Die tief in sich versunkene Trauer: Joachim bei den Hirten; er kommt zu ihnen gewandelt wie im Traume. — Der liebevolle Empfang: Joachims Heimkehr zu Anna, die seinen Kopf ganz anmutig mit beiden Händen faßt und ihn küßt. — Das Harren mit tiefster Erregung: die vor dem Altare knieenden Freier der h. Jungfrau, teils in flehendem Gebete, teils in der höchsten Spannung,

die würdevollſte Gruppe ohne allen äußerlichen Affekt. — Das ſtumme Fragen und Erraten: die wundervolle Gruppe der Heimſuchung. — Die geteilte Handlung der mittleren Figur in der Auferweckung des Lazarus: noch ſtreckt der Dargeſtellte die rechte Hand gegen Chriſtus, dem er ſich unmittelbar vorher flehend zugewandt haben wird; jetzt mit der Gebärde der höchſten Aufregung wendet er ſich gegen Lazarus. — Der geheime Auftrag: die Unterhandlung des Judas mit dem Prieſter, deſſen beide Hände (wie bei Giotto ſo oft) zu ſprechen ſcheinen. — Der Hohn: in der Gruppe der Verſpottung; beſonders meiſterhaft der heuchleriſch gebückt ſich Nahende. — Die hohe Mäßigung alles Pathetiſchen: in der Gruppe unter dem Kreuze lehnt Maria, zwar ohnmächtig, aber noch ſtehend, in den Armen der Ihrigen; was dieſe bekümmert, iſt nicht (wie bei den Malern des 17. Jahrh.) die Ohnmacht an ſich, ſondern der gewaltige Schmerz. — Ein Dialog in Gebärden: die Soldaten mit Chriſti Mantel; man glaubt ihre Worte zu vernehmen. — Die Klage um den toten Chriſtus iſt ohne irgend einen Zug der Grimaſſe gegeben; der Leichnam iſt gleichſam ganz in Liebe und Schmerz eingehüllt; Schultern und Rücken liegen auf den Knieen der ihn umarmenden Mutter; eine heilige Frau ſtützt ſein Haupt, eine hebt ſeine rechte, eine ſeine linke Hand empor; Magdalena, die Büßerin, auf der Erde ſitzend, hält und beſchaut ſeine Füße. — Überall ſind die Kauſalitäten höher und geiſtiger gegriffen als bei vielen der Größten unter allen, die nach ihm kamen. Man ſehe, wie der ſchwächere Meiſter der Wandbilder im Chore über das Ziel geſchoſſen hat: bei Mariä Himmelfahrt ſtürzen die Apoſtel zur Erde, nicht ſowohl aus Andacht, als getroffen von den Strahlen, die von der Glorie ausgehen.

Was hier an einem monumentalen Werke erſten Ranges groß erſcheint, iſt es nicht minder an den kleinen, faſt ſkizzenhaften Geſchichten Chriſti und des h. Franziskus in der Akademie von
a Florenz, von den Sakriſteiſchränken in S. Croce ſtammend. Auch hier wird man die prägnanteſte Erzählung in den geiſtvollen Zügen antreffen. (Ausgeführt, wohl auch erfunden von *Taddeo Gaddi.*)

Mit der Intention, dieſe unſterblichen Gedanken zu finden, muß der Beſchauer an Giottos Schöpfungen herantreten. Die Schule hat ſie von ihm ererbt und weiter verwertet. Wo ſie aber mit einer ſo glorreichen Unmittelbarkeit zu uns reden, wie z. B. in den eben genannten Fresken und in dem Abendmahle des Refektoriums von S. Croce, da fühlen wir uns in Gegenwart des Meiſters ſelbſt.

Die Anweſenden, die außer den Handelnden die einzelnen Szenen beleben, ſind keine müßigen Füllfiguren, wie ſie die ſpätere Kunſt oft aus rein maleriſcher Abſicht, um das Auge zu vergnügen,

hinzugetan hat, sondern immer wesentliche Mittel der Verdeutlichung, Reflexe, ohne welche die Handlung weniger sprechend wäre. Man sehe in der Kap. Peruzzi zu S. Croce die Auferstehung des Evangelisten Johannes von *Giotto:* hier wird das Wunder erst wirklich durch das mit voller dramatischer Größe gegebene Verhalten der entsetzten und erstaunten Zuschauer. Gegenüber, in der Geschichte des Täufers, erhält die Szene, wo sein Haupt gebracht wird, ihre ganze Gewalt erst durch die beiden Zuschauer, die sich voll innern Grauens aneinanderschließen. — Hundert anderer Beispiele zu geschweigen. a

Bisweilen treten auch einzelne Figuren und Gruppen aus der Handlung heraus, indem sie nur dazu bestimmt sind, eine Örtlichkeit oder Existenz zu versinnlichen; im Grunde sind es reine Genrefiguren. So der Fischer in *Giottos* Navicella (Vorhalle von St. Peter), obschon man diesen auch als symbolisches Gegenbild zu dem rechts stehenden Christus auffassen kann; eine ganze Fischerszene bei *Antonio Veneziano* (Camposanto, Gesch. des h. Ranieri, an der Decke der Spanischen Kapelle u. dgl. m.). Ja, der Camposanto enthält in dem „Leben der Einsiedler" eine große chronikartige Zusammenstellung einzelner Züge, von denen man gerade die besten, am glücklichsten gerundeten, als Genre bezeichnen kann (vgl. S. 648 g); es sind die Motive des Ruhens, sitzenden Arbeitens, ruhigen Redens, Fischens usw. Diesen war der Pisaner Existenzmaler viel besser gewachsen, als denen, worin es auf erhöhten momentanen Ausdruck ankam. b c

Die Szenen des höhern Pathos überschreiten bisweilen das wahre Maß, wie namentlich einige Passionsbilder zeigen. Die rätselhafte Komposition im Camposanto, die dem sog. Buffalmaco (Buonamico Cristofani, s. S. 648 g) beigelegt wird, enthält zwischen herrlichen Gruppen von Anwesenden die karikiert schmerzliche Gruppe der ohnmächtig sinkenden Maria und ihrer Begleiterinnen: einer der Henker holt mit gewaltsam ausgespreizter Stellung aus, dem bösen Schächer die Glieder zu zerschmettern. Die würdigste und an schönen Zügen reichste giotteske Kreuzigung möchte die in der Capp. degli Spagnuoli sein; (einer der bedeutendsten Passionszyklen überhaupt war der im Kapitelsaale von S. Francesco zu Pisa). d e f

Sonst tritt die innere Erregung oft bewunderungswürdig wahr und schön zutage. Man sehe (Camposanto, von *Franc. da Volterra*) die Gebärde edlen Vorwurfes, mit der Hiob zu Gott spricht, indem er auf die verlornen Herden hinweist; oder die Innigkeit, mit welcher S. Ranieri (in der obern Bilderreihe) sein Gelübde bei dem heiligen Mönche ablegt. Das Gewaltigste im Affekte hat wohl der Meister des Trionfo della Morte (Camposanto) ge- g h

leiſtet in der Gruppe der Krüppel und Bettler, die vergebens nach dem erlöſenden Tode ſchreien; ihre parallele Gebärde mit den verſtümmelten Armen wirkt hier, verbunden mit dem Ausdrucke ihrer Züge, hochbedeutend. Es iſt einer der Fälle, da auch das Widrige vollkommen kunſtberechtigt erſcheint. Nur ſo erhielt die Gruppe im Garten ihren deutlichen Sinn als Gegenſatz; ſie iſt, beiläufig geſagt, das ausgeführteſte weltliche Exiſtenzbild des gotiſchen Stiles, eine Ausführung deſſen, was die Miniaturen unſerer Minneſingerhandſchriften nur erſt als Andeutung geben; doch ſchon mit einem deutlichen Anklange an Boccaccio. In der Gruppe der Reiter iſt der tiefe Schauder vor den drei Leichen unübertrefflich ſchön dargeſtellt in dem behutſamen Herannahen, Überbeugen, Sichzurückhalten; zugleich maleriſch eine vorzügliche Kompoſition.

a — An einfachern Aufgaben zeigt z. B. in der Sakriſtei von S. Miniato bei Florenz *Spinello* ſeine herbe Größe. Es ſind die oft gemalten Geſchichten des h. Benedikt, hier auf ihren einfachſten Ausdruck zurückgeführt. Macht und ruhige Autorität ließen ſich kaum treffender darſtellen, als hier in Gebärde und Geſtalt des heiligen Abtes durchweg geſchieht; auch die Verführung und die Buße des jungen Mönches, die Demütigung des Gotenkönigs, die Gruppe der Mönche um den vom Teufel in Beſitz genommenen Stein gehören zu den geiſtvollſten Gedanken der florentiniſchen Schule. Vieles andere iſt dagegen flüchtig gedacht und roh gegegeben (überdies beträchtlich übermalt). Ein zweites bedeutendes Denkmal von Spinellos Können ſind die Fresken des Kirch-

b leins S. Caterina a Antella (bei Bagno di Ripoli, mit Szenen aus der Legende der Heiligen).

Je nach der Aufgabe erſchöpfen dieſe Maler bisweilen das Mögliche in edler und geiſtvoller Äußerung der Seelenbewegung. Ich glaube nicht, daß die Szene des Auferſtandenen, der ſeine Wundmale zeigt, jemals wieder ſo vollkommen gedacht worden iſt, als in der nur ſtückweiſe erhaltenen Gruppe des ſog. Buffal-

c maco (Campoſanto). Statt des einen Thomas ſind es mehrere Jünger, die den Auferſtandenen wiedererkennen und ſeine Wunden verehrend, anbetend, voll zärtlicher Teilnahme betrachten; zugleich bilden ſie eine der ſchönſtgeordneten Gruppen der Schule. (Man vergleiche damit *Guercinos* trefflich gemaltes und dabei ſo roh empfundenes Bild in der vatikaniſchen Galerie.) Auch in der zunächſt folgenden Himmelfahrt hat die ſtärkſte Übermalung die ſchönen alten Gedanken nicht gänzlich zerſtören können; noch ſind die Apoſtel kenntlich geteilt zwiſchen Augenblendung, Erſtaunen, Beteuerung und hingebender Anbetung. Wenn man aber wiſſen will, mit wie wenigem ſich ein großer, für jene Zeit erſchütternder Eindruck hervorbringen ließ, ſo betrachte man in der Incoro-

nata zu Neapel das „Sakrament der Buße"; fast entsetzt wendet a
sich der Priester von der beichtenden Frau ab, während die Büßer (Flagellanten) verhüllt und gebückt von dannen ziehen. Überhaupt ist die Incoronata in dieser Beziehung durchgängig eines der wichtigsten Denkmäler.

Die Darstellung des Himmlischen, Heiligen, Übersinnlichen hat noch ganz dieselbe Grundlage wie zur byzantinischen Zeit; in symmetrischer Gruppierung und Haltung, ganz ernst und ruhig, ragt es in die irdischen Vorgänge herab, als etwas sich von selbst Verstehendes, dem noch der volle, auch apokalyptische Glaube entgegenkommt; bei der idealen Betrachtungsweise des Raumes findet es auch äußerlich von selbst seine Stelle. (Erst das 15. Jahrh. fing an, den Himmel durch Wolkenschichten räumlich zu erklären, und erst Correggio gibt den Wolken jenen bestimmten kubischen Inhalt und Konsistenzgrad, der sie zur ganz örtlich berechenbaren Unterbringung von Engeln und Heiligen geeignet macht.) Es sind die seit der altchristlichen Zeit kunstüblichen Gedanken, die in jeder, selbst in verschrumpft byzantinischer Form imponieren, hier aber in schöner Verjüngung auftreten. Das, was so lange Jahrhunderte bloße Andeutung gewesen war, gewinnt endlich eine erhabene Wirklichkeit, soweit eine solche überhaupt im Sinne des Jahrhunderts lag.

Hier muß vorläufig von den Weltgerichtsbildern die Rede sein. Es hatten schon lange, auch im Orient, solche existiert, ehe der unbekannte Künstler *(Franc. Traini?)* dasjenige im Campo- b
santo malte. Allein bei ihm erst ist der Richter nicht bloß eine Funktion, sondern ein persönlicher Charakter, dem die Wendung und die berühmte Gebärde ein imposantes Leben verleihen. Der damalige Glaube wies bereits der Madonna eine fürbittende Teilnahme beim Weltgerichte an; der Maler gab ihr denselben mandelförmigen Heiligenschein (Mandorla) wie Christus; ihre Unterordnung wird nur dadurch angedeutet, daß ihre Stellung der seinigen fast parallel folgt. Die Apostel sind keine bloßen Anwesenden mehr, sondern sie nehmen den stärksten inneren Anteil; wir sehen sie trauernd, erschrocken auf den Richter hinblickend, niedergeschlagen in sich gekehrt, auch miteinander redend. Sogar einer der Engelherolde kauert furchtsam auf einer Wolke, den Mund mit der Hand verdeckend. Höchst energisch vollziehen dann unten fünf Erzengel das Geschäft des Seelenscheidens; in den beiden, welche die Herüberstrebenden in die Hölle zurückdrängen, ist die herbste Wirkung beabsichtigt und erreicht.

Auch bloße Glorien sind bei dieser Schule immer höchst beachtenswert. Die ererbte Symmetrie in der Haltung der Hauptfigur und der Engelscharen wird mehr oder weniger beibehalten,

aber mit grandioſem Leben durchdrungen. Man kann nichts Eigen-
a tümlicheres ſehen, als (Campoſanto, Geſch. des Hiob) die Erſcheinung Gottes in ovaler Glorie mit ſechs Engeln über einer Landſchaft mit grünem Meere, gelber Erde und rotem (ehemals blauem) Himmel; Satan tritt auf einen Fels in Gottes Nähe. Kein Effekt des Lichtes und des Raumes könnte den echten, großartigen Charakter dieſer Theophanie irgend erhöhen.

b Oder (ebenda über dem öſtlichen Eingange der Südwand) Mariä Himmelfahrt: drei Engel auf jeder Seite, und zwei ſtärkere, männliche Engel unten tragen und halten den Rand der Mandorla, in der die Jungfrau ihrem Sohne entgegenſchwebt. Glaubt man ihr nicht viel eher, daß ſie wirklich ſchwebe und ein überirdiſches Daſein habe, als jenen zahlreichen Madonnen der letzten Jahrhunderte auf den mit zerſtreuten Engeln beſäten Wolkenhaufen, mit Lichteffekt und Untenſicht? — Das Schweben wird aber überdies in der Schule Giottos nicht ſelten ſo anmutig und feierlich dargeſtellt, daß man die vollendete Kunſtepoche vor ſich zu haben
c glaubt. Es ſind im Weltgerichte (Campoſanto) zwei Engel, die bis auf Luca della Robbia und Raffael ſchwerlich mehr ihresgleichen haben.

Außer den bibliſchen und legendariſchen Stoffen erging ſich aber die Schule noch in freien, großen ſymboliſch-allegoriſchen Bildern und Bilderkreiſen. Sie hing dabei, wie oben bei Anlaß der Skulptur (S. 412 f) angedeutet wurde, von einer gelehrten literariſchen und poetiſchen Bildung ab, die den ſtärkeren Teil bildete und durch einen Genius wie Dante repräſentiert war. Schon bei dem großen Dichter aber darf man ſich wohl fragen, ob er durch ſeine Symbolik oder trotz ihrer groß iſt. Diese Symbolik war nicht durch und mit Dichtung und Kunſt entſtanden, wie im Altertume, ſondern Dichtung und Kunſt mußten ſich ihr bequemen. Bei Dante freilich liegt alles untrennbar durch- und ineinander; er iſt ebenſo ſehr Gelehrter und Theolog wie Dichter. Der Künſtler dagegen war hier auf etwas außer ſeiner Sphäre Liegendes angewieſen; er mußte dienen und tat es mit heiligem Ernſte. Wir aber ſind nicht verpflichtet, die Empfindungsweiſe einer zwar ſtrebenden, aber doch nicht harmoniſchen Zeit und noch viel weniger ihre zu einer wunderlichen Enzyklopädie geordneten Bildungselemente zur Norm für uns ſelber zu machen; vielmehr muß hier neben dem Ewigen, das jene Kunſt ſchuf, und dem wir ganz folgen können, auch das Vergängliche und Befangene anerkannt werden.

Die Allegorie iſt zunächſt die Darſtellung eines abſtrakten Begriffes in menſchlicher Geſtalt. Um kenntlich zu ſein, muß ſie in Charakter und Attributen dieſem Begriffe möglichſt zu ent-

sprechen suchen; nicht immer kann man durch eine Beischrift nachhelfen. Ich bekenne, daß mich von allen giottesken Allegorien eine einzige wahrhaft ergreift, die weibliche Gestalt des Todes im Trionfo della Morte; es ist eben keine bloße Allegorie, sondern eine dämonische Macht. Die Tugenden und Laster, wie sie z. B. *Giotto* in der Arena (untere Felder) angebracht hat, sind für uns a
doch nur kulturgeschichtlich interessante Versuche, das Allgemeine zu veranschaulichen; in unserer Empfindungsweise finden sie keine Stelle. Wer in Italien allmählich z. B. einige hundert Darstellungen der vier Kardinaltugenden aus allen Epochen der christlichen Kunst durchgesehen hat, wird sich vielleicht mit mir darüber wundern, daß so weniges davon im Gedächtnisse haften bleibt, während historische Gestalten sich ihm fest einprägen. Der Grund ist wohl kein anderer, als daß jene nicht durch unsere Seele, sondern nur an unseren Augen vorübergegangen sind. Die drei christlichen Tugenden, Glaube, Liebe, Hoffnung, prägen sich schon viel fester ein, weil sie nicht wesentlich durch äußere Attribute, sondern durch gesteigerten Seelenausdruck charakterisiert zu werden pflegen und uns daher zum Nachempfinden auffordern. Die Künste und Wissenschaften, in der Capp. degli Spagnuoli in großer, vollständiger b
Reihe vorgetragen und von ihren Repräsentanten begleitet, würden uns ohne die süßen Köpfe gleichgültig lassen; *Giotto* ersetzte in seinen Reliefs am Campanile nicht umsonst die allegorische c
Figur durch das Bild der entsprechenden Tätigkeit. — Und woher stammte im Grunde die Anregung zu dieser durch das ganze (auch byzantinische) Mittelalter gehenden Lust am Allegorisieren? Sie war ursprünglich das Residuum der antiken Mythologie, die mit dem Christentume ihre wahre Bedeutung eingebüßt hatte. Ihr Ahn heißt Marcianus Capella und lebte im 5. Jahrh. Die Kunst wird die Allegorie nie ganz entbehren können und konnte es schon im Altertume nicht, allein sie wird in ihren Blütezeiten einen nur mäßigen Gebrauch davon machen und keinen geheimtuenden Hauptakzent darauf legen. (Vgl. die Allegorien der Barockskulptur.)

Hauptsächlich aber wird sie derartige Gestalten abgesondert darstellen und nicht in historische Szenen hineinversetzen. (Vgl. Raffael: Decke der Camera della Segnatura und Saal Konstantins.) *Giotto* war kühner: er ließ sich, ohne Zweifel durch Dante, verführen, in der Unterkirche von Assisi u. a. eine wirkliche Ver- d
mählungszeremonie des. h. Franziskus und einer Figur, die die Armut darstellt, abzuschildern; beim Dichter bleibt der Vorgang Symbol, und der Leser wird darüber keinen Augenblick getäuscht; beim Maler wird es eben doch eine Trauung, und wenn er noch so viele Winke und Beziehungen ringsum aufhäuft, wenn auch

Christus dem h. Franz die Armut zuführt und es dabei geschehen läßt, daß zwei Buben sie mißhandeln, wenn auch ihr Linnenkleid in Fetzen geht u. dgl. m. Die Verpflichtung zur Armut als eine Vermählung mit ihr zu bezeichnen, ist eine Metapher, und auf eine solche darf man gar nie ein Kunstwerk bauen, weil sie als Metapher d. h. „Übertragung auf eine neue fingierte Wirklichkeit" im Bilde ein notwendig falsches Resultat gibt. Wenn spätere Künstler z. B. die mit der Zeit an den Tag gekommene Wahrheit darstellen wollten, so kam dabei ein absurdes Bild zustande wie folgt: ein nackter, geflügelter Greis mit Stundenglas und Hippe deckt ein verhülltes Weib auf! — Sobald man eben die allegorischen Figuren in sinnliche Tätigkeit versetzen muß, ist ohne die Metapher beinahe gar nichts auszurichten und mit ihr nur Widersinniges. Auch die übrigen Allegorien des Mittelgewölbes der Unterkirche von Assisi sind an sich so barock, wie die des 17. Jahrh. Da verscheucht die Buße mit einer Geißel die profane Liebe und stürzt die Unreinigkeit über den Fels hinab. Die Keuschheit sitzt wohlverwahrt in einem Turme; die Reinlichkeit wäscht nackte Leute, und die Stärke reicht das Trockentuch dar. Der Gehorsam, von der zweiköpfigen Klugheit und der Demut begleitet, legt einem Mönche ein Joch auf; einer der anwesenden Engel verjagt einen Kentauren, womit der Eigensinn (wenn nicht einfach nach der gewöhnlichen Auffassung des Mittelalters die Sinnlichkeit) gemeint ist. Ohne den tiefen Ernst Giottos, der auch hier nur das Notwendige und dieses so deutlich wie möglich ohne alle versüßende Koketterie ausdrückt, würden diese Szenen als profan und langweilig wirken.[1])

Die Kunst empfand das Ungenügende aller Allegorik auch recht wohl. Als Ergänzung schuf sie z. B. jene meist dem Altertume entnommenen Repräsentanten der allgemeinen Begriffe und gesellte sie den Allegorien einzeln bei, wovon die genannte Capp.
a degli Spagnuoli das vollständige Beispiel liefert. (Auch Dante macht von dieser Repräsentation bekanntlich den stärksten Gebrauch.) Solche Figuren, namentlich wenn sie nicht besser stilisiert sind als bei *Taddeo di Bartolo* (Vorraum der Kap. des Pal. Pub-
b blico in Siena), bleiben doch bloße Kuriosität; sie geben den Maßstab des naiven historischen Wissens jener Zeit, die nach Valerius Maximus und andern Quellen dieser Art neue Ideale proklamiert.

Ungleich wichtiger und selbständiger als dieses buchgeborene allegorische Element ist in Giottos Schule das symbolische. Es gibt hohe, gewaltige Gedanken, die sich durch keinen bloß histo-

1) In den ersten Abschnitten des Vasari wird noch mancher Allegorien aus jetzt nicht mehr vorhandenen Werken umständliche Erwähnung getan.

rischen Vorgang versinnlichen lassen und doch grade von der Kunst ihre höchste Belebung verlangen. Das betreffende Kunstwerk wird um so ergreifender sein, je weniger Allegorie, je mehr lebendiges, deutliches Geschehen es enthält. Die künstlerische Symbolik spricht teils gruppen- und kategorienweise, teils durch allbekannte historische Charaktere. Das größte, was von dieser Art vorhanden ist, trägt am wenigsten den Stempel der bloßen subjektiven Erfindung; es sind vielmehr große Zeitgedanken, die sich fast mit Gewalt der Kunst aufdrängen.

Zu diesen Gegenständen gehört schon das ganze Jenseits, obwohl nicht unbeschränkt. Soweit das Evangelium und die Apokalypse in ihren Weisagungen gehen, hat die Kunst noch einen Boden, der mit dem Historischen von gleichem Range ist. Erst mit den einzelnen Motiven, die hierüber hinausgehen, beginnt die freie Symbolik. Das Weltgericht in seinen drei Abteilungen: Gericht, Paradies und Hölle, hat in dieser Schule drei mehr oder weniger vollständige Darstellungen erhalten: die (sehr zerstörte) *Giottos*[1]) an der Vorderwand der Arena zu Padua, die *Nardos* in S. M. a Novella und die früher Orcagna zugeschriebene im Campo- b santo (der untere Teil der Hölle durch schlechte Übermalung stark verändert). Die Hölle ist an den beiden letzterwähnten Orten mit offenbarem Anschlusse an Dante nach Schichten oder Bulgen eingeteilt, in welche die einzelnen Sünderklassen nach Verdienst eingeordnet sind. Ich überlasse es einem jeden, über Dantes Unternehmen, über dies eigenmächtige Einsperren der ganzen Vor- und Mitwelt in die verschiedenen Behälter seiner drei großen Räume zu denken, wie er will; nur möge man sich im stillen fragen: wo hätte er dich wohl hingetan? Es ist nicht schwer, die verschiedenen Höllenbulgen im Gedichte nachzuweisen, in die z. B. die meisten jetzigen Anbeter des Dichters selbst zu sitzen kämen. Aus dem Gedichte spricht nur zu oft der Geist der unerbittlichen, unauslöschlichen Zwietracht, der das Unglück Italiens verschuldet hat. Auch liegt, wie gesagt, in dem symbolischen Inhalte überhaupt, so schwer und künstlich er verarbeitet ist, mehr nur der kulturgeschichtliche, nicht der poetische Wert der Divina Commedia. Dieser beruht wesentlich auf der hohen plastischen Darstellungsweise der einzelnen Motive, auf dem gleichmäßig grandiosen Stile, wodurch Dante der Vater der neuen abendländischen Poesie geworden ist.

Die Malerei konnte sich von dieser Seite seines Wesens nur einen Teil aneignen: das episodisch Reizvolle fiel in den Höllen-

1) Merkwürdigerweise ist Giotto in der Gruppierung freier als Nardo; er gibt noch bewegte Scharen, die ungleiche Luftentfernungen zwischen sich haben. Christus und die Apostel sind noch ohne den momentanen Ausdruck, den ihnen Nardo verlieh. Übrigens zeigt sich hier eine starke Mitwirkung von Schülerhänden.

bildern weg, es blieb nur die Gruppierung nackter Körper nach Abteilungen als künstlerisch dankbares Element übrig. In dem Bilde des
a Camposanto ist denn auch die eine Gruppe der Zusammengekauerten, die aneinander nagen, von vorzüglicher Bedeutung. Das Bild
b in S. M. Novella dagegen, das Vollständigkeit des Höllenzyklus bezweckt und deshalb nur kleine Figuren enthält, ist künstlerisch soviel wie nichtig (als Gesamtkomposition, nicht in den Details).

Das Weltgericht selber bleibt von Dante frei, wie sich von selbst versteht. Die Kunst des 14. Jahrh. zeigt sich hier in ihrer Beschränkung groß; sie verzichtete im wesentlichen darauf, das Raumlose räumlich, das Passive körperlich und dramatisch interessant zu machen; in regelmäßigen Schichten von Köpfen drückte sie diesseits Jubel und Seligkeit, jenseits Jammer und Verdammnis kollektiv aus; nur mäßig aber bedeutend gewählt sind ihre Episoden;
c in dem Bilde des Camposanto ist z. B. ein Zug der echtesten Symbolik die Gruppe der von Teufelshänden gepackten Frauen, welche die andern (nicht unwillkürlich, sondern) als Genossinnen und Mitschuldige mit sich reißen; oder die aufs höchste gesteigerte Inbrunst des auf einer Wolke am Rande einer Reihe knieenden Johannes d. T.; es ist richtig und schön gedacht, daß der Vorläufer Christi an diesem höchsten Akte der Macht des letzteren gerade diesen Anteil hat. — Von der himmlischen Gruppe ist schon die Rede ge-
d wesen. — In S. M. Novella kommt eine besondere Darstellung des Paradieses hinzu, die durch die süßere Schönheit ihrer Köpfe vor den mehr sinnlich energischen des Bildes im Camposanto einen gewissen Vorzug hat. Der Unterschied des seligen Daseins gegenüber dem gewaltigen Akte des Gerichtes ist dadurch ausgedrückt, daß die Köpfe nicht wie hier im Profile gegen Christus, sondern in ganzer Ansicht gegen den Beschauer gerichtet sind. Mit so leisen Mitteln muß diese Kunst wirken.

Die Teufel, wo sie vorkommen (außer den genannten Bildern
e z. B. besonders reichlich in der Capp. degli Spagnuoli, wo Christus im Limbus erscheint), sind reine Karikaturen, und Satan selbst am meisten. Vor lauter Teufelhaftigkeit haben sie gar nichts Dämonisches.

Von den übrigen symbolischen Kompositionen der Schule ist der
f Trionfo della Morte im Camposanto zu Pisa weitaus die bedeutendste. Sie bedarf weiterer Erläuterungen gar nicht, weil hier der symbolische Gedanke rein im Bilde aufgeht. Die Gegensätze sprechen in Gestalt von Gruppen sich klar genug gegeneinander aus. Der Erfinder war auch als Künstler dem ganzen reichen Gedanken völlig gewachsen.

Dies gilt lange nicht im gleichen Maße von dem großen sym-
g bolischen Fresko des *Ambrogio Lorenzetti* im Pal. Pubblico

(Sala della Pace) zu Siena (s. S. 669 e) mit der Darstellung der Folgen des guten und des tyrannischen Regimentes; doch ist die buchmäßige Allegorie wenigstens mit Zügen echter und schöner Symbolik gemischt.

Dagegen fehlte es den Malern der Spanischen Kapelle a nicht an der Gestaltungskraft auch für das Bedeutendste. Außer jener großen allegorischen Darstellung (linke Wand) des h. Thomas von Aquino, der inmitten aller Wissenschaften und Künste thront, schufen sie an der rechten Wand ein symbolisches Bild: die Bestimmung und Macht der Kirche auf Erden. (Das Einzelne ist in den Handbüchern nachzusehen.) Ein überreiches, sorgfältig und schön durchgeführtes Werk, aber vollkommen aus der Buchphantasie, nicht aus der Künstlerphantasie entstanden, weshalb es denn auch eines Buches zur Erklärung bedarf. Wie anders deutlich und ergreifend spricht der Trionfo della Morte! Wie anders großartig hätte sich auch das Bild der Kirche symbolisch geben lassen! Freilich im Kloster von S. M. Novella hätte sich auch ein Orcagna einem dominikanischen Programme aus guten Gründen ohne Widerrede gefügt.

Diese theologisierende Phantasie hat noch mehr als einmal der Kunst den echten Gestaltungstrieb verleidet. Man sehe bei *Pietro di Puccio* (Camposanto) Gott als Schöpfer und Herrn der Welt b dargestellt. Es ist eine riesige Figur, die einen ungeheuren Schild mit den konzentrischen Himmelssphären vor den Leib hält; unten schauen die Füße hervor. Somit ist freilich jeder Gedanke an eine Immanenz Gottes in der Welt beseitigt[1]).

Oder die Glorie des h. Thomas von Aquino, auf einem Altare links in S. Caterina zu Pisa, von *Francesco Traini.* Hier sollte c die geistige Einwirkung, die der Heilige von verschiedenen Seiten empfangen und auf die Gläubigen ausgeübt, symbolisch dargestellt werden. Der Maler (oder sein Ratgeber) machte dies auf die

---

1) Wie roh auch jene große Zeit noch bisweilen sein konnte, zeigt das Wiederauftauchen der absurdesten symbolischen Notbehelfe des früheren Mittelalters. Noch *Spinello* wagte, in einem jetzt untergegangenen Fresko, die vier Evangelisten zwar als menschliche drapierte Figuren, aber mit den Köpfen ihrer Embleme zu malen. (Man sieht dies u. a. an der vom frühromanischen Baue herrührenden Oberschwelle der Seitentür von SS. Annunziata in Arezzo dargestellt.) Auch das * allzu umständliche Verhältnis der Evangelisten zur Feder ist schon ein frühmittelalterlicher Notbehelf, den z. B. *Bartolo di Fredi* in Siena wieder aufgriff (in der dortigen Akademie): Markus spitzt seine Feder, Lukas besieht sie, Matthäus ** taucht sie ein, nur Johannes schreibt. Wer hierin tiefere Bezüge findet, dem darf man die Freude nicht verderben. Vasari lobt sogar einen h. Lukas des Buffalmaco in der Badia di Settimo, der mit großer Natürlichkeit auf die Feder geblasen habe, um die Tinte fließen zu machen. Mit andern Eigenheiten ging auch diese von Siena auf die Peruginer über und kommt bei Pinturicchio von neuem zum Vorscheine.

leichteſte Weiſe mit goldenen Strahlen ab. Von dem oben angebrachten Chriſtus geht je ein Strahl auf jeden der ſechs Apoſtel und drei auf den in der Mitte thronenden h. Thomas; von jedem Apoſtel und von den weiter unten ſtehenden Heiden Platon und Ariſtoteles geht je ein Strahl auf den Kopf des Thomas; von dem Buche des Thomas (der Summa) gehen viele Strahlen auf die unten verſammelten Geiſtlichen; mitten auf der Erde liegt ein widerlegter Ketzer. Das Weſentliche in dieſer ganzen Darſtellung ließ ſich ſchon mit dem bloßen Lineale hervorbringen.

Man darf es bedauern, daß die Theologie den Künſtlern Gedankengänge vorſchrieb, während ſie aus eigenen Kräften die gegebenen Grundideen höher verherrlicht haben würden.

Glücklicherweiſe war *Giotto* ſelbſt freier geweſen, als er in
a ſeiner Abteilung des oben genannten Gewölbes der Unterkirche von Aſſiſi die Glorie des h. Franziskus malte: der Heilige als Verklärter im goldgewebten Diakonengewande, mit einer Kreuzfahne, umſchwebt von Engelchören. Dies iſt echte, deutlich ſprechende Symbolik. Die eben erwähnte Glorie des h. Thomas von Aquino dagegen mußte mit Allegorien vermiſcht werden, weil der Triumph des gelehrten Heiligen über alle einzelnen Wiſſenſchaften und Künſte zur Anſchauung kommen ſollte.

Die Schule Giottos ergeht ſich nur im Fresko und nur in der bewegten Handlung mit voller Freiheit und Größe. Ihre Altarwerke, die faſt durchaus nur ruhige Andachtsbilder ſind, geben einen ſehr beſchränkten Begriff von ihrem Weſen, ſind aber für die Beurteilung ihres techniſchen Vermögens (und Wollens) von Wichtigkeit.

Die kunſtgeſchichtlich bedeutenden Altarwerke wurden bereits oben genannt. Außerdem enthält faſt jede ältere Kirche Toskanas irgend ein Stück, und dann bilden die aus vielen Kirchen und Klö-
b ſtern vereinigten in der Akademie zu Florenz eine ganze große Sammlung; eine kleine Sammlung gleicher Art in der Mediceiſchen
c Kapelle bei S. Croce. Hier nur einige allgemeine Bemerkungen.

Es handelt ſich faſt immer um eine thronende Madonna mit Engeln und Heiligen; außerdem kommt am eheſten die Krönung der Maria durch Chriſtus vor[1]). Die Heiligen ſtehen teils einzeln, teils hintereinander gedrängt ſeitwärts; in der Regel durch eigene Einfaſſungen, Säulchen uſw. getrennt. Die Richtung iſt meiſt die der Dreiviertelanſicht, damit die Geſtalt ebenſoſehr dem andäch-

1) Himmelfahrt und Krönung der als irdiſches Weib geborenen Jungfrau war jedem einzelnen eine Gewähr und damit ein Symbol der Unſterblichkeit. Daher iſt dieſe Darſtellung beſonders häufig an Gräbern, in Bildern von Familienkapellen uſw.

tigen Beschauer als der Jungfrau zugewandt sei; nur die vor ihr Knieenden sind ganz im Profile dargestellt. Seitenblicke zum Behufe der Abwechselung kommen noch nicht vor. Die Stellung meist ruhig; nur etwa Johannes d. T. mit erhobenem Arme, als Prediger, oder um auf das Kind hinzuweisen. Maria durchgängig von schlichtem Ausdruck, ohne irgend einen Zug besonders gesteigerten Gefühles; beim Kinde der Anfang eines harmlosen Vergnügens, ohne das in der Tat kein gesundes Kind ruhig sitzt, etwa das Spiel mit einem Hänfling. Die Färbung ist im ganzen licht, wie sie die Tempera verlangt. Die durchgehende Grundlage bilden Rot, blau und Gold. (Die Kreise von Cherubsköpfen gelegentlich ganz blau und ganz rot.) In der Gewandung sind die gewirkt gedachten Prachtmuster ungleichmäßiger angewandt als bei den Sienesen, dafür tritt der würdige und schöne Wurf viel mehr als Hauptzweck hervor. Man kann es verfolgen, wie die Kunst an den verhältnismäßig wenigen Hauptmotiven mit Anstrengung weiterbildet: es ist der Mantel der thronenden Madonna, derjenige der auf dem einen Knie liegenden Figuren, der mit der einen Hand aufgefaßte Mantel der Stehenden, die stramm fallende Kutte der Mönche, die schwer gestickte Dalmatika der Diakonen usw. Für die Köpfe spricht die Schule hier ihre Absicht deutlicher aus, als in den meisten Fresken. Wenn ich mich nicht täusche, so tritt viel speziell Florentinisches im Ovale und in der Bildung der Nase, des Auges und des Mundes zutage. Das momentan Beseelte darf man hier überhaupt noch nicht erwarten.

Die Altarstaffeln (Predellen) wiederholen so ziemlich in ihren Geschichten die Kopositionen der Fresken: sie sind also eine Verkleinerung des Großen. In der nordischen Kunst sind so oft umgekehrt die größern Bilder eine Vergrößerung des im kleinen als Miniatur Gedachten.

Zur Beurteilung dieser Tafelmalerei der Nachfolger Giottos und der Sienesen ist es notwendig, sich das Ganze der Altarwerke zu vergegenwärtigen, die man jetzt in Galerien, Kirchen und Sakristeien meist in ihre einzelnen Teile zersplittert antrifft, — in der Regel, weil sie bei irgend einem Umbaue der Kirche zu dem Barockstile der neuen Altäre als in die Breite gehendes Ganzes nicht passen wollten. Ganz erhaltene Beispiele mit reicher Ausstattung sind selten; eines z. B. in der Akademie von *B. Daddi* a
Nr. 127, ein anderes in den Uffizien (Christus im Grabe von b
Lorenzo Monaco) zu Florenz; ein noch vollständigeres in S. Do- c
menico in Cortona, 1440 von Cosimo Medici gestiftet. Dieses Altarwerk eines nicht gerade bedeutenden Meisters *Lorenzo,* Sohn des *Niccolò di Pietro Gerini,* hat mit dem Hauptbilde (Krönung

Mariä) noch alle seine Nebenbilder, Fries- und Giebelfüllungen, Oberbilder, Untersatzbilder, Predellen, und an den Flächen der Seitentürmchen die sämtlichen Täfelchen mit Einzelheiligen; auch alles Architektonische — üblicherweise die Nachahmung eines Kirchenbaues — ist wohl erhalten. Hier lernt man erst erkennen, für welchen Raum und für welchen Teil eines Gesamtwerkes z. B. Fiesole jene jetzt in alle Welt zerstreuten Tafeln gemalt hat. Daß ein Altar dieser Art, mit einer solchen Menge von Einzelheiten, einen ruhig-großen Eindruck machen solle, darf man weder erwarten noch verlangen.

Endlich sind in Toskana aus dem 13. und 14. Jahrh. eine Menge gemalter Kruzifixe, oft von kolossaler Größe, erhalten. Sie hingen früher, nach dem Gebrauche der katholischen Welt, frei und hoch über dem Hauptaltare, mußten aber in der Barockzeit jenen bekannten pomphaften Architekturen mit Gemälden weichen und erhielten ihre Stelle z. B. über dem Hauptportale, neuerlich
a auch in Sammlungen. (Mehrere in der Akademie zu Siena.) Man wird im ganzen finden, daß sie je älter, desto unwürdiger sind, mit weitausgebogenem, grünlich gefärbtem Leibe. Erst *Giotto* stellte etwas darin dar, was dem Siege über den Tod ähnlich
b sieht. Von seiner Hand in Florenz die Kruzifixe in S. Felice
c (über dem Bogen in der Mitte der Kirche) und in Ognissanti;
d Schulwerke in S. Croce (Sakristei und Gang zu derselben), in
e S. Marco, S. M. Novella u. a. O. — An den vier Enden der Bretter insgemein Maria und Johannes, oben der Pelikan, unten etwa Magdalena oder Stifter oder die vier Evangelisten, oder rechts und links Sonne und Mond als Personen, die ihr Haupt verhüllen; die Senkung des Hauptes Christi meist ganz naiv durch schräge Richtung des obern Brettes verdeutlicht.

***

In der Schule von Siena, die im 13. Jahr. durch Duccio (S. 641 a) so bedeutende Elemente der Schönheit entwickelt hatte, macht sich im 14. Jahrh. der Einfluß Giottos auf die überlieferte einheimische Richtung erst spät geltend. Die letztere gewinnt in den der Andacht dienenden Tafelbildern, in Altarwerken und einzelnen Fresken eine eigentümliche Ausbildung, an der religiöser Ernst und Befangenheit ebensoviel Anteil haben, wie ein ausgesprochener Sinn für Schwung und Rhythmus der Linien, Farbenpracht und ornamentale Zier an Architektur, Mustern der Gewänder, Heiligenscheinen und Goldgründen. Was die Florentiner rücksichtslos der Deutlichkeit des Ausdruckes opferten: die feierlichen Stellungen und Körperwendungen, die anmutigen Gesichtstypen, die weich geschwungenen Gewandmotive, deren Linien mit den Beugungen

der Gliedmaßen gleichsam melodisch zusammenfließen, wird hier mit Vorliebe festgehalten und in einer sorgfältigen miniaturartig feinen Technik der Färbung und Modellierung dargestellt, die mehr auf einen schönfarbigen Schein der Rundung, als auf Naturbeobachtung der Kontraste von Licht- und Schattenflächen ausgeht. — Die hervorragendsten Werke der giottesken Richtung lassen sienesischen Einfluß hauptsächlich in der Gesichtsbildung und in einem Streben nach Vermittelung der gewohnten stilisierten Stellungen, Gebärden und Gewandmotive mit dem neu geforderten energischen Ausdrucke der Handlung oder des Affektes wahrnehmen.

Der vorzüglichste Meister von Siena zu Giottos Zeit, *Simone di Martino* (1285?—1344?), ist in Italien, außer in Assisi, meist durch Andachtsbilder vertreten. Die auf Vasaris Autorität hin ihm zugeschriebenen Fresken im Camposanto zu Pisa und in der Capp. degli Spagnuoli sind nicht von ihm, sondern von *Andrea da Firenze;* sie zeigen nur ihm verwandte Motive. In seinen letzten Lebensjahren (seit 1339) arbeitete er am päpstlichen Hofe zu Avignon, und der giotteske Charakter der dortigen Wandmalereien scheint die Sage von dem urkundlich widerlegten Aufenthalte Giottos an diesem Orte hervorgerufen zu haben. Seine Madonnen sind durch ihre Pracht und miniaturartige Feinheit, durch den Schwung der Gewänder und die eigentümliche Schönheit der Züge wahre Juwelen der mittelalterlichen Kunst; doch gibt ihnen die konventionelle Bildung des Auges und des Mundes, die bei Duccio noch nicht merklich auffällt, immer etwas Befremdliches. Die oft romantische Auffassung steht dem mittelalterlichen Ritterleben nahe. Simones großes Fresko, die sog. „Maestà", von 1315, im Pal. Pubblico zu Siena (Sala del Consiglio): die Madonna, umgeben von vielen Heiligen, deren einige den Baldachin über ihr tragen, ist so symmetrisch und regungslos wie irgend ein Altarbild, im einzelnen aber von einer Schönheit, nach der die Florentiner nicht einmal gestrebt hätten. Ebenda gegenüber ein lebensvolles Reiterporträt des Guidoriccio de' Fogliani, von 1328, leider sehr restauriert. In Siena ist außerdem sehr wahrscheinlich das dem Lippo Memmi zugeschriebene Bild in S. Agostino, mit mehreren Szenen aus dem Leben dieses Heiligen, von Simones Hand. Außerhalb Sienas finden sich noch die folgenden Gemälde des Künstlers: im Museo Cristiano des Vatikans die kleine Halbfigur des segnenden Christus; in der Gal. Borghese ein frühes Madonnenbild; in der Sammlung Stroganoff in Rom eine Maria Annunziata; in Pisa Reste eines sehr vorzüglichen Altarwerkes (v. J. 1320), sechs Tafeln im Seminario Vescovile, die siebente im Museo Civico; in Orvieto, Museo Municipale, eine Madonna mit Heiligen (1320); und ebenda ein zweites Bild, der Bischof von Sa-

a vona vor der Madonna knieend. — In Neapel, S. Lorenzo Maggiore, 7. Kap. r., der h. Ludwig von Toulouſe, der ſeinem Bruder Robert von Neapel die Krone reicht (bald nach 1317). (Über die Martinskapelle in der Unterkirche von Aſſiſi ſ. S. 644 m.) Eines der letzten von *Simone* in Italien (mit *Lippo Memmi*, der mit ihm auch ſchon in Aſſiſi tätig geweſen war, gemeinſam) gemalten Bilder iſt die große Verkündigung in Florenz, erſter
b Gang der Uffizien, von 1333.

Von ſeinem Schüler *Lippo Memmi* iſt eine der Stadtmadonna
c Simones faſt treu nachgebildete „Majeſtas“ im Pal. Pubblico von San Gimignano von 1317 (von *Benozzo Gozzoli* reſtauriert und ergänzt). Siena beſitzt noch ein ſicheres Madonnenbild von ihm
d in den Servi (im r. Querſchiffe, über der Tür zum Sakriſteie gange). Das fünfteilige Altarbild der Akademie (1. Saal) iſt nur Schulgut, aber als ſolches tüchtig.

Von einem jüngeren Zeitgenoſſen Simones, von *Barna da Siena*,
f iſt die ſchöne, gut erhaltene Folge der Paſſion im Dome zu San Gimignano (rechte Wand) das einzige beglaubigte Werk. Sie enthält ſchon eine Menge naiver, genrehafter Züge, die man für eine Neuerung des Quattrocento zu halten pflegt.

Gleichfalls unter Simones Einfluſſe gebildet erſcheinen die Gebrüder *Lorenzetti*, von denen uns *Pietros* Tätigkeit urkundlich zwiſchen 1309 und 1348 (der mutmaßlichen Zeit ſeines Todes), *Ambrogio* nur durch datierte Werke aus den dreißiger und vierziger Jahren bekannt iſt. Sie beſtimmen die Tätigkeit der ſieneſiſchen Malerſchule für ein volles Jahrhundert, da ſelbſt noch im Quattrocento verſchiedene Künſtler die Kompoſitionen der Lorenzetti mehr oder weniger unfrei nachbilden. Sie ſind es auch, die in der ſieneſiſchen Malerei den Charakter des Zierlichen und Sauberen in der Zeichnung und Durchführung, die Pracht der Färbung und der Vergoldung (mit ihrer zierlichen Muſterung) am ſchärfſten ausprägen und für die ſpätere Zeit beſtimmen, die darin leider mehr und mehr erſtarrt.

Dem *Pietro Lorenzetti* wird als früheſte erhaltene Arbeit das Altarwerk mit Szenen aus dem Leben von St. Umiltà in der
g Akademie zu Florenz zugewieſen; datiert 1316. 1340 entſtand
h die bez. Madonna mit acht Engeln im Korridore der Uffizien (die durch Reſtauratorenhand veränderte Jahreszahl iſt nicht 1315, vielmehr mit Beſtimmtheit 1340 zu leſen). Der thronenden Ma-
i donna in der Akademie zu Siena (1339) iſt eine Madonna mit
k vier Heiligen in der Pieve zu Arezzo (1320 beſtellt) mindeſtens
l gewachſen. In der Akademie von Siena außerdem vier echte einzelne Heilige und vier kleine Legendenſzenen. In Cortona
m eine gute Madonna im Dome und ein tüchtiges Kruzifix in

S. Marco; eine kleine Madonna mit Heiligen im Museo Poldi a
zu Mailand; eine h. Lucia in S. Lucia tra le Rovinate zu b
Florenz. Das kleine Madonnenbild in S. Lucia del Gonfa- c
lone zu Rom und die Geburt Mariä in der Opera des Domes d
zu Siena (1342) sind vielleicht als seine besten Gemälde zu be-
zeichnen. Eine Weiterbildung im Sinne manieristischer Übertreibung
erfährt Pietros Kunst durch den Maler der Fresken des linken
Querschiffarmes der Unterkirche von Assisi (s. S. 644 i). e

Von Pietros Bruder *Ambrogio Lorenzetti* ist uns in der Sala
della Pace des Pal. Pubblico zu Siena ein interessanter Fresken- f
zyklus (1337—43) erhalten, drei große symbolische Kompositionen:
das berühmte „Regiment" (von Siena) mit einer Allegorie auf die
Gerechtigkeitspflege (die Prozession der Stadtältesten bietet eine
interessante Porträtreihe); die Folgen des guten und des schlechten
Regimentes mit zahlreichen genrehaften Szenen (fast verlöscht).
Von den Fresken in S. Francesco ist nur die Darstellung der g
Bestätigung des Ordens durch den Papst von Ambrogio selbst; der
Rest ist Schularbeit. Von seinen Tafelbildern möchte eine Madonna
zwischen der h. Magdalena und der h. Dorothea in der Akademie h
zu Siena sein frühestes Bild sein. Eine Pietà ebenda ist so häufig
wiederholt, daß allein die Akademie drei Wiederholungen vom i
Ende des Trecento aufweist. Ein Hauptwerk früher Zeit ist die
thronende Madonna mit zahlreichen Heiligen und Engeln in Massa k
Maritima. — Die Akademie in Florenz besitzt vier besonders l
gute Bildchen aus etwas späterer Zeit, Geschichten aus dem Leben
des h. Nikolaus, Predellen des Altarbildes aus S. Procolo, welche
Kirche Ambrogio 1332—35 mit Fresken ausmalte. Das große Ge-
mälde der Darstellung im Tempel ebenda (datiert 1342) ist das
aus S. Crescenzio stammende Altarwerk, das für verloren galt.
In Siena in der Akademie die unter dem Namen Madonna de' m
Donzelli bekannte Verkündigung (1344), leider sehr schadhaft, der
Kopf des Engels antikisierend; eine kleine Madonna mit Heiligen und
zwei Halbfiguren von Heiligen. In Siena ferner: vier Heilige in der
Opera, gleichfalls in halber Figur, eine Madonna in S. Francesco n
und — sehr beschädigt — ein Madonnenbild im Monastero vor o
Siena, die Fresken der Kirche von S. Galgano und die 1908 aufge- p
deckten in der Sieneser Domsakristei. Auch die großartige Figur q
der Justitia im Fußboden des Domes zu Siena darf wohl auf r
eine Zeichnung von A. Lorenzetti zurückgeführt werden.

Von einem der ersten Nachfolger der Lorenzetti, von *Andrea Vanni* (1320—1414), ist das einzige bedeutende Werk der Altar in S. Stefano zu Siena; von trefflicher Erhaltung, auch in der s
reichen Einrahmung (die Predella von *Giov. di Paolo*). Außerdem
in SS. Chiodi eine Madonna, in der Akademie eine Kreuzigung t

a mit zwei Heiligen, im Pal. Saracini eine Verkündigung in zwei
Tafeln. — Der jüngere *Lippo Vanni* (nachweisbar 1350—76?) ist
b der Maler einer wenig bedeutenden Verkündigung im Kloster
von S. Domenico; ähnlich eine Verkündigung unter Lorenzettis
c Namen im Pal. Pubblico und eine Himmelfahrt, nach einer
d Komposition Lorenzettis, in Monte Oliveto vor San Gimi-
gnano. — Von Ambrogios Schüler *Paolo di Maestro Neri* urkund-
e lich die allegorischen Fresken in Lecceto vor Siena (1343).

Das Ende dieser halb vom Geiste Giottos berührten Malweise zieht sich mit *Bartolo di Fredi* (1330—1410) und seinen Schülern *Taddeo di Bartolo* (c. 1363—1422) und *Domenico di Bartolo* (bis 1449) bis weit in das 15. Jahrh. hinein. Ihre Andachtsbilder
f (Akademie zu Siena, auch in der Pinakothek zu Perugia)
zehren besonders von der Inspiration der Lorenzetti, wenn sie auch scheinbar reicher sind. *Taddeos* Fresken in der obern Kapelle des
g Pal. Pubblico sind nicht besser als giotteskes Mittelgut; die vor
dem Gitter (große Männer des Altertums, Planetengottheiten usw.)
nicht einmal dieses. Bedeutender sind seine die Schöpfung dar-
h stellenden Fresken im Dome zu San Gimgnano (l. Seitenschiff),
i sein Altarbild im Dome zu Pienza, die Wandbilder im Mittel-
k schiffe derselben Kirche und besonders die Freskenreste in S. Francesco zu Pisa (Sakristei), wobei die eigentümliche Komposition der zum Besuche der Maria herbeischwebenden Apostel besonders bemerkenswert ist. Eine große Altartafel von ihm (Tod, Himmel-
l fahrt und Krönung der Maria) im Dome zu Montepulciano
über dem Eingange. Ein dem *Bartolo* verwandter geringerer
m Künstler ist *Luca di Tommè* (Akademie, v. 1367 u. f. f.). Mit *Domenico di Bartolo* bricht der Stil um, und der Realismus des
n 15. Jahrh. dringt ein (Fresken im Ospedale, 1440—44 zusammen mit *Priamo della Quercia* gemalt), doch einstweilen nur stellenweise, so daß sich daneben noch die alte Auffassung und sehr viel von der alten Detailbildung behauptet. Die Meister dieses wunderlich
o archaistischen Stiles (Akademie): *Giovanni di Paolo* (1403?—82),
Pietro di Giovanni (1416—49), *Sano di Pietro* (1406—81), *Stef. di*
p *Giovanni*, gen. *Sassetta* († um 1450; Altarbilder im Dome zu
q Asciano [Hauptwerk], in S. Domenico zu Cortona, in der
r Akademie und im Pal. Saracini zu Siena, eine besonders zier-
s liche Predella in der Sammlung B. Crespi in Mailand), haben in ihrer altertümlichen Befangenheit einen besonderen Reiz wegen der Sauberkeit der Ausführung, der Harmonie der Farben und reichen Vergoldung, auch wegen der zarten Auffassung bei nicht selten naiv beobachteten Zügen des Lebens. Besonders gilt dies von Sassetta.

Ein Ausläufer dieser Schule, *Ugolino di Prete Ilario*, malte die
t Capp. del Corporale im Dome zu Orvieto mit schwachen, aber

humorvollen Legendenfresken aus; ein anderer, *Neri da Voltri*, nennt ſich auf einem Bilde der Galerie zu Modena. a

***

Nach der Aufzählung deſſen, was durch Giotto ſelbſt und unter ſeinem nähern, zum Teil unmittelbaren Einfluſſe zuſtande kam, gehen wir über zur Betrachtung der entfernteren Wellenſchläge, durch die er die damalige italieniſche Kunſt bis weit hinaus bewegt. Sehr wahrſcheinlich waren zu ſeiner Zeit mehrere Lokalſchulen auf einer ähnlichen Bahn, wie die ſeinige; die Zeit, die ihn reifte, wirkte auch auf ſie; allein nur um ſo unvermeidlicher mußten ſie dann unter ſeine Botmäßigkeit geraten, hier mehr, dort weniger. Er hatte von Padua bis Neapel an ſo vielen Orten große Denkmäler hinterlaſſen, daß man ſeine Neuerung überall kannte und ſich danach richten konnte. Rechnet man noch die Werke ſeiner Schule hinzu, ſo war in ganz Italien keine künſtleriſche Potenz mehr vorhanden, die ſich dieſer Maſſe des Großen und Neuen gänzlich hätte erwehren können. Scheinbar ſelbſtändig blieben nur die Unfähigen.

Neben der Schule von Siena gebührt der künſtleriſchen Tätigkeit in der Romagna und in Umbrien eine geſonderte Betrachtung. Vorort der romagnoliſchen Kunſtübung ſcheint Rimini geweſen zu ſein. In Ravenna (S. Giovanni in porto fuori), Pompoſa, Tolentino, Padua, Collalto bei Conegliano finden wir Hauptwerke der Schule, deren lokale Ausdehnung ſchon auf ihre Bedeutſamkeit für die erſte Hälfte des Trecento hinweiſt.

Weniger erforſcht iſt noch die umbriſche Schule, die durchaus nicht ſo ſehr in der ſieneſiſchen aufgeht, wie man bisher annahm. Die Fresken von 1330 aus S. Eliſabeta im Muſeum von Perugia, mehrere Tafelbilder ebenda geben die Vorſtufen für jenen Alegretto Nutii da Fabriano, deſſen Werke man in ſeiner Heimat, ferner in Macerata, im Muſeo Criſtiano des Vatikan und ſonſt findet. Allerdings ſteht er unter florentiniſchem Einfluſſe. b

Unter den Oberitalienern mußten die Bologneſen der ganzen Einwirkung von der florentiniſchen Schule aus am unfehlbarſten ausgeſetzt ſein. Aber ihre maleriſche Tätigkeit und Fähigkeit iſt im 14. Jahrh. erſtaunlich lahm und geringfügig. Der älteſte von ihnen, *Vitale*, ein Zeitgenoſſe Giottos, iſt wenigſtens in einem Bilde der Pinacoteca zu Bologna (1320, thronende Maria mit zwei Engeln) ſüß und holdſelig auf ſieneſiſche Weiſe, ſo daß man an Duccio erinnert wird; die übrigen, halbgiottesken, ſind in ihren Tafelbildern meiſt ſo gering, daß in Florenz von ihnen nicht die Rede ſein würde. Und dieſelbe Behandlungsweiſe, dieſelbe Talentloſigkeit bleibt das Merkmal der Schule bis über die Mitte des c

15. Jahrh. hinaus. Von dieſen Madonnen- und Kruzifixmalern werden hauptſächlich die folgenden genannt.

Lippo di Dalmaſio (c. 1376—1410). Gute Madonna über dem
a Portale von S. Procolo; eine andere in S. Domenico.

Simone de' Crocifiſſi, weniger ſieneſiſch als die Genannten und mehr ein derber Nachfolger des Giotto. In der vierten der zu
b S. Stefano gehörigen Kirchen (S. Pietro e Paolo) rechts neben dem Chore: ein Crucifixus; in der ſiebenten (S. Trinita) an einem Pfeiler St. Urſula mit ihren Gefährden. (In der erſten dieſer Kirchen, beiläufig geſagt, Fresken der Kreuztragung [l. im Chore] und der Kreuzigung [auf dem Hochaltare] von einem auch der Herkunft nach unbekannten Maler des 15. Jahrh.; in einem Gange an der ſiebenten Kirche eine Anzahl kleiner altbologneſiſcher Bil-
c der.) — In S. Giacomo Maggiore Simones beſter Crucifixus,
d datiert 1370. In der Pinakothek u. a. eine Krönung Mariä.

Jacopo degli Avanzi (nicht der in Padua beſchäftigte, von dem
e S. 673 q die Rede iſt): Kreuzigung in der Gal. Colonna zu Rom; zwei ganz verwandte Kreuzigungen und ein größeres Altarwerk mit
f bibliſchen Szenen in der Pinacoteca zu Bologna (Nr. 159—161).

g Ferner ein *Jacopo di Paolo:* Mehreres in der Pinacoteca;
h am großen Altare in S. Giacomo Magg. die Krönung Mariä;
i eine Verkündigung im Muſeo Civico (Nr. 211, bez. *Jacobus Pauli*).

Die einzige Kirche, in der ſich eine größere Reihe von Fresken
k der Schule erhalten hat, iſt S. Apollonia, zur Villa Mezzaratta gehörend. Hier ſieht man, gewiſſenhaft gereinigt, Malereien von 1403, die dem *Vitale Jacobus* (wohl *Jac. Pauli*, u. a. der Teich von Bethesda und die Geſchichte Joſephs), *Simone, Criſtoforo* oder *Lorenzo* (Geſch. des Moſes) uſw. mit mehr oder weniger Sicherheit zugeſchrieben werden. Der Durchſchnitt iſt beträchtlich beſſer als in den Tafelbildern.

l In S. Petronio enthält die 4. Kap. links unbedeutende Wandfresken (ſchon nach 1400), dem Buffalmaco oder gar dem Vitale zugeſchrieben; beides chronologiſch unmöglich, nach Cavalcaſelle von dem Ferrareſen *Antonio Alberti*. Der Maler hat z. B. in ſeinem Weltgerichte ſchon begreiflicher und wirklicher ſein wollen als der Meiſter von Piſa; ſeine Heiligen ſitzen auf zwölf Reihen Bänken zu beiden Seiten Chriſti, gleichſam ein Konzil bildend. — Die beiden Fresken in der 1. Kap. links ſind gering, bedeutender das Wandbild der 3. Kap. mit reicher Architektur (ſchon 15. Jahrh.).

Wie man in Bologna noch 1452—62 malen durfte, zeigen in
m der Pinacoteca die Bilder des *Pietro Lianori*, des *Michele di Matteo Lambertini* und der ſeligen Nonne *Caterina Vigri*. (Von

Michele ein besseres Altarwerk in der Akademie zu Venedig, a
Nr. 24, uud namentlich eins in Nonantola bei Modena.) b

In Modena sind von *Tommaso* (1324/34, † vor 1391) und *Barnaba da Modena* († nach 1384) und *Serafino de' Serafini,* welche nach dieser Stadt benannt sind, noch erhalten: von *Tommaso,* der uns interessant ist durch seine Berufung nach Prag und seine Malereien auf dem Karlstein (nach 1368), ein Altarwerk in der Gal. zu Modena und Wand- c
gemälde in der Kirche (Einzelgestalten an den Pfeilern) und dem Kapitelhause von S. Niccolò zu Treviso (von 1352). Von größerem d
Interesse sind die durch staunenswerte Beherrschung der Körperformen ausgezeichneten Fresken aus dem Leben der h. Ursula, jetzt im Museum zu Treviso. Von dem archaisierenden *Barnaba* e
(† 1383) befindet sich ein bezeichnetes Bild im Museo Civico zu f
Pisa (1381) und das Hauptwerk in S. Francesco ebenda (Fresken- g
reste in der Sakristei); Madonnen in den Gal. zu Modena und Turin h
(1370), in S. Giovanni Battista zu Alba (1377) und in S. Donato i
zu Genua. Von *Serafino de' Serafini* ein geringes bezeichnetes Altarbild im Dome zu Modena, von seinem Sohne *Paolo de' Serafini,* k
das einzige Werk im Dome zu Barletta, die „Mad. della Vittoria" l
genannt. Nach diesen Meistern macht sich ein eigentümlicher Anschluß der modenesischen Schule an die Schule von Siena geltend.

In Carpi finden sich im Oratorio della Sagra Fresken vom m
Anfange des 15. Jahrh., in denen ein neuer Naturalismus sich bemerkbar macht. — In Ferrara enhält S. Domenico (5. Kap., n
links) eine der schönern Madonnen des 14. Jahrh., unabhängig von Giotto. Andere Überreste im Kloster S. Antonio in Polesina, o
sowie in der Badia della Pomposa bei Comacchio. p

Weitaus die wichtigste Stätte der oberitalischen Malerei in dieser Zeit ist Padua, wo Giottos großes Werk den Sinn für monumentale Kunst geweckt haben muß. Die lange dauernde Ausschmückung des Santo und die Kunstliebe des Fürstenhauses der Carrara kamen ganz wesentlich dem Fresko zugute. Vermutlich ist lange nicht alles erhalten, einiges steckt vielleicht noch unter der Tünche. Die chronologisch sichere Reihe beginnt erst 1376 mit der Capp. S. Felice im Santo (rechts). Der höchst bedeutende q
Freskenzyklus wurde urkundlich dem Veroneser *Altichiero da Zevio* in Auftrag gegeben. Als sein Genosse wird von älteren Lokalschriftstellern ein *Avanzo* genannt. Die Fresken stellen Szenen der Jakobuslegende dar. Die Lünettenbilder, die eine eigentümlich geistvolle Aufnahme der Stilprinzipien Giottos aufweisen, sind nicht von Altichiero; ihr Meister ist einer der besten Erzähler, Zeichner und Maler dieser Zeit. Die übrigen Bilder an der Ostwand und die Kreuzigung an der Hinterwand sind dagegen eigenhändige

Werke Altichieros, der hier einen großen Schritt über Giotto und ſeine Schule hinaus tut. Er führt den phyſiognomiſchen Ausdruck ſeiner einzelnen Geſtalten nach Charakter und Moment bis ins Äußerſte durch, ſo daß der Rhythmus der Kompoſition bereits daneben zurücktreten muß. — Im Jahre 1377 begann Altichiero die
a Ausmalung der Capp. S. Giorgio neben dem Santo. (Beſtes Licht: am Mittage.) In 21 großen Bildern ſind die Jugendgeſchichten Chriſti, die Kreuzigung, die Krönung Mariä und die Legenden der h. Katharina, des h. Georg und der h. Lucia dargeſtellt. Die Kompoſition zeigt durchweg die Vorzüge, die ſie bei den beſten Giottesken entwickelt. Außer der ſprechenden Deutlichkeit des Momentes iſt auch die Gruppenbildung an ſich ſchön und zwiſchen der reichen Architekturkuliſſe und den hineingeſetzten Figuren endlich das richtige Verhältnis gefunden. Hauptſächlich aber iſt hier in hunderten von Figuren der Charakter des Individuums und der des Augenblickes auf der ganzen Skala vom Höchſten bis zum Niedrigſten wirklich gemacht, und zwar ohne Karikatur, noch innerhalb des Typus jenes Jahrhunderts. In der Schönheit einzelner Köpfe ſind die Meiſter ſogar den meiſten Giottesken überlegen; ihre Palette iſt doppelt ſo reich als die der Giottesken; endlich gehen ſie über dieſe hinaus durch ihre ungleich genauere Modellierung, durch Abſtufung der Töne, ja (im letzten Bilde der h. Lucia) durch bedeutende Verſuche zur Illuſion (richtigere Bauperſpektive), Verjüngung der entferntern Geſtalten und ſelbſt Luftperſpektive. Von den Fresken Altichieros in der Sala dei Giganti
b des alten Carrara-Palaſtes (jetzt Univerſitätsbibliothek) die mit einer Folge von uomini famosi geſchmückt war, iſt nur das ſehr übermalte, aber noch immer wertvolle Porträt Petrarcas übrig geblieben, das den Dichter in ſeinem Studio im Zuſammenhange mit der Umgebung, die er für ſeine Arbeit braucht, vorführt.

Der Schule Altichieros ſind ferner noch die Fresken in San
c Michele (Mad. di Loreto) zuzuweiſen, eine Stiftung der Buoi von 1397 (die Anbetung der Könige mit Stifterporträts; die Verkündigung ganz genrehaft mit tiefer Architektur).

Dieſes große Beiſpiel blieb einſtweilen in Padua ſelbſt ohne Folge. Die ſehr umfangreichen Unternehmungen in Fresko, welche die nächſtfolgende Zeit hervorbrachte, gehören im ganzen zu den ſchwachen und ſelbſt zu den ſchwächſten Arbeiten des von Giotto
d abgeleiteten Stiles. Die Fresken des Baptiſteriums beim Dome, von den beiden Paduanern *Giovanni* und *Antonio* (1380) oder nach andern Berichten von *Giuſto Padovano*, Sohn des Giovanni de' Menabuoi, einem geborenen Florentiner, ſind nur als ſehr vollſtändiger und bequem zu betrachtender Zyklus der für dieſe Stelle geeigneten heiligen Geſtalten und Szenen von Wert. (Im Ver-

gleiche mit den Mosaiken des orthodoxen Baptisteriums von Ravenna ergibt sich auf merkwürdige Weise der Zuwachs der kirchlichen Bilderwelt seit etwa tausend Jahren.) Von demselben *Giusto* sind wahrscheinlich die Fresken der Capp. del Beato Luca im Santo a (zunächst der Antoniuskapelle), vom Jahre 1382, mit den Geschichten der Apostel Philippus und Jakobus d. j., ebenfalls roh, doch mit einzelnen glücklichern und lebendigern Motiven. Von seinen Fresken in der Capp. Cortellieri der Eremitani sind jüngst einige Bruch- b stücke (Tugenden) aufgedeckt worden.

Erst aus dem 15. Jahrh. (wahrscheinlich über oder nach älteren Malereien des durch Brand zerstörten Palastes der Carrara) die Fresken des ungeheuren Saales im Pal. della Ragione, von *Giov. Miretto* und Genossen (nach 1420), ein Riesenunternehmen von beinahe 400 Bildern, die den Einfluß der Gestirne und Jahreszeiten auf das (in wahren Genrebildern geschilderte) Menschenleben darstellen, voll schwer ergründlicher Bezüge aller Art, aber in den malerischen Motiven entweder ungeschickt und kraftlos oder bloße Reminiszenz von Besserem. — Auch die älteren Fresken im Chore d der Eremitani, nach Zeit und Stil diesen verwandt und dem *Guariento* zugeschrieben, sind nur sachlich merkwürdig, besonders wegen der einfarbigen astrologischen Nebendarstellungen. Von dem einst viel gerühmten großen Fresko der Krönung Marias, die Guariento für die Sala del maggior Consiglio im Dogenpalaste in Venedig 1395 malte, sind Teile (12 zart empfundene Engel mit Musikinstrumenten) 1903 unter Tintorettos Jüngstem Gericht aufgedeckt worden (über eine verkleinerte Kopie von *Jacobello del Fiore* s. S. 760 b). 29 Tafeln mit Engeldarstellungen (a tempera) von der Decke der Kapelle des Carrarapalastes sind 1902 fürs Museo Civico in Padua erworben worden. Von *Guariento* Kruzifixe e in Bassano (Museo Civico und S. Francesco). f

In Verona ist von Altichiero außer dem schönen Empfehlungsbilde (der Familie Cavalli, nach 1390) in S. Anastasia (2. Kap. r. g vom Chore) nichts vorhanden. Von Werken des 14. Jahrh. außerdem ebenda in der 1. Kap. r. vom Chore zwei Nischengräber mit guten thronenden Madonnen usw.; die Portallünette mit S. Zeno und S. Dominikus, welche die Bürger und die Mönche des Klosters der Dreieinigkeit empfehlen, unbedeutend im Stile, aber rührend durch die ehrliche Intention, gehört schon einer spätern Zeit an. Sonstige Reste aus dem ausgehenden Trecento: zwei Portallünetten mit Kreuzigungen in S. Fermo Magg., sowie ebenda an der h Mauer um die Kanzel eine Anzahl Köpfe von Heiligen und Propheten mit der Inschrift: *Opus Martini,* in S. Siro e Libera das i zartgestimmte Fresko der Portallünette. — An einzelnen Heiligen-

a figuren iſt S. Zeno (S. 635 f) ziemlich reich. — Das früheſte da-
b tierte Altarſtück (1360) von einem Meiſter *Turone* in der Pinacoteca (Nr. 362).

In Mailand iſt wenig erhalten. Mehr jedoch in kleinen Dorfkirchen der Lombardei: von *Giovanni da Milano* ſelbſt Freskenc reſte von 1349 in Viboldone (ebenda im Vierungsraume gute
d Fresken vom Ende des Trecento), ferner im Oratorio Porro zu Mocchivolo ſehr bedeutende Malereien. Werke der Schule findet man in S. Criſtoforo sul naviglio bei Mailand (bez. von Baſſanolus), in Lentate sul Sevaſo u. a. a. O. Die reizvollen genrehaften Wandmalereien von *Michelino da Beſozzo*, gen. *Molinari* (um 1430), in
e Caſa Borromeo (2. Hof) erſcheinen ſchon von Maſolino beeinflußt.
f Demſelben Meiſter iſt das Prozeſſionsbild im Dome zu Mailand (dat. 1417) wegen ſeiner — heute ſtark bezweifelten — Namensinſchrift zugeſchrieben. Es iſt wahrſcheinlich zwanzig Jahre jünger. Ein gut bezeichnetes Werk von *Michelino*, eine Madonna mit der
g h. Katharina, in der Galerie von Siena. Zum Teil von einem Mailänder, *Lionardo da Beſozzo*, ſind die Fresken der Capp. del
h Sole in S. Giovanni a Carbonara zu Neapel, mit reich entwickelter Architektur (1426).

Was ſonſt noch durch die Lombardei und in Piemont zerſtreut ſein mag, zeigt eine eigenartige Stilmiſchung mit nordiſchen, beſonders franzöſiſchen Elementen. In Genua ſcheint damals kaum eine eigene Malerei exiſtiert zu haben. Fremde waren tonangebend (*Barnaba da Modena, Taddeo Bartoli da Siena*). Die paar alten
i Bilder von Anfang des 15. Jahrh. in S. M. di Caſtello (1. und 3. Kap. links) machen es begreiflich, daß man für die Verzierung des anſtoßenden Kloſters 1451 einen Deutſchen, *Juſtus de Allemagna*, in Anſpruch nahm (wovon ſpäter).

Die Kunſtübung Venedigs, mit wenigen Ausnahmen (wie die Moſaiken in der Capp. de' Mascoli in S. Marco, S. 630 g) auf Altartafeln beſchränkt, empfand von Giottos Einfluß am wenigſten. Die Prachtausſtattung, die tiefen Lackfarben, auch die grünlichen Schatten im Fleiſche und der Farbenauftrag erinnern noch direkt an die lange Herrſchaft der Byzantiner; in der Süßigkeit einzelner Köpfe haben ſie auch einen Anklang an die Sieneſen. Eine ſelbſtändige Entwicklung der Malerei beginnt in Venedig erſt um die Mitte des 15. Jahrh. mit den erſten Regungen der Renaiſſance und wird uns daher erſt ſpäter beſchäftigen.

Einen *Magiſter Paulus de Venetiis* lernt man in zwei noch
k durchaus byzantiniſchen Tafelbildern in der Galerie zu Vicenza kennen: einer Madonna mit Heiligen von 1323 und einem Tode der Maria von 1333. Von demſelben noch 1358 tätigen Maler
l beſitzt die Kirche in Pieve di Sacco (bei Padua) eine große

Altartafel (bez. u. dat. 1332), die Akademie zu Venedig eine a
Madonna mit der Pietà und zwei Heiligen, S. Marco das Mittelbild b
der Pala d'Oro. — Von einem *Lorenzo* beſitzt der Dom von Vi- c
cenza ein größeres Altarſtück (1366), das Muſeo Correr zu d
Venedig eine Übergabe der Schlüſſel (1369); ebenda in der Aka- e
demie zwei vielteilige Anconen vom Jahre 1371. — Ein *Stefano Pievan di S. Agneſe* iſt uns durch die Bezeichnung auf zweien ſeiner Bilder im Muſeo Correr (1369) bekannt. — Eine ver- f
hältnismäßig hervorragende Stellung unter dieſen Malern nimmt *Niccolò Semitecolo* ein, von dem datierte Gemälde von 1351—1400 im Dome zu Padua wie im Muſeo Correr und in der Aka- g
demie zu Venedig vorkommen. Vielleicht iſt der *Niccolò*, der h
ſich auf einem Bilde der Akademie (1394) als *Niccolò di Pietro* i
dal Ponte del Paradiſo bezeichnet, mit dem eben genannten identiſch. Einfacher, aber lebendiger der Provinzialmaler *Simone da Cuſighe.* — Der bedeutendſte Trecentiſt in Venedig, *Antonio Veneziano,* wohl ein Schüler Semitecolos, verließ früh ſeine Heimat, um in Florenz und Piſa zu arbeiten (ſ. S. 646 b u. 648 g).

Im Anfange des 15. Jahrh. erliſcht auch dieſe von byzantiniſchen Traditionen zehrende und von Giotto faſt unbeeinflußte Malerſchule.

Was Neapel an beachtenswerten Werken der Schule Giottos und von den Sieneſen beſitzt, hat ſchon oben (S. 647 t u. u, 648 a—c, 676 f) Erwähnung gefunden. — Das im Municipio befindliche Trip- k
tychon mit der Glorie des h. Antonius iſt bezeichnet: *Nicholaus Tomaſi de Florenzia* 1371; aus falſcher Leſung der Inſchrift iſt der apokryphe „Colantonio del Fiore“ hervorgegangen.

⁂

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

In den ersten Jahrzehnten des 15. Jahrh. kam ein neuer Geist über die abendländische Malerei. Im Dienste der Kirche verharrend, entwickelte sie doch fortan Prinzipien, die zu der rein kirchlichen Aufgabe in keiner Beziehung mehr standen. Das Kunstwerk gibt zunächst mehr, als die Kirche verlangt; außer den religiösen Beziehungen gewährt es jetzt ein Abbild der wirklichen Welt; der Künstler vertieft sich in die Erforschung und Darstellung des äußern Scheines der Dinge und gewinnt der menschlichen Gestalt sowohl als auch der räumlichen Umgebung allmählich alle ihre Erscheinungsweisen ab. (Realismus.) An die Stelle allgemeiner Gesichtstypen treten Individualitäten: das bisherige System des Ausdruckes, der Gebärden und Gewandungen wird durch eine unendlich reiche Lebenswahrheit ersetzt, die für jeden einzelnen Fall eine besondere Sprache redet oder zu reden sucht. Die Schönheit, bisher als höchstes Attribut des Heiligen erstrebt und auch oft gefunden, weicht jetzt der allbezeichnenden Deutlichkeit, die der erste Gedanke der neuen Kunst ist; wo sie aber sich dennoch Bahn macht, ist es eine neugeborene sinnliche Schönheit, die ihren Anteil am Irdischen und Wirklichen unverkürzt haben muß, weil sie sonst in der neuen Kunstwelt keine Stelle fände.

In diesem Sinne gibt jetzt das Kunstwerk weniger, als die Kirche verlangt oder verlangen könnte. Der religiöse Gehalt nimmt eine ausschließliche Herrschaft in Anspruch, wenn er gedeihen soll. Und dies aus einem einfachen Grunde, den man sich nur nicht immer klar eingesteht; dieser Gehalt ist nämlich wesentlich negativer Art und besteht im Fernhalten alles dessen, was an profane Lebensbeziehungen erinnert; zieht man diese geflissentlich und prinzipiell in die Kunst hinein, wie damals geschah, so wird das Bild nicht mehr fromm erscheinen. Man rechne nur der Kunst nach, wie wenige Mittel sie hat, um direkt auf die Andacht zu wirken; sie kann hohe Ruhe und Milde, sie kann Hingebung und Sehnsucht, Demut und Trauer in Köpfen und Gebärden schildern, — lauter Elemente, die ohnehin dem allgemein Menschlichen angehören und nicht auf die christliche Gefühlswelt beschränkt sind, die aber allerdings im christlichen Gemüte eine christliche Andacht wecken, so lange es nicht gestört wird durch Zutaten, so lange ihm von den neutralen, jenes Ausdruckes nicht fähigen Teilen der Menschengestalt und von der äußern Umgebung nur das Notwendige mitgegeben wird. Sehr wesentlich ist hierbei jene allgemeine Feierlichkeit der Gewandung, die schon durch den Kontrast

mit der Zeittracht, durch die Stoffloſigkeit (die weder Samt noch Seide unterſcheiden will) und noch mehr durch eine geheimnisvolle Ideenaſſoziation, die wir nicht weiter verfolgen können, den Eindruck des mehr als Zeitlichen und Irdiſchen verſtärken hilft.

Jetzt beginnt dagegen ein begeiſtertes Studium des Nackten und der menſchlichen Geſtalt und Bewegung überhaupt; auch im Wurfe der Gewänder will man den einzelnen Menſchen und den gegebenen Moment charakteriſieren; die einzelnen Stoffe werden dargeſtellt, in Staffeleibildern ſogar mit unerreichbarem Raffinement; die möglichſt reiche Abwechslung der Charaktere und die maleriſchen Kontraſte der handelnden Perſonen werden zum weſentlichen Prinzip, ſo daß, abgeſehen vom kirchlichen, zuweilen ſogar der dramatiſche Eindruck unter der Überfülle leidet. Endlich bildet ſich ein ganz neues Raumgefühl aus; wenn die Maler des 14. Jahrh. die gegebenen Mauerflächen ſoviel wie möglich mit menſchlichen Geſtalten ausfüllen, ſo entwickelt ſich jetzt die Tatſache, das „Geſchehen“, bequem in weiten Räumen, ſo daß Nähe und Entfernung, Vor- und Rückwärtstreten als weſentliche Mittel der Verdeutlichung dienen können; — wenn das 14. Jahrh. die Örtlichkeiten nur andeutete, ſoweit ſie zum Verſtändniſſe unentbehrlich waren, ſo wird jetzt eine wirkliche Landſchaft und eine wirkliche Architektur mehr oder weniger perſpektiviſch abgeſchildert.

Bei dieſem Intereſſe für die Einzelerſcheinung konnte die Trennung der Malerei in verſchiedene Gattungen nicht lange ausbleiben; bald nimmt die profane, hauptſächlich mythologiſche, allegoriſche und antik-geſchichtliche Malerei einen wichtigen Platz ein.

Im Norden wird dieſer große Umſchwung in weſentlich verſchiedener Weiſe bewerkſtelligt durch die Gebrüder van Eyck, die ihr ſtrahlendes Licht weit über das ganze Jahrhundert, über die ganze deutſche, franzöſiſche und ſpaniſche Kunſt werfen.

Auch die Kunſt des Südens nahm beizeiten aus den weitverbreiteten Werken der großen Flandrer dasjenige an, was ihr gemäß war; keine italieniſche Schule (mit Ausnahme einzelner Meiſter von Genua und Neapel) iſt von ihnen in den Hauptſachen bedingt, aber auch keine blieb von ihrem Einfluſſe ganz unberührt. Die Behandlung der Gewandſtoffe und Schmuckſachen, namentlich aber der Landſchaft zeigt vielfach flandriſche Art; als viel wichtiger noch galt die zwar ſelbſtändig von verſchiedenen italieniſchen Malern erſtrebte, aber eingeſtandenermaßen erſt von den Flandrern erlernte „Ölmalerei“, d. h. die Anreibung der Farben durch Firniſſe, die eine bisher ungeahnte Durchſichtigkeit und Tiefe des Tons und eine beneidenswerte Dauerhaftigkeit möglich machte.

Häufig rechnet man auch den Einfluß antiker Skulpturen zu den weſentlichen Förderniſſen, welche die italieniſche Malerei vor

der nordischen vorausgehabt habe. Diese haben in der Tat wohl anregend gewirkt; allein der Augenschein lehrt, daß jeder Fortschritt mit einer unendlichen Anstrengung, die im Norden fehlte, der Natur abgerungen wurde. Es konnte gar nicht im Geiste einer mit so unermeßlichen Kräften vorwärtsstrebenden Kunst liegen, sich irgend ein Ideal von außen anzueignen; sie mußte von selbst auf das Schöne kommen, das ihr eigen werden sollte.

Als Gabe des Himmels besaß sie von vornherein den Takt, die äußere Wirklichkeit nicht in alles Detail hinein, sondern nur soweit zu verfolgen, daß die höhere poetische Wahrheit nicht darunter litt. Wo sie an Detail zu reich ist, sind es nicht kümmerliche Zufälligkeiten des äußern Lebens, sondern Schmuck und Zierat an Gebäuden und Gewändern, die den Überschuß ausmachen. Der Eindruck ist daher kein ängstlicher, sondern ein festlicher. Einige geben das Bedeutende ganz groß und edel; einzelne verfangen sich in der Phantasterei, die dem 15. Jahrh. als Überrest der Scholastik noch nachhängt; allein die allgemeine Höhe der Formbildung wie die Naivität und Ehrlichkeit des Strebens gibt ihren Einfällen eine heitere und selbst schöne Gestalt.

Alle diese Fortschritte wären, wie einst die der Schule Giottos bei einer Beschränkung auf das Andachtsbild und Tafelbild unmöglich gewesen. Abermals ist es Florenz, von wo das neue Licht einer großartigen Historienmalerei ausstrahlt, die mit ihren Fresken[1]) die Wände der Kirchen, Kreuzgänge und Stadthäuser überzieht. Keine andere Schule kann von ferne neben diesem Verdienste aufkommen; die lombardische blieb fast ganz in dem engen Ideenkreise der Gnaden- und Passionsbilder befangen; die venezianische schloß kein wahres Verhältnis zum Fresko und beschränkte sich lange auf Altarbilder und Mosaiken; rechnet man den großen Andrea Mantegna hinzu, so ging er auch in den Wandmalereien (zu deren Schaden) über das reine Fresko hinaus, dessen höchst solide Handhabung gerade ein Hauptverdienst der Florentiner ist. Rom zehrte von auswärtigen Künstlern; Perugia empfing seine Inspiration zuerst von Siena und Florenz und leistete auf seinem Höhepunkte gerade für das Dramatisch-Historische wenig; Neapel kommt nicht in Betracht. Toskana allein (eingeschlossen die von ihm abhängigen Grenzorte Umbriens) bietet eine große monumentale Geschichtsmalerei dar, in gesunder ununterbrochener Weiterbildung, mit fortlaufender glücklicher Seitenwirkung auf das Tafelbild.

Die Gegenstände waren, mit Ausnahme der jetzt hinzukommen-

1) Bis auf Giotto wurde, nach jetziger Ansicht, nur in Tempera auf die Mauer gemalt; von Giotto an wurde in Fresko untermalt und a secco darübergemalt; erst um 1400 begann die Freskomalerei im engern Sinne.

den Profanmalerei, die alten: das ruhig symmetrische Gnadenbild, die Geschichten der Bibel und die Legenden der Heiligen, endlich das häusliche Andachtsbild. Allein sie sind alle umgestaltet. Von den einzelnen Personen behält Christus im Mannesalter am meisten von dem bisherigen Typus; der Gekreuzigte erhält eine bisweilen sehr edel durchgebildete Gestalt und einen Ausdruck, den z. B. die Schulen des 17. Jahrh. vergebens an Tiefe zu überbieten suchten. Die größte Veränderung geht mit der Madonna vor; wohl bleibt sie in einzelnen feierlichen Darstellungen die Himmelskönigin, sonst aber wird sie zur sorglichen oder stillfröhlichen Mutter und vertauscht sogar die altübliche Idealtracht mit Mieder und Häubchen des Italiens der Renaissance; das Bild der häuslichen Szene vollendet sich, indem der lebendig und selbst unruhig gewordene Christusknabe den längst ersehnten Gespielen erhält an dem kleinen Johannes. In dieser irdisch umgedeuteten Existenz findet denn auch der Pflegevater Joseph erst seine rechte Stelle; ein häuslicher und doch nicht kleinbürgerlicher Ton und Klang beginnt all die früher so feierlichen Szenen zu durchdringen: die Verkündigung, die Visitation, die Anbetung der Hirten, die Geburt der Maria, die des Johannnes usw. Gewiß wurde dem Beschauer das Ereignis jetzt viel mehr nahe gelegt und vergegenwärtigt; ob die Andacht dabei gewann oder verlor, ist eine andere Frage. — Auch der Himmel füllt sich mit sprechend individuellen Köpfen und Gestalten an, zu beginnen vom Gott-Vater in pelzverbrämtem Rocke; alle Seligen und Engel dienen jetzt nicht mehr unpersönlich der großen symmetrischen Glorie des Ganzen, sondern jede Figur ist interessant für sich. Von den erwachsenen Engeln (oft in reiner Zeittracht) scheiden sich nunmehr die Scharen kleiner, nackter Flügelkinder (Putten) aus, die als Gefährten des Christuskindes, als Sänger und Musikanten und als stets dienliche Füll- und Zierfiguren die Kunstwerke jener Zeit beleben.

Die höchste Freude der Kunst war es, wenn sie der Natur wieder eine sprechende Bewegung, einen lebensvollen Moment mehr, und zwar auf eine schöne Weise abgewann; sie suchte gerade dasjenige, dem die Nordländer aus dem Wege gingen. Anfangs erfährt man noch wenig von anatomischer Erforschung der Menschengestalt; aber ein rastlos beharrliches Anschauen des täglichen Verkehrs klärte die Künstler auf über das Warum jeder Bewegung und jedes Ausdrucks; das Studium des Nackten und der Perspektive, die man aus dem Nichts schaffen mußte und mit rastlosem Eifer, wie die Vervollkommnung der Technik, erstrebte, tat das Übrige.

So erwuchs eine Malerei, die sich nicht mehr auf Intentionen und Andeutungen zu beschränken brauchte, sondern der Darstellung jeder Tatsache, jedes sinnlichen oder geistigen Vorganges gewachsen

war. Das redliche Streben, mit dem jeder Einzelne in seiner Eigenart diese Aufgabe zu erfüllen suchte, und die Treue und Naivetät, verbunden mit der Keuschheit und Phantasie, mit der er das alltägliche Leben in allen seinen Darstellungen zur Anschauung bringt, und die den Realismus jener Zeit so gewaltig von dem unserer Tage unterscheidet, geben den Gemälden des 15. Jahrh. denselben Zauber, den wir in den plastischen Bildwerken der gleichen Zeit (und z. T. der gleichen Meister) bereits kennen lernten.

Wie Florenz der Mittelpunkt dieser neuen Kunstweise war, so war es auch ihr Ausgangspunkt. Hier knüpft sich die große Neuerung an den Namen des *Masaccio*, der gleich am Eingange der neuen Zeit auch als deren Gewaltigster und Erhabenster dasteht. Aber seine Erscheinung ist keineswegs unvermittelt. Finden wir schon in einzelnen Meistern vom Ausgange des Trecento Zeichen einer neuen Auffassung[1]), so hat Masaccio in seinem Lehrer Tommaso die Cristofano Fini, gen. *Masolino* (1383—1440[?]), einen so unmittelbaren Vorläufer, daß diesem schon im 16. Jahrh. ein Teil der Schöpfungen seines großen Schülers — wie wir glauben — zugeschrieben sind und noch heute vielfach zugeschrieben werden. Für die Lösung dieser schwierigen Frage sind die vor einigen Jahrzehnten wieder aufgedeckten Freskenzyklen des Masolino in
a Castiglione d'Olona unweit Varese entscheidend. Hier malte Masolino um 1428 (wenn diese am Portale angebrachte Jahreszahl auch auf die Innendekoration bezogen werden darf) für den Kardinal Branda im Chore der Collegiata Szenen aus dem Leben
b der Maria und der hh. Stephanus und Laurentius, sowie im Baptisterium um 1435 einen Freskenzyklus mit Darstellungen aus dem Leben Johannes d. T. an den Wänden und die Evangelistengestalten an der Decke. Ein teilweise schon sehr vorgeschrittener Naturalismus, der namentlich in den nackten Figuren auf der Taufe und in manchen sofort als Porträts kenntlichen Köpfen deutlich hervortritt, gute Zeichnung, liebevolle Durchführung des Details, schlanke Verhältnisse seiner Figuren und eine dem Fra Angelico verwandte Grazie in einzelnen der Frauengestalten sind diesen Fresken durchweg gemeinsam. Daneben zeigen sie einen auffallenden Mangel an Kompositionstalent, an Richtigkeit der Verhältnisse wie an Raumgefühl und perspektivischer Kenntnis, während in den dem Masolino zugeschriebenen und noch erhaltenen Darstellungen der Fresken in der Brancaccikapelle (Petrus heilt Kranke, Petrus erweckt die Tabitha, Petri Predigt und der Sünden-

1) Die dem Antonio Vite zugeschriebenen Fresken im Dome zu Prato sind vielmehr schon Werke unter dem Einflusse des Masaccio (neuerdings, irrtümlich dem Dom. Veneziano zugeschrieben, mit dessen Richtung sie nur verwandt sind).

fall), die obendrein vor den Malereien in Caſtiglione d'Olona entſtanden ſind, ſowie in den Fresken von S. Clemente zu Rom gerade hierin ſich ein beſonders feines Verſtändnis kundgibt. Dagegen zeigt ſich in eben dieſen Fresken untereinander und im Vergleiche mit Maſaccios anerkannten Fresken der Brancacci-kapelle eine ſo große Verwandtſchaft, daß wir ſie als die Leiſtungen eines und desſelben früh und raſch ſich entwickelnden Genius, des Maſaccio, zu betrachten berechtigt ſind.

Tommaſo di Ser Giovanni Guido da Caſtel S. Giovanni, gen. *Maſaccio* (1401—28), war nach Vaſaris wahrſcheinlicher Angabe der Schüler des Maſolino. Dies zeigt ſich namentlich in ſeinem Jugendwerke, in den von Vaſari ihm zugeſchriebenen Fresken der Kapelle in S. Clemente zu Rom, die er ganz jung für den nach- a
maligen Papſt Eugen IV. malte (oder vielleicht für denſelben Kardinal Branda, für den Maſolino ſpäter die Fresken in Caſtiglione d'Olona malte): an der Hauptwand die Kreuzigung, an der Fenſterwand rechts Szenen aus dem Leben eines Heiligen (des h. Clemens?), an der gegenüberliegenden Wand Szenen aus dem Leben der h. Katharina, und an der Decke die Evangeliſten und Kirchenväter, — ſämtlich leider recht ſtark beſchädigt und übermalt. Einfachheit und Größe in der Kompoſition, Richtigkeit der Verhältniſſe der Figuren in ihren Proportionen wie zu der umgebenden Architektur und Landſchaft und ein ebenſo ernſtes Streben nach Anatomie wie nach Perſpektive zeigen den Beginn einer neuen Zeit und die durch jugendliche Schüchternheit und Unkenntnis noch vielfach mangelhaften Anfänge zu dem, was in der Brancacci- b
kapelle des Carmine zu Florenz zur vollen Entwicklung kommt. (Neuerdings iſt die Vermutung ausgeſprochen worden, daß die oben genannten, früher dem Maſolino zugeſchriebenen Fresken noch vor den Fresken in S. Clemente entſtanden, und daß Maſaccio nach Vollendung dieſes Zyklus wieder an die Ausmalung der Brancaccikapelle ging.) Wie die Eva im Sündenfalle eine der erſten ganz ſchönen nackten Frauengeſtalten der modernen Kunſt iſt, ſo ſind die Täuflinge (in der Taufe Petri) die erſten völlig belebten männlichen Akte; ſchon vollkommen iſt die Linienführung der zwei nackten und bewegten Geſtalten (in der Vertreibung aus dem Paradieſe) gehandhabt. Auch in den übrigen Bildern ſtrömt eine bisher ungeahnte Fülle der freieſten und edelſten Charakteriſtik auf einmal in die Kunſt herein. Hatten ſchon Giotto und ſeine Schule ihre dramatiſchen Szenen gerne mit einer zahlreichen, teilnehmenden Zuſchauerſchaft bereichert, ſo führt nun Maſaccio das damalige Florenz als mithandelnd oder zuſchauend mitten in den Hergang (Erweckung des Königsſohnes, voll. durch *Filippino*); er trennt und verbindet die Szenen, Gruppen

und Perſonen nicht mehr nach architektoniſchen, ſondern nach maleriſchen Geſetzen innerhalb einer naturwahren Räumlichkeit (Auffindung des Staters im Munde des Fiſches; die Heilung der Krüppel; das Almoſen). Und über dem großen maleriſchen Siege vergaß Maſaccio das Höchſte nicht; ſeine Hauptperſon, der Apoſtel Petrus, iſt durchgängig mit einer Würde und Macht ausgeſtattet und auf eine Weiſe geſtellt und bewegt, wie dies nur dem größten Hiſtorienmaler möglich war. Vollends gehört nur einem ſolchen die Einfachheit der ganzen Behandlung an; alle Nachfolger bis auf Leonardo gefallen ſich im Beſitze der großen neuen Kunſtmittel, Maſaccio allein hält zurück und erreicht ſo den Eindruck eines harmoniſchen Ganzen. Mit wie wenigem hat er z. B. die Gewänder geſchaffen, in denen ſich der höchſte Stil und der lebendigſte Wurf verbinden. Die Schwierigkeiten der Modellierung und Verkürzung ſucht er nicht auf; wo ſie aber liegen, überwindet er ſie. Bei den von *Filippino* ausgeführten, durch den wenig glücklichen Gegenſatz gegen dieſe Fresken ſehr kenntlichen Partien (die Befreiung Petri, Petrus und Paulus vor dem Prokonſul, die Kreuzigung Petri und die Vollendung der großen Erweckung des Königsſohnes) wird die ſchöne Kompoſition teilweiſe wohl der Vor-
a zeichnung Maſaccios zu verdanken ſein. — Im Carmine ſind außer dieſen Fresken vor einiger Zeit noch im Kreuzgange Überreſte von der Darſtellung einer Prozeſſion bloßgelegt, die Maſaccio verwandt ſind, aber nicht von ihm ſelbſt herrühren, da die von ihm hier gemalte Prozeſſion 1612 durch Umbau zerſtört wurde.

b In S. M. Novella (Eingangswand) iſt das leider beſchädigte Fresko der Dreieinigkeit ein beſonders groß gehaltenes Werk mit trefflichen Stifterbildniſſen und ſchöner, frei entwickelter Renaiſſancearchitektur unter dem Einfluſſe der kurz vorher entſtandenen Niſche Donatellos an Orſanmichele. — Das große Tafelbild der ſog. Konzeption (die h. Anna mit Maria und dem Kinde)
c in der Akademie zu Florenz, eine frühe Arbeit, zeigt noch recht den aus einer idealen Richtung hervorgegangenen Realiſten.
d Zwei kleinere, lebensvollere Bilder im Muſeum zu Neapel: Maria in den Wolken, von Engeln emporgetragen, und die Gründung von S. M. della Neve in Rom, waren lange verkannt (auch neuerdings ſind ſie wieder dem Maſolino zugeſchrieben worden), ob-
e gleich Vaſari ſie ſchon erwähnt. Im Muſeo Civico zu Piſa die Halbfigur eines h. Paulus (Saal VI, 27), ein Reſt des 1426 vollendeten Altars im Carmine, von dem in Italien noch die Kreu-
f zigung im Muſeum von Neapel erhalten iſt. (Ein Fresko in der
g Taufkapelle der Collegiata zu Empoli, die Pietà darſtellend, verdient in Verbindung mit Maſaccio genannt zu werden.)

Seinem Alter und seiner Richtung nach hätte vor Masaccio der „selige" (Beato) *Fra Giovanni Angelico da Fiesole* (1387—1455, sein Laienname war Guido di Pietro da Mugello) besprochen werden müssen; aber die Tätigkeit dieses Künstlers fällt im wesentlichen später als die des Masaccio, der auch auf die Neubelebung der Malerei von beiden Künstlern den schnelleren und entscheidenderen Einfluß ausübte.

Zu dem Elemente der Schönheit, das Orcagna in die Schule gebracht, fügt dieser in seiner Art einzige Meister den Ausdruck überirdischer Reinheit und Innigkeit. Eine ganze große ideale Seite des Mittelalters blüht in seinen Werken voll und herrlich auf und wird belebt durch den frischen Hauch der neuen Zeit; wie das Reich des Himmels, der Engel, Heiligen und Seligen im frommen Gemüte der damaligen Menschheit sich spiegelte, wissen wir am genauesten durch ihn, so daß seinen Gemälden schon der Wert religionsgeschichtlicher Urkunden ersten Ranges gesichert ist. Wen Fiesole anwidert, der möchte auch zur antiken Kunst kein wahres Verhältnis haben; man kann sich die fromme Befangenheit des Mönches gestehen und doch in der himmlischen Schönheit des Einzelnen und in der stets frischen und beglückenden Überzeugung, die ihm zur Seite stand, eine Erscheinung der höchsten Art erkennen, die im ganzen Gebiete der Kunstgeschichte nicht mehr ihresgleichen hat. In der dramatischen Erzählung ist Fiesole immer einer der tüchtigsten Nachfolger Giottos, dessen Technik in ihm auch ihren letzten Ausläufer findet. Von Hause aus ein großes Talent, bemühte er sich sein Leben lang um eine möglichst gleichmäßige Beseelung alles dessen, was er schuf; von dem naturalistischen Streben seines älteren Landsmannes Masolino angeregt, ist er einer der ersten, der den Köpfen durchgängig das Allgemeine benimmt und sie auf die zarteste Weise persönlich belebt; nur stand seiner Gemütsart der Ausdruck der Leidenschaft und des Bösen nicht zu Gebote.

Dieser Auffassungsweise wie seiner einfachen Technik ist es wohl zuzuschreiben, daß uns der Künstler gleich in seinen frühesten Werken in seiner vollen Eigentümlichkeit entgegentritt und diese während seiner langen, reichen Tätigkeit kaum merklich verändert.

Als Guido unter dem Namen Fra Giovanni kaum in das Dominikanerkloster zu Fiesole eingetreten war, wurde der Orden durch politische Verhältnisse gezwungen, es zu verlassen, und der junge Mönch siedelte daher auf ein Jahrzehnt mit nach Cortona über. Seine umfangreiche Tätigkeit an diesem kunstarmen Orte ist ein sicherer Beweis, daß der Frate als fertiger Künstler bereits in den Orden trat. Leider sind uns nur einige Altarstücke aus dieser Zeit erhalten: in S. Domenico zu Cortona die thronende a

Jungfrau zwischen Heiligen mit den kleineren Darstellungen der Klage unter dem Kreuze und der Verkündigung, von der ganzen Gefühlsinnigkeit und Schönheit des Künstlers (etwa 1414). Die Predella dieses Bildes mit einer Reihe von Szenen aus dem Leben des h. Dominikus, sowie ein Altarbild mit der Verkündigung und einer Predella mit kleinen Darstellungen aus dem Leben der
a Jungfrau, von höchstem Reize, bewahrt jetzt die Kirche S. Gesù. — Der Zeit dieses Aufenthaltes in Cortona hat man neuerdings mit Unrecht auch die Entstehung des umfangreichen Altarwerkes zugeschrieben, dessen einzelne Stücke aus S. Domenico in die
b Pinakothek zu Perugia übergeführt sind: Maria thronend, von Engeln umgeben; auf den Seitentafeln je zwei Heilige von großer Schönheit; die Predella mit Darstellungen aus dem Leben des h. Niccolò di Bari, von denen zwei sich in der Galerie des
c Vatikans befinden; auf den Pilastern gleichfalls einige Heiligenfigürchen, — das Ganze von einer seltenen Kunst und Pracht der Farbe, die vornehmen Gestalten von großer Schönheit. Die alte Datierung ins Jahr 1437 wird die richtige sein.

Im Jahre 1418 kehrten die Brüder wieder in ihr Kloster unterhalb Fiesole zurück, und nahezu 20 Jahre lang bildete dieses den stillen Schauplatz für Giovannis rastlose Tätigkeit. In S. Do-
d menico ist jetzt (nachdem die Hauptschätze der Kirche in das Ausland gewandert sind) nur noch das 1501 von Lor. di Credi übermalte Altarblatt vorhanden. Von hier aus versah Fra Giovanni auch zahlreiche Kirchen und Klöster in Florenz mit Altartafeln, die sich heute meist in den Galerien der Stadt finden. Zu-
e nächst in den Uffizien die große Madonna mit den köstlichen Engelfigürchen der Umrahmung und vier gleichfalls lebensgroßen Heiligen auf den Flügeln (von 1433). In den großen Figuren fällt hier namentlich die überfleißige Ausführung bei der noch ungenügenden allgemeinen Körperkenntnis und dem Mangel an Bewegung unvorteilhaft auf. Am günstigsten kommt das Talent des Künstlers in den Verherrlichungen himmlischer Freuden, in den Glorien, Paradiesen usw. zur Entwicklung, wie in der herrlichen Krönung der Jungfrau inmitten von reigentanzenden und singenden Engeln
f in den Uffizien, dem weitaus schönsten Werke des Künstlers, oder in der Umgebung des Erlösers und dem Empfange der Se-
g ligen in den Weltgerichtsbildern, wie in der Akademie zu Flo-
h renz und im Pal. Corsini zu Rom. In solchen Bildern pflegt die Seite der Verdammten dagegen in keiner Weise zu genügen.
i — Außerdem besitzt die Akademie zu Florenz noch einen reichen Schatz von Tafelbildern des Künstlers, unter denen namentlich 35 Bildchen mit Darstellungen aus dem Leben Christi und zwei Altarbilder mit der thronenden Jungfrau zwischen Heiligen aus-

gezeichnet sind. In den Uffizien mehrere reizvolle kleine Bilder; a
— ebenda ein größeres Madonnenbild (früher im Museum von
S. M. Nuova); — zwei kleine Tafeln mit je einem holden Engel,
auf Wolken knieend, in der Galerie zu Turin; — ein frühes b
tüchtiges Bild in der Akademie zu Bergamo (Gal. Locchis c
III. Saal, Nr. 202). Ein Meisterstück unter den Altarwerken mit
größeren Figuren ist die Kreuzabnahme in der Akademie zu d
Florenz.

Diese zahlreichen kleineren und größeren Altartafeln entstanden z. T. wohl nach Fra Angelicos Übersiedelung in das den Dominikanern 1436 übergebene Kloster S. Marco zu Florenz. Der e
Künstler begann alsbald die Ausschmückung desselben und vollendete sie in weniger als einem Jahrzehnt in so umfassender Weise, daß 1867 das Kloster nach seiner Aufhebung in ein Museum seiner Werke verwandelt werden konnte. Hier ist der Frate ganz zu Hause, hier darf er seine Ideen frisch, wie ihn der Geist treibt, in den anspruchslosen Klostergängen, in den kleinen Zellen besonders werter Ordensgenossen verwirklichen. Der überquellende Reichtum an den schönsten und naivsten Köpfen ist gepaart mit einem Geiste und einer Tiefe in der Auffassung der Tatsachen, wie sie nur wenige große Meister aufzuweisen haben. Unter den Zellenbildern, die z. T. deutlich die Beihilfe von Schülern bekunden, stehen die Anbetung der Könige und die Krönung der Jungfrau obenan. In den Gängen sind der Gekreuzigte mit dem h. Dominikus, eine thronende Madonna und eine Verkündigung dargestellt, letztere wieder von höchstem Reize. — In einzelnen Zellen verteilt finden sich außerdem mehrere Tafelbildchen des Frate, namentlich die Madonna della Stella, die Anbetung der Könige und die Krönung Mariä mit ihren Predellen, sämtlich aus der Sakristei von S. M. Novella.

Wie Fiesole für eine schon mehr öffentliche Andacht malte, zeigt sich an den Fresken des vordern Kreuzganges zu ebener Erde. Es sind fünf spitzbogige Lünetten mit Halbfiguren (Christus mit zwei Ordensheiligen, das Motiv der Jünger in Emaus als sinniger Schmuck der Pilgerherberge, besonders schön); ferner Christus am Kreuze mit dem h. Dominikus, lebensgroß; endlich das berühmte Freskobild des anstoßenden Kapitelsaales: der Gekreuzigte mit den beiden Schächern, seinen Angehörigen und den hh. Cosmas, Damianus, Laurentius, Markus, Johannes d. T., Dominikus, Ambrosius, Augustinus, Hieronimus, Franziskus, Benedikt, Bernhard, Bernardino von Siena, Romuald, Petrus Martyr und Thomas von Aquino. Es ist eine schmerzliche Klage der ganzen Kirche, die hier in ihren großen Lehrern und Ordensstiftern am Fuße des Kreuzes versammelt ist. So lange es eine Malerei gibt,

wird man diese Gestalten wegen der unerreichten Intensivität des Ausdrucks bewundern; Kontraste der Hingebung des Schmerzes, der Verzückung und des ruhigen innerlichen Erwägens (im h. Benedikt, der die Schar der übrigen Ordensstifter wie ein Vater überschaut) werden wohl nirgends mehr wie hier als Ganzes zusammenwirken.

Um das Jahr 1445 war Angelico durch Papst Eugen IV. nach Rom gezogen worden, wo er zunächst die später abgebrochene Capp. del Sagramento im Vatikan ausmalte. Kurz nach dem Tode Eugens 1447 folgte er einem Rufe nach Orvieto zur Aus-
a malung der Madonnenkapelle des Domes. In der kurzen Zeit seines Aufenthaltes vollendete er mit seinem Gehilfen *Benozzo Gozzoli* (dessen Hand sich in manchen Köpfen erkennen läßt) nur die Gestalten der Propheten und Erzväter am südlichen Gewölbe, dessen beide andere Felder später nach seinen Entwürfen *Signorelli* ausführte. Wie hier, so zeigt der mehr als sechzigjährige
b Künstler auch in der Kapelle Nikolaus' V. im Vatikan, die er etwa seit 1450 bis zu seinem Tode (1455) vollendete, die volle Frische schöpferischer Kraft und meisterhafter Durchbildung. Die vier Evangelisten am Gewölbe und einer oder der andere von den Kirchenlehrern, wie z. B. St. Bonaventura, erscheinen jenen himmlischen Gestalten in Orvieto noch ganz ebenbürtig. Aber nicht bloß, was ihm eigen war, bildete er mit gesteigerter Kraft weiter, sondern auch gegen die Fortschritte anderer Zeitgenossen schloß er sich, wie man wohl glauben könnte, durchaus nicht ab. Die Geschichten der hh. Stephanus und Laurentius in der letztgenannten Kapelle beweisen, daß der alternde Mann noch mit aller Anstrengung so viel von dem, was inzwischen Masaccio u. a. gewonnen, einzuholen suchte, wie seiner Richtung gemäß war. Die anmutige Erzählungsweise dieser Fresken zeigt Züge des wirklichen Lebens und ist mit einer äußern Wahrheit der Farbe verbunden, wie sich dies von keinem frühern Werke des Meisters so behaupten läßt. Die heftigen Bewegungen, ja schon die starken Schritte pflegen ihm noch immer zu mißlingen; dafür wird man aber auf das beste entschädigt z. B. durch jene junge Frau, die der Predigt des h. Stephanus mit ungestörter Andacht zuhört und ihr unruhiges Kind nur mit der Hand faßt, um es stille zu machen. Man durchgehe dieses Werk Szene um Szene, und man wird einen Schatz von schönen, geistvollen Bezügen dieser Art darin finden. Abgesehen davon, ist es als fast rein erhaltenes Ganzes aus der Zeit der ersten Blüte unschätzbar.

Ein älterer Zeit- und Standesgenosse Fiesoles, der Camaldulenser *Don Lorenzo Monaco* (etwa 1370—1424?), blieb bei stärkeren gotischen Reminiszenzen in derselben Richtung beim ersten Anlaufe stehen: die stille Anmut und der tiefe Charakter hat manchem seiner

Bilder eine Art typischer Geltung verschafft und zu zahlreichen Kopien angeregt. Das gilt besonders von der Verkündigung der Capp. Bartolini in S. Trinità, deren Freskenschmuck kürzlich a
auch als gutes Spätwerk von Lorenzo erkannt wurde. Die Anbetung der Könige (in den Uffizien, Nr. 39; auch aus seinen letzten b
Jahren) ist ebenfalls gut angeordnet und dabei merkwürdig als eines der letzten Gemälde, in denen die Gewandung des gotischen Stiles noch in ihrem vollen Schwunge gehandhabt ist. Ebenda das große Triptychon aus Monte Oliveto, sowie ein noch bedeutenderes Werk des Meisters, eine Krönung Mariä von 1413, aus der Badia von Cerreto. Ihren Stil zeigt auch der h. Jakobus in trono im Refektorium von S. Croce. Eine schwächere Verkündigung u. a. in c
der Akademie. Gute Madonnenbilder mit Heiligen neben vielen d
anderen in der Collegiata zu Empoli, in der Galerie von e
Prato, und eins aus seiner Frühzeit in der Galerie von Siena. f
Von herber Großartigkeit ist der Crucifixus mit Maria und Johannes, drei ausgeschnittene Figuren, im Chorraume von S. Giovanni g
de' Cavalieri in Florenz. In den Uffizien eine ikonographisch h
interessante Pietà und Zeichnungen.

An Lorenzo schließt sich eine Gruppe von Künstlern an, deren Werke und Namen erst in jüngster Zeit erforscht worden sind. Manches Bild von ihnen gilt noch heute als spätes Trecento; doch verleugnen ihre letzten Werke neben dem Einflusse des Lor. Monaco nicht den des Masaccio. Der bedeutendste von ihnen ist *Giovanni da Ponte* (1385—1437), ein Schüler Spinello Aretinos, der zusammen mit *Smeraldo* (1369—1444) und *Ambrogia di Baldese* die Pfeiler von Or San Michele bemalt haben soll. Seine Gestalten sind von gotischer i
Zierlichkeit, aber sehr ausdrucksvoll sind bei ihm Typen und Gesten; seine Darstellung ist oftmals hochdramatisch. Weniger gilt das von den vier Heiligen in S. Ansano in Fiesole und der Krönung Mariä k
in den Uffizien, als von der etwas späteren Predella mit Petrus- l
legenden in den Uffizien und von den Fresken der Kapellen Scali m
und Abaco in S. Trinità, der Verkündigung in der Badia von n
Poppiena bei Pratovecchio, und dem Zanobiuswunder bei Vis- o
conti Venosta in Rom. Ruhiger und in der Farbe weniger p
lebhaft sind seine Spätwerke, eine Madonna mit römischen Heiligen im Gange von S. Salvatore al Monte und die Verkündigung q
im Vatikan. Andere Werke von ihm sind in den Depots der r
Uffizien, in der Certosa di Val d'Ema und der Galerie von s
Modena (Nr. 44). t

Ihm verwandt ist *Rossello di Jacopo Franchi* (1376—1456). Zwar fehlt ihm die dramatische Kraft Giov. da Pontes, ihm ähnlich ist er aber in der Bildung der Gestalten. Seine Typen sind zierlicher, seine Frauen haben oft etwas Schnippisches im Ausdrucke. Eine

a Krönung Mariä mit musizierenden Engeln besitzt die Akademie
in Florenz, eine ähnliche thronende Madonna aus S. M. Nuova
b kam in die Uffizien. Ein gutes Madonnenbild von ihm befindet
c sich in Staggia bei Poggibonsi; ein anderes in der Galerie der
d Pieve zu Empoli. Interessante Fresken von ihm an der Fassaden-
e wand von S. Jacopo in S. Miniato dei Tedeschi.

Auf gleicher Stilstufe wie Giov. da Ponte und Ross. Franchi, der neuen Kunst nicht verschlossen, aber treu mancher trecentistischen Tradition sind Lorenzo di Niccolo, Bicci di Lorenzo und zwei anonyme Meister, deren Werke jetzt unter den Namen *„Maestro*
f *del bambino vispo"* (Madonna in den Uffizien Nr. 11) und *„Com-*
g *pagno di Bicci"* (Krönung Mariä in der Akademie Nr. 142) zusammengefaßt sind. Dem *Lorenzo di Niccolo* (c. 1370 bis nach
h 1440) sind die Triptychen in S. Leonardo in Arcetri und der
i Galerie von S. Gimignano, ferner die Predella (Nr. 41) und
k die Krönung Mariä (Nr. 129) in der Flor. Akademie zugeschrieben.
Von *Bicci di Lorenzo* (1373—1452), dem Sohne des Lorenzo di Bicci,
l ist ein kleiner Madonnenaltar in der Galerie von Parma; eine Ma-
m donna mit Heiligen aus S. M. Nuova in den Uffizien, das Triptychon
n im Dome von Fiesole und viele Bilder in den kleineren Kirchen
o von Florenz, Perugia, Bibbiena, Chianti werden ihm zugewiesen.

Hatte sich Fra Angelicos Einfluß bei diesen wenig jüngeren Zeitgenossen hinreichend geltend gemacht und ist er für die Empfindungsweise des ganzen Quattrocento mit bestimmend gewesen, so mußte er, wie wir schon sahen, doch mehr und mehr zurücktreten neben dem gewaltigen Eindrucke, den Masaccios Freskenzyklus im Carmine auf die heranwachsende Künstlerschaft ausübte, die durch die gleichzeitige Plastik, namentlich durch Donatellos Vorbild, in eine derbere, ausgesprochen naturalistische Richtung gedrängt wurde. Es fehlt diesen Künstlern, deren Tätigkeit im wesentlichen noch in die erste Hälfte des Quattrocento fällt, zwar an der einfachen Größe des Masaccio wie an der heiteren Phantasie des wenig jüngeren Filippo Lippi; dafür fördern sie aber die Malerei durch ihr treues Naturstudium, durch ihr fleißiges Eingehen auf das Detail, auf plastische Rundung, Perspektive und richtige Zeichnung, wie durch ihre technischen Versuche. Leider sind die Hauptwerke, namentlich die Freskenzyklen dieser Meister, fast sämtlich nicht mehr erhalten.

Der älteste Künstler dieser Reihe ist *Paolo di Dono Uccello* (1397—1475), der anfangs als Goldschmied unter Ghiberti an der ersten Türe des Battistero beschäftigt war. Die wenigen erhaltenen Werke in Florenz: die beiden Fresken der Sündflut, sowie die mit Noahs Dankopfer und mit Noahs Trunkenheit im Chiostro Verde

bei S. M. Novella (vor 1425; werden jetzt abgenommen), das in a
grüner Erde ausgeführte Reiterbild des John Hawkwood im Dome b
(von 1436; von Lor. di Credi reſtauriert und teilweiſe übermalt)
und das Tafelbild einer Reiterſchlacht in den Uffizien (Nr. 52; c
je ein ähnliches Bild im Louvre und in der Londoner Gal.) zeigen
noch auffälligen Mangel einheitlicher Kompoſition und eine gewiſſe,
der meiſterhaften Plaſtik der Figuren und der trefflichen Perſpek-
tive zuliebe hervorgerufene Starrheit. (Über ſeine Moſaiken in
S. Marco zu Venedig vgl. S. 630, über ſein Glasbild im Dome
zu Florenz S. 630g.) Des weiteren werden ihm zugeſchrieben: in
der Gal. zu Urbino eine Altarſtaffel mit ſechs Darſtellungen einer d
wundertätigen Monſtranz, die in den Farben beſonders gut er-
halten iſt, und in der Gal. des Kapitols das intereſſante, Pe- e
trarca genannte Porträt (unter Giov. Bellinis Namen). — Ein viel
geringerer, von Donatello und Maſaccio beeinflußter Künſtler,
Paolo di Stefano, iſt nur durch ſein bez. Fresko der Madonna mit
Heiligen in S. Miniato (1426; r. vom Eingange) und ein Fresko f
im Kreuzgange von S. Apollonia (jetzt Militärmagazin) bekannt. g

Von *Andrea del Caſtagno* (geb. wahrſcheinlich erſt um 1410, † 1457)
iſt die Mehrzahl ſeiner Arbeiten, ſämtlich Fresken, die in oder um
Florenz noch erhalten waren, jetzt in dem kleinen Muſeo di S. h
Apollonia vereinigt. Das hervorragendſte Werk darunter iſt das
Abendmahl im Cenacolo, dem jetzigen Muſeo. Dieſes umfangreiche
Fresko, mit großer Raumwirkung, von faſt koloſſalen Formen, aus-
gezeichnet durch tadelloſe Erhaltung, mit mannigfach individuali-
ſierten Geſtalten von derbem Körperbaue, höchſt plaſtiſcher Rundung
und lebensvollen Köpfen, ſtimmt durchaus mit den Fresken der
Villa Caraducci überein, die aus dem Muſeo Nazionale gleichfalls
hierher übertragen ſind: den überlebensgroßen Geſtalten italie-
niſcher Dichter und Helden, der Sibylle von Cumae, der Tomyris
und Eſther. Hier wie dort erhalten wir bei allem Realismus,
der den Einfluß Donatellos verrät, einen ernſten, großen Geſamt-
eindruck, den die reiche und lebendige Charakteriſtik, die biedere
realiſtiſche Auffaſſung, die meiſterhafte Anordnung, die Energie in
Haltung, Bewegung und Gewandung, die helle und kräftige Fär-
bung hervorrufen[1]). Über dem Abendmahle ſind zu den Seiten
vor zwei Fenſtern vor nicht langer Zeit noch drei andere Dar-
ſtellungen: Kreuzigung, Grablegung und Auferſtehung, vor land-

1) Ein lebensvoller männlicher Kopf im Pal. Pitti (Nr. 372), früher dem *
Caſtagno zugeſchrieben, iſt wohl deutſch. — Das namenloſe Bildnis eines Medail-
leurs (eine Medaille des Coſimo v. 1465 in der Hand haltend) in den Uffizien **
(Nr. 1154) gilt jetzt als frühes Werk des *Botticelli*, gehört aber einem früheren
Meiſter, der an der ſchwachen Zeichnung der Hände und der eigentümlichen Land-
ſchaft leicht kenntlich iſt, und von dem ſich ein zweites Porträt in der Sammlung
Johnſon in Philadelphia befindet.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

schaftlichem Grunde, aufgedeckt worden; Arbeiten von ähnlichem Charakter (um 1435). Im Klosterhofe, heute Militärmagazin, befindet sich nahe dem Eingange das Fresko einer groß gehaltenen Pietà (der Leichnam Christi von zwei Engeln im Grabe gehalten). Von den Überresten der Malereien Castagnos für das Kloster S. M. Nuova ist die Auferstehung, von ähnlichem Charakter, hierher über-
a tragen, während die große Kreuzigung in die Uffizien gekommen ist. Ein sehr tüchtiges, schon von Vasari beschriebenes Fresko war
b in der Annunziata freigelegt, ist aber seither wieder verdeckt: Gott-Vater mit dem Gekreuzigten im Schoße, unten der h. Markus (1455). Tadellos erhalten, gibt es mit seiner plastischen Wirkung, der pikanten Beleuchtung, den kühnen Verkürzungen erst einen richtigen Begriff von der Begabung des Künstlers, aber auch von seinem rücksichtslosen Realismus. Auch in einer Nachbarkapelle ist ein ähnliches Fresko, Christus in Wolken und der ihn anbetende St. Giuliano, durch den davorstehenden Wandaltar verdeckt. (Über das große Glasfenster an der Fassade des Domes vgl. später.) Sein letztes Werk ist das höchst lebendige,
c derbe Reiterbild des Niccolò da Tolentino im Dome (1456).

Castagnos Genosse bei der Ausschmückung von S. M. Nuova, *Domenico di Bartolommeo Veneziano* (geb. nach 1400, gest. 1461),
d ist nach dem einzigen bezeichneten Tafelbilde in den Uffizien (Nr. 1305, aus S. Lucia de' Bardi), einer thronenden Madonna zwischen Heiligen, schwer seiner vollen Bedeutung nach zu schätzen. Es fehlt den Gestalten die Energie und Charakterfülle des Castagno; sie sind vielmehr hager und ohne volle und mannigfaltige Individualisierung. Dagegen scheint es, soweit das scharf geputzte Bild ein Urteil zuläßt, als ob der Künstler sein Hauptstreben darauf verwandt hätte, durch Zusatz von Firnis seinen hellen Farben eine ähnliche Leuchtkraft und Plastik zu geben, wie die Eycks mit ihrer damals in Italien noch unbekannten, aber viel bewunderten Technik. Der h. Franz und Johannes d. T., Fresken im rechten Seitenschiffe
e von S. Croce (irrtümlich auch Castagno zugeschrieben), besonders herbe Gestalten, sind fast übereinstimmend mit den beiden gleichen Heiligen auf dem Altarbilde der Uffizien. — Daneben ist uns eine kleine Zahl freilich sehr umstrittener Bildnisse von Domenico erhalten. Sein Meisterwerk ist das köstliche Profilbild einer jungen Florentinerin aus der Familie Bardi auf hellblauem Grunde im
f Museo Poldi zu Mailand (Piero della Francesca benannt), in dem zarten hellen Tone, in der prächtigen, eigenartigen Farbenstimmung und in der Technik ganz dem Altarbilde in den Uffizien entsprechend, aber von tadelloser Erhaltung. Ähnliche Frauen-
g bilder finden sich in Italien noch in den Uffizien (Nr. 1204)
h und im Pal. Pitti (Nr. 37), beide entstellt durch Restaurierung.

Hier auch ein verwandter charaktervoller Kopf eines alten Mannes (Nr. 375).

Als Schüler des Maſaccio nennt Vaſari auch den *Fra Filippo* (di Tommaſo) *Lippi* (geb. um 1406, † 1469). Dem Maſaccio und der ſich an ihn anſchließenden Schule der Naturaliſten verdankt Filippo ſeine lebensvolle Auffaſſung, ſeine liebevolle Durchbildung des Details und ſeine treffende Charakteriſtik, die namentlich in ſeinen Bildniſſen zu voller Geltung kommt. Seine Typen ſind zuweilen von faſt häßlich naturaliſtiſcher Bildung (kurz: von eigentümlich viereckiger, gedrückter Kopfform, mit kurzer Naſe und breitem Munde), dabei häufig von graulichem Kolorit. Seine Auffaſſungsweiſe hingegen geht mehr auf Fra Angelico zurück; aus ſeinen Werken ſchöpfte Filippo die Begeiſterung zu ſeinen ſchönſten Gemälden. Dieſer Vereinigung eines geſunden Naturalismus mit heiterer Anmut und ſelbſt Größe verdankt der Künſtler die hervorragende Stellung unter ſeinen Zeitgenoſſen, und daraus iſt zugleich der große Einfluß herzuleiten, den er auf die weitere Entwicklung der florentiniſchen Malerei ausübte. Filippo iſt der erſte, der ſich an der Breite des Lebens, auch an deſſen zufälligen Erſcheinungen von Herzen freute.

Es ſind uns noch zwei große Freskenzyklen des Meiſters erhalten, die beide ſeiner ſpäteren Zeit angehören. Seit 1456 malte er den Chor des Doms zu Prato aus, vollendete die a
mehrmals unterbrochene Arbeit aber erſt faſt ein Jahrzehnt ſpäter. Die Geſchichten Johannes des Täufers und des h. Stephanus (beſtes Licht von 10—12) würden ſchon der Technik und des Kolorits halber Epoche gemacht haben. Nicht alle Szenen ſind ſo hoch aufgefaßt, wie der berühmte Tanz der Salome oder die Klage um die Leiche des Stephanus; der Künſtler hat zu viel Neues in allen möglichen Beziehungen zu ſagen, als daß nicht der tiefere Gehalt unter den oft herrlichen, rein maleriſchen Gedanken leiden müßte. Schöner zumal als bei irgend einem Vorgänger ſpricht ſich Stellung und Bewegung in den nobeln und lebendigen Gewändern aus. In den Evangeliſten am Kreuzgewölbe wich Filippo von der ſymmetriſchen Stellung ab; man wird z. B. Fieſoles Evangeliſten in der Kap. Nikolaus' V. vorziehen.

Nach Vollendung dieſer Arbeit erhielt Filippo 1466 durch Vermittelung des Piero de' Medici den Auftrag zur Ausmalung der Chorniſche des Domes von Spoleto, woran er bis zu ſeinem b
Tode arbeitete. Die Krönung Mariä in der Halbkuppel iſt eines der früheſten ganz frei angeordneten Halbkuppelgemälde; doch klingt die ſymmetriſche Strenge der Frühern noch wohltuend nach. Maria und Chriſtus ſind zwar an Ernſt den Giottesken nicht gleich, Erſatz dafür bietet aber der lebendige Ausdruck der Nebengruppen.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Hochbedeutend der Tod der Maria. (An beiden Freskowerken half *Fra Diamante* [geb. um 1430, † nach 1492], der Ordensbruder und etwas handwerksmäßige Schüler des Filippo. Von ihm wahr-
a scheinlich die Madonna in den Innocenti zu Florenz, Botticelli
b zugeschrieben, und die Beschneidung in S. Spirito zu Prato.)

In den Tafelbildern *Filippos* überwiegt die Freude am Schön-Wirklichen; eine kräftige und schalkhafte Jugend; die Madonna florentinisch häuslich, das Kind von heiterer Anmut. In Prato sind sämtliche Bilder, außer dem Tode des h. Hieronymus in interessanter Dar-
c stellung im r. Querschiffe des Doms, jetzt in der Gal. Comunale vereinigt: eine späte Geburt Christi mit St. Michael und St. Thomas Aq., der Tod des h. Hieronymus, die Mad. della Cintola, eine schwächere
d Madonna und eine Predella. — Zu Florenz, in der Akademie: die schöne Madonna mit vier Heiligen, alle unter einer Architektur, bezüglich der Gewandung sein schönstes Tafelbild. Die ältere große Krönung Mariä ebenda, mit Filippos eigenem Bildnisse (1442; leider sehr beschädigt), wirkt überfüllt, weil der Gegenstand, eine Glorie, in einen irdisch greifbaren Raum übertragen ist; dabei ist
e sie reich an wesentlich neuem Leben; die schöne Predella mit der Verkündigung zwei Jahre früher. Endlich die unter sich sehr ähn-
f lichen beiden Darstellungen der Anbetung des Kindes, die in ihrer andächtigen Stimmung, ihrer hellen Färbung und noch halb schüchternen Behandlung sich als Jugendwerke im Anschlusse an Fra
g Angelico kennzeichnen. — Ein Hauptbild in den Uffizien (Nr. 1307): zwei Engel heben der Madonna das nach ihr verlangende Kind
h entgegen, ein Werk seiner letzten Zeit. — Im Pal. Alessandri der h. Lorenzo in trono mit den hh. Cosmas und Damian, sowie
i Mitgliedern der Familie Alessandri (bald nach 1440). — Im Pal. Pitti (Nr. 343): Rundbild der sitzenden Madonna (Kniestück); hinten die Wochenstube der Elisabeth und die Visitation, ein Thema, das recht dazu einlud, die früher durch Goldstäbe zu Einzelszenen getrennten Vorgänge zu einem Bilde zu verschmelzen, den Hausaltar zum häuslichen Gemälde umzubilden. — Ein schönes Tafel-
k gemälde ist die Verkündigung im l. Querschiffe von S. Lorenzo, mit dem Ausblicke auf einen sauber gehaltenen Garten zwischen Häusern; aus späterer Zeit. Gleiches gilt von dem Kruzifixe mit
l drei knieenden Heiligen, das in einem Nebenraume von S. Gaetano im Sommer 1908 aufgefunden wurde, und von der Madonna
m mit dem heranschreitenden Kinde im Palazzo Riccardi (vielleicht nicht ganz eigenhändig, interessant durch die Verwandtschaft
n mit einer donatellesken Komposition). — Im Lateran zu Rom eine Krönung Mariä inmitten singender und musizierender Engel (von 1438); dabei zwei knieende Stifter mit vier Bernhardiner-
o mönchen. — Eine treffliche Verkündigung im Pal. Doria, eine

zweite bei Frl. Hertz ebenda (nur Schulwerk). — In der Alber- a
tina zu Turin (Nr. 140 u. 141) zwei Tafeln mit den großwirkenden Geſtalten der Kirchenväter, aus der mittleren Zeit des Künſtlers.

Ein jüngerer Zeitgenoſſe des Frate, *Neri di Bicci*, Sohn des Bicci di Lorenzo (ſ. S. 690 l—o), muß hier mit genannt werden, weil ſeiner Werkſtatt die meiſten Aufträge zuſtrömten. Seine Bilder erſcheinen wie einförmiges, lebloſes Handwerk; ſie machen nur durch die Fülle von Gold einen gewiſſen Eindruck. Zahlreiche Altarbilder in den Uffizien, der Akademie, S. Trinita u. ſ. f. b

Ein Schüler des Fra Angelico und ſein Gehilfe bei ſeinen Arbeiten in Rom und Orvieto (vgl. S. 688 a ff.) war Benozzo di Leſe di Sandro, gen. *Benozzo Gozzoli* (1420—1497; 1444 von Ghiberti zu den Arbeiten an ſeiner Bronzetüre herangezogen). Dieſe Stellung als Gehilfe eines großen Meiſters macht ſich in ſeiner ganzen ſpätern Tätigkeit durch eine gewiſſe Handwerksmäßigkeit geltend, die ihn raſch und leicht ſchaffen läßt, ohne große Sorge um die Weiterbildung der theoretiſchen und techniſchen Teile ſeiner Kunſt, an der ſich ſeine Zeitgenoſſen abmühten. Mit leichter Auffaſſungsgabe eignet er ſich vielmehr ihre Errungenſchaften an, wie er die tiefreligiöſe, kindlich heitere Auffaſſung ſeines Lehrers in echt weltlicher und dekorativer Weiſe umgeſtaltet. Seine leicht geſtaltende Phantaſie, ſein friſcher und offener Blick, ſeine naive, heitere Auffaſſung, die in der nächſten Umgebung den Anhalt für die bibliſchen Motive ſucht, haben gemeinſam dazu beigetragen, daß uns in ſeinen umfaſſenden Freskenzyklen, die faſt ausnahmslos und in guter Erhaltung auf uns gekommen ſind, mit voller Friſche, Anmut und Lebendigkeit ein ſo vollſtändiges Bild des italieniſchen Lebens gegeben wird, wie in den Werken keines anderen ſeiner ihm künſtleriſch meiſt überlegenen Zeitgenoſſen. Erſt mehrere Jahrzehnte ſpäter ſehen wir Ghirlandajo ihm in dem gleichen Streben mit Erfolg nacheifern.

In Rom trennte ſich Benozzo 1449 von ſeinem Meiſter, um zunächſt in einem kleinen Städtchen Umbriens, in Montefalco, auf mehrere Jahre Beſchäftigung zu finden. Für S. Fortunato vor der Stadt (mit Reſten ſeiner Fresken) malte er 1450 das tüchtige Altarbild der Madonna della Cintola, jetzt im Lateran zu Rom. c
Hier wie in ſeinen bedeutenderen Arbeiten in S. Francesco zu d
Montefalco, wo er ſeit 1452 den Chor mit den Darſtellungen aus dem Leben dieſes Heiligen ausſchmückte, und in Araceli zu e
Rom (ein h. Antonius in der Capp. Ceſarini) zeigt ſich in friſcher Weiſe noch der religiös kindliche Geiſt ſeines Lehrers. — Von Montefalco wandte ſich Benozzo nach Viterbo (1453, im Muni- f
cipio Aquarellkopien der untergegangenen Fresken aus dem Leben der Beata Roſa) und dann, wie es ſcheint, nach Perugia, wo 1456 das Altarbild mit der thronenden Jungfrau zwiſchen Hei-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

a ligen entstand, jetzt in der Akademie zu Perugia. — Bald darauf kehrte er nach seiner Vaterstadt zurück, um für Piero de' Medici die kleine Kapelle des eben von Michelozzo vollendeten
b Palastes Medici (Riccardi), auszumalen. In diesen bis 1463 ausgeführten Fresken, die über drei Wände fortlaufend den Zug der Könige nach Bethlehem darstellen, erscheint der Meister auf seiner Höhe: als Ganzes gehören diese Fresken zu dem entsprechendsten, was die Renaissance geschaffen hat. Dieser Festzug florentinischer Nobili mit Gefolge durch die Berge Toskanas, mit seinen lebensvollen Bildnissen, den trefflich gezeichneten Pferden und Jagdtieren, mit aller seiner Pracht und seinem genrehaften Detail, bildet ein würdiges Seitenstück zu dem Zuge der Ritter und der Pilger in dem Genter Altarbilde der van Eyck. Von höchstem Liebreiz und in der Durchbildung von seltener Feinheit sind auch die Engelchöre an den Fensterwänden. In Florenz entstand damals (1461) auch das Bild der National Gallery in London, von dessen Predella jüngst ein besonders feines Stück mit der Szene eines Wunders
c des h. Dominikus in die Brera zu Mailand gelangte.

Gleich nach Vollendung dieser Fresken finden wir den Künstler
d in San Gimignano: den Freskenzyklus im Chore von S. Agostino, das Leben des h. Augustinus, das Wandbild über dem Se-
e bastiansaltare derselben Kirche, ein Tafelbild im Chore der Col-
f legiata und eine Kreuzigung in Monte Oliveto vor der Stadt arbeitete Benozzo in den Jahren 1463—67. Noch bedeutender
g das Altarbild in der Pinakothek zu Terni (1466). In diesen Arbeiten begegnen wir noch manchen schönen genrehaften und naturalistischen Zügen und einer Fülle lebensvoller Bildnisse.

h Im Camposanto zu Pisa endlich gehört ihm fast die ganze Nordwand, 24 große Gemälde mit den Geschichten des alten Testamentes, gemalt 1469—85; auch die zwei dem *Rondinosi* (1666) zugeschriebenen Darstellungen der Westwand sind von diesem übermalte Kompositionen Benozzos. Der Künstler kostet hier mit vollen Zügen die Freude an den bloßen schönen Lebensmotiven als solchen; sein wesentliches Ziel ist, ruhende, tragende, gebückte, laufende stürzende Gestalten, oft von großer jugendlicher Schönheit, mit ganzer momentaner Kraft darzustellen; dagegen bleibt ihm der Hergang an sich ziemlich gleichgültig. Der Beschauer empfindet jene Freude an dem neugebornen Geschlechte von Lebensbildern mit und verlangt neben der endlos reichen Bescherung nichts weiter. Die schon erwähnte Ausstattung mit Architekturen, Gärten, Landschaften ist fabelhaft prächtig; auch hier ist Benozzo ein begeisterter Schilderer neuer Sphären des Darstellbaren. — Gleichzeitig ent-
i standen mehrere Tafelbilder, die jetzt im Museo Civico zu Pisa,
k in S. Domenico und im Dome (Casa dei Cappellani) sich befinden.

Sie geben, wie die meiſten Tafelbilder Benozzos, nur einen dürftigen Begriff vom Weſen des Künſtlers und ſind augenſcheinlich von Gehilfen ausgeführt, unter denen *Giuſto d'Andrea* (1440—1496) und *Zanobi Macchiavelli* (1418—79) namhaft gemacht werden. (Von Zanobi im Muſeo Civico ein bezeichnetes Tafelbild u. a. in den Uffizien.) — Wohl gleich nach den Piſaner Fresken entſtand der ſtark verlöſchte Freskenſchmuck der Kapelle von Caſtelfiorentino di Val d'Elſa (die Kap. datiert 1484) mit figurenreichen Szenen aus dem Leben der Maria, teilweiſe noch vom Meiſter ſelbſt ausgeführt.

Unter dem Einfluſſe der Werke Benozzos in Viterbo, der untergegangenen Fresken aus dem Leben der h. Roſa von 1453, ſowie Pieros della Francesca, bildete ſich der jung verſtorbene *Lorenzo da Viterbo* (geb. 1444). Lorenzos Hauptwerk iſt in dem Freskenzyklus der Capp. Mazzatoſta in S. M. della Verità zu Viterbo (voll. 1469) erhalten. Die Zeitkoſtüme und die Fülle von Porträtgeſtalten, die plaſtiſche Darſtellung im Raume und die trefflichen Bildniſſe laſſen die Szenen aus dem Leben der Maria (an der Decke Einzelgeſtalten) ganz wie Bilder aus dem Leben der Zeit erſcheinen. Namentlich die Verlobung und der Tempelgang Mariä können, bei größerer Schlichtheit, mit Benozzos Kompoſitionen wetteifern. In Ernſt und Ruhe der Geſtalten nähert ſich der Künſtler den Fresken des Piero della Francesca, die Lorenzo, nach der knitterigen Faltengebung, der eigentümlichen Behandlung des Haarwuchſes wie nach der Wahl des hohen Augenpunktes zu urteilen, gewiß gekannt hat.

In bewußten Gegenſatz gegen den leicht und raſch mit naiver Oberflächlichkeit im großen ſchaffenden Benozzo tritt ſeit Mitte des Jahrhunderts eine Gruppe von Künſtlern, die ſich abmühen, durch treues Studium der Natur bis ins Kleinſte die Geſetze der Malerei theoretiſch wie praktiſch zu ergründen und die Technik zur Erreichung dieſes Zieles möglichſt zu vervollkommnen, namentlich in der ihnen aus den Bildern der van Eyck und ihrer Schüler bekannten, aber in Italien noch unergründeten Miſchung der Farben mit Firnis und Öl. Daher ſchaffen ſie nur langſam, meiſt im kleinen, und faſt ausſchließlich Tafelgemälde. Aber die beſchränkte Zahl und der verhältnismäßig geringe Umfang ihrer Werke wird aufgewogen durch die Fortſchritte in der Perſpektive, Anatomie und Färbung, wie durch den Ernſt ihres Strebens und die künſtleriſche Begeiſterung, die aus den Gemälden ſprechen.

Noch auf der Grenze zu den oben beſprochenen Künſtlern ſteht zunächſt *Francesco di Stefano* gen. *Peſellino* (1422—57), der Neffe von *Giuliano d'Arrigo* gen. *Peſello*, der uns als Künſtler noch keine greifbare Geſtalt iſt. Vaſari hat Francesco mehrere Predellenſtücke und Brauttruhen von heller Färbung und mit Figuren von plaſtiſcher Wirkung zugeſchrieben, worin ſich eine Anlehnung

an Maſaccio und Lippi kundgibt. Dies gilt von den bedeutenden
a Kompoſitionen der drei Predellenſtücke in der Akademie zu
b Florenz, von zwei ähnlichen Bildchen im Pal. Doria zu Rom
c und in der Gal. zu Bergamo (Sammlung Morelli), faſt alle mit
Darſtellungen aus dem Leben von Heiligen, ſowie von einem Lü-
d nettenbildchen mit der Verkündigung in der Galerie Poldi zu
Mailand (Nr. 110). — Die gleiche Richtung zeigt auch eine kleine
e Pietà ebenda (im letzten Raume), der Leichnam Chriſti von Maria
und Johannes unterſtützt, dem Maſaccio nahe im Ernſte der Auf-
faſſung wie in der Färbung und im landſchaftlichen Beiwerke.
Wohl von derſelben Hand das Madonnenbild der Galerie zu
f Bergamo (Nr. 231). Ähnlich ein reicheres Madonnenbild in der
g Sakriſtei der Collegiata zu Empoli (Nr. 28): Maria auf goti-
ſchem Throne, von Engeln und Heiligen umgeben.

Einen dem Namen nach vorläufig noch unbekannten Künſtler,
der eine Sonderſtellung zwiſchen Domenico Veneziano und Peſellino
einnimmt, lernen wir in dem aus S. Niccolò ſtammenden Altar-
h werke im Muſeo Nazionale (Sammlung Carrand) kennen, das
in ſeinem hellen Tone und in der zarten Färbung dem Domenico
verwandt erſcheint. Von derſelben Hand iſt die Predella des Muſeo
i Buonarroti mit drei lebensvollen Szenen aus der Legende des
k h. Nikolaus, ebenſo ein Kruzifix in S. Andrea in Brozzi vor Florenz.

Als Techniker berühmt iſt der wenig jüngere *Aleſſo Baldo-
vinetti* (1425—99), deſſen derb naturaliſtiſche und ſchwerfällige,
zuweilen faſt bäuriſche Geſtalten auf Uccello und Caſtagno als
ſeine Vorbilder hinweiſen [1]). Wie dieſe iſt er namentlich als Freſko-
maler tätig und ſucht ſogar in ſeinen Wandgemälden ſeine neue
Miſchtechnik anzuwenden. Das bekannteſte und intereſſanteſte Bei-
ſpiel dafür iſt ſein Fresko der Anbetung der Hirten (1460) im Vorhofe
l der Annunziata zu Florenz. Die Figuren ſind zwar hier grade
beſonders unſchön, und die Kompoſition iſt zerriſſen, dafür kommt
aber die Landſchaft zu vollem Rechte: das Arnotal, in das man
hinabblickt, iſt mit einer Treue, mit einer Liebe für alles Detail
und zugleich mit einem ſo richtigen Gefühle für Perſpektive aus-
geführt, wie von keinem früheren Meiſter. Leider hat der Firnis-
beiſatz zur Trübung und zum Abblättern der Farben beigetragen.
— Etwa gleichzeitig arbeitete Baldovinetti neben L. della Robbia
m und Ant. Roſſellino in S. Miniato an der Ausſchmückung der Kap.
des Kard. von Portugal (geweiht 1467), wo von ihm die Fresken
an der Decke mit tüchtigen Einzelgeſtalten von Evangeliſten, Pro-
pheten und Engeln, ſowie das nüchterne Bild der Verkündigung

1) Frühe Arbeiten des Baldovinetti ſind drei Kompoſitionen in einem Altar-
* werke des Fra Angelico in der Akademie zu Florenz: die Hochzeit zu Cana,
die Taufe Chriſti und die Transfiguration; flüchtige, wenig erfreuliche Improvi-
ſationen, die auffallend von den zugehörigen Täfelchen des Fra Angelico abſtechen.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

herrühren. — Sehr verwandt iſt das Fresko der Madonna della Cintola über einem Altare der Sakriſtei von S. Niccolò (die a
Jahreszahl 1450 iſt neu). — Die Uffizien beſitzen zwei wenig b
bedeutende Altargemälde des Meiſters: eine thronende Madonna zwiſchen ſechs Heiligen und eine Verkündigung; letztere dem Bilde in S. Miniato nahe verwandt. — Beſonders gering iſt das Fresko der Auferſtehung Chriſti in Albertis Caſa ſanta in S. Pancrazio c
(nachgedunkelt und nur bei künſtlichem Licht ſichtbar). — Endlich befindet ſich in der Akademie eine große Tafel (1470—72) mit der d
Dreieinigkeit in reicher Cherubimglorie von zwei knienden Heiligen verehrt; unerfreulich einförmig in den bäuriſchen und blöde dreinſchauenden Köpfen. In allen dieſen Gemälden hat im Gegenſatze zu den genannten Fresken die neue ungewohnte Technik, die Zähigkeit der Firnisfarben auf die Zeichnung und Durchbildung der Typen ungünſtig eingewirkt, während der Meiſter die Gewandung und die in farbigen Steinen ausgeſchmückte Architektur, wie die Bäume auf ſämtlichen Bildern mit ebenſoviel Liebe wie Geſchick wiedergegeben hat. Baldovinettis Hauptwerk, der Freskenſchmuck des Chors von S. Trinita (1472 bis um 1496), iſt nur e
noch in Reſten erhalten, die mächtigen, etwas ſchwerfälligen Geſtalten Noahs, Abrahams, Moſis und Davids am Gewölbe; in den Lünetten Spuren von darauf bezüglichen Kompoſitionen mit ehemals reicher Landſchaftsſtaffage; — daher auch das kleine Selbſtporträt in der Gal. zu Bergamo. Mit ſeiner vielgerühmten Fertigkeit f
als Moſaiziſt ſoll er ſich faſt ausſchließlich auf die Reſtaurierung der alten Moſaiken im Battiſtero und in S. Miniato zu Florenz beſchränkt haben. Für ein Fenſter der Cappella Pazzi machte er g
die Zeichnung mit dem h. Andreas. — Als Gehilfe Baldovinettis bei dem Altarbilde in S. Ambrogio (1485) iſt *Gio. di Michele* gen. h
il Graffione (geb. 1455) bezeugt. Er malte hier das durch Entfernung eines Tabernakels frei gewordene Mittelfeld, Maria das Kind anbetend; als damit verwandt iſt noch das Altarbild der Trinität zwiſchen Maria Ägypt. und der h. Katharina im linken Querſchiffe von S. Spirito ihm zugeſchrieben worden. Die Erfindung entlehnt i
er von Peſellino, Geſtalten und Landſchaften zeigen Einflüſſe von Roſſelli und Filippino. (Das von Vaſari dem Graffione zugeſchriebene Fresko des Gottvaters über dem Innocenti-Portale iſt urkundlich 1458—59 von einem *Giov. di Francesco* gemalt worden.)

Baldovinettis Kunſtrichtung und Technik ſetzen die beiden *Pollaiuoli* fort. Namentlich der jüngere, beſonders als Maler tätige *Piero* (geb. 1443, † vor 1496), der von Vaſari Caſtagnos Schüler genannt wird, hat nicht nur in ſeinen Geſtalten, ſondern auch in ſeiner Miſchtechnik noch mehr von Baldovinetti als von Caſtagno.

Auch *Antonio* (1429—98), der als Goldschmied bis in sein dreißigstes Jahr im Laden seines Vaters blieb, könnte unter Baldovinetti oder unter dem Einflusse seiner Werke sich zum Maler ausgebildet haben. Für die Unterscheidung der Gemälde beider Brüder bieten die plastischen Werke des Antonio (s. S. 469), sowie ein voll bezeichnetes Altargemälde des Piero, die Krönung Mariä inmitten der himm-
a lischen Heerscharen im Chore der Pieve zu San Gimignano (1483), genügenden Anhalt. Charakteristisch sind für *Piero* schlanke, keineswegs tadellos gezeichnete Figuren von wenig charaktervollen Typen und unsicherer Haltung und Stellung in prachtvoller Gewandung und reichstem Schmucke vor schöner Landschaft; alles bis ins einzelne durchgebildet. Durch Anwendung von Firnisfarben (über der Untermalung in Tempera) erreichte der Künstler große Kraft und Naturwahrheit in der Färbung der Gewänder, in der Behandlung der Stoffe wie der Landschaft; aber durch die Zähigkeit seines Bindemittels wurde eine feinere Modellierung im Fleische und glatte Vertreibung unmöglich. Diese Merkmale tragen außer dem großen, aber wenig hervorragenden Bilde in S. Gimignano das farbenreiche Altarbild mit den wirkungsvollen Gestalten der
b hh. Jakobus, Vincenz und Eustachius in den Uffizien (Nr. 1301; aus S. Miniato), sowie ebenda die Einzelgestalten von sechs thro-
c nenden Tugenden, von denen jedoch nur die energische Prudentia (voll. 1468) als die verhältnismäßig besterhaltene ein Urteil zuläßt (Nr. 1306). Sie ist den andern so überlegen, daß eine Mitarbeit Antonios wahrscheinlich ist. In der Kapelle des Kardinals von
d Portugal in S. Miniato noch die Fresken der schwebenden Engel im Bogenfelde, frühe Arbeiten (neuerdings, wie die übrigen Fresken
e dort, dem *Baldovinetti* zugeschrieben). In den Uffizien endlich das Bildnis des jungen Galeazzo Maria Sforza (Nr. 30; sehr beschädigt; Nr. 30 bis, Jünglingsporträt, ist dagegen mailändisch, wahr-
f scheinlich von *A. de Predis*). Im Pal. Pitti der h. Sebastian (Nr.
g 384); in der Gal. zu Turin (Nr. 97) der Tobias mit dem Engel auf der Reise, ausgezeichnet durch die Kraft der Färbung und die landschaftliche Ferne (Motiv aus dem Arnotale); endlich die leider
h stark übermalte Altartafel in der Kirche zu Staggia bei Poggibonsi: Maria Magdalena von Engeln zum Himmel getragen. Ebenda Reste von Fresken. Sehr beschädigte Reste von Fresken auch in
i Torre al Gallo vor Porta Romana zu Florenz, nackte Figuren von lebendiger Bewegung. Die Einzelgestalten Apollos und der
k Musen in der Gal. Corsini zu Florenz stehen (bis auf zwei von dritter Hand) dem Piero sehr nahe (auch dem *Gio. Santi* zugeschrieben). — (Die ihm zugeschriebenen Fresken mit den Taten des
l Herkules im Pal. Venezia zu Rom sind von einem Handlanger, der an Melozzo u. a. damals in Rom tätigen Malern sich inspirierte.)

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Antonios Bilder sind vor denen seines Bruders, bei aller Verwandtschaft mit ihnen, durch treffliche Zeichnung und Anatomie, durch kühne Verkürzungen, lebensvolle Charakteristik und starke Bewegung, in der Technik durch bessere Vertreibung der Farben und größere Tiefe und Feinheit der Färbung ausgezeichnet. Italien besitzt nur noch in den Uffizien die beiden kleinen Herkules- a
arbeiten in köstlicher Landschaft (Nr. 1153). Eigentümlich ist dem Antonio namentlich ein feiner brauner Gesamtton der Färbung, deren Kraft und Helldunkel bereits an Leonardo erinnert. Antonios Kompositionstalent kann man am besten kennen lernen in den nach seinen Zeichnungen gefertigten Stickereien im Museo b
dell' Opera, die z. T. sehr figurenreiche Szenen aus dem Leben Johannes d. T. darstellen; sie gehören in die frühere Zeit des Künstlers (vor 1470). Daß Antonio seinem viel jüngeren und geringer begabten Bruder bei dessen Bildern (namentlich durch Entwürfe dazu) behilflich war, wird durch die Zeitgenossen bezeugt und durch erhaltene Zeichnungen Antonios zu verschiedenen Bildern Pieros bestätigt.

Diese Richtung der florentiner Kunst erhielt ihren Abschluß in *Andrea del Verrocchio* (1435—88), der, wie A. Pollaiuolo, in erster Linie Bronzebildner war (s. S. 470 u. ff.) und dies auch in seinen Gemälden erkennen läßt. Als Maler hat er wenig selbst ausgeführt, aber anregend auf seine bedeutenden Schüler gewirkt. Die bekannte Taufe Christi in der Akademie zu Florenz ist zwar das allein beglau- c
bigte, aber keineswegs das einzige auf uns gekommene Bild des Künstlers. Es ist unvollendet und von Verrocchios Schüler Leonardo teilweise geradezu übermalt, nicht etwa bloß fertig gemalt; unberührt von ihm ist nur der Täufer und die Landschaft rechts hinter diesem. Der Gegenstand war insofern nicht dazu geeignet, Verrocchios Talent in vollem Maße zum Ausdrucke zu bringen, als die nackten Figuren seinen Naturalismus in etwas zu herber, im Johannes selbst in eckiger Weise hervortreten lassen. Aber der Ernst der Auffassung und der Darstellungsweise, die stille Andacht, die durch die einsame Berglandschaft noch erhöht wird, wie die fleißige, naturgetreue Durchführung in Tempera mit Ölübermalung machen das Werk zu einem der wichtigsten Tafelbilder des späteren Quattrocento. Den besonderen Reiz des Helldunkels in der landschaftlichen Ferne verdankt das Bild freilich Leonardos Übermalung und ebenso ist die hinreißend schöne Gestalt des im Profile gesehenen Engels zu äußerst links ein charakteristisches Jugendwerk desselben Schülers von Verrocchio. — Ein frühes und eigenhändiges Gemälde Verrocchios von großer Anziehungskraft ist der Tobias mit den Erzengeln auf der Reise, ebenfalls in der Aka- d
demie. Der feierliche Ernst der Auffassung, die edlen (dem Engel

in der Taufe, wie dem David des Bargello ganz verwandten) Gestalten der Erzengel, das außerordentlich fleißige Naturstudium, das sich bis auf die Wiedergabe der Gewänder nach Stoff und Faltengebung und die Durchbildung der Pflanzen im Vordergrunde erstreckt, und der Reiz der landschaftlichen Ferne setzen das Gemälde an die Seite der Taufe, die es hinsichtlich der Komposition
a entschieden übertrifft. Eine Replik in der Gal. zu Turin (Nr. 113). von einem Mitschüler Botticellis bei Fra Filippo. — Werkstatt-
b bilder sind u. a. die Anbetung des Kindes in der Gal. zu Modena (Nr. 30) und eine Madonna mit einem Engel in der Gal.
c Poldi zu Mailand. Diese und andere Bilder, sogar Originale Verrocchios, pflegt man jetzt dem *Francesco Botticini* (1446—97) zuzuschreiben, einem schwachen Maler, der nach seinen beglaubigten
d Werken im Dome zu Empoli (Altar mit Andreas und Johannes nebst Predella) ebensoviel von Ghirlandajo und Fra Filippo wie von Verrocchio entlehnt hat. Charakteristische Werke von ihm sind der
e Monacoaltar in S. Spirito (Querschiff r.), die Krönung Mariä in
f der Gal. zu Turin, die Engel am Sebastiansaltar der Collegiata
g zu Empoli, das früher dem Filippo zugeschriebene Tondo der
h Anbetung des Kindes im Pal. Pitti u. a.

Auch die meisten Bilder des Verrocchioschülers *Giov. Batt. Utili* aus Faenza werden noch unbestimmt der Schule des Verrocchio zugeschrieben; so die thronende Madonna mit sechs Heiligen in der
i Pinakothek von Faenza, die Madonnen mit zwei Heiligen in
k S. Francesco zu S. Casciano (Val di Pesa) und die Halb-
l figur-Madonnen in Ravenna (Pinakothek) usw.

Unter dem doppelten Einflusse jener älteren idealen Richtung des Fra Filippo und der eben genannten Naturalisten bildet sich ein Künstler aus, der wieder eine neue Seite der florentiner Malerei des Quattrocento in ganz eigenartiger, anmutiger Weise vertritt. *Sandro di Mariano di Vanni Filipepi*, gen. *Botticelli* (richtiger Botticello, 1444/5—1510), ist keineswegs durch große Auffassung oder durch Tätigkeit im großen ausgezeichnet. Auch mit der naturalistischen Durchbildung der Figuren nimmt er es meist nicht sehr streng; seine Zeichnung ist oft fehlerhaft, die lebhafte Bewegung, die er darzustellen liebt, artet leicht in ungeschickte Hast aus, und die neue Technik der Firnismalerei, in der er sich in seiner Jugend versucht, verläßt er bald wieder und ignoriert sie später, als sie von seinen Zeitgenossen fast allgemein angenommen war. Botticellis Bedeutung liegt in seiner reichen Phantasie, in der Lieblichkeit und hohen Grazie seiner Gestalten, ihrer Typen wie ihrer Bewegungen und in der eigenartigen keuschen Auffassung. Diese verleiht der Darstellungsweise oft einen märchenhaften Zauber, dem der Künstler es verdankt, daß er mit

den tonangebenden Meistern der Frührenaissance in erster Reihe genannt wird.

Als Schüler des Fra Filippo zeigt sich der junge Künstler in der Madonna in S. M. al Vannella zu Settignano, wohl seinem frühesten a
Werke, und in ein paar Madonnenbildern der Uffizien (Nr. 1289 und b
1303) und im Pal. Corsini (Nr. 170), alle dem Filippo ähnlich, aber c
reicher und tiefer in der Farbe. Wie dann die Werke der Pollaiuoli und Verrocchios ihn fesselten, beweisen schon die Madonnen in den Uffizien (aus S. M. Nuova) und im Museo Nazionale zu Neapel, d
am deutlichsten aber die Gestalt der Fortitudo in den Uffizien e
(Nr. 1299), die er 1470 als die letzte in der Reihenfolge der Tugenden P. Pollaiuolos malte. Ein frühes Werk ist ferner die in der derben Kraft ihrer Gestalten an Castagno erinnernde Madonna zwischen sechs Heiligen, darunter Cosmas und Damianus, in der Akademie. Unter dem Einflusse des Verrocchio und des jungen f
Leonardo ist auch die Anbetung der Könige in den Uffizien (Nr. g
1286, um 1472/74) entstanden, in Gruppierung, lebensvoller Bewegung, Zeichnung, Modellierung, wie in den trefflichen Porträtgestalten der Mediceerfamilie und in der reichen Gewandung Botticellis Meisterwerk. In dieselbe Zeit setzt man die kleinen Darstellungen dieser h
Sammlung aus der Geschichte der Judith (Nr. 1156 und 1158), die den gleichen märchenhaften Zug haben wie seine allegorischen Motive.

Als Einzelgestalt von großartiger Bewegung ist das Fresko des begeistert aufwärts blickenden h. Augustin in Ognissanti, das i
Gegenstück des 1480 datierten h. Hieronymus von Ghirlandajo, der neben dieser Gestalt fast philiströs erscheint. (Ein kleiner Augustinus, aus späterer Zeit und geringer, in den Uffizien; von der mehr- k
fach wiederholten Kommunion des h. Hieronymus besitzt Pal. l
Balbi in Genua ein [wohl nicht eigenhändiges] Exemplar.) Gleich nach dem Hieronymus entstanden die Fresken in der Sixtina (1480–83, vgl. S. 713 u. f.). – Am eigenartigsten und reizvollsten erscheint Sandro in zwei Bildern, die er angeblich für Piero (oder Lorenzo) de' Medici malte: die Ankunft der Venus auf Cythera, in den Uffizien (Nr. 39), und die berühmte Allegorie des Früh- m
lings, in der Akademie. Einer der frühesten, welche die mytho- n
logische und allegorische Profanmalerei im Sinne der Frührenaissance gestalteten, verleiht er ihr in diesen Darstellungen einen unvergleichlichen Zauber märchenhafter Poesie. Seine ergreifendste Gestalt ist wohl die Figur der „Verlassenen", die elend an der Tür eines Palastes zusammengebrochen ist, im Pal. Rospigliosi (Privat- o
zimmer, unzugänglich) zu Rom. Die „Pallas" in den Zimmern des Pal. p
Pitti, für Lorenzo gemalt, ist nicht so glücklich erfunden. – In der berühmten Allegorie der Verleumdung nach Apelles, einem Werke von außerordentlicher Durchbildung und duftiger Färbung (Uffi- q

zien, Nr. 1182), tritt durch die haſtige Bewegung ſchon ein etwas bizarrer Zug hinzu[1]). — Aus dem Jahre 1488 datiert die große
a Krönung der Maria in der Akademie; ebenda von heller reicher Farbenwirkung das wohl wenig ſpätere große Altarbild der Ma-
b donna unter dem Baldachin mit zahlreichen Heiligen. In der Bewegung zwar ſchon übertrieben, in der Farbenwirkung mit dem alten Rahmen zuſammen aber noch ſehr zart, iſt die in den neun-
c ziger Jahren gemalte Verkündigung der Uffizien. Zu den ſpäteſten Arbeiten gehören die karikiert bewegte (mit Unrecht jetzt an-
d gezweifelte) kleine Grablegung im Muſeo Poldi und die unfertige,
e ganz übermalte Anbetung der Könige in den Uffizien.

Beſonders deutlich läßt ſich die Entwicklung des Künſtlers an ſeinen Madonnenbildern verfolgen, von denen Italien noch eine Reihe der ſchönſten ſich erhalten hat. Anfangs ruhig und repräſentativ, werden ſie ſpäter bewegt und erregt, und ſtatt der Halbfiguren treten Vollfiguren auf. Die Jugendbilder ſind oben zuſammengeſtellt. Unter den ſpäteren ſteht das unter dem Namen „Magnificat“ bekannte große
f Rundbild in den Uffizien (Nr. 1267bis) obenan; ebenda ein faſt gleich ſchönes Rundbild; ein ähnliches Tondo, auf dem ſich die Fi-
g guren reizvoll vor einer Roſenhecke abheben, im Pal. Roſpiglioſi
h zu Rom und verwandte Bilder in den Galerien Pitti und Cor-
i ſini in Florenz (176, Filippino genannt), Borgheſe in Rom (reiche Kompoſition von großem Liebreiz der Geſtalten und heiterer
k ſchöner Färbung), im Muſeo Nazionale zu Neapel, in der
l Ambroſiana zu Mailand, im Muſeo Civico zu Piacenza,
m in der Gal. zu Turin (Nr. 384), in der Sammlung Poldi zu Mailand; letztere beide von großer Schönheit. — Unter einem pikanten Sammelnamen (amico di Sandro) hat man neuerdings allerlei Schulwerk und dem Künſtler mehr oder weniger naheſtehende Bilder zuſammengefaßt; ſo die Bildniſſe der ſog. Simo-
n netta im Pal. Pitti (Nr. 353), das geringe Porträt des Giuliano
o de' Medici in der Gal. zu Bergamo (Original in Berlin), die Geſchichte der Virginia ebendort u. ſ. f.

Filippino (geb. um 1459, † 1504), der Sohn des Fra Filippo, der nach deſſen Beſtimmung unter der Obhut des Fra Diamante aufwuchs, hat durch ihn zunächſt die Kunſtweiſe ſeines Vaters kennen gelernt, kam aber ſchon jung in die Werkſtatt Botticellis. Schöne Inſpiration aus den Werken ſeines Vaters zeigt u. a. das Rundbild der Madonna mit dem Kinde, von Engeln umgeben, im

---

1) Ähnlich, jedoch von einem eigenartigen, nicht ſelten vorkommenden Künſtler
* vier miniaturartig durchgeführte Bildchen im Pal. Adorno in Genua, irrtümlich Mantegna genannt: der Triumph der Judith, der Triumph über Iugurtha, Amor von den Nymphen gefeſſelt, Amor im Triumphe umhergeführt, und dazu gehörig
** in der Gal. zu Turin (Nr. 106) der Triumph der Keuſchheit.

Pal. Corsini zu Florenz (Nr. 162), namentlich aber das schönste a
Werk des jungen Künstlers (1480), der h. Bernhard, den die Ma-
donna mit einem Gefolge von Engeln besucht, in der Badia, b
Bilder von jugendlicher Frische, heiterer Färbung und naiver
Schönheit. Vorzüge ähnlicher Art hat das gleichfalls frühe
Altarbild mit der Familie des Tanai de' Nerli in S. Spirito c
(mit der Porta S. Niccolò im Grunde), sowie teilweise auch die
Tafel mit vier Heiligen in S. Michele zu Lucca. Im Refek- d
torium von S. Onofrio zu Florenz (aus der Sammlung Fer- e
roni), ein schönes Jugendwerk, die Anbetung, die noch Fra Filippo
nahesteht; im Pal. Pitti (Nr. 336) das frühe allegorische Bild- f
chen der von zwei Schlangen bedrohten Jünglinge mit schönem
Landschaftsgrunde. — Noch jung scheint Filippino auch zur Voll-
endung von Masaccios Freskenzyklus in der Brancaccikapelle g
im Carmine ausersehen worden zu sein (s. oben unter Masaccio).
Zwar steht der Künstler hier hinter seinem großen Vorgänger um
ein Weites zurück; aber ebendieses Vorbild hat auch seinen Wer-
ken eine bei ihm sonst seltene Einfachheit und Ruhe, seinen Bild-
nissen eine tüchtige Individualität verliehen. (Ähnliches gilt auch von
seinem sog. Selbstporträt in den Uffizien). — Diesen Fresken am h
nächsten stehen die Fresken aus der Legende des h. Thomas von
Aquino in der Capp. Caraffa in S. M. sopra Minerva zu Rom, i
an denen er 1489 arbeitete. (Die Sibyllen an der Decke, mit Aus-
nahme der Tiburtina, von seinem Schüler *Raffaellino*.) Doch
macht sich bereits hier in dem Triumphe des Heiligen über die
Ketzerei eine Unruhe in der Komposition und Bewegung und eine
Oberflächlichkeit geltend, die sich in dem die hh. Johannes und
Philipp verherrlichenden Freskenschmucke der Capp. Strozzi in k
S. M. Novella (voll. 1502) geradezu zur Manier und Bizzarerie
steigern, wozu auch die unruhige bunte Färbung das ihrige mit
beiträgt. — Unter den Altarbildern, welche die gleiche affektierte
Manier der letzten Zeit mehr oder weniger bekunden, seien die
Madonna mit Heiligen in S. Domenico zu Bologna (1501), ein l
h. Sebastian mit zwei andern Heiligen (aus S. Teodoro) im Pal. m
Bianco zu Genua (1503) und die nach seinem Tode (1504) durch
Perugino vollendete Kreuzabnahme in der Akademie zu Flo- n
renz erwähnt. Erfreulichere Werke seiner früheren Zeit sind da-
gegen der h. Hieronymus ebendort (1480, Nr. 91, als Castagno be-
zeichnet) von schwärmerischer Ekstase; die hh. Johannes d. T. und Mag-
dalena (Nr. 89 u. 93); endlich die beiden großen Bilder der Uffi- o
zien: die Anbetung der Könige von 1496 (Nr. 1257) und nament-
lich die Madonna zwischen Heiligen von 1486 (Nr. 1268). (Auch
die Tafel mit vier Heiligen in S. Felice ist wahrscheinlich auf p
Filippino zurückzuführen, und ebenso wird die Madonna, die kniend

a das Kind anbetet, eine neue Erwerbung der Uffizien, mit seinem Namen in Zusammenhang gebracht.) — Außerhalb Florenz sind noch bemerkenswert: ein vorzügliches Madonnen-Tabernakel in
b Prato mit knienden Stiftern (Ecke der Via Margherita), eben-
c dort in der Galerie eine Madonna mit zwei Heiligen aus später Zeit, zwei kleine Bildchen (Christus mit Magdalena und die Sama-
d riterin) im Seminar zu Venedig, zwei ähnliche Rundbildchen
e mit der Verkündigung im Pal. Pubblico zu San Gimignano.

Parallel mit Sandro und Filippino geht *Cosimo di Lorenzo Filippi Rosselli* (1439—1507), dessen Entwicklung und frühere Tätigkeit uns bisher so gut wie unbekannt ist. Cosimos Unheil war, daß er, bei wenig bedeutenden Anlagen, Schüler eines Stümpers wie Neri die Bicci wurde, ehe er in Benozzos Atelier trat. Im ganzen lebte Cosimo von den Inspirationen anderer, anfangs von denen seines Lehrers und des Domenico Veneziano, später auch von denen Ghirlandajos. Er erscheint in Auffassung und Färbung oft nüchtern. Als seine beste Leistung gilt das große Fresko einer sehr geschwärzten Prozession mit einem wundertätigen Kelche
f (1486) in S. Ambrogio: schöne, lebendige Köpfe, aber überfüllte
g und nicht sehr würdige Anordnung. In der Vorhalle der Annunziata die Einkleidung des S. Filippo Benizzi (1476). — Das Altar-
h bild in S. Ambrogio (die Himmelfahrt Mariä, 1498), in S. Spirito die thronende Madonna zwischen zwei Heiligen (1482), in der
i Akademie die Apotheose der h. Barbara sind geringe Leistungen.
k Besser die Krönung Mariä in S. M. Maddelena de' Pazzi, früher dem Fra Angelico zugeschrieben; eine Madonna zwischen Petrus und Jakobus (Nr. 63, nach 1505 für S. M. Maddalena gemalt), eine zweite Madonna mit Heiligen (Nr. 1280 b), und eine
l Madonna auf Wolken (Nr. 65, aus S. M. Nuova) in den Uffizien.
m Die dem Pesellino zugeschriebene Anbetung der Könige ebenda gilt jetzt als Jugendwerk des Cosimo, der aber wohl nur die letzte Hand daran legte. (Über seine Beteiligung an der Ausmalung der Sistina s. S. 713 u. f.)

Ihren Abschluß erhält die Reihe, der hier betrachteten Künstler durch *Domenico di Tommaso Bigordi*, gen. *Ghirlandajo* (oder *Grillandajo*, 1449—94). Als Schüler des Alesso Baldovinetti und unter dem Einflusse des Verrocchio weiter ausgebildet, huldigt auch er der Schönheit der lebendigen Erscheinung, allein er ordnet sie dem ernsten Charakter der h. Gestalten, der Bedeutung des dargestellten Augenblickes unter. Die in schönen, trefflich verteilten Gruppen versammelten Bildnisfiguren, welche den Ereignissen beiwohnen, nehmen an der würdigen und großen Auffassung des Ganzen teil. An dramatischer Wirkung, an Durchbildung des Einzelnen, an Verständnis des Körpers, an koloristischem Sinne wird er von ver-

schiedenen seiner Zeitgenossen und Vorgänger weit übertroffen, aber seine schlichte, ernste Anschauungsweise, sein klares, großes Kompositionstalent, sein hoher Schönheitssinn und sein reiner Geschmack befähigten ihn mehr als diese zum Schaffen im großen, zum Meister des Freskos; und die Leichtigkeit seines schöpferischen Talents, verbunden mit dem hohen Ernste seines Strebens, machte es ihm möglich, nur mit der untergeordneten Beihilfe seiner beiden Brüder und einiger anderer Schüler in dem Zeitraume von etwa zwanzig Jahren eine so staunenswerte Reihe ganzer Freskenzyklen von gleichmäßigem Werte zu schaffen, wie vor ihm nur der ihm vielfach verwandte, aber handwerksmäßigere Benozzo Gozzoli. Für seine Tafelbilder behält Ghirlandajo, dem leichteren, ungestörteren Schaffen zuliebe, die alte Temperatechnik bei.

Als früheste erhaltene Arbeiten sind bis jetzt die Fresken der Kap. der h. Fina in der Collegiata zu San Gimignano gesichert (1475 schon vollendet; die Verkündigung im Oratorium S. Giovanni ebenda erst von 1482). Bei großer Schlichtheit der Komposition haben sie einen besonderen Reiz durch den hohen Grad von mädchenhafter Schüchternheit und Grazie in den weiblichen Gestalten. Die handwerksmäßigen Werkstattbilder der Badia di Settimo (1479), leider sehr beschädigt, lassen noch einen Nachklang von Castagno herausfühlen, während die ganz frühen Fresken in S. Andrea in Brozzi den Künstler unter dem entschiedenen Einflusse Verrocchios zeigen; namentlich eine Madonna zwischen zwei Heiligen und die Taufe Christi darüber, die Verrocchios Komposition in freier Weise wiedergibt. Von seinen Fresken in Ognissanti (1480) ist die kürzlich aufgedeckte Abnahme vom Kreuze und darüber die Madonna della Misericordia mit Mitgliedern der Familie Vespucci gleichfalls noch befangen in Anordnung und Ausdruck; ansprechend einige Porträts, von besonderem Interesse der beinahe herb naturalistische, fleißige Akt des Leichnams Christi. Völlig fertig tritt uns Ghirlandajo ebendort entgegen in der würdigen Einzelgestalt des h. Hieronymus (dat. 1480); sie bietet in der reichen Umgebung des dargestellten Studierzimmers einen interessanten Vergleich mit Dürers „Hieronymus im Gehäus“. Das Abendmahl im Refektorium übertrifft an Adel der Auffassung, von Leonardos Abendmahl abgesehen, wohl alle gleichen Darstellungen des Quattrocento. Das später von Ghirlandajo in S. Marco gemalte Abendmahl, obgleich nur wenig abweichend, steht dagegen wesentlich zurück.

Im Herbste 1481 ging Domenico nach Rom, wo er den Auftrag zu seinen Fresken in der sixtinischen Kapelle (s. S. 713 u. f.) binnen Jahresfrist erledigte. Nach Vollendung dieser Fresken und der Verkündigung in San Gimignano übernahm er noch im Jahre 1482

a b c d e f g h

a die Ausmalung der Sala de' Gigli im Palazzo Vecchio ſeiner Heimatſtadt. Von allen den Schöpfungen, die die Räume dieſes Stadthauſes einſt zu einem würdigen Gegenſtück der Siſtina machten, ſind nur die Fresken Domenicos auf uns gekommen. Die „Majeſtät des h. Zenobius“ und die ſtattlichen Geſtalten römiſcher Staatsmänner werden durch die geſchickte Anordnung der gemalten, einfach großen Architektur in vorteilhafteſter Weiſe gehoben.

Das Datum des 15. Dez. 1485, das ſich auf den Fresken der b Cappella Saſſetti in S. Trinita zu Florenz findet, iſt der Zeitpunkt ihrer Vollendung. Es ſind: an der Decke vier Sibyllen, an den Wänden ſechs große Darſtellungen aus dem Leben des h. Franziskus, im Auftrage von Francesco Saſſetti ausgeführt, von ähnlichen Vorzügen wie die obengenannten Fresken, durch die zahlreichen Bildniſſe wie z. T. durch die Architektur echte Schilderungen des damaligen Florenz. — Die letzte und höchſte Entwicklung ſeiner künſtleriſchen Tätigkeit zeigen die bekannten, umfangreichen Fres- c ken im Chore von S. M. Novella, vollendet 1490, worin er im Auftrage des Giovanni Tornabuoni das Leben der Maria, des Täufers und anderer Heiligen zur Darſtellung brachte. Nicht ein bedeutender dramatiſcher Inhalt iſt hier das Ergreifende, ſondern das würdige, edel menſchliche Daſein, von dem wir wiſſen, daß es die Verklärung der damaligen florentiniſchen Wirklichkeit iſt. Dieſe anmutigen, vollkräftigen Exiſtenzen erheben uns um ſo viel mehr, als ſie uns real nahe treten.

Neben dieſen Fresken entſtand gleichzeitig eine beträchtliche Zahl von meiſt umfangreichen Altartafeln. Dieſen gebührt indes nicht das gleiche Lob wie den Fresken; die Technik des Meiſters reichte nicht aus, und ſeine Beobachtung der Natur war nicht intim genug, als daß er darin mit einem Pollaiuolo oder Verrocchio, ſelbſt mit Botticelli hätte erfolgreich wetteifern können. Immerhin ſind ſeine lieblichen Geſtalten, ſeine würdevolle Anordnung und heitere, friſche Färbung von hohem Reiz, namentlich bei ſeinen d früheren Altarbildern, wie die Krönung Mariä in der Galerie zu Città di Caſtello (Fra Filippo gen.) und die thronende Madonna e zwiſchen Heiligen in den Uffizien (Nr. 1297), die noch unter Ver- f rocchios Einfluß entſtand. In der Akademie und in der Sakriſtei g des Doms zu Lucca je eine frühe Madonna mit vier Heiligen; die ausgezeichnete Lünette der letzteren (Pietà) vielleicht vom jungen Michelangelo gemalt. Die treffliche Anbetung der Hirten in der h Akademie (1485) zeigt eine etwas ſchwere, reizloſe Färbung, die in Tempera vergeblich die Wirkung der altflandriſchen Ölbilder nachzuahmen ſtrebt (in den Hirten zeigt ſich der Einfluß des berühmten Bildes von Hugo van der Goes). Freier iſt die ſchöne Kompoſition i der Anbetung der Könige im Rund in den Uffizien (Nr. 1297,

vom J. 1487), von der eine Schulwiederholung im Pal. Pitti. Die a
reichere Altartafel mit der Anbetung der Könige in der Kirche
der Innocenti (um 1488) ist eine der edelsten, farbenfreudigsten b
Kompositionen des Künstlers (nicht ohne Einfluß von Leonardos
unvollendetem Bilde gleichen Inhalts.) Zwei geringere Madonnen-
bilder (Werkstattarbeiten, nach 1480) in S. Anna zu Pisa; ein c
Christus in der Glorie mit Heiligen, leider sehr schadhaft, im Stadt-
hause zu Volterra; eine Tafel mit drei Heiligen, und Gott-Vater d
im Halbrund, im Stadthause zu Rimini, wesentlich von Gehilfen e
ausgeführt. Endlich im Stadthause zu Narni eine spätere große f
Krönung Mariä (1486), die von *Spagna* in den Reformati zu Todi
und im Stadthause zu Trevi kopiert wurde.

Von Domenicos jüngeren Brüdern und Gehilfen *Davide* und *Benedetto* sind keine namhaften selbständigen Arbeiten in Italien nachweisbar. Von *Davide* ist die h. Lucia in der Capp. Rucellai in S. M. Novella (1494). Ihm werden vermutungsweise die beiden g
Cassonebilder: „Raub der Sabinnerinnen“ und „Versöhnung der
Sabiner und Römer“ im Pal. Colonna zugeschrieben. Von seinem h
Schwager und Mitarbeiter *Bastiano Mainardi* († 1513) verschiedene
Fresken in der Collegiata und S. Agostino seiner Vaterstadt i
San Gimignano; in S. Croce zu Florenz das Fresko der k
Gürtelspende, in den Uffizien das Fresko der Beweinung unter l
dem Kreuze (aus S. M. Nuova), in der Gal. zu Neapel ein Tondo m
der Madonna mit Engeln, oft wiederholt, u. a. m.; sämtlich unter
Ghirlandajos Einfluß. — Von seinem Schüler *Francesco Granacci*
(1469—1543) u. a. in der Akademie eine Himmelfahrt Mariä mit n
vier Heiligen, in den Uffizien (Nr. 1280) zwei Geschichten Josephs o
(Nr. 1249 und 1282), eine Madonna della Cintola, eine neuauf-
gestellte vor einer Nische stehende Madonna, im Pal. Pitti eine p
h. Familie (Nr. 199, schon ganz im Stile des Andrea del Sarto),
in S. Spirito eine Dreieinigkeit: gute Bilder ohne höhere Eigen- q
tümlichkeit. In der Gal. Crespi in Mailand der gegenständlich r
interessante Einzug Karls VIII. in Florenz.

Im weiteren Sinne darf noch *Jacopo del Sellaio* (1442—93) zu den Nachfolgern des Ghirlandajo gezählt werden. Schüler des Fra Filippo, war Jacopo zunächst von der Richtung der Maler-plastiker, hauptsächlich von Castagno abhängig; dann finden wir ihn auf den Spuren Botticellis. Seine frühste, zwischen Fra Filippo und Botticelli vermittelnde Manier wird am besten in den beiden Verkündigungsfiguren in S. Lucia de' Magnoli erkannt, die ge- s
trennt auf dem ersten Altare links aufgestellt sind. Als Nachahmer
Sandros zeigt er sich in dem allein beglaubigten Christus am
Kreuze mit Heiligen in der Sakristei von S. Frediano zu Flo- t
renz (dort Botticelli genannt), ferner in den drei Täfelchen mit

a Geſchichten aus dem Buche Eſther im erſten Korridore der Uffi-
zien, in den vier allegoriſchen Bildchen mit den Triumphen der
b Zeit, der Liebe, der Keuſchheit und der Gottheit in S. Anſano
unterhalb Fieſole. Ghirlandajos Vorbild verrät ſich in der Grab-
c legung und in der Anbetung der Könige im Muſeo di S. Apol-
d lonia, in einer Pietà in der Sakriſtei von S. Jacopo sopr' Arno
e und in zwei kleinen Täfelchen der Akademie (Nr. 150 und 152).

Mehrere Nachzügler der Quattrocentiſten, die in ihrer Anſchauungsweiſe noch durchaus dem 15. Jahrh. angehören und nur oberflächlich in den Darſtellungsmitteln etwas von den großen Neuerungen ihrer Zeitgenoſſen annehmen, werden am paſſendſten hier erwähnt. Es ſind namentlich drei faſt gleichalterige, ihrer Kunſtrichtung wie ihrem Namen nach ſehr verwandte Maler, die daher eine Zeitlang für einen und denſelben Künſtler gehalten wurden. An Filippino lehnt ſich deſſen Gehilfe in der Minerva (ſ. S. 705 i), *Raffaellino del Garbo*, an (1466—1524). Ihm gehören: das Tafelbild
f der Madonna mit Engeln in einem Garten im Pal. Pitti (Nr. 347, unter Fra Filippos Namen), eine ſchöne h. Familie unter Spagnas Namen und die dem Filippino zugeſchriebene Verkündigung im
g Muſeum zu Neapel; in der Akademie zu Florenz die harte
h unerquickliche Auferſtehung, im Muſeo Civico zu Piſa eine thronende Madonna mit vier Heiligen und der Halbfigur der Donatorin
i im Pal. Layard zu Venedig das dem Botticelli zugeſchriebene
k flotte Jünglingsporträt, in S. Francesco zu Fieſole eine Verkün-
l digung und vielleicht die Trinità in S. Spirito zu Florenz. Ferner das Altarbild der Verkündigung und drei Sibyllen an der
m Decke der Capp. Caraffa in S. M. ſopra Minerva zu Rom. Als Freskomaler bekundet ihn die große „Speiſung" in S. M.
n Maddalena de' Pazzi zu Florenz (1503?). (Damit verwandt
o ſind auch die anſprechenden kleinen Fresken in S. Martino, Werke der Barmherzigkeit). — Der *Raffaello di Francesco di Giovanni Botticini*, von dem die dem Filippino verwandte Be-
p weinung Chriſti in den Uffizien herrührt (1504, Nr. 1283, Predella dazu Nr. 1238), kann kaum mit Raffaellino dieſelbe Perſon ſein. Auch der ſich *Raffaello de' Capponi* zeichnende Künſtler iſt nur eine verwandte, mehr von Perugino und Credi beeinflußte Per-
q ſönlichkeit. Von ihm ein bez. Altarbild in den Uffizien (aus
r S. M. Nuova, von 1500) und ein kleines Tondo in der Gal. Poldi zu Mailand. Ein dritter, verwandter, Meiſter iſt *Raffaello de'*
s *Carli*. Von ihm iſt das bez. Altarbild in der Gal. Corſini in Florenz (Nr. 200, — 1502); die Madonna mit Heiligen und dem ſegnenden
t Gottvater in S. M. degli Angeli in der Nähe von Siena mit einem herrlichen Rahmen von *Barili;* das ſchöne Altarbild im linken

Querschiffe von S. Spirito zu Florenz (1505); das Fresko der a
Speisung der Fünftausend im Convento di Castello, eine klei- b
nere Madonna in der Gal. zu Prato und die Madonna im Lim- c
bus von vier Heiligen verehrt in den Uffizien, auch diese wieder d
in einem prächtigen Rahmen.

Lorenzo di Credi (1459—1537), neben Leonardo und Perugino Schüler des Verrocchio, dessen Gehilfe er bis zu Verrocchios Tode blieb, geht in seiner Kompositionsweise und Erfindung nicht über seinen Meister hinaus, eignet sich aber von seinem Mitschüler Leonardo eine höchst verschmolzene, saubere und glatte Vertreibung seiner hellen, feingestimmten Farben an. Eigen ist ihm eine gewisse Anmut der Formen und des Ausdrucks und ein Gefühl stiller Andacht. Aber diese Formen erscheinen infolge übertriebener Nachahmung der Plastik seines Lehrers namentlich bei den Putten zu rund und wulstig; seine Gestalten haben nichts Individuelles und werden durch stete Wiederholung eintönig. Infolgedessen und bei dem gänzlichen Mangel an dramatischem Leben wirken die meisten seiner Bilder trotz aller Gefühlsinnigkeit kalt und nüchtern. Man hat daher den Künstler nicht mit Unrecht den Carlo Dolce des 15. Jahrh. genannt. — Die frühere Zeit des Lorenzo ist weitaus seine bessere. Eine thronende Madonna zwischen den hh. Zenobius und Johannes d. T. im Dome zu Pistoja (um 1479 bei Verrocchio e
bestellt, aber augenscheinlich von Lorenzo ausgeführt, voll. 1486) darf namentlich wegen der Pracht und feinen Abtönung der Färbung als sein Hauptwerk gelten. Eine nah verwandte Komposition (unter Ghirlandajos Namen) im Museum zu Neapel. — Die f
Taufe Christi in S. Domenico vor Fiesole ist nur eine schwäch- g
liche Redaktion der bekannten Komposition seines Lehrers. — In der Gal. Borghese zu Rom ist die große Madonna (Nr. 434, h
von zarter, heller Färbung) trotz der schwülstigen Formen von besonderem Liebreiz. (Die Anbetung des Kindes ebenda, Nr. 439, von einem für Lorenzo ganz ungewöhnlichen Helldunkel, ist nicht von ihm.) — Andere Madonnen in der Gal. zu Turin (Nr. 115 i
und 356), in der Gal. Querini-Stampaglia zu Venedig, im k
Ceppo zu Pistoja (1510) u. s. f. — Sein umfangreichstes Werk, l
die Anbetung der Hirten in der Akademie zu Florenz, beweist m
bei aller technischen Vollendung seinen gänzlichen Mangel an dramatischer Gestaltungskraft und seine Abhängigkeit von verschiedenen überlegenen Meistern. Ebendort eine heilige Familie mit Engeln; ein anderes Bild mit dem gleichen Motive in der Gal. zu Neapel. n
— In den Uffizien: der in Konkurrenz mit Botticelli ausgeführte o
Entwurf einer Venus (Nr. 3452) auf schwarzem Grunde (die Figur des Botticelli in Berlin); unter den kleinen Tafelbildern ist eine frühe Verkündigung (Nr. 1160) das ansprechendste; ebenda eine

Anbetung der Könige (Nr. 1287) von ungewöhnlich kräftiger Färbung; am interessantesten das liebevoll und frisch behandelte Bildnis seines bieder, aber entschlossen aussehenden Lehrers Verrocchio
a (Nr. 1163) und sein Selbstbildnis. In der alten Sakristei des Domes
b ein h. Michael; ein anderer Heiliger in Orsanmichele. Auch die
c Galerie zu Forlì besitzt ein charakteristisches, durch seine doppelte Beziehung zu Verrocchio und zu Ghirlandajo besonders interessantes Porträt eines jungen Mädchens; leider sehr ruiniert (Nr. 96).

Piero di Lorenzo, gen. *Piero di Cosimo* (1462—1521), der seinen Namen nach seinem Lehrer Cosimo Rosselli führt, mischt mit dessen Eigentümlichkeiten auch Einflüsse von Leonardo, namentlich im Helldunkel. Eigen ist ihm, der sich im Leben als phantastischer Sonderling zeigt, auch als Künstler ein gewisser phantastischer Sinn, welcher in einzelnen seiner Kompositionen einen märchenhaften Reiz annimmt. Dabei erscheint er malerisch den meisten Florentinern entschieden überlegen. Die Niederländer sind ihm vorbildlich gewesen zur Ausbildung einer guten Technik und eines feinen koloristischen Sinnes. Das wird besonders ersichtlich an
d einer Madonna mit Heiligen im Museum der Innocenti zu Flo-
renz und an der schönen Halbfigur einer lesenden Magdalena
e aus der Sammlung Baracco, jetzt im Pal. Corsini zu Rom.
Sein Hauptbild in Italien, die Jungfrau Maria stehend zwischen
f sechs Heiligen (Uffizien, Nr. 1250), hat noch manches an das
g Quattrocento Erinnernde. In S. Francesco bei Fiesole eine
ganz frühe Konzeption der Maria (bezeichnet und datiert 1480).
h Eine späte Madonna mit Heiligen in der Ch. al crocefisso zu
Borgo San Lorenzo. — Einige kleinere Tafelbilder in den
Uffizien (Nr. 21, 28, 38 und 1246; um 1506 entstanden; ursprünglich Stücke von Möbeln, welche unter anderem den Mythus der Andromeda behandeln) sind charakteristische Beispiele seiner phantastischen Auffassung mythologischer Stoffe und zugleich interessant für seine spätere Behandlungsweise. Ähnlich das Urteil Salomos
i in der Gal. Borghese zu Rom (Nr. 329); wie die flüchtiger ausgeführten unter jenen Cassoni wohl nur Werkstattarbeit. Dasselbe gilt von einem Tondo mit der sehr verdorbenen Anbetung des Kindes ebenda (Nr. 343, unvollendet).

***

Ein großes Gesamtdenkmal der toskanischen Malerei des 15. Jahrh. bieten die zwölf Fresken aus dem Leben Mosis und
k Christi an den Wänden der Cappella Sistina des Vatikans dar.
Als das Vorbild für die Ausschmückung seiner Palastkapelle schwebte Sixtus IV. die Peterskirche vor Augen, das Ideal einer altchristlichen Basilika. Ein blauer Himmel mit goldenen Sternen spannte sich ursprünglich an der Decke aus. Die Papstporträts zwischen

den Fenstern, die historischen Bilderkreise in typologischer Anordnung an den Hochwänden, die gemalten Teppiche darunter, das sind genau die Dekorationselemente, mit denen man die Wände einer Basilika zierte. Wurde doch selbst das opus Alexandrinum, für das die Gräber- und Trümmerstätten um St. Peter das Material boten, nach gleichen Mustern als Bodenbelag verwandt wie in S. Lorenzo oder S. Clemente; erinnert doch endlich auch die Cancellata von Mino da Fiesole und Dalmata, die sich ursprünglich auf der Stufe erhob, die zu den Kardinalssitzen hinaufführt, an die Marmorbalustrade um das Grab St. Peters, die wiederum ihr Vorbild in der griechischen Ikonostasis findet.

Vom 27. Oktober 1481 datiert der Vertrag, den Sixtus IV. mit *Sandro Botticelli, Domenico Ghirlandajo, Cosimo Rosselli* und *Pietro Perugino* abschloß, nachdem schon einige der Fresken vollendet waren. Am 15. August 1483, dem Tage der Himmelfahrt Mariä, der die Kapelle geweiht ist, fand die Einweihung statt.

Die Deckenmalereien Michelangelos (1508—12) ließen das Gesamtbild der Kapelle unverändert, aber durch das Jüngste Gericht an der Altarwand (1535—40) wurde der Bilderkreis um seinen Anfang gebracht. Durch den Einsturz des Architravs über dem Hauptportale wurden sodann die letzten beiden Fresken (Auferstehung Christi und Kampf um den Leichnam des Moses) zerstört und später durch erschreckende Leistungen des tiefsten Verfalls ersetzt. Die Findung Mosis und die Geburt Christi, die beiden Päpste Linus und Cletus, die Himmelfahrt Mariä und endlich in den Lünetten die Vorfahren Christi sind dem Jüngsten Gerichte zum Opfer gefallen. An den Papstporträts hat *Fra Diamante* bedeutenden Anteil, man erkennt aber auch die Hand *Botticellis* (in den Päpsten Sixtus II., Stephanus Romanus, Cornelius Soter, Euaristus) und die *Ghirlandajos* (Pius, Viktor, Iginus, Anaclet, Dalmata, Felix), andere sind durch Restaurierung völlig entstellt.

Die noch erhaltenen zwölf Gemälde des monumentalen Bilderkreises sind das bedeutendste Denkmal der Freskomalerei der Frührenaissance in Rom.

I. Rechts (Epistelseite): 1. *Pinturicchio:* Taufe Christi: Porträtgestalten links vollständig restauriert; nur einzelne Köpfe, z. B. der Christi, von *Perugino.* — 2. *Sandro Botticelli* (ganz eigenhändig): im Vordergrunde das Reinigungsopfer des Aussätzigen (3. Moses, 14, V. 2—7), dahinter in kleineren Verhältnissen die Versuchung Christi. — 3. *Domenico Ghirlandajo:* Berufung des Petrus und Andreas. (Die beiden Berufungsszenen im Hintergrunde Schülerarbeit, *Davide Ghirlandajo.*) — 4. *Cosimo Rosselli:* die Bergpredigt Christi. Schwächliche Leistung, an der verschiedene Schülerhände tätig waren. Besser die Porträte links; die Landschaft

(nach Vasari) von *Piero di Cosimo*. — 5. *Perugino:* Schlüsselübergabe. In der Hauptsache eigenhändig. Daneben ziemlich schwache Schülerarbeit, z. B. die beiden Apostel hinter dem knieenden Petrus. In den beiden Greisenköpfen hinter Christus entdeckt man deutlich den Stil Luca Signorellis. — 6. *Cosimo Rosselli:* Das letzte Abendmahl. In der Mitte restauriert. Auffallend schwach. Von Vasari wird die kunstvolle Architektur mit Recht gelobt. Die drei Bildchen im Hintergrunde sind von Schülern Rossellis ausgeführt. — II. Links (Evangelistenseite): 1. *Pinturicchio:* Moses wird auf der Wanderung nach Ägypten vom Engel des Herrn aufgehalten. Beschneidung seiner Kinder durch Zipora. Einzelheiten, z. B. der Kopf des Moses, welcher der Beschneidung zuschaut, von *Perugino*. — 2. *Sandro Botticelli:* Das Leben des Moses (stets in gelbem Gewande und grünem Mantel dargestellt), von der Ermordung des Ägypters bis zum Auszuge Israels geschildert. Eine Schülerhand entdeckt man nur in den beiden arg zerstörten Gruppen rechts. — 3. *Schule des Ghirlandajo:* Pharaos Untergang im Roten Meere und Israels Errettung. — 4. *Cosimo Rosselli* und seine Schule: Die Gesetzgebung auf Sinai und die Anbetung des goldenen Kalbes. Moses erscheint hier links zum ersten Male mit dem Strahlenkranze, wie er den Kindern Israel, die seinen Anblick nicht ertragen können, die neuen Gesetztafeln bringt. — 5. *Sandro Botticelli,* Mitte: Korah und seine Rotte vom Feuer verbrannt. Rechts: Der Flucher wird gesteinigt (3. Moses 24, V. 10—23). Dathan und Abiram von der Erde verschlungen. Darüber Eldad und Medad (auf Wolken wandelnd mit geschlossenen Augen) weisagend und ungestraft (4. Moses 11, V. 26—29). Bis auf den Hintergrund (rechts) eigenhändige Arbeit Botticellis. — 6. *Luca Signorelli:* Moses gibt sein Testament, tritt den Hirtenstab an Josua ab und sieht vom Berge Nebo das gelobte Land. Links Bestattung.

Diese Arbeiten sind von bedeutendem Werte und verdienen eine genauere Besichtigung, als ihnen gewöhnlich zuteil wird[1]). Sie gehören, was Domenico, Luca, Cosimo und Pietro betrifft, zu den besten Werken dieser Künstler. Pietro regt sich hier im engen Anschlusse an Signorelli noch mit einer florentinischen Lebendigkeit, die ihm später nicht mehr eigen ist; der Sturz der Rotte Korah von Sandro, obgleich in der Bewegung bis zu unschöner Hast gesteigert, ist eine hochdramatische Komposition; in dem Fresko Signorellis sind einige Motive von wundervoller Lebendigkeit.

1) Das Licht ist in den Bildern an der Südseite nie günstig. An sonnigen Vormittagen (10—12 Uhr) haben sie wenigstens ein starkes Reflexlicht. Wer übrigens die Kunstwerke des Vatikans genießen will, schone die Augen unterwegs, namentlich auf und jenseits der Engelsbrücke und auf dem Platze vor S. Peter, und nehme hier lieber den Umweg hinter den Kolonnaden herum.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Aber die figurenreiche Erzählungsweiſe jenes Jahrhunderts, die ſich hier in breitem Formate ergeht, die Luſt an einzelnen Motiven, in welche die Haupthandlung zerfällt, oder welche neben ihr in demſelben Bilde dargeſtellt ſind, drückt mehr als einmal das weſentliche Faktum dergeſtalt zuſammen, daß das Auge ſich ganz an die lebensvollen Einzelheiten, an die angenehme Fülle, wie an die trefflichen Porträtgeſtalten und an die landſchaftlichen und baulichen Hintergründe hält[1]). Hier, in der Nähe der Propheten und Sibyllen, in der Nähe der Stanzen und Tapeten, wird man inne, warum ein Raffael und ein Michelangelo kommen mußten, und wie ſehr es dieſer in lauter Leben und Charakter ſich ſelbſt verlierenden Kunſt not tat, wieder auf das Höchſte zurückgewieſen zu werden. Und doch iſt auch dieſes Höchſte hier ſtellenweiſe anzutreffen. In Ghirlandajos „Berufung des Petrus und Andreas zum Apoſtelamte“ iſt dem Ereigniſſe die ergreifendſte und feierlichſte Seite abgewonnen und zur Hauptſache gemacht; es iſt wie eine Vorahnung von Raffaels „Fiſchzug Petri“ und „Pasce oves meas!“

❖❖❖

Neben dieſen ebenſo mannigfachen als großartigen Künſtlergeſtalten von Florenz tritt die Malerei der alten Rivalin Siena, deren Maler im Trecento faſt ebenbürtig neben den Florentinern dageſtanden hatten, während des 15. Jahrh. ſo ſehr zurück, daß es dem Beſchauer, der nicht von der dekadenten Richtung unſerer eigenen Zeit angeſteckt iſt, ſchwer wird, nach jenen florentiner Schöpfungen den Werken dieſer Schule die nötige Aufmerkſamkeit widerfahren zu laſſen. Die Plaſtik Sienas hatte den großen Vorzug gehabt, daß am Beginne der neuen Zeit in Siena ein Bildner erſtand von einer weit über den Rahmen der gewöhnlichen ſieneſiſchen Begabung hinausgehenden ſchöpferiſchen Kraft und Großartigkeit, die für ſeine Nachfolger faſt ein Jahrhundert lang ein belebendes Element blieb. Nicht ſo in der Malerei. Hier hielten die Künſtler, z. T. dieſelben, die als Bildhauer im Anſchluſſe an Quercia recht Tüchtiges leiſteten, an den alten Traditionen des Trecento mit ſeltener Zähigkeit feſt, was um ſo ungünſtiger wirkte, als ſie im Gegenſatze gegen die großen Meiſter jener Zeit nur ſelten zur Tätigkeit im großen berufen wurden. Die Sauberkeit und Sorgfalt der kleinen gotiſchen Tafelbilder ſteigert ſich in ihren

1) Die hiſtoriſchen Anſpielungen, die Steinmann in dem Freskenzyklus hat erkennen wollen, können vorläufig nur als hypothetiſch bezeichnet werden. Danach ſoll im Opfer des Ausſätzigen des Papſtes Bautätigkeit verherrlicht worden ſein, in Pharaos Untergang der Sieg des Roberto Malateſta über Alphons, den Sohn des Königs von Neapel; die Vernichtung der Rotte Korah ſoll ſich gegen die Konzilsverſuche des Erzbiſchofs Andreas von Krain richten.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Altarwerken bis zu verknöcherter Starrheit und, wo dramatisches Leben angestrebt wird, zu völliger Monotonie oder zur Karikatur. In ihrer Zeichnung machen sich die Fortschritte der Perspektive nur sehr unvollständig, in der Färbung ein Streben nach Plastik und Helldunkel fast gar nicht geltend; die Technik bleibt unverändert die alte Temperatechnik. Ein Einfluß von Florenz ist zwar nicht völlig zu leugnen, aber er wirkt nicht belebend auf diese gealterte Kunst. Bei diesen großen Mängeln haben die besseren Werke doch einzelne Eigenschaften, die manche darunter nicht nur erträglich machen, sondern ihnen selbst einen gewissen Reiz verleihen: in der echt sienesischen Innigkeit der Empfindung, in der Keuschheit und Grazie der Auffassung, in liebevoller Durchführung des Details und in der Naivetät der Darstellung.

Die älteren Maler dieser Zeit, die noch sehr stark von den Traditionen des Trecento (namentlich der Lorenzetti) zehren, wie *Giov. di Paolo*, *Sassetta*, *Sano di Pietro* u. s. f., sind oben schon erwähnt worden (S. 670). Für *Lorenzo di Pietro* gen. *Vecchietta*, *Francesco di Giorgio* und *Neroccio di Bartolomeo Landi* können wir im allgemeinen auf die Charakteristik gelegentlich ihrer plastischen Arbeiten hinweisen (S. 493 ff.), jedoch mit der Beschränkung, daß fast jede Frische oder gar Energie und naturalistischer Sinn, die wir dort fanden, ihren Bildern abgeht. *Vecchiettas* gemalte Gestalten sind noch weit hagerer und schwächlicher als seine plastischen, so daß er jenen archaisierenden Malern nahe steht; er verliert sich noch mehr ins Detail, wofür seine Madonnen in der
a Uffizien (von 1447, Nr. 47) und die bessere in der Akademie zu Siena (von 1479) angeführt sein mögen. Sein bestes Werk
b ist wohl die zierliche, vortrefflich erhaltene Himmelfahrt im Dome
c von Pienza. Von *Francesco di Giorgio* in der Akademie die bezeichnete Anbetung Christi, sein großes Hauptwerk, die Krönung Mariä, mehrere kleine Madonnen und Predellenstücke ebenda und
d eine Geburt Christi in S. Domenico. *Neroccio* ist der Urheber einer recht tüchtigen Altarstaffel mit Szenen aus der Legende des h. Bene-
e dikt in den Uffizien (Nr. 1404); sie wird dem Franc. di Giorgio zugeschrieben, mit dem der Künstler sehr verwandt und daher leicht zu verwechseln ist. Helligkeit der Farbe und Sauberkeit der Durchbildung zeichnen ihn besonders aus. Ähnlich sind verschiedene
f Bilder von ihm in der Akademie zu Siena (sein Hauptwerk die Madonna zwischen den hh. Michael und Bernhard; andere
g Madonnenbilder ebenda, sowie im Pal. Saracini).

Ausschließlich als Maler tätig sind gleichzeitig *Benvenuto di Giovanni* (1436–1518) und sein Sohn *Girolamo di Benvenuto* (1470 bis 1524), als deren bestes gemeinsames Werk die 1500 ausgeführte
h Totenbahre im Hospitale mit ihren zierlichen figürlichen Dar-

ſtellungen gilt. Von Benvenuto eine Verkündigung im Palazzo a
de' Priori zu Volterra (1466) und eine Geburt Chriſti im Dome b
daſelbſt; eine Madonna mit Heiligen in S. Domenico zu Siena c
(1483); eine trefflich erhaltene Madonna della Miſericordia (1481)
im Monte dei Paschi ebenda; eine zweite Verkündigung in d
S. Bernardino zu Sinalunga, wo noch verſchiedene Bilder e
ſeiner Hand. Sein Hauptwerk iſt die große Himmelfahrt Chriſti in
der Akademie (1491), deren Malweiſe von der ſeines Sohnes f
kaum mehr zu unterſcheiden iſt. — *Girolamos* einziges bezeichnetes
Werk iſt die Mad. della Neve (aus S. Domenico) in der Aka- g
demie (1508); urkundlich iſt von ſeiner Hand auch die übermalte
Himmelfahrt in S. Caterina di Fontebranda. — Der bedeu- h
tendſte unter den Malern Sienas im ſpätern Quattrocento iſt wohl
Matteo di Giovanni di Bartolo aus Borgo San Sepolcro (1435—1495).
Bei ganz ähnlichen Eigentümlichkeiten, wie denjenigen der beſſeren
unter den genannten Künſtlern, haben ſeine Frauengeſtalten eine
größere Würde, ſeine Engel einen größeren Liebreiz, iſt ſeine reiche,
helle Färbung von größerer Harmonie. Am günſtigſten zeigt dies
ſein großes Altarbild der thronenden Madonna zwiſchen zahlreichen
Engeln und Heiligen in S. M. della Neve in Siena (1477) und i
ähnlich die thronende Barbara in S. Domenico (1479), ſowie k
mehrere thronende Madonnen und kleine Marienbilder der Aka- l
demie (beſonders das von 1470) und die große Himmelfahrt
Mariä in S. M. de' Servi zu Borgo San Sepolcro (1487). m
Sobald er jedoch dramatiſche Vorgänge zu ſchildern ſucht, wie in
ſeinen verſchiedenen Darſtellungen des Kindermordes (in S. Ago- n
ſtino von 1482, in S. M. de' Servi von 1491 und in dem über- o
malten Bilde im Muſeum zu Neapel), wirkt auch er, trotz man- p
cher Schönheiten, ſtarr und verzerrt. — Seiner Richtung ſchließt
ſich bei geringerem Talente *Guidoccio Cozzarelli* (1450—1526) an,
von dem die Akademie eine bezeichnete Madonna beſitzt. Noch q
tiefer ſtehen *Andrea di Niccolò* (1460—1529) und *Pietro di Do-*
menico (1457—1501), von denen die Akademie wieder mehrere r
Bilder enthält.

Am ſchwächſten erſcheinen dieſe ſieneſer Künſtler in ihren
Fresken. So tritt in der 1440—43 von *Domenico di Bartolo,*
Priamo della Quercia (dem talentloſen Bruder Giacomos) und *Vec-*
chietta ausgemalten Halle des Spitals an die Stelle der ſonſt s
bei Tafelbildern beobachteten peinlichen Sorgfalt flüchtige und
liederliche Arbeit. — Etwas vorteilhafter zeigen ſich die an der
Ausmalung der Unterkirche des Domes, S. Giovanni, beteiligten t
Künſtler: *Michele di Matteo Lambertini* aus Bologna (Apſis, 1447),
Vecchietta (Decke, 1450), *Benvenuto di Giovanni* (die Wunder des
h. Antonius, 1453) und *Pietro di Francesco dei Priuoli* (Chriſtus

beim Pharisäer, 1489). — Erfreulicher sind die originellen Zeich-
a nungen dieser Meister zu den Fußbodenmosaiken im Dome
b und in S. Giovanni (vgl. S. 222 e).

❖❖❖

Im Gegensatze zu dieser sich mehr und mehr in veralteten Schultraditionen ablebenden sienesischen Malerei entwickelt sich in Umbrien während des 15. Jahrh. aus kleinen lokalen Anfängen, die auf Einflüssen von Siena beruhen, durch die Verbindung mit Florenz eine hohe Blüte der Malerei. In Florenz gebildet und hier meist auch längere Zeit tätig, treten verschiedene dieser umbrischen Künstler in Wettstreit mit ihren großen Zeitgenossen in Florenz, um alsbald neben ihnen zu der großartigen Entfaltung der Malerei des Quattrocento beizutragen.

Die Entwicklung ist in den verschiedenen Teilen Umbriens eine verschiedene: der nördliche Teil bis zum Trasimenischen See (und im Anschlusse daran auch teilweise die Marken) trat erst spät, aber dann direkt in Kunstbeziehung zu Florenz, dem er durch Lage und politische Unterwerfung zugewendet war, während sich in den Orten des südlichen Umbriens durch Beziehungen zu Siena und selbst durch mehrfache Tätigkeit sienesischer Künstler eine lokale Kunsttätigkeit schon im Ausgange des 14. Jahrh. entwickelte. Hier in der Heimat des h. Franziskus scheint sich ein stärkerer Zug der Andacht als anderswo in dem profanen Italien der Renaissance erhalten zu haben. Wenn dieser nun in der Malerei schließlich in Perugino jenen ungemein intensiven Ausdruck fand, so kommt dabei mit in Betracht die von den eigentlichen Herden der Renaissance entfernte Lage, die Verteilung der Kräfte auf verschiedene Orte, die mehr ländliche, einfache Sinnesweise der Besteller, mochten es nun Bewohner jener steilen Wein- und Ölstädtchen oder abgelegener Klöster sein, endlich (wie erwähnt) der Einfluß Sienas.

Unter jenen lokalen Künstlern verdient ein Maler von Gubbio, *Ottaviano Nelli* († 1444), genannt zu werden, dessen Hauptwerk,
c die sog. Madonna del Belvedere in S. M. Nuova zu Gubbio (wahrscheinlich von 1404), trefflich erhalten ist und einen charakteristischen und besonders günstigen Eindruck von dem damaligen Stande der umbrischen Malerei gibt. Recht tüchtige Fresken von ihm
d besitzt die Sakristei von S. Agostino zu Fabriano. Weit geringer
e ist sein reicher Freskenzyklus in der Kapelle des Pal. del Governo in Foligno (1424). — Ein schwacher Vorgänger, noch im Trecento, ist *Allegretto Nuzi,* mutmaßlich der Lehrer des Gentile
f da Fabriano. Von ihm ein Altarbild im Museo Cristiano des
g Vatikans (1365), ein besseres in der Sakristei der Kirche zu Macerata (1369).

Weitaus den hervorragendsten Platz unter diesen Lokalmalern in Foligno, Camerino, Gualdo, San Severino u. s. f. nimmt Gentile di Niccolò di Giovanni di Maso ein, nach seinem Geburtsorte *Gentile da Fabriano* genannt (geb. vor 1370, † 1428 in Rom). Nach den Orten und dem Umfange seiner Tätigkeit scheint für ihn die Bezeichnung eines Lokalmalers wenig passend: nach längerer Tätigkeit in der Heimat wurde er zur Ausmalung des Dogenpalastes mit Pisanello nach Venedig berufen; dann wurde er Hofmaler des Pandolfo Malatesta in Brescia und war darauf vier Jahre lang in Florenz tätig, wohin er seinen Schüler Jacopo Bellini als Gehilfen mitgenommen hatte. Von Florenz begab er sich nach Siena und Orvieto; schließlich wurde er seit 1426 von den Päpsten Martin V. und Eugen IV. bis zu seinem Tode namentlich durch umfangreiche Freskomalereien im Lateran beschäftigt, die 1450 das Staunen des frommen Pilgers Roger van der Weyden erregten. Und doch, wenn wir die erhaltenen Werke seiner verschiedenen Zeiten betrachten, werden wir nur geringe Verschiedenheiten wahrnehmen. Sein früheſtes, noch in Fabriano gemaltes Werk ist von dort in die Brera zu Mailand gekommen: eine a
Krönung Mariä, an den Seiten einzelne Heilige, in der Predella Szenen aus deren Leben (eine davon fehlt). Wenn auch weit geringer, so ist es doch seinem Charakter nach nur wenig verschieden von Gentiles berühmtem Hauptwerke, der Anbetung der Könige in der Akademie zu Florenz, die er dort 1423 für den b
Palazzo Strozzi malte. Statt sich dem Charakteristischen, Wirklichen, Individuellen schrankenlos hinzugeben, geht Gentiles reine Jünglingsphantasie in das Schöne und Holdselige und schafft eine bis zum Wunderbaren (auch durch äußere Mittel der Pracht, z. B. Goldaufhöhung) gesteigerte Wirklichkeit. Es gibt wenige Bilder, bei deren Entstehung sich die Darstellung einer idealen Welt für den Künstler so ganz von selbst verstand, wenige, die einen so übermächtigen Duft von Poesie um sich verbreiten. Gentile erscheint hier als der Fra Angelico Umbriens, ohne diesen jedoch im Formgefühle und an Innigkeit der Auffassung zu erreichen. — Florenz besitzt außerdem in den Uffizien (aus S. Niccolò) die vier Flügel c
eines Altarwerks vom Jahre 1425: die hh. Nikolaus, Johannes d. T., Georg und Magdalena, ausdrucksvolle Gestalten von reicher Färbung, in prachtvoll zierlicher Gewandung und reichem Schmucke; ähnlich die kleinen Mönche und Engel in den Giebelaufsätzen. (Das Mittelstück mit der Madonna im Buckingham-Palace zu London.) — Ein frühes Werk in der Pinakothek zu Perugia d
(F. 39), die Madonna auf gotischem, mit Myrtenzweigen geschmücktem Throne, dem Kinde eine Granade reichend. — In Orvieto ist im Dome noch das Fresko einer lieblichen Madonna erhalten, e

leider arg beſchädigt, das Gentile 1426 auf der Durchreiſe nach Rom malte. — Ein beſonders anziehendes Madonnenbildchen beſitzt das
a Muſeo Civico zu Piſa, ein ähnliches frühes, leider ſchadhaftes
b Madonnenbild das Muſeo Poldi zu Mailand, ein drittes das Muſeo Induſtriale zu Rom.

Dieſe Richtung der umbriſchen Malerei erhält ihren Abſchluß in einem jüngeren und weniger begabten Maler von Foligno: *Niccolò* di Liberatore Mariani, gen. *Alunno*[1]) (geb. um 1430, † 1502). Es macht ſich bei ihm deutlich der Einfluß von Benozzo Gozzoli geltend, der damals in der Nähe von Foligno ſeine erſte Tätigkeit noch in Fra Angelicos Stile entwickelte. Niccolòs Bildung war eine ziemlich geringe, ſeine Malerei bisweilen roh, ſeine Anordnung unbehilflich, — allein noch heute dringt bisweilen ein Maler mit ebenſo beſchränkten äußern Mitteln durch den bloßen Ausdruck zu einer hohen, wenn auch nur provinzialen Geltung
c durch. Seine zugänglicheren Werke finden ſich im Pal. Colonna
d zu Rom; im Vatikan eine große Altartafel vom Jahre 1466,
e ſowie in Villa Albani eine thronende Madonna zwiſchen Heiligen
f (1475); — in der Brera zu Mailand eine bedeutende Madonna mit Engeln und einzelnen Heiligen auf zugehörigen Flügeln von 1465; wohl das wichtigſte eine Verkündigung mit einer Glorie und
g einer frommen Gemeinde (aus S. M. Nuova) in der Pinakothek zu Perugia (von 1466): ſchöne Bildung der Köpfe des Gabriel und der Madonna, die Andacht der Engel völlig naiv. Ein Altar-
h ſchrein, auf beiden Seiten bemalt, in der Pinakothek zu Bologna (Nr. 360), vorn die Madonna zwiſchen Heiligen, auf der Rückſeite die Verkündigung. — In Foligno frühe Fresken unter
i Benozzos Einfluß in S. M. in Campo (vor der Stadt); verdorbene
k Fresken in S. M. infra Portas; in S. Niccolò ein reiches Altarwerk von mehreren Tafeln, ſein beſtausgeführtes Hauptwerk (1492); auch eine Krönung Mariä mit zwei knieenden Hei-
l ligen. — Im Dome von Aſſiſi: geringe Fragmente eines Altarwerkes, in die Wand eingelaſſen. — Die übrigen Gemälde in
m Deruta, S. Severino, Gualdo, Nocera und La Baſtia. (Hier eines ſeiner letzten Bilder, Madonna mit Engeln und Heiligen, von 1499.)

Niccolò ſchlägt den Ton an, der dann bei Perugino ſo mächtig weiterklingt: es iſt der Seelenausdruck bis zur ſchwärmeriſchen, ekſtatiſchen Hingebung, in Köpfen zarter Jugendſchönheit. Jedoch iſt er bei Niccolò noch gemäßigt und naiv, was bei Perugino und namentlich ſeinen Nachfolgern leider ſelten der Fall iſt, und mit einem gewiſſen dramatiſchen Zuge verbunden.

1) Dieſen Beinamen gibt ihm zuerſt Vaſari, wohl aus Mißverſtändnis der Inſchrift auf dem Bilde in S. Niccolò zu Foligno: Nicholaus alumnus Fulginie.

Inzwischen waren die nördlichen Städte Umbriens, die bis dahin von den südlichen Nachbarorten oder von Siena aus mit Gemälden versehen worden waren, in ihrer Kunstentwicklung nicht nur nachgekommen, sondern weit vorausgeeilt.

Pietro di Benedetto de' Franceschi, gen. *Piero della Francesca,* aus dem Apenninenstädtchen Borgo San Sepolcro (geb. um 1420, † 1492, und zwar nicht blind, wie Vasari angibt), hatte das Glück, ehe die wenigen Malereien sienesischer Künstler einen dauernden Eindruck auf ihn gemacht hatten, in Perugia die Bekanntschaft des dort tätigen Domenico Veneziano zu machen, der ihn 1439 mit sich nach Florenz nahm und ihn etwa zehn Jahre lang als Gehilfen bei der Ausführung seiner (jetzt untergegangenen) Fresken in der Spitalkirche von S. M. Nuova beschäftigte. In der Tat ist es denn auch der Stil des Domenico, der aus Pieros Werken in vervollkommneter Weise zu uns spricht. Seine Gestalten sind von ähnlicher Derbheit wie bei seinem Lehrer, aber sie sind voller, energischer, ernster. Er beherrscht die Anatomie, aber er liebt sie mehr anzudeuten, als scharf auszusprechen. Seine Färbung ist von ähnlicher Helligkeit wie die des Domenico, und die Wirkung des Lichts und das Helldunkel sind darin in staunenswerter, völlig neuer Weise wiedergegeben. Infolgedessen haben seine Bilder stets eine bewunderungswürdige Raumtiefe und seine Gestalten jene außerordentliche Plastik, die sie bei bewegten Szenen zu ihren Ungunsten in gar zu starrer Ruhe erscheinen lassen. Und wie er die Gesetze der Luft- und Linienperspektive, die er selbst in einem trefflichen, noch erhaltenen Traktate niederlegte, mit einer seine florentiner Zeitgenossen noch übertreffenden Meisterschaft handhabte, so vervollkommete er auch ihre neue Technik der Öl- oder Firnismalerei, indem er sie mit größerer Leichtigkeit handhabte und bei dünnem Auftrage die Farben besser zu vertreiben verstand.

Gleich sein erstes datiertes selbständiges Werk (von 1451), ein Fresko in S. Francesco zu Rimini, zeichnet sich noch jetzt in a seinem sehr übermalten Zustande durch individuelle Belebung, plastische Wirkung und helle harmonische Färbung aus. Es stellt den Sigismondo Malatesta dar, der vor seinem Schutzheiligen, dem h. Sigismund von Burgund, einer Gestalt von seltenem Adel, kniet; neben ihm zwei Windhunde. — Wahrscheinlich bald darauf wurde der Künstler nach Arezzo berufen, um in S. Francesco den b Chor mit Fresken aus der Legende vom heiligen Kreuze für Luigi Bacci auszumalen. Dieser Zyklus ist nicht nur Pieros bedeutendstes Werk, das die Vorzüge des Meisters am stärksten bekundet, sondern neben den Fresken Ghirlandajos in S. M. Novella, Signorellis in Orvieto und Mantegnas in den Eremitani die in ihrer Art hervorragendste und imposanteste Leistung des Quattrocento. Die er-

haltenen Teile zeigen eine so energische Charakteristik, eine solche Naturtreue und bei hellem, leuchtendem Kolorit eine so feine Beleuchtung, daß die Darstellungen trotz dem Mangel an höherer Auffassung sich überzeugend und gewaltig dem Beschauer einprägen. Bis zu welcher Meisterschaft in der Lichtwirkung es Piero gebracht hatte, zeigt in schlagendster Weise die Erscheinung des Engels im Zelte des schlafenden Konstantin. Raffael ist zu seiner „Befreiung Petri" offenbar hierdurch oder durch ein ähnliches Effektstück in den durch ihn herabgeschlagenen Fresken Pieros im Vatikan inspiriert worden, ohne daß er ihn übertroffen hätte. –
a Arezzo besitzt zudem im Dome, neben der Sakristei, noch die gut erhaltene Gestalt der Magdalena.

In Pieros Geburtsort, Borgo San Sepolcro, findet sich im
b Pal. del Comune eine sehr wirkungsvolle Auferstehung Christi
c und ein h. Ludwig (1460), beide al fresco; ebenda eine figurenreiche Madonna della Misericordia mit fünf kleinen Darstellungen an der Staffel und einer Grablegung Christi im Innern des Tabernakels, vielleicht das früheste uns erhaltene Werk des Meisters,
d da er schon 1445 den Auftrag darauf erhielt. — In Monterchi bei Borgo San Sepolcro (Kap. des Camposanto) das groß komponierte Fresko der Madonna del Parto. — Ein reiches Altarwerk
e in der Pinakothek zu Perugia (F. 21), die thronende Madonna mit vier Heiligen, oben die Verkündigung mit trefflich verkürzter Säulenhalle, erscheint gebundener und nüchterner neben diesen Werken. (Die Predellenstücke, F. 22–24, geringe Werkstattarbeiten.)

Um 1469 wurde Piero an den Hof des Federigo von Urbino gezogen. In Urbino selbst ist noch das trefflich miniaturartige
f Bildchen der Geißelung Christi in der Domsakristei erhalten; trotz seiner Beschädigung doch in bezug auf Lichtwirkung und Perspektive noch von großem Interesse. Pieros hervorragendstes Ölg gemälde befindet sich jetzt in den Uffizien (Nr. 1300)[1]: das kleine Diptychon mit den charaktervollen Bildnissen des Herzogs Federigo und seiner Gattin Battista Sforza (1465), auf dessen Rückseite die köstlichen kleinen Triumphzüge des Herrscherpaares in lichtvoller Berglandschaft dargestellt sind. — Ein durch Schmutz und trüben Firnis unscheinbares, bezeichnetes Bildchen, das einen Edelmann vor dem h. Hieronymus knieend in einer Landschaft darstellt, be-
h sitzt die Akademie zu Venedig (Nr. 47). Das große Altarbild
i in der Brera (Nr. 187), eine thronende Madonna, von Engeln und Heiligen umstanden, vor ihr der Herzog Federigo im Stahlpanzer

1) Was sonst in Italien oder im Auslande an Bildnissen unter P. della Francescas Namen geht, führt diesen mit Unrecht. (S. unter Domenico Veneziano.)
* — In der Gal. zu Urbino ein interessantes Architekturbild, wahrscheinlich vom Architekten des Palastes, *Luc. da Laurana*, ganz unter Pieros Einflusse.

knieend, zeigt in Typen, Zeichnung, Behandlung und Anordnung, selbst in den dekorativen Details so auffallend alle bezeichnenden Eigentümlichkeiten Pieros, daß es unbegreiflich erscheint, wie es so lange dem Fra Carnevale zugeschrieben werden konnte. (Nach 1472; die Hände des Herzogs sind von *Justus van Gent* fertig gemalt.) Eine kleinere Madonna zwischen Engeln in S. M. delle a Grazie vor Sinigaglia (angeblich von 1475) und die Einzelfigur des h. Dominikus im Museo Poldi zu Mailand (Gegenstück, h. b Michael, in London) sind ebenso charakteristische Arbeiten des Piero.

Jenem *Fra Bartolommeo Corradini*, gen. *Fra Carnevale* von Urbino (erwähnt schon 1451, † um 1484), sind neuerdings, jedoch ohne genügende Begründung, die beiden großen Bilder der Geburt Mariä und der Darstellung im Tempel in dem Pal. Bar- c berini zu Rom beigemessen. Die kleinen schlanken Figuren in weiten Gewändern mit langen Falten, die als Staffage der reichen Architektur dienen, die schweren Formen und der klassische Reliefschmuck der Bauten, wie der helle Ton, lassen den Einfluß des Piero della Francesca (wohl auf der Basis einer vorherigen Paduaner Schulung) durchblicken.

Unter dem Einflusse des Piero della Francesca bildete sich auch Melozzo degli Ambrosi, gen. *Melozzo da Forlì* (1438—94). Was in Italien noch von ihm vorhanden ist, geht fast ausschließlich auf seine Tätigkeit für Sixtus IV. und dessen Nepoten zurück. Leider ist sein Hauptwerk nur noch in dürftigen Überresten erhalten. Man sieht davon in Rom über der Treppe des Quirinals einen d segnenden Christus von einer Engelschar umschwebt, in der Stanza capitolare der Sakristei von St. Peter zehn Bruchstücke mit e jugendlichen Engelfiguren, musizierend und singend, sowie vier Apostelköpfe; es sind arme Fragmente eines wunderherrlichen Ganzen, nämlich der in Fresko gemalten, 1711 zerstörten Halbkuppel des Chores von SS. Apostoli. Die verkürzte Untensicht, damals mit Recht als große Neuerung bestaunt, wurde seit Correggio tausendmal von Künstlern dritten Ranges überboten und hat für uns nur historisches Interesse. Melozzos größeres Verdienst ist, daß er zu einer völlig freien, edel sinnlichen Jugendschönheit durchdrang und sie mit begeisterter Leichtigkeit (einst in mehr als hundert Gestalten) hervorbrachte. Dieses Meisterwerk Melozzos gehört seiner spätern Zeit, den letzten Jahren der Regierung Sixtus' IV. an. — Das Fresko in der Vatikanischen Galerie, f Sixtus IV. mit seinen Nepoten, unter denen der künftige Julius II. schwer zu erkennen ist, in der Mitte knieend der gelehrte Bibliothekar Platina (1476—77), ist durch die scharf charakterisierten Porträtgestalten, die reiche perspektivische Architektur und meister-

liche helle Färbung von ähnlicher Bedeutung[1]). Verwandt, doch altertümlicher ist die Figur des h. Markus, im Durchgange der
a Sakristei von S. Marco in Rom elend untergebracht, und eine ihm gleichfalls zugeschriebene Papstfigur ebenda (in der Kapelle rechts vom Chore). Etwa gleichzeitig führte Melozzo auch das
b Fresko an der Rückseite des Coca-Grabmals in S. M. sopra Minerva (S. 205 f) aus: Christus als Weltenrichter, zwei Posaunen blasende Engel zur Seite, am Grabe knieend der spanische Geistliche; den Fresken aus SS. Apostoli nahe stehend.

Von Melozzos Arbeiten in Urbino, wohin ihn Herzog Federigo um die Mitte der siebziger Jahre berief, ist an Ort und Stelle
c nichts mehr vorhanden. Doch hat die Gal. Barberini in Rom aus der Urbiner Erbschaft wenigstens eine der Tafeln gerettet, die zusammen mit denen des Justus van Gent das Privatkabinett des Herzogs schmückten, und die, wie die Intarsien, 1476 vollendet wurden: Federigo im fürstlichen Ornate vor einem reich verzierten Betpulte knieend, neben ihm der etwa siebenjährige Guidobaldo; meisterhaft in der Charakteristik wie in der Klarheit und Leuchtkraft der Farbe. (Mit Unrecht auch *Justus van Gent* zugeschrieben.)

In das Pontifikat seines Gönners Sixtus IV. (wahrscheinlich erst 1488) fällt auch der Freskenschmuck der Capp. della Tesoreria im
d Dome zu Loreto (vom Kardinal Girolamo della Rovere gestiftet). Der kleine achteckige Raum sollte in triumphbogenartigen Einfassungen Gemälde aus dem Leben Christi erhalten, von denen aber nur der Einzug in Jerusalem ausgeführt (oder erhalten) ist. Auf dem gemalten Gesimse sitzen acht Propheten, in starker Verkürzung gesehen. Die Kuppel darüber ist in acht Felder geteilt, mit sehr reicher ornamentaler Einrahmung; vor den schmalen Öffnungen auf der blauen Luft je ein reichgewandeter jugendlicher Engel mit einem Marterinstrumente; darüber ein Cherubimkranz und in der Mitte auf reicher Dekoration und in geschmackvollem Eichenkranze das Roverewappen. Melozzo erscheint hier besonders streng und mehr an die Architektur gebunden, freilich auch befangener als in den Kuppelmalereien von SS. Apostoli. — Melozzos Werkstatt gehören die beiden sehr beschädigten Tafeln der Verkündigung mit den leider nur in der untern Hälfte erhaltenen tüchtigeren Einzelgestalten von Heiligen auf der Rückseite (ur-
e sprünglich vorn), die kürzlich für die Uffizien erworben wurden.

Was Melozzo in allen diesen Arbeiten von Piero della Francesca unterscheidet, ist ein hoher Sinn für Schönheit und drama-

1) Von Melozzos Fresken in den Stanzen ist, abgesehen von der Einteilung der Decken in mehreren Zimmern, das Mittelstück der Decke in der Camera della Segnatura noch erhalten, eine Balustrade, auf der stark verkürzte Putten spielen, in der Mitte auf blauem Himmel das Wappen Sixtus' IV.

tisches Leben; seine Gewandung ist reicher und bauschiger; in der Färbung erreicht er Pieros Helligkeit und dessen Helldunkel nicht völlig und erscheint neben ihm eher grau und etwas schwer im Tone. Er nähert sich vielfach dem Mantegna, ohne dessen Schärfen und Härten zu teilen. Seine Tafelbilder sind in Öl gemalt und verraten einen unmittelbaren Einfluß der gleichzeitigen niederländischen Malerei, den wir auf Justus van Gent zurückzuführen haben, mit dem er zusammen in Urbino an der Ausschmückung des Palastes beschäftigt war (s. unten). Nicht nur die Vervollkommnung seiner Technik förderte dieser Einfluß, sondern offenbar auch seine Anschauung der Natur.

Als Schüler des Melozzo bezeichnet sich sein Landsmann *Marco Palmezzano* aus Forlì (geb. 1456, zufolge der Aufschrift auf seinem Selbstporträt in der Pinakothek zu Forlì, bezeichnete Bilder a zwischen 1481 und 1537), ein Künstler von nur geringer Begabung. Während die plastische Bildung seiner Gestalten Melozzos Schule verrät, zeigt die Färbung und Behandlung den Einfluß der Schule Bellinis, der nach Melozzos Tode übermächtig auf ihn einwirkte. Von seinen geistig beschränkten, prosaisch bürgerlichen Heiligengestalten, die mit ängstlichem Ausdrucke beieinander stehen, finden sich zahlreiche, z. T. recht gute Beispiele in Forlì: Altartafeln in b der Pinakothek (besonders das frühe Abendmahl und die Ver- c kündigung), tüchtige frühe Fresken in der Capp. Sforza (1. Kap. r.) in S. Biagio e Girolamo: die Kuppel mit den Prophetenfiguren d und Engeln nach der Kuppel seines Lehrers in Loreto angeordnet; die Szenen aus dem Leben des h. Jakobus lebendig komponiert, so daß man auf Vorlagen *Melozzos* schließen darf, dem die Arbeit von verschiedenen zugeschrieben wird, doch schwach in der Ausführung; ferner die Kuppel der 5. Kap. rechts und ein frühes Altarbild (Triptychon) ebenda. Eines der besten Altarstücke in S. Fran- e cesco de' Zoccolanti in Matelica und mehrere in der Brera: f Nr. 197, eine Geburt Christi (1492), Nr. 185, eine Madonna mit g vier Heiligen (1493) und, Nr. 178, eine Krönung der Maria, sehr leuchtend und fein in der Farbe. Unverändert im Stile sind auch die späten Bilder: in den Uffizien, Nr. 1095, das Bild des Ge- h kreuzigten in bedeutender Felslandschaft (von 1537); im Museum des Laterans vom gleichen Jahre eine thronende Madonna mit i vier Heiligen nebst Gegenstück; im Pal. Spada zu Rom zwei k Kreuztragungen. Der Reiz von Palmezzanos Bildern liegt in der fleißigen und zierlichen Ausführung der Nebendinge, der Thronsitze mit Arabesken, der ausgedehnten landschaftlichen Hintergründe u. dgl., sowie in der schönen hellen Färbung seiner besseren Werke; in der Regel ist die Färbung aber dürr und trocken. —

Der *Marco Valerio Morolini,* von dem die Pinakothek zu Forlì l

verſchiedene bezeichnete Bilder aufzuweiſen hat, iſt vielleicht mit M. Palmezzano eine Perſon; die fraglichen Bilder haben ganz den Charakter Palmezzanos (Verkündigung und Madonna mit Heiligen).

Ein Schüler Melozzos iſt auch *Antoniazzo (Aquilio di Benedetto) Romano,* der das Kaſtell von Bracciano (vgl. S. 148 d) ausmalte (1491, ſeine beiden Fresken im Torbogen, mit Szenen aus dem Leben Virginio Orſinis, ſind ganz übermalt) und in verſchiedenen Kirchen der Sabina und in Rieti malte (bez. Madonna mit Heiligen von 1464 im Muſeo Municipale). Die Gal. Nazionale in Rom beſitzt eine Madonna mit Kind (bez. u. dat. 1488); eine Verkündigung befindet ſich in der Minerva (rechtes Schiff), ſein Hauptwerk, die große Madonna della Rota (vor 1472) in der Anticamera im Vatican; eine Madonna mit zwei Heiligen von 1489 im Dome zu Capua, ein Triptychon, Madonna mit den hh. Franz und Antonius in S. Francesco zu Subiaco (1467, unter Melozzos Einfluß). Von ihm u. a. auch die h. Veronika mit Petrus und Paulus im Vorraume des Teſoro in St. Peter, die übermalte Madonna ſelbdritt in S. Pietro in Montorio (3. Kap. links; vgl. auch S. 733, Anm.) u. a. m.

Bedeutender als Palmezzano und uns ſchon als Vater Raffaels von Intereſſe iſt *Giovanni Santi* von Urbino († 1494), der unter dem Einfluſſe von Melozzo und Piero della Francesca ſich (wohl erſt ſpät) zum Künſtler ausbildete. Volle, meiſt etwas ſchwerfällige und ſelbſt plumpe Geſtalten von ſchlichter Haltung in der Art des Piero, mit dem er eine helle, aber trübere Färbung des Fleiſches gemein hat, tüchtige Porträtfiguren, gute Zeichnung und Perſpektive, einfache, biedere Charaktere, die nur in der Madonna und dem Chriſtkinde ein ſtärkeres Streben nach Lieblichkeit bekunden, ſind die charakteriſtiſchen Eigentümlichkeiten ſeiner Bilder, die namentlich in ſeiner Heimat aufgeſucht werden müſſen. In Urbino ſelbſt beſonders bemerkenswert: in S. Sebaſtiano das Martyrium des h. Sebaſtian; in der Pinakothek eine thronende Madonna mit Heiligen und den Bildniſſen des Gaſparo Buffi und ſeiner Familie (1489), zwei kleinere Darſtellungen der Pietà u. a. Im Geburtshauſe Raffaels eine ſehr verdorbene kleine Madonna. — Ferner ein ſehr figurenreiches Altarbild mit thronender Madonna im Kloſter Montefiorentino bei Urbania (1489); — in Gradara (Municipio) eine Madonna mit vier Heiligen (1484); in Fano in S. M. Nuova eine Begegnung der Maria und Eliſabeth voll liebenswürdiger und naiver Züge, und in S. Croce das Hauptbild des Künſtlers, wiederum eine thronende Madonna zwiſchen vier Heiligen darſtellend; — endlich in S. Domenico zu Cagli tüchtige Fresken und das große Madonnenbild, die älteſte

datierte Arbeit Giovannis (1481). — Die zugänglicheren Bilder, eine Verkündigung in der Brera (Nr. 188) und ein thronender a
Hieronymus im Lateran, geben keinen vollen Begriff von der b
Bedeutung des Künstlers.

Ein Schüler des Piero della Francesca war auch *Luca Signorelli* von Cortona (nach 1450—1523). Herbe Kraft, dramatische Auffassung und hoher Ernst, geschickte und selbst großartige Anordnung, leichte Erfindung, kräftige und reiche Färbung in einem satten, leuchtend braunen Tone sind seinen Fresken wie seinen Tafelbildern ebenso eigentümlich, wie seine Begeisterung für das Nackte, seine Meisterschaft in der Anatomie. In seiner späteren Zeit beginnt seine Kraft freilich zuweilen in Plumpheit auszuarten, erscheint er in Bewegung und Ausdruck leicht gespreizt oder geziert, in der Färbung gar zu rauh und schwer. Ein glückliches Geschick hat über der Erhaltung seiner Werke gewaltet, die der Mehrzahl nach in den kleinen malerischen Bergstädten des südlichen Toskana und Umbriens aufzusuchen sind, wo sie den schönsten künstlerischen Schmuck ausmachen.

Signorelli kam etwa zehnjährig in die Lehre zu Piero, während dieser in Arezzo den Chor von S. Francesco ausmalte. Ihm hat er seine Kenntnisse in der Anatomie und Perspektive zu verdanken. Für die Ausbildung seiner Technik dagegen, für seine tief gestimmte Färbung und den eigentümlich rauhen Auftrag der Firnisfarben scheint namentlich der Einfluß des Melozzo und vielleicht auch unmittelbar der des Justus van Gent maßgebend gewesen zu sein; mehr als der von florentiner Meistern, wenngleich er auch diese schon jung kennen gelernt und studiert haben muß.

Zu den frühesten Arbeiten gehören die Überreste einer Kreuzigung in der Pinakothek zu Arezzo, sowie die noch umbrisch c
zarte Madonna (Nr. 477) und die großartig bewegte Stäupung
Christi (Nr. 262) in der Brera. Um 1482—83 malte Signorelli d
sodann das schöne Fresko in der Sistina, das die letzten Taten e
und den Tod des Moses nebeneinander darstellt. Der Einfluß seiner florentiner Mitarbeiter, namentlich des Ghirlandajo, macht sich hier in der edlen Ruhe und Schönheit der Gestalten geltend. — Nach 1484 (wahrscheinlich erst 1488) führte er im Auftrage des Kardinals Basso Rovere den Freskenschmuck der Sagrestia della
Cura in der Madonna zu Loreto aus, wo Melozzo etwa gleich- f
zeitig seine Fresken vollendete. An den Wänden die Gestalten der Apostel, je zwei in gemalten Nischen, in der Kuppel die Evangelisten und Kirchenväter; darunter schlanke Engel, sowie die Darstellungen des ungläubigen Thomas und der Bekehrung des Paulus, die sich durch seltene Formenschönheit und, soweit sie erhalten

sind, durch leuchtende Färbung auszeichnen. — Ebenda, um 1496, grau in grau gemalt, in den Gewölben des Mittelschiffes Medaillons mit den groß gehaltenen Gestalten der Propheten und Sibyllen (leider sehr übermalt). — Der Freskenzyklus im Hofe des
a Klosters Montoliveto Maggiore bei Asciano (an der Südseite, um 1497 und 1498 ausgeführt) stellt acht Szenen aus dem Leben des h. Benedikt dar, ausgezeichnet durch einfach lebensvolle Schilderungsweise und einzelne köstliche Gestalten. — Unmittelbar nach dieser Arbeit wurde der Künstler nach Orvieto zur Aus-
b schmückung der Madonnenkapelle im Dome berufen (1499, voll. um 1504). Es ist sein Hauptwerk und macht zusammen mit den Fresken des Fra Angelico (S. 688 a), nach dessen Zeichnung er am südlichen Gewölbe die Apostel und die Engel mit den Passionsinstrumenten malte, einen Zyklus der „letzten Dinge" aus: der Antichrist, die Auferstehung der Toten, die Hölle und das Paradies; unten in der Nische die Grablegung Christi und ringsum als Brustwehrverzierung die Dichter des (klassischen wie biblischen) Jenseits in Rundbildern, umgeben von kleineren Bildern mit zahlreichen allegorischen, mythologischen und dekorativen einfarbigen Malereien; das Ganze in reichster phantastisch-dekorativer Einrahmung (s. oben S. 248 l). Weit entfernt, die angemessensten oder die sachlich ergreifendsten Darstellungen dieses Inhalts zu sein, haben namentlich „Paradies" und „Hölle" den hohen geschichtlichen Wert, daß sie die erste ganz großartige Äußerung des Jubels über die Bezwingung der nackten Form sind. Diese wird uns hier nicht in reiner Idealität, wohl aber in großer, jugendlich-heroischer Kraftfülle, in höchst energischer Modellierung und Farbe vorgeführt. Schon an Umfang und namentlich in dem Figurenreichtume der Hauptkompositionen eine der hervorragendsten Arbeiten des Quattrocento, sind diese Fresken von einer so gewaltigen Erfindung, von so großartiger Komposition und in den Gestalten von so packender Überzeugung, daß sie darin nur von den Fresken des Piero della Francesca in Arezzo erreicht werden. Die gute Erhaltung macht diesen Freskenschmuck besonders wertvoll. — Sein Selbstbildnis, mit dem des Kämmerers Franceschi, flüchtig aber geistreich auf einen Ziegelstein gemalt (vor 1500), im Museo
c Civico zu Orvieto, wo auch eine geringere h. Magdalena (1504).

Unter seinen Tafelbildern ist eines der frühesten und (trotz seines schadhaften Zustandes) eines der schönsten die thronende Madonna mit vier Heiligen und einem lautenspielenden Engel
d (1484) im Dome zu Perugia (Maria nebst dem Kinde augenscheinlich von Fiorenzo beeinflußt); an Drt und Stelle ein wahrer Trost für das von Peruginos süßen Ekstasen übersättigte Auge.
e Die späte Madonna mit Heiligen (1510) in der Pinakothek ist

nur eine schwache Atelierarbeit. — Cortona ist als Heimat des Künstlers besonders reich an Altartafeln von seiner Hand, die jedoch nicht zu seinen besten Werken gehören. Zwei mächtige Bilder zieren den Chor des Domes: die Einsetzung des Abend- a
mahls (1512, — nach dem Vorbilde des Justus van Gent wandte sich Luca von der üblichen Darstellungsweise ab, räumte den Tisch weg und ließ Christus durch die prächtig bewegte Gruppe der Jünger einherschreiten) und die Beweinung unter dem Kreuze (1502), mit schönen weiblichen Köpfen; — in der Sakristei eine Lünette mit der Madonna und zwei Heiligen. — Im Gesù, gegenüber vom b
Dome, eine späte Anbetung der Hirten mit zahlreichen Heiligen und als Gegenstück Mariä Empfängnis, beide im wesentlichen von Schülerhand. Ein früheres, tiefergreifendes Werk ist die Altar- tafel in S. Niccolò: die Klage um den Leichnam Christi, auf der c
Rückseite Maria thronend zwischen Petrus und Paulus; groß gehaltene Figuren. Ebenda ein flüchtiges Fresko der Madonna mit Heiligen (1520). — Eine tüchtige, leider schadhafte Madonna (1515) in S. Domenico, von feinerem Ausdrucke als vieles andere vom Meister. d

Im oberen Tibertale finden sich Werke des Meisters fast in jedem Städtchen. In Borgo S. Sepolcro (Pal. del Comune) e
die herrliche Kirchenfahne, die auf der einen Seite die farbenprächtige Klage unter dem Kreuze, auf der andern zwei groß gewandete Heiligengestalten enthält. — In Città di Castello ist f
das Hauptbild das höchst lebensvolle Martyrium des h. Sebastian (aus S. Domenico), — geringer eine Madonna zwischen Heiligen und mehrere andere Bilder, alle in der neu gegründeten Pina- g
kothek. — In La Fratta die Abnahme vom Kreuze, ein spätes h
(1516), aber namentlich in der Komposition noch sehr verdienstliches Werk. — Eine kleinere Kirchenstandarte, deren eine Seite die Ausgießung des h. Geistes trefflich bewegt darstellt, während die andere (jetzt gesondert und als Gegenstück aufgestellt) wieder eine besonders groß empfundene Beweinung unter dem Kreuze schildert, besitzt Urbino in S. Spirito (1494—95). — Eine größere i
Beweinung Christi, al fresco gemalt, in der Collegiata zu Ca- k
stiglione Fiorentino (1484), leider sehr schadhaft. — Arezzo besitzt, außer einigen trefflichen Predellenstücken von einer verschollenen Tafel im Dome (Sakristei), in der Städt. Galerie l
zwei große späte Altarbilder, beide schon handwerksmäßig. — Das abgelegene Apenninenstädtchen Arcevia hat in S. Medardo m
drei Gemälde des Meisters aufzuweisen: ein großes vielteiliges Altarbild (von 1507) mit zahlreichen tüchtigen Figürchen, eine Taufe Christi, namentlich durch die Landschaft und die reichen Predellenbildchen ausgezeichnet (1508), und eine Maria selbdritt zwischen Petrus und Joseph. — Im Jahre 1491 befand sich Signo-

relli in Volterra. Von den drei großen Altarbildern, die er hier
a geſchaffen, ſind noch zwei an Ort und Stelle: in der Städt. Ga-
lerie eine thronende Madonna mit ſechs Heiligen und zwei Engeln,
eine etwas überfüllte Kompoſition voll großer Charaktere und
mit reicher Gewandung (ſtark beſchädigt) und in der Sakriſtei des
b Domes eine Verkündigung von prächtiger Färbung, die Geſtalt
der Jungfrau von ſeltener Anmut. Dort auch ein kleines Triptychon
mit der Madonna und der Verkündigung, als Reliquienbehälter.

Auch die zugänglicheren Sammlungen Italiens, namentlich von Florenz, beſitzen eine Reihe z. T. trefflicher Bilder Lucas. In
c Florenz in der Akademie findet ſich das große, farbenprächtige,
in den Geſtalten freilich etwas zu derbe Altarbild der Madonna
mit Heiligen und den Erzengeln, ſodann eine flüchtige Staffel und
eine Magdalena unter dem Kreuze in einer felſigen Landſchaft,
ein Bild von ergreifender, faſt düſter-gewaltiger Wirkung. — In
d den Uffizien, außer einer kleinen Staffel mit köſtlich lebens-
vollen Darſtellungen (Nr. 1298, wozu ſich die Altartafel mit Ma-
e donna und Kind in S. Lucia zu Montepulciano befindet), eine
en camaieu gemalte kleine „Krönung des Reichtums“ und zwei
treffliche Rundbilder: eine h. Familie (Nr. 1291), welche die ernſte,
prunkloſe, männliche Art des Meiſters wie ſeine an Leonardo er-
innernde Meiſterſchaft im Helldunkel in vollendeter Weiſe kund-
gibt; — und eine Madonna (Nr. 74), im Hintergrunde nackte Hir-
ten, über dem Rund einfarbige Reliefbilder, — Nacktes und Plaſtik!
Auch hier beginnt ein neues Jahrhundert. — Eine kleinere h. Fa-
f milie (mit der h. Katharina) im Pal. Pitti (Nr. 355) erſcheint zu
mürriſch in den Geſtalten, zu ſchwer und düſter in der Färbung.
Von beſonderem Reize iſt dagegen die liebliche Madonna mit den
g hh. Hieronymus und Bernhard im Pal. Corſini zu Florenz. —
h Im Municipio zu Prato: ein Tondo mit der Madonna und vier
i Heiligen im bleichen Tone der ſpäteren Zeit. — Im Pal. Roſpi-
glioſi in Rom eine treffliche kleine h. Familie der früheren Zeit.
k — In der Brera (vgl. S. 727 d) eine große Madonna mit Heiligen
l (1508), leider ſchadhaft; ebenda in der Sammlung Poldi eine h.
Barbara. — Siena beſitzt von dem Freskenſchmucke des Pal. Pe-
trucci, den Signorelli mit anderen um 1506 ausführte, noch zwei
beſchädigte und nicht eigenhändige Bruchſtücke (ausgeführt von
m *Genga*) in der Akademie: die Flucht des Aeneas aus Troja und
n die Auslöſung von Gefangenen. — Die Collegiata zu Fojano
bewahrt in der Krönung Mariä mit vielen Heiligen das letzte Bild
des Meiſters (1523, z. T. von Schülerhänden).

Signorelli hatte mehrere Gehilfen und Nachfolger von geringer Bedeutung. — Ein Gehilfe der ſpäteren Zeit, *Girolamo Genga* aus Urbino (1476—1551, vgl. S. 291 e u. 730 l), zeigt ſich mehr von

Perugino und Raffael beeinflußt. In den Uffizien wird ihm jetzt a
der h. Sebastian (Nr. 1205) zugeschrieben. Die Brera besitzt in b
einem großen Madonnenbilde (Nr. 202) ein manieriertes Werk
seiner späteren Zeit, dessen Predella sich in der Galerie zu Ber- c
gamo befindet. Eine Auferstehung in der Opera del Duomo d
zu Siena (1510); verschiedenes in der dortigen Akademie; ein e
Porträt im Pal. Pitti (Nr. 382). f

Zwei andere Schüler, *Tommaso Barnabei*, gen. *Papacello* († 1559), und *Francesco Signorelli* († nach 1560), ein Sohn Lucas, zeigen sich in verschiedenen Altarbildern der Kirchen Cortonas als g
sehr handwerksmäßige Nachahmer ihres Meisters, dessen Stil bei ihnen nur als Karikatur erscheint. Manche der späteren Werke Lucas, namentlich in Cortona, wurden unter ihrer Beihilfe ausgeführt.

Stärker noch als bei Signorelli macht sich der Einfluß Pieros bei einem von Signorellis Schülern geltend, dessen Namen Vasari irrtümlich als Don Bartolommeo della Gatta angibt, der aber vielmehr *Don Piero d'Antonio Dei* (geb. um 1408, gest. um 1491) hieß und aus Florenz stammte. Seine nachfolgend aufgezählten Bilder kennzeichnen ihn als einen tüchtigen Nachfolger des Piero, mit dessen Plastik, Färbung und Beleuchtung er eine auf sienesischen Einfluß hinweisende größere Zierlichkeit und Empfindsamkeit im Ausdrucke verbindet. Am stärksten zeigt sich der doppelte Einfluß in seinem Hauptwerke, der Himmelfahrt Mariä in S. Domenico zu Cor- h
tona, das danach wahrscheinlich schon in die Zeit der Errichtung des Altars (1472) fällt, ein Bild von einem Liebreiz in den Engelköpfen und einer schärmerischen Begeisterung in den individuellen Gestalten der bejahrten Apostel, wie sie gleichzeitig in diesem Teile Italiens nur Melozzo zu schildern verstand. — Von zwei Bildern der Rochuslegende in der Galerie zu Arezzo ist weitaus das i
bessere das den Heiligen auf dem Marktplatze darstellende (Nr. 9, dat. 1479). — In Arezzo außerdem das Fresko über der Tür von S. Bernardo mit der Vision des h. Bernhard, und in der Sakristei k
des Domes ein größeres Fresko mit dem h. Hieronymus in Buß- l
übung inmitten öder Felslandschaft. — In S. Francesco zu Ca- m
stiglione Fiorentino die Stigmatisierung des h. Franz in Felsenlandschaft (1487); ein h. Michael in der Collegiata S. Giuliano n
und ebenda eine große thronende Madonna zwischen vier Heiligen, ein farbenprächtiges, dem Signorelli naheſtehendes Werk der späteren Zeit, mit reckenhaften Gestalten (1486). — Verwandter Art ist auch die Krönung Mariä in der Galerie zu Città di o
Castello (Fra Filippo benannt), sowie der gleiche Gegenstand in S. Chiara zu Borgo San Sepolcro (Piero della Francesca benannt). p

* * *

Seit der Mitte des 15. Jahrh. beginnt nun auch in der Hauptstadt Umbriens, in Perugia, unter diesem doppelten Einflusse vom südlichen Umbrien her (durch Alunno u. a.) und mehr noch von den älteren Florentinern und Umbro-Florentinern (namentlich Dom. Veneziano, Benozzo und Piero della Francesca) allmählich eine eigenartige und tüchtige Malerei sich auszubilden. Unter deren ältesten Vertretern sind *Angelo di Baldassare,* von dem eine Pietà
a in S. Pietro zu Perugia aus d. J. 1459, und sein Sohn *Lodovico*
b *di Angelo* (ein Bild im Dome zu Perugia) sowie *Giov. Boccati*
c *da Camerino* zu nennen. Von letzterem besitzt die Pinakothek eine Reihe von Gemälden (G. 16—20), die, denen des jüngeren
d und vielleicht von ihm abhängigen Bonfigli sehr verwandt, namentlich in der vornehmen Ruhe ihrer Gestalten und der guten Perspektive an Piero della Francesca erinnern. Von Boccati auch Reste seiner Tätigkeit in den Marken. — Von *Bart. Caporali* hat
e Perugia zwei Gemälde in der Pinakothek aufzuweisen: eine große Verkündigung (H. 14), dem Alunno ähnlich, aber tiefer in Farbe (dat. 1466), sowie ein 1469 mit Bonfigli zusammen gemaltes Fresko der Himmelfahrt (H. 12). Eine treffliche kleine Madonna mit Engeln, in der Weise des Fra Angelico, seit kurzem in den
f Uffizien.

Die ersten hervorragenden Vertreter der Schule von Perugia sind *Benedetto Bonfigli* (um 1420—1496) und *Fiorenzo di Lorenzo* (tätig seit 1472, 1520 bereits verstorben). Bonfigli wurde zunächst durch die Tätigkeit des Dom. Veneziano in Perugia angeregt und bildete sich später nach Fra Angelicos und P. della Francescas Werken weiter aus. Sein Hauptwerk ist der Wandschmuck der
g Kapelle des Pal. Comunale zu Perugia, die er mit Szenen aus dem Leben der hh. Herkulanus und Ludwig von Toulouse ausmalte (von 1454 bis zu seinem Lebensende). Seine Tafelbilder
h befinden sich jetzt fast sämtlich in der Pinakothek. Als Jugendbilder gelten eine Verkündigung und eine Anbetung der Könige (G. 7, G. 9 u. 10), noch mit stark sieneſischen Einflüssen. Neben diesen macht sich darin deutlich der Einfluß von Piero und Benozzo geltend. Obgleich lieblich und zart, sind seine Gestalten doch von der späteren Empfindsamkeit der Schule von Perugia noch frei. Der späteren Zeit gehören: eine Madonna mit Heiligen (H. 4), ein ähnliches, größeres Altarbild, in einzelnen Tafeln zerstreut (G. 11 bis 15, von *Caporali* vollendet), und eine Glorie des h. Bernhard
i (H. 10). (Die Fresken im Saale VII des Konservatorenpalastes
k und im Hospital S. Spirito zu Rom stehen ihm nahe.)

Wenn nicht als Schüler so doch als Nachfolger des Bonfigli ist *Fiorenzo di Lorenzo* zu betrachten; jedoch erfuhr er auch unmittelbaren Einfluß von Florenz, anfangs durch Benozzo, später vielleicht

auch durch Verrocchio. Die Pinakothek zu Perugia bewahrt a
von ihm in zwei Räumen (J u. L) eine beträchtliche Zahl von Bildern. Zunächst sein früheſtes bekanntes Altarwerk von 1472 (J 43, 32–42); ferner eine Madonnenlünette und die hh. Petrus und Paulus von 1487 (L 15), eine Anbetung der Hirten (J 2), worin er fast wie ein jugendlicher Ghirlandajo erscheint; eine sehr vornehm aufgefaßte Pietà nebst den hh. Hieronymus und Magdalena (J 44) u. s. f. Unter mehreren Fresken ebenda ist die thronende Madonna zwischen den hh. Nikolaus und Katharina (J 1) hervorzuheben. Außerhalb Perugia sind ein Gott-Vater in der Glorie und die Seitenbilder mit den hh. Rochus und Romanus in S. Fran- b
cesco zu Deruta (1475) ausgezeichnet. — In seiner späteren Zeit zeigt sich der Künstler seinem Schüler Pinturicchio sehr verwandt, so daß die Madonna zwischen zwei Heiligen im Municipio zu c
Assisi dem Fiorenzo [1]), eine fast getreue Wiederholung der Komposition im Konservatorenpalaste zu Rom dem Pinturicchio zu- d
geschrieben wird. Eine reizende kleine Kreuzigung in der Gal. e
Borghese (Nr. 377), dort fälschlich Pinturicchio benannt. Ebenso anziehend das kleine Triptychon in der Galerie zu Ravenna f
(1487). Die Anbetung der Könige in der Pinakothek zu Pe- g
rugia (J 4) ist wohl gleichfalls ein spätes Gemälde des Meisters. — Dem Künstler nahe stehen die kleinen Tafeln einer Sakristeitüre ebendort (L 2–9, datiert 1473), mit Darstellungen aus dem Leben des h. Bernardin; in der hellen Färbung, der tüchtigen Perspektive, den reichen architektonischen Gründen, der plastischen Wirkung lassen sie den Einfluß des Piero della Francesca erkennen, zeigen aber deutlich zwei Hände von sehr verschiedenem Werte.

Unter den Einflüssen dieser Künstler wuchs Pietro di Cristoforo Vanucci auf, gen. *Pietro Perugino* (1446–1524, geb. in Città della Pieve). Der Künstler ist namentlich berühmt durch die Art, wie er den Ausdruck der Andacht, der Hingebung, des heiligen Schmerzes in die tiefsten Tiefen zu verfolgen scheint. Wie vieles in seinen Werken soll man ihm nun als bare Münze abnehmen? — Er kam offenbar einer in Perugia bereits herrschenden, aber auch in ganz Italien grassierenden Gefühlsrichtung entgegen, die er mit einem durch die gedankenloseste Wiederholung nicht ganz zu tötenden Schönheitssinne und mit größeren Kunstmitteln zur Darstellung brachte, als seine Vorgänger. Als die Leute sich an seinem

1) Es gilt an Ort und Stelle für ein Werk des Andrea Altovigi, gen. *l'Ingegno*, den Crowe und Cavalcaselle mit F. di Lorenzo für identisch zu halten geneigt sind. Andere ähnliche Arbeiten in Assisi außen an S. Andrea und am Tore S. Gia- * como (Madonnen), sowie in Rom: die Darstellungen der Legende vom h. Kreuze ** im Chore von S. Croce in Gerusalemme zu Rom, wohl von *Antoniazzo*.

Ausdrucke gar nicht erſättigen konnten, als er inne wurde, was man ausſchließlich an ihm bewunderte, gab er das, was er ſonſt wußte und konnte, preis, vor allem das unabläſſige florentiniſche Lebensſtudium. Zu den verzückten Köpfen, welche die Leute von ihm begehrten, gehören Leiber und Stellungen, die in der Tat nur wie Zugaben ausſehen, und die der Beſchauer ſehr bald auswendig lernt, weil ſchon der Maler ſie auswendig wußte. Er entzückte ſeine Leute ferner durch Buntfarbigkeit und ſpielend reich ornamentierte Gewandung. Er ſtellt ſeine Heiligen unten ohne weiteres nebeneinander und ordnet ſeine Glorien und Krönungen oben nach einem Schema. Im Wurfe der Gewandung erhebt er ſich nur eine Zeitlang über das Konventionelle.

Unter allen Künſtlern, die ihr Pfund vergruben und zu Handwerkern herabgeſunken ſind, iſt das Beiſpiel Pietros vielleicht das größte und kläglichſte.

Was nun die Köpfe betrifft, ſo iſt vor allem anzuerkennen, daß Perugino aus der gärenden florentiniſchen Kunſtwelt gerade die ſchönſte Anregung in ſich aufnahm. Es muß einen göttlichen Augenblick in ſeinem Leben gegeben haben, da er zum erſten Male die holdeſte Form mit dem Ausdrucke der ſüßeſten Schwärmerei, der Sehnſucht, der tiefſten Andacht erfüllte. Der Augenblick kehrt bisweilen wieder; noch in ſpätern Bildern werden einzelne Köpfe auf einmal ergreifend wahr, mitten unter andern, die einen ähnlichen Ausdruck nur mit den gewohnten ſtereotypen Mitteln wiedergeben. Um hierüber ins klare zu kommen, muß man einige ſeiner Köpfe genau nach Typus und Ausdruck analyſieren und ſich fragen, wie dies eigentümliche Oval, dieſe ſchwermütig blickenden Taubenaugen, dieſe kleinen, ſchon beinahe vom Weinen zuckenden Lippen hervorgebracht ſind, und ob ſie an der betreffenden Stelle irgend eine Notwendigkeit oder Berechtigung haben. — Bisweilen überzeugt er; in den meiſten Fällen aber macht er uns eine ganz zweck- und zielloſe Rührung vor[1]). — Warum iſt

1) Wir laſſen die Frage ganz aus dem Spiele, ob Pietro ſelber jemals ſo gefühlt hat, wie ſeine Geſtalten fühlen. Sie iſt eine ganz unſtatthafte und beeinträchtigt die ewigen Rechte der Poeſie. Auch als Atheiſt, wofür Vaſari ihn ausgibt, hätte Pietro ſeine Ekſtaſen malen dürfen, und ſie könnten ganz wahr und groß ſein; nur hätte ihn dabei eine innere politiſche Nötigung beſtimmen müſſen. (Über die „Geſinnung“ des Künſtlers und Dichters kurſieren mancherlei unklare Begriffe, wonach dieſe z. B. darin beſtände, daß er unaufhörlich ſein Herz auf der Zunge trüge und in jedem Werke möglichſt vollſtändige Programme ſeines individuellen Denkens und Fühlens von ſich gäbe. Er hat aber als Künſtler und Dichter gar keine andere Geſinnung nötig, als die ſehr ſtarke, welche dazu gehört, um ſeinem Werke die größtmögliche Vollkommenheit zu geben. Seine ſonſtigen religiöſen, ſittlichen und politiſchen Überzeugungen ſind ſeine perſönliche Sache. Sie werden hie und da in ſeine Werke hineinklingen, aber nicht deren Grundlage ausmachen.)

dies bei Fiesole anders? weil eine starke persönliche Überzeugung dazwischentritt, die ihn nötigt, den höchsten Ausdruck immer so stark zu wiederholen, als er es irgend vermag. — Warum ist bei den Robbia der Ausdruck immer frisch und liebenswürdig? weil sie den Affekt beiseite lassen und im Bereiche einer schönen Stimmung bleiben. — Was nähert den Perugino einem Carlo Dolce? daß beide einen wesentlich subjektiven, momentanen, also nur für einmal gültigen Ausdruck perpetuieren.

Pietro war nach Vasari Schüler des Piero della Francesca und besuchte später in Florenz das Atelier Verrocchios mit Leonardo zusammen. Diese Angaben werden durch die Werke Peruginos sehr wahrscheinlich; Urkunden besitzen wir dafür jedoch nicht; und leider fehlt es uns zugleich vollständig an datierten oder datierbaren Bildern, die uns über den Gang dieser Entwicklung aufklärten. Wahrscheinlich dem Meister, und zwar dem ersten florentiner Aufenthalte gehört das sog. Cenacolo di Foligno im Kloster S. Onofrio an (stark übermalt). 1478 entstand ein Freskenzyklus a in Cerqueto (bei Perugia), von dem sich nur noch ein h. Sebastian b als früheste, urkundlich bezeugtes Werk Peruginos erhalten hat. Das zweite Werk, das ihm mit Sicherheit zugeschrieben werden kann, sind die Fresken der Sistina, die er wahrscheinlich erst 1482, also mit 36 Jahren begann, und das früheste datierte Altarbild ist gar erst vom Jahre 1491.

Von den drei ihm zugeschriebenen Fresken in der Sistina c (vgl. S. 713 fg.) gehört die von ihm allein gemalte Schlüsselübergabe zum besten, was der Künstler geschaffen hat: der Wetteifer mit seinen florentiner Genossen spricht sich in dem gesunden Naturalismus, in einer gewissen Kraft und Größe des Ausdrucks, den trefflichen Bildnissen, der vollen Gewandung und glücklichen Komposition aus. Den Einfluß (und die Teilnahme?) Signorellis zeigt noch stärker und in besonders herber Weise ein beinahe groß gehaltenes Altarbild, das aus der Chiesa della Calza zu Florenz kürzlich in die Uffizien gekommen ist: der Gekreuzigte d mit der h. Magdalena am Fuße des Kreuzes nebst dem h. Hieronymus; wohl noch vor dem römischen Aufenthalte entstanden.

Im Jahre 1491—92 ging der Künstler von Florenz noch einmal nach Rom, um den jetzt nicht mehr vorhandenen Wandschmuck im Palaste des Kard. Giuliano de' Medici auszuführen. Damals malte er das 1491 datierte, besonders reizvolle, sorgfältig in Tempera vollendete Bild der Anbetung des Kindes in der Villa Albani; e auf den Flügeln vier edle Gestalten von Heiligen, darüber klein die Klage unter dem Kreuze und die Verkündigung (leider schadhaft).

Im folgenden Jahre kehrte der Meister nach Florenz zurück und blieb hier (doch nicht ohne vorübergehenden Aufenthalt in

Perugia, Venedig und Fano) bis zu seiner Berufung nach Perugia zur Ausschmückung des Cambio (1499). Es ist die fruchtbarste und zugleich glücklichste Zeit seiner Tätigkeit. Die größere Zahl der damals entstandenen Tafelbilder befindet sich auch jetzt noch in Florenz.

a Der Palazzo Pitti enthält die berühmte Grablegung (Nr. 164, 1495), eine Sammlung von passiven Stimmungsköpfen, deren Wirkung bei der Abwesenheit anderer Kontraste sich aufhebt; das Ganze mehr durch die treffliche Komposition und gleichmäßige Vollendung, als durch wahre Tiefe ausgezeichnet; — ebenda Nr. 219: Madonna das Kind anbetend, stark übermalt, sowie die unangenehm süßliche Halbfigur der Magdalena (Nr. 42). — Die thronende Ma-
b donna mit zwei Heiligen in der Tribuna der Uffizien (1493) ist schon konventionell; dagegen ist das fälschlich als Selbstporträt bezeichnete Bildnis des Francesco dell' Opera vom Jahre 1494 (Nr. 287) von einer Individualität und einer Feinheit der Färbung und des Helldunkels, die der Künstler kaum in einem anderen Bilde aufzuweisen hat. Von besonderer Innigkeit der Empfindung ist ebenda das leuchtend warme Porträt des jungen Aless. Bracasi (Nr. 1217, s. auch unter Raffael). — Der Kreuzigung und dem
c Gethsemane in der Akademie, die um 1496 entstanden, hat der Meister einen besonderen Reiz in der abendlichen Stimmung der Landschaft zu geben gesucht; aber die Gestalten und der Ausdruck sind schon bedenklich schwächlich und süßlich. Weniger ist dies der Fall in der berühmten Pietà (nach 1486) mit ihrer höchst eigentümlichen Anordnung und klassischen Architektur; im Ausdrucke der Köpfe ist sie freilich zu absichtlich und zu nüchtern. Voll Ernst und energischer Wirklichkeit, leuchtend im Kolorit und breit behandelt sind die beiden Profilbildnisse der Vallombrosaner Mönche (v. J. 1500), die deshalb lange als Jugendarbeiten Raffaels galten. Die große Himmelfahrt Mariä, unten vier Heilige, steht in engster Beziehung zu den gleichzeitigen Fresken des Cambio; teilweise sehr konventionell. Geringer noch ist die untere Gruppe in Filippinos Kreuzabnahme (1505). Das umfangreichste Werk in Florenz ist das große, zwischen 1493 und 1496 ausgeführte Fresko in S. M.
d Maddalena de' Pazzi: Christus am Kreuze, an dessen Fuße Magdalena kniet, zu den Seiten die hh. Bernhard, Johannes, Maria und Benedikt, unter drei Rundbogen angeordnet, wohl die vornehmste Schöpfung des Künstlers unter denen, die Italien erhalten blieben.

Von besonderer Güte sind auch mehrere Bilder, die Perugino von Florenz aus oder bei vorübergehendem Aufenthalte auswärts ausführte. So die Verkündigung (1498) und die thronende Ma-
e donna (1497) in S. M. Nuova zu Fano, letztere ausgezeichnet

durch fünf an Ghirlandajo gemahnende Staffelbildchen. Von ähnlicher Schönheit die (wohl gleichzeitige) thronende Madonna zwischen sechs Heiligen in S. M. delle Grazie vor Sinigaglia. — a
Ferner die schöne Madonna zwischen den hh. Jakobus und Augustinus in S. Agostino zu Cremona (1494) und die kleine Madonna mit b
zwei Heiligen in der Gal. Poldi zu Mailand (Nr. 150). — Nicht c
auf gleicher Höhe: die thronende Madonna zwischen den vier Schutzheiligen von Perugia (1496), jetzt im Vatikan; — und die d
Lünette dieses Bildes mit der Pietà, sowie die thronende Madonna, Ordensbrüder segnend (1498), beide jetzt in der Pinakothek zu e
Perugia. — Die große Madonna mit Heiligen in der Pinako- f
thek zu Bologna gehört wohl in die spätere Zeit. — Ein gutes Werk der mittleren Zeit ist auch das früher Holbein benannte männliche Bildnis in der Villa Borghese zu Rom. g

Im Jahre 1499 erhielt Perugino den Ruf zur Ausschmückung zweier Räume der Wechslerhalle, des sog. Cambio, in Perugia. h
Die Fresken, die er schon im folgenden Jahre vollendete (gegenständlich für die Kultur der Renaissance von ähnlicher Bedeutung, wie der Freskenzyklus des Pal. della Ragione in Padua), sind bei mancher Schönheit, besonders in der kräftigen Färbung und der sorgfältigen Behandlung ein durchaus bezeichnendes Werk für Peruginos Ansicht vom Geschmacke der Peruginer: Nebeneinanderstellung isolierter Gestalten auf derselben Linie, Gleichartigkeit des Charakters bei antiken Helden, Gesetzgebern und Propheten, Mangel an wahrer Tatkraft und deren Ersatz durch Sentimentalität. (Über die Bedeutung der Dekoration vgl. S. 248 k.) — Mit diesen Fresken beginnt ein Rückgang der künstlerischen Bedeutung des Meisters, der seitdem unstät in Perugia, Florenz, Rom, Siena und den kleinen umbrischen Städten Beschäftigung sucht. Ein großer Teil der Produkte dieser letzten beiden Jahrzehnte sind reine Handwerksarbeiten, bei denen die Überschwänglichkeit der Gefühlsäußerungen doppelt widerwärtig wirkt. Die meisten dieser Bilder Peruginos finden sich in der Pinakothek von Perugia (Saal M) vereinigt. i
Wir führen namentlich an (außer den oben genannten): eine Verklärung, Taufe Christi, Krönung Mariä (1502) mit besserer Rückseite, Martyrium des h. Sebastian (1518), Gott-Vater im Limbus; ferner in S. Severo die Heiligen unter Raffaels Fresko. — In k
S. Agostino zu Siena eine Kreuzigung (vor 1506). Mehrere l
Altarwerke finden sich in den Kirchen seiner Vaterstadt Città m
della Pieve (von 1504, 1513 und 1517). Die Decke in der Stanza dell' Incendio des Vatikans, die Perugino im Auftrage Julius' II. n
1508 malte, hat wenigstens noch ihren dekorativen Wert. Eines seiner letzten Werke, die Pietà im Dome zu Spello (1521), ist für o
diese Zeit von seltenem Ernste des Ausdrucks.

Bernardino Betti Biagi, gen. *Pinturicchio* (geb. nach Vasari 1455, † 1513), tritt uns zuerst neben Perugino bei Ausmalung der Wände der Sistina entgegen. Der Einfluß dieses begabteren Landsmannes, verbunden mit den Traditionen der älteren Umbrer, besonders des Fior. di Lorenzo, dessen Schüler Pinturicchio gewesen zu sein scheint, macht sich in seinen zahlreichen Arbeiten gleichmäßig geltend. Seiner Begabung nach ein Miniator: überaus sorgfältig, farbenprächtig, mit Vorliebe für genreartige Szenen wie für reiches ornamentales Detail, an der alten Temperatechnik unabwendlich festhaltend, war er dennoch gerade der Meister der Schule, der vorzugsweise im großen zu schaffen berufen war, und dessen umfangreiche Freskenzyklen so zahlreich und zugleich z. T. so gut erhalten auf uns gekommen sind, wie die keines anderen italienischen Malers. Sie geben uns deshalb den vollständigsten Begriff der Pracht jener Kunstepoche und erfreuen, trotz des Mangels großer Auffassung und ernster Naturstudien und trotz einer gewissen Handwerksmäßigkeit, durch schlichte Naivetät, wie durch heitere Freude an der Breite und Pracht des damaligen Lebens und an der Schönheit der Natur. Seiner echt umbrischen liebenswürdigen Auffassung fehlt jener Zug peruginischer Süßlichkeit. Weil seine Fresken ebenso geschickt angeordnet, wie sauber ausgeführt und dekorativ prächtig ausgestattet sind, verdienen sie eine über ihren absoluten Kunstwert hinausgehende Beachtung. Ihre Eigenschaften machen es begreiflich, daß der Meister bei einem Publikum, das dem süßlichen Manierismus Peruginos Beifall klatschte, zur dekorativen Ausschmückung von Palästen und Privatkapellen den wahrhaft großen Künstlern seiner Zeit vorgezogen wurde. Die großen päpstlichen Familien Roms, die Rovere, Borgia und Piccolomini, wetteiferten in der Beschäftigung des Künstlers.

Noch während Pinturicchio mit Perugino in der Sistina (vgl. S. 713 fg.) tätig war, erhielt er umfangreiche Aufträge, die er mit Hilfe untergeordneter Maler stets in kurzer Zeit, aber stets sauber
a und fleißig ausführte. Mit großer Liebe sind in der Capp. Bufalini zu Araceli (1. Kap. rechts) die Wunder und die Glorie des h. Bernardin gemalt, wahrscheinlich die erste Arbeit des Künstlers nach Vollendung der Sixtinischen Fresken, also um 1484. Der Einfluß der Meister, mit denen er dort zusammen malte, in einzelnen Teilen auch das Vorbild von Melozzos Decke in SS. Apostoli, wirken hier in glücklichster Weise nach. — Eine mannigfaltige Tätigkeit, wenn auch auf beschränktem Raume, entfaltete Pinturicchio
b namentlich in S. M. del Popolo, wo er seit 1485 im Auftrage verschiedener Mitglieder der Familie Rovere die Capp. di S. Girolamo (1. Kap. r.), mit dem besonders lebensvollen Altarbilde der Anbetung, die (nicht mehr erhaltene) Dekoration der 2. Kapelle

(1489–92), die der 3. (zwischen 1504 und 1507, für Kard. Girol. Basso) und schließlich die schöne, trefflich erhaltene Decke des Chors mit der Krönung Mariä und vier Sibyllen in phantasie- a
voller Umrahmung (wahrscheinlich erst 1505) ausmalte. Die Dekorationen der 4. Kap. entstanden 1489 im Auftrage des Kardinals Giorgio Costa (s. S. 248 b).

Während er damals (1487–92) gleichzeitig für Innocenz VIII. selbst nur nebenbei beschäftigt war (Reste von Dekorationen an der Decke und in den Lünetten mit musizierenden und wappentragenden Putten und Halbfiguren von Philosophen in der Galleria delle Statue des Vatikans, ein Teil davon auch von *Pier Matteo* b
d'Amelia, alles übermalt), machte Alexander VI. ihn zu seinem Hofmaler. Für ihn malte er, außer dem untergegangenen Freskenschmucke im Innern der Engelsburg (1495–98), das Apparta- c
mento Borgia im Vatikan (1492–94) aus. Im Saale der Päpste – unter dem Konstantinssaale – wurden die ursprünglichen Gemälde schon unter Alexander VI. durch einen Einsturz der Decke (27. Juni 1500) zerstört. Perino del Vaga und Giovanni da Udine verzierten unter Leo X. das flache Gewölbe mit Stuck und Malerei (die sieben Planeten). Pius IV. (sein Wappen in der Leibung der Eingangstüre) gliederte die Wände durch mächtige Karyatiden und schmückte sie mit Landschaftsbildern, die fast völlig zerstört sind und durch herrliche Gobelins verdeckt wurden (links die farbenprächtigen Webereien der Hochrenaissance, die Geschichte von Kephalos und Prokris). – Im Saale des Marienlebens entdeckt d
man in den Medaillons der Propheten nur mühsam umbrischen Stilcharakter. Wie in den Stanzen Raffaels, so bezieht sich auch hier jedes Medaillon der Decke auf die Darstellung darunter. Ein ziemlich schwacher Schüler Pinturicchios malte das arg zerstörte Marienleben al secco; der Meister selbst hat nur in der Auferstehung Christi und der Himmelfahrt Mariä Hand angelegt und hier vor allem die Porträts des Papstes al fresco gemalt (unterer Teil des Gesichtes restauriert). Die Spuren der Goldarabesken auf grünem Grunde an den unteren Wänden wurden aufgefrischt, die gemalten Wandnischen mit den goldenen Geräten wiederhergestellt. – Im Saale der Heiligenleben hat die Geschichte von e
Isis und Osiris am Zwillingsgewölbe der Decke wohl Pinturicchio selbst gemalt. Die glänzendste Leistung des Meisters ist hier, wo uns die Porträts des Türkenprinzen Djem, des Francesco Borgia u. a. entgegentreten, die Disputation der h. Katharina. In der Heimsuchung Marias – ursprünglich wohl für das vorige Gemach bestimmt –, im Besuche des h. Antonius bei Paulus Eremita und im h. Sebastian, einer höchst bedeutenden Leistung, verbindet sich mit dem umbrischen Elemente der Stilcharakter Signorellis.

Einflüsse des letzteren auch in der h. Susanna, während die h. Barbara wieder rein umbrisch ist. Das Rundbild der Madonna über der Tür ist ganz von Pinturicchio selbst gemalt und eins seiner
a anmutigsten Marienbilder. — Im Saale der freien Künste (zuerst begonnen) ist an einheitlicher dekorativer Wirkung das Höchste erreicht, aber leider sind durch Heraufrücken des Marmorfrieses die ursprünglichen Verhältnisse zerstört. Die Engel mit dem Wappen des Papstes sind für Pinturicchios Farbensinn besonders charakteristisch. Aber auch die rein ornamentale Dekoration der Decke entzückt durch den halberloschenen Schimmer der reichen Goldornamente auf tiefblauem Grunde. Vasari erzählt, daß der Florentiner *Pietro Torrigiani* an diesen Stuckornamenten mitgeholfen habe. — (Das Appartamento Borgia, das die Päpste seit Julius II. nicht wieder bewohnt haben, hatte im Sacco di Roma so gelitten, daß Vasari schon von seinem Verfalle zu reden weiß. Es diente häufig fürstlichen Gästen als Quartier [Alfons von Ferrara, Karl V. u. a.], wurde im Konklave für die Kardinalswohnungen mit benutzt und hat endlich Privatbibliotheken von Päpsten und Kardinalen beherbergt. Leo XIII. nahm den Gedanken Pius' VII. wieder auf, die verfallenen Räume als Museum herzurichten, und nach langjährigen Restaurationsarbeiten wurden die Gemächer Alexanders VI. im Frühjahre 1897 dem Publikum wieder zugänglich gemacht. Alle Fußböden sind modern — das Paviment in der alten Bibliothek Sixtus' VI. gab die Muster —, ebenso die Wandverkleidungen im Saale der Päpste und in der Torre Borgia. Die Teppichmalereien in den übrigen Räumen wurden nach vorhandenen Resten sorgfältig ergänzt und wiederhergestellt. Die sieben freien Künste, die Raffael in der Schule von Athen zusammengefaßt, hat Pinturicchio in dem nach ihnen benannten Saale einzeln geschildert. Unten links am oberen Rande der Thronstufe der Rhetorica liest man den Namen „Pentoricchio". Vgl. S. 248 e.)

b In der Torre Borgia hört Pinturicchios Tätigkeit auf, wenn er nicht, was wahrscheinlich ist, die Deckendekorationen entworfen hat[1]).

c Im Saale des Credo hat *Pier Matteo d'Amelia* die Lünetten mit den Propheten und Aposteln gemalt; die figürlichen Malereien
d im Saale der Sibyllen, vor allem die Darstellungen der sieben Planeten, sind handwerksmäßige Leistungen; sienesische Einflüsse überwiegen hier die umbrischen. Hier oben links an der Decke die Jahreszahl der Vollendung 1494.

---

1) Sehr lehrreich ist es, den allmählichen Sieg der Grotteske über die älteren Dekorationselemente zu verfolgen, die man nur noch im Saale der freien Künste sieht. Im ersten Raume der Torre Borgia (Fensternische links) kommt der Triumph der Grotteske am vollständigsten zum Ausdrucke in Resten einer Kandelaberverzierung, so originell und feingestimmt, daß sie nur von Pinturicchios Hand sein können.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Schon Ende der achtziger Jahre bis 1490 hatte Pinturicchio in ähnlicher Weise wie das Appart. Borgia für den Nepoten Sixtus' IV., Domenico della Rovere, den Palast im Borgo Vecchio ausgemalt, das jetzige Convento de' Frati Penitenzieri an der Piazza a Scossacavalli. Das meiste dieser vorwiegend dekorativen Malereien ist verloren gegangen, aber noch ist in einer kleinen Privatkapelle die auf Holz gemalte Ornamentierung eines Tonnengewölbes erhalten mit einem prächtigen Wappen der Rovere über der Altarwand. In zwei — nicht immer zugänglichen — Gemächern sind wenigstens noch die reichen Plafonds zu sehen, in drei Lünetten Reste von Propheten mit Spruchbändern von Pinturicchio selbst gemalt.

Auch die geringen Freskenreste im Pal. Colonna, den Giu- b liano della Rovere aufführen ließ, gleichfalls dekorativer Art, sind neuerdings für Pinturicchio in Anspruch genommen worden (vgl. S. 248 i).

Auf kurze Zeit nach Perugia zurückgekehrt, wo er mehrere tüchtige Altarwerke (s. unten) ausführte, fand er Muße, eine Kapelle (links) im Dome zu Spello auszumalen (1501): die Ver- c kündigung, die Anbetung der Hirten und Pilger, und Christus unter den Schriftgelehrten; am Gewölbe die Sibyllen. Hier läßt er sich ganz unbefangen gehen und gibt, mitten unter vielem Konventionellen und Handwerklichen, ein paar höchst liebenswürdige Züge, wie z. B. das andächtige Herannahen der Hirten und Pilger, Joseph und Maria im Tempel usw. Reiche, hohe Hintergründe und aufgesetzter Goldschmuck sind charakteristisch. Der gleichen Zeit gehört auch das interessante Altarbild in Torre d'Andrea (zwi- d schen Assisi und Beltona) an. — Das kolossale Altarbild in S. An- e drea zu Spello: die thronende Madonna, zu ihren Füßen der kleine Johannes schreibend, entstand erst 1508.

Im Jahre 1502 wurde der Meister vom Kard. Piccolomini mit der Ausmalung der Libreria (des Aufbewahrungsorts der Chor- f bücher) im Dome von Siena beauftragt und führte dies Unternehmen unter der Mitwirkung verschiedener Gehilfen bis zum Jahre 1507 aus. (Bestes Licht: Nachmittags.) Es ist als Ganzes die Hauptleistung des Künstlers, und in ihrer vollständigen Erhaltung, in der prächtigen, einheitlichen Ausstattung des ganzen Raumes gilt vor allem, was oben im allgemeinen von den Vorzügen Pinturicchios gesagt wurde. Hohe geschichtliche Auffassung, dramatische Steigerung der Momente muß man in diesen Zeremonienbildern nicht erwarten, vielmehr sich damit begnügen, daß die lebensfähigen Charaktere und Gestalten hier zahlreicher sind, als sonst bei Pinturicchio. Das Leben des Papstes Pius' II., das hier in zehn großen, prächtig eingerahmten Freskobildern dar-

gestellt ist, ist dem glücklichen Maler unter den Händen zur anmutigen Fabel, zur Novelle geworden; alles in Trachten und Zügen seiner Zeit, nicht der um 50 Jahre zurückliegenden. Kaum Pius selbst hat Bildnisähnlichkeit; Friedrich III. ist „der Kaiser", wie er in jedem Märchen vorkommen könnte. Diese Art von Unbefangenheit war ein wesentlicher Vorteil für jenen Maler. An der Außen-
a seite der Libreria das große, besonders gute Fresko mit der Wahl des Francesco Piccolomini zum Papste. — Ehe Pinturicchio an die Ausführung dieser Fresken ging, malte er 1504 einzelne klei-
b nere Fresken in der Capp. S. Giovanni, unter denen sich namentlich die beiden Porträtfiguren des Stifters Alberto Aringhieri auszeichnen.

Neben diesem Freskenzyklus schuf der Künstler noch eine Anzahl z. T. umfangreicher Altarbilder. Ein Hauptwerk ist die thro-
c nende Madonna zwischen Heiligen in der Pinacoteca zu Perugia (von 1498), sowie der gleiche Gegenstand ebenda aus S.
d Girolamo; — im Dome zu Sanseverino ein ähnliches, kleineres Madonnenbild mit dem Stifter, früh und besonders anziehend. —
e In San Gimignano im Stadthause (aus Monte Oliveto) die Madonna in der Glorie von zwei Heiligen verehrt, in reizvoller
f Landschaft (um 1504; nicht unbezweifelt). — In Siena (Akademie Nr. 28) namentlich die h. Familie mit Christus und Johannes
g als Knaben. — Bei March. Visconti-Venosta ein Tondo aus bester Zeit mit Madonna und Johannes in köstlicher Landschaft, von tiefem Kolorit. Ebendort ein großes Kreuz, beiderseits bemalt, in der Mitte Christus, an den Armen Heiligenmedaillons. —
h Im Vatikan (Nr. 23) die treffliche Krönung der Jungfrau, leider
i nicht unberührt. — Eine Kreuzigung in der Casa Borromeo zu Mailand (1513), ein höchst sauber durchgeführtes Miniaturbild, ist die letzte Arbeit des Künstlers.

Ein mittelmäßiger Nachahmer des Perugino, *Gerino da Pistoja*, sei hier gleich erwähnt, weil er ein Gehilfe des Pinturicchio war.
k Sein frühestes Bild ist eine Kirchenfahne in S. Agostino zu Borgo San Sepolcro, eines seiner spätesten und widerwärtigsten
l die thronende Madonna zwischen Heiligen in den Uffizien (Nr. 91).
m Ansprechend ist ein Nolimetangere in S. Luchese über Poggibonsi, wo sich auch (in den Klosterräumen) Fresken Gerinos finden.

Unter den Schülern Peruginos pflegt auch *Giovanni di Pietro*, gen. *lo Spagna* (nach seiner spanischen Herkunft, † um 1530), genannt zu werden; doch weist der Charakter namentlich seiner frühesten Gemälde viel mehr auf Fiorenzo als Vorbild oder Lehrer. Er scheint schon früh (vor 1503) mit dem jungen Raffael in Ver-

bindung gekommen zu sein; die Einflüsse dieser Zeit bleiben für seine ganze Tätigkeit maßgebend. Seine Madonna mit Schutzheiligen, im Stadthause von Spoleto, ist einer der allerreinsten a
und jugendfrischesten Klänge aus der ganzen Schule. Auch eine schöne thronende Madonna mit Heiligen, von reicher, heller Färbung, in der Pinakothek zu Perugia, gehört seiner Frühzeit b
an, ebenso vermutlich die sog. Madonna della Spineta (ein Presepio) im Vatikan (Nr. 26). — In Trevi sind von ihm: in der c
Mad. delle Lagrime die Grablegung von 1520, im Municipio d
die beiden schönen Gestalten der hh. Katharina und Cäcilia; in
S. Martino eine feine, milde Madonna in der Mandorla mit den e
hh. Franziskus und Antonius von 1511; in dem benachbarten
Kloster eine Himmelfahrt Mariä von 1512. — Die Madonna mit
Heiligen in der Unterkirche von S. Francesco zu Assisi von f
1516 (1. Kap. rechts) ist ohne Zweifel sein bedeutendstes Werk;
die Ausführung äußerst sorgfältig und fein. — In seiner späteren
Zeit war er namentlich in und um Spoleto beschäftigt, wo er g
1517 Vorstand der Lukasgilde wurde. Am umfangreichsten hier
die Fresken in S. Jacopo, zwischen Spoleto und Foligno, z. T. h
schon manieriert. — Im Pal. Colonna zu Rom ein tüchtiger St. i
Hieronymus in der Wüste. — Im Pal. Pitti, Stanza dei Putti, k
die zarte Vermählung der h. Katharina zwischen den hh. Antonius
und Franziskus, schadhaft und nicht bedeutend. — Für eine Krönung Mariä im Municipio zu Todi (aus den Reformati, voll. l
1511) und eine Wiederholung desselben Bildes im Municipio zu m
Trevi wurde dem Spagna ausdrücklich das obengenannte Altarbild des Dom. Ghirlandajo in S. Girolamo zu Narni zum Vorbilde
gesetzt (vgl. 709 f). — In der Galerie des Kapitols die Reste n
von Fresken aus der Magliana, Einzelfiguren der Musen; spät
und manieriert.

Die übrigen Schüler und Gesellen Peruginos verdienen nur eine summarische Aufzählung. Von *Eusebio di San Giorgio* zwei gute
und eigentümliche Fresken, Verkündigung und Wundmale des h.
Franz (von 1507), im Kreuzgange des Kapuzinerklösterchens S. Da- o
miano bei Assisi; zwei Jahre älter ist die schöne Anbetung der
Könige aus S. Agostino in Pinakothek zu Perugia (datiert p
1505), dem Pinturicchio nahe verwandt; eine Madonna mit Heiligen ebenda vom Jahre 1509 ist Raffaels „Madonna des Königs
von Neapel“ entlehnt; von 1512 ein Altargemälde in S. Fran- q
cesco de' Zoccolanti zu Matelica. — Von *Gannicola Manni*
eine „Bekehrung Thomä“, sein Hauptbild, nebst einigen andern
(Saal O) in der Pinakothek zu Perugia; der zweite Saal des r
Cambio von besonders flüchtiger Ausführung (1517); mehrere s
einzelne Heiligengestalten an einem Pfeiler des Domes. — *Ti-* t

berio d'Aſſiſi malte 1518 einen Freskenzyklus mit Szenen aus dem
a Leben des h. Franziskus in der Capp. delle Roſe von S. M. degli Angeli unterhalb Aſſiſi, wie er ſie bereits ähnlich, aber um
b nichts lebensvoller, 1512 in S. Fortunato zu Montefalco ausgeführt hatte. — Unter Peruginos eigentlichen Schülern verdient
c *Ginibaldi Ibi* Erwähnung (Gubbio, Hauptkirche; Rom, S.
d Francesca Romana). — Die *Alfani* ſind eher Nachahmer Raffaels als Schüler Peruginos. Der Vater, *Domenico di Paris Alfani* (1483 bis nach 1536), erhielt von Raffael die Zeichnung (jetzt in
e Lille) für eine Madonna mit Heiligen in der Pinakothek zu Perugia (P 36); ſein Sohn *Orazio* (1510—83) iſt von den verſchiedenſten Vorbildern abhängig. — *Berto di Giovanni* lernt man
f in der Pinakothek zu Perugia als einen ſeichten Nachahmer Raffaels mit ältern Inſpirationen kennen: thronende Madonna (Q 16—21, dat. 1517) und Johannes auf Patmos. — *Adone Doni*
g (1540—83) zeigt in der Anbetung der Könige in S. Pietro (5. Pfeiler links) allerlei fremde Einflüſſe neben peruginiſchen Anklängen:
h ein Abendmahl von 1573 in der Unterkirche zu Aſſiſi, ebenda
i die manierierten Fresken der Capp. S. Stefano; ein Altarbild im
k Dome zu Gubbio. — Ein ſonderbarer Kauz, *Bernardino di Ma-*
l *riotto* (um 1520), tritt uns in der Pinakothek zu Perugia entgegen. Seine Altarbilder (H 1—3, 20 und 21), in Tempera ausgeführt, ahmen Raffaels Kompoſitionen nach, ſind aber noch ganz befangen in der altperuginesken Formengebung und Behandlung.

Alle dieſe Schüler ſind in den Kirchen Perugias und namentlich in der Pinakothek daſelbſt reichlich vertreten. In einzelnen guten Arbeiten ſind ſie wohl origineller als der Meiſter ſelbſt in ſeinen ſpäteren Dutzendarbeiten, meiſt aber flau und ärmlich in der Erfindung. Als die letzten von ihnen das Stilprinzip der römiſchen Schule mit ihrer eigenen mangelhaften Formenbildung vereinigen wollten, fielen ſie in klägliche Manier.

***

Der Ort, wo in Oberitalien der Realismus zuerſt zum Durchbruche kam, war Verona (ſ. u. Vittore — eigentlich Antonio — Piſano); aber die Stätte, wo er zuerſt zur Herrſchaft gelangte und von wo er für die Entwicklung der Renaiſſance in den übrigen Teilen Oberitaliens maßgebend wurde, war Padua, das in Giottos Arenafresken eines der herrlichſten Denkmale des Trecento aufzuweiſen hatte. Hier iſt es *Francesco Squarcione* (1397—1474), auf den man den Ausgangspunkt dieſer Entwicklung zurückzuführen pflegt. Squarcione — ſo ſagt man — hatte in Italien und Griechenland antike Statuen, Reliefs, Ornamentſtücke uſw. geſammelt, nach denen in ſeiner Werkſtatt ſtudiert wurde, emſig, aber ganz einſeitig. Von irgend

einem Eingehen auf das Lebensprinzip der antiken Skulptur, das auch für die Malerei belehrend und teilweise maßgebend hätte sein können, war nicht die Rede. Man schätzte an ihr nicht die Vereinfachung der Erscheinung, auch nicht die dadurch erreichte Idealität, sondern den Reichtum der Detailbildung, vermöge dessen vielleicht spätere, raffinierte Skulpturen gerade die meiste Verehrung genossen. Diese Bestimmtheit der Lebensformen, die sich hier vorfand, im Gemälde wiederzugeben, war nun das Ziel der Schule; daher ihre plastische Schärfe und Härte. Sodann entlehnte die sehr ornamentliebende Schule eine Menge dekorativer Elemente von den genannten und andern Resten der Altertums, namentlich römischen Gebäuden.

Zugleich aber zeigte sich auch der realistische Trieb des Jahrhunderts gerade hier besonders stark und mischte sich auf eine ganz wunderliche Weise mit dem Studium der Antike. Er gab die Seele, letzteres nur einen Teil der Äußerungsweise her. Vorzüglich in der Gewandung bemerkt man das Aufeinandertreffen der beiden Richtungen; Wurf und Haltung wollen etwas Antikes vorstellen, das aber durch facettenartige Glanzlichter, tiefe Schatten und übergenaue Ausführung der Einzelmotive wirklich gemacht werden soll. — Außerdem sind die tiefen, saftigen Farben, das sehr entwickelte Helldunkel und die scharfe und kräftige Modellierung durchgehende Verdienste der Schule von Padua, insbesondere des Andrea Mantegna, der sehr bald das belebende Element wurde.

Was jedoch jenen realistischen Trieb weckte und förderte, war auch hier der unmittelbare Einfluß der florentiner Kunst. Einige ihrer hervorragendsten Vertreter fanden gerade gegen die Mitte des Jahrhunderts umfangreiche Beschäftigung in Padua: Uccello und Fra Filippo in Fresken, die leider zugrunde gegangen sind, vor allen Donatello (1443—53). Von der Werkstatt Donatellos ging eine starke, auch die Malerei Oberitaliens belebende Triebkraft aus.

Squarciones Verdienst liegt in der Bildung seiner Akademie, in der Ansammlung von klassischen Vorbildern zum Studium und in der gemeinsamen Verwendung seiner begabteren Schüler für größere Arbeiten, bei denen ihm selbst mehr die Anordnung als die Ausführung zufiel. Von seinen wenigen Bildern ist nur noch eines in Italien erhalten, ein h. Hieronymus mit vier kleinen Einzelgestalten von Heiligen auf den Seitentafeln, in der Galerie a zu Padua (zwischen 1449 und 1452): altertümlich fein in der Art der älteren Vivarini, aber mäßig in der Auffassung und Zeichnung, von gar zu miniaturartiger Ausführung. Für die Annahme, daß Squarcione besonders als Unternehmer tätig war, sprechen Aufträge zu nicht mehr vorhandenen Werken, namentlich aber der

a berühmte Freskenschmuck der Capp. S. Cristoforo in den Eremitani zu Padua, der ihm (nach 1443) in Auftrag gegeben, aber ausschließlich von seinen Schülern und Gehilfen ausgeführt wurde (vollendet vor 1460).

Diese Fresken sind das Hauptdenkmal der Schule Squarciones, vor allem des *Andrea Mantegna* (1430—1506, s. S. 250 a), von dem nicht nur der Hauptteil herrührt, sondern dessen Einfluß auch in den übrigen Teilen deutlich erkennbar ist. Die Darstellungen sind der Legende der hh. Christoph und Jakobus entnommen. Nach der Beschreibung des „Anonimo di Morelli" sind die Fresken zur Linken sämtlich von *Mantegna* (Jakobus versucht, zum Apostel berufen, taufend, vor dem Richter, zum Tode geführt, stirbt als Märtyrer); zur Rechten ist der untere Teil (Martyrtod des h. Christoph und der Transport seines Leichnams) gleichfalls von *Mantegna*, die Fresken darüber sind von *Ansuino da Forlì* (der h. Christoph predigend) und von *Bono da Ferrara* (der h. Christoph das Christkind durchs Wasser tragend, Jakobus vor einem Fürsten zu Pferde, Jakobus Krüppel heilend); die Himmelfahrt Mariä in der Apsis wohl von *Niccolò Pizzolo* nur angefangen, aber von *Mantegna* vollendet, wie die Figuren von Gott-Vater und vier Heiligen in dem Gewölbe der Apsis. Das Geringste sind die besonders häßlichen Evangelistengestalten an der Decke, von einem frühreifen Squarcioneschüler.

In dem Ganzen herrscht ein einheitlicher Charakter; aber neben Mantegna erscheinen Ansuino wie Bono plump in den Formen, ohne das Verständnis und den Sinn für die liebevolle Ausführung bis ins kleinste, wie sie Mantegna eigen ist. Nur Pizzolo kommt in lebensvoller Bewegung und Durchbildung der Gestalten seinem größeren Mitschüler ganz nahe, so daß man jetzt geneigt ist, ihm die Ausführung der Apostelgruppe in der Himmelfahrt Mariä zuzuschreiben, während man umgekehrt für die beiden obersten Darstellungen der linken Wand (Jakobus versucht und zum Apostel berufen) Pizzolo statt Mantegna als Urheber vermutet.

In Mantegnas eigenen Fresken (1453—59) ist es nicht die höhere Auffassung der Momente, wodurch er den Florentinern gleichkommt; das Flehen des Jakobus um Aufnahme ist nicht eben würdig; bei der Taufe des Hermogenes erscheinen die meisten Anwesenden sehr zerstreut; das Schleppen der Christophsleiche ist eine bloß der Verkürzung zu Gefallen gemalte Goliathszene. Aber an Lebendigkeit des Geschehens und an vollkommener Wahrheit der Charaktere hat kaum ein Florentiner ähnliches aufzuweisen. Man betrachte z. B. das wirre Durcheinanderrennen der Widersacher des h. Jakobus, wo er die Dämonen gegen sie aufruft; oder wie in dem „Gang zum Richtplatze" das bloße Innehalten des Zuges

ausgedrückt ist; oder die Gruppe der auf den h. Christoph Zielenden, die sich im lebhaften Erstaunen nach dem von einem Pfeile ins Auge getroffenen Präfekten umsehen; oder die der bekehrten Kriegsknechte.

In Padua malte *Mantegna* in der Lünette über dem Hauptportale des Santo die Gestalten der hh. Antonius und Bernardino a in Fresko (1452, sehr beschädigt). Im Castello di Corte zu b Mantua, wo er seit 1460 für Lodovico Gonzaga tätig war, sind wenigstens noch Teile der Fresken in der Camera degli Sposi, jetzt Archivio notarile, erhalten: Szenen aus dem Leben des Lodovico Gonzaga mit den frühesten, köstlich lebensvollen Porträtgruppenbildern in Landschaften mit reichstem Detail, an der Decke Kaiserbildnisse und kleine mythologische Darstellungen grau in grau (seit 1474). Ebenda die Wölbung einer Loggia, nahe bei der Camera degli Sposi, mit vorzüglichen Deckenbildern: Putten mit Jagdgerät, wahrscheinlich ein Vorbild für Correggio bei seinen frühesten Werken in Parma. Die Verkürzungen, die Mantegna in den letzteren mit Vorliebe sucht, gibt er mit größter Geschicklichkeit. — Endlich besitzt S. Andrea in der Grabkapelle Man- c tegnas die (stark übermalte) Begrüßung der beiden h. Familien und eine Taufe Christi; Werke seiner späten Zeit. (Die im Belvedere des Vatikans 1488—90 gemalten Fresken sind zerstört.)

Um der höchst genauen, selbst scharfen Ausführung willen begnügte sich Mantegna nicht mit dem Fresko, sondern versuchte von Bild zu Bild andere Malarten, Reichtum der entfernteren Gruppen, der baulichen und landschaftlichen Hintergründe, der mit Faltenwerk, Glanzlichtern, Reflexen usw. überladenen Gewandung. Unter seinen Tafelbildern ist das früheste das aus zwölf einzelnen Tafeln bestehende Altarwerk mit dem h. Lukas der Brera (Nr. 264, v. d J. 1453), lauter einzelne Heiligengestalten von saubersten Durchführung und minutiösem Detail. Ihm folgt die (übermalte) h. Eufemia im Museum von Neapel, vielleicht das großartigste Pro- e gramm der ihm erreichbaren Idealschönheit (1454). — Während die Fresken in den Eremitani zu Padua ihrer Vollendung nahe rückten, erhielt Mantegna den Auftrag für das dreiteilige Altarbild in S. Zeno zu Verona (voll. 1459), eines der durchdachtesten Werke f des Meisters, dessen Aufbau dem Hochaltare Donatellos mit der Tribuna darüber entlehnt scheint. — Lieblicher und weicher, dabei im einzelnen von gleichem Reichtume und noch größerer Vollendung erscheint er in dem wenig jüngeren, kleineren dreiteiligen Altarbilde der Uffizien (Nr. 1111); — eine kleine Perle in miniaturartiger g Durchbildung ist die Madonna in einer Felslandschaft ebenda (Nr. 1025), um 1489 in Rom gemalt. — Von ähnlichen Vorzügen die jugendlich kecke Gestalt des h. Georg vor einer Bergfeste in der Aka- h

demie zu Venedig (Nr. 588). Aus der frühen Zeit, ganz unter dem Einfluſſe von Donatellos Madonnenkompoſitionen, ſind die
a beiden kleinen, ſauber vollendeten Madonnen in der Gal. Car-
b rara zu Bergamo und in der Gal. Poldi zu Mailand. Das charakteriſtiſchſte Beiſpiel, wie ſchrecklich ernſt es dem Künſtler
c mit ſeinem Naturalismus war, iſt die Pietà der Brera (Nr. 273, um 1475): der abſchreckend häßliche Leichnam, ſo verkürzt, daß ſich Füße und Kopf faſt berühren, läßt nur in den Ecken Platz für die Köpfe der drei Marien, deren Züge durch Schmerzesäußerungen entſtellt ſind; aber die Verkürzung iſt ſo meiſterhaft, die Durchbildung bis in das kleinſte Detail ſo ernſt und groß, die Lichtwirkung ſo fein, daß wir an der heiligen Überzeugung nicht zweifeln können, mit der Mantegna dieſes Werk ſchuf. Die Brera beſitzt
d auch das ſchönſte Madonnenbild des Meiſters, in halber Figur, von Cherubim umſchwebt (Nr. 282); ungewöhnlich prächtig und leuchtend in der Farbe, einem früheren Giov. Bellini verwandt. Der ſpäteren Zeit gehören an: eine ſehr umfangreiche thronende Madonna mit Heiligen, großartige Charakterfiguren, in der Caſa
e Trivulzi zu Mailand (1497), ein großer h. Sebaſtian wenig er-
f freulich, in der Sammlung des Barons Franchetti zu Venedig. — Eine Madonna mit fünf Heiligen (in Halbfiguren) in der Gal.
g zu Turin (Nr. 164) iſt leider ſtark übermalt. — Im Anfange ſeines Aufenthalts in Mantua entſtand das bisher verkannte Porträt des
h Franc. Gonzaga im Muſeum zu Neapel und ein beſchädigtes
i männliches Porträt im Pal. Pitti (Gall. delle Colonne).

Squarciones treueſter Nachfolger in ſeiner miniaturartigen Weiſe, aber noch kleinlicher und karikierter als ſein Meiſter, iſt *Gregorio Schiavone* (ſeit 1441 in der Malerzunft zu Padua). Im
k Dome zu Padua (Sagreſtia dei Canonici) zwei Tafeln mit je zwei Heiligen (Flügelbilder zu der Madonna in Berlin). In der Gal.
l zu Turin (Nr. 162) ein ſehr charakteriſtiſches Madonnenbild, in reicher Einrahmung, mit Fruchtkranz und Beiwerk; in der Gal.
m Locchis zu Bergamo die Einzelfiguren der hh. Hieronymus und Aleſſius (Nr. 159 u. 161).

Durchaus als Nachfolger Squarciones charakteriſiert ſich *Bernardo Parentino,* von dem neuerdings eine größere Zahl von Bildern nachgewieſen iſt. Das bezeichnete Bild des kreuztragenden Chriſtus mit den hh. Hieronymus und Auguſtin zur Seite in der
n Gal. zu Modena iſt nüchtern und ungeſchickt komponiert; in Färbung, unruhiger Faltengebung, herben Geſtalten und phantaſtiſcher Landſchaft mit Felſengebilden und vereinzelten Pflanzen und Bäumchen verrät ſich die Schule von Padua. Übereinſtimmend
o im Charakter iſt die Bekehrung Pauli im Muſeum zu Verona.
p — Beglaubigt ſind auch die Verkündigung in der Akademie zu

Venedig (Nr. 606 u. 608) und die Freskenreste im Klosterhofe hinter S. Giustina zu Padua (jetzt Kaserne); in letzteren beson- a
ders gut die mantegnesken Chiaroscuri, die antike Reliefs nachahmen. Die Gal. Borromeo in Mailand besitzt von Parentino b
zwei reichere Kompositionen, eine Amazonenschlacht und den Gang nach Golgatha. — Auch ein Diphtychon im Museum zu Vicenza, c
sowie zwei phantastische Legendenszenen (Mantegna gen.) in der Gal. Doria zu Rom (Nr. 453) gehen auf ihn zurück. d

***

Die Paduaner Schule des Squarcione bricht sich zunächst nach Süden Bahn, nach Ferrara, Bologna und der Mark, durch die e
Schüler aus diesen Gegenden, die Squarcione ausgebildet hatte. Von *Ansuino da Forlì* ist außer dem Fresko in der Eremitanerkapelle nichts Sicheres nachzuweisen, ebensowenig von dem ebenda beschäftigten *Bono da Ferrara* (s. S. 746), wenn das Eccehomo bei Lady Layard in Venedig nicht ihm gehört; aber der Einfluß f
beider Künstler auf ihre Heimat darf aus der Kunstentwicklung daselbst geschlossen werden.

Von *Marco Zoppo,* der nach seiner Tätigkeit in Padua zunächst in Venedig beschäftigt war, sind noch mehrere seiner ernsten, aber in den Gestalten ungeschickten Bilder in Bologna erhalten, na- g
mentlich das bez. vielteilige Altarbild im Collegio di Spagna; — ein Kruzifix und eine Geburt Christi (Nr. 198) im Museo Ci- h
vico, aus später Zeit. (Das Altarbild mit der h. Apollonia, umgeben von kleinen Darstellungen aus ihrer Legende, ebenda, wird i
jetzt mit Recht dem altertümlichen Ferrareser *Galasso Galassi* zugeschrieben, von dem auch die hh. Petrus und Johannes in S. Ste- k
fano, Trinita, Capp. della Concezione). — In Pesaro, im Mus. l
Oliveriano, eine Pietà und ein Haupt Johannis d. T. — Das ansprechendste Werk des Künstlers in Italien ist ein kleiner h. Hieronymus in einer Landschaft in der Pinakothek zu Bologna. m

Als echter Paduaner kennzeichnet sich auch *Baldassare d'Este,* wenn ihm der große Tod der Maria (auf Goldgrund) in der Sammlung des Duca Massari zu Ferrara mit Recht zugeschrieben wird: n
häßliche, magere Gestalten, aber nicht ohne Leben, wenn auch übertrieben in Bewegung und Ausdruck.

Diesen Künstlern verwandt, von paduanischer Schulung, zugleich aber von Piero della Francesca beeinflußt erscheint *Francesco Cossa* († 1477). In Ferrara schon 1456 mit seinem Vater tätig, war er seit 1470 in Bologna angesessen. Hier ist von ihm das Fresko o
der thronenden Madonna mit Engeln, zu ihren Füßen Giov. Bentivoglio mit seiner Gattin, in der Mad. del Baracano (1472), und p
das Altarbild der Madonna zwischen den hh. Petronius und Jo-

a hannes Ev. in der Pinacoteca (1474). Seinen Geſtalten, von ähnlicher Schwerfälligkeit, aber beſſerer Zeichnung als die des Zoppo, wohnt ein hoher Grad von Ernſt und Würde inne; die reichen Details, die Landſchaft mit phantaſtiſchen Felſen und Burgen, ſind mit großer Sauberkeit in brillanten, leuchtenden Farben durchgeführt [1]). Eine eigenhändige treffliche Arbeit
b Coſſas iſt die Altarſtaffel der Vatikaniſchen Galerie (I, 11, Benozzo Gozzoli genannt) mit reichen, lebensvollen Szenen aus der Legende des h. Hyazinth, ſehr leuchtend in der Farbe und überreich an zierlichem Beiwerk. Zwei Flügel des Triptychons,
c zu dem dieſe Predella gehörte, befinden ſich jetzt in der Brera zu Mailand, die energiſchen Einzelfiguren des h. Johannes d. T. und des h. Paulus, von großer koloriſtiſcher Wirkung (das Mittelbild mit der Figur des h. Hyazinth in der Nationalgalerie zu London). Dem Coſſa gehört auch das treffliche Profilbild eines
d jungen Mannes im Muſeo Correr zu Venedig, wie die Formen der Landſchaft und die Färbung beweiſen (Anſuino da Forli genannt, nach der irrtümlichen Deutung der gefälſchten Inſchrift: A. F. P.). (Vgl. unter Glasmalerei.)

Die herbe Eckigkeit des Zoppo iſt in Coſſa gemäßigt durch den Einfluß, den die Tätigkeit des Piero della Francesca (S. 721 ff.) in Ferrara auf die Entwicklung der dortigen Malerei ausübte [2]), und der ſich in geringerem Maße auch in dem benachbarten Bo-
e logna geltend macht. Pieros eigene Malereien im Pal. Schifanoja ſind leider untergegangen; die Malereien im großen Saale, die erhalten ſind, wurden wahrſcheinlich ſchon um 1470 ausgeführt und ſind das intereſſanteſte Geſamtdenkmal der älteren ferrareſiſchen Malerei und zugleich eines der wichtigſten kulturgeſchichtlichen Denkmale jener Zeit. Es iſt das Leben eines kleinen italieniſchen Gewaltherrſchers, Borſo von Eſte, Herzogs von Ferrara, in einer Weiſe verklärt, die dem Sinne des Jahrhunderts zuſagte. Eine untere Bilderreihe ſtellt lauter Handlungen Borſos dar, auch ſehr unwichtige, in prächtiger baulicher und ſtädtiſcher Szenerie und reichen Trachten. Eine zweite Reihe enthält die Zeichen des Tierkreiſes mit ſchwer ergründlichen allegoriſchen Nebenfiguren auf blauem Grunde, die oberſte Götter und Allegorien auf Triumph-

---

1) Die dem Coſſa zugeſchriebenen großen, etwas plumpen und einförmigen Ge-
* ſtalten der zwölf Apoſtel in S. Petronio (5. Kap. links) ſind wohl von der Schulrichtung, aber nicht von der Hand des Künſtlers. Auch der h. Hieronymus (6. Kap. rechts) iſt nur die Arbeit eines Schülers von Coſſa.

2) Als früheſtes Werk der Renaiſſance in Ferrara verdient das um 1440 ent-
** ſtandene Fresko der Auferſtehung im Chore von S. Apollinare beachtet zu werden: überlebensgroße Geſtalten von einem Ernſte und einer Hoheit, wie ſie die ſpäteren Ferrareſen nicht mehr erreichten, dem Antonio Piſano (ſ. S. 781) naheſtehend; ſchon mit landſchaftlicher Ferne.

wagen, von symbolischen Tieren gezogen, nebst Szenen aus dem Menschenleben, die allerlei Künste und Verrichtungen darstellen. Das Ganze ist eine von jenen astrologisch-sinnbildlichen Enzyklopädien (wie die des Miretto im Pal. della Ragione zu Padua, S. 675 c), in deren Geheimnisse eingeweiht zu sein das Glück der damaligen Gebildeten war. Die meist brillante Ausführung ist bis hoch hinauf so miniaturartig fein, daß man eines Rollgerüstes zur Besichtigung bedarf. Leider ist die Hälfte zugrunde gegangen. Die Ausführung der erhaltenen Nord- und Ostwand zeigt verschiedene Hände: am besten und am meisten beeinflußt von P. della Francesca sind die Darstellungen der Monate März, April und Mai, die urkundlich von Francesco Cossa vor 1470 beendet wurden.

Cosma Tura, gen. Cosmè (geb. 1430, † 1495), der wohl schon seit 1457 in den Diensten des Hofes der Este war, scheint an jenen Fresken keinen Anteil gehabt zu haben, wenigstens läßt sich seine Hand an den noch erhaltenen Stücken nicht nachweisen. Von ihm befinden sich im Dome zu Ferrara (Chor) zwei große Tafeln, a
einst Orgelflügel, mit der Verkündigung und dem h. Georg (1469);
in der Pinakothek ebenda zwei kleine Rundbilder (Nr. 26 u. 27); b
in der Galerie Locchis zu Bergamo eine kleine Madonna; in c
Venedig im Museo Correr eine Pietà, in der Akademie Nr. d
628 ein tüchtiges Madonnenbild, in der Gal. Layard der Frühling; e
ein h. Dominicus in den Uffizien; eine Carità im Museo Poldi f
in Mailand (wohl nicht eigenhändig). Im Pal. Colonna zu g
Rom (Privatzimmer) eine große Tafel mit dem Bischof Roverella
und seinem Schutzpatrone; ebenda im Museo Nazionale der h
imposante S. Giacomo delle Marche. Im Museo Poldi, wie in i
der Brera zu Mailand und a. a. O. zerstreut kleine Tafeln eines k
Altarbildes. Gegenüber den anderen Schülern Squarciones ist Tura frischer und heiterer in der Färbung, phantastisch und überreich in spielendem architektonischen Detail und Zierwerk.

Wie Tura, so stehen auch die übrigen Ferraresen des 15. Jahrh. sämtlich unter dem gemischten Einflusse von Padua und von P. della Francesca. Mit den Florentinern können sie sich schon deshalb nicht messen, weil die bewegte Darstellung des Geschehens ihre Sache nicht war, so daß sich z. B. selbst ihr Raumgefühl nur unvollkommen entwickelte. Aber der Ernst ihres Realismus, die Bestimmtheit ihrer Formen, die treffliche Modellierung, die Pracht der Farben und das Helldunkel, das sie selbst in Temperabildern erreichen, geben ihren Werken einen bleibenden Wert.

Neben Cossa und Tura der bedeutendste unter den ferraresischen Quattrocentisten ist der fast ein Menschenalter jüngere *Ercole de' Roberti* (geb. um 1450, † 1496). Außer dem Einflusse Turas scheint er besondere Anregung aus der Paduanischen Schule zur Zeit Jac.

Bellinis und Mantegnas empfangen zu haben. Er genoß eine außergewöhnlich bevorzugte Stellung am Hofe der Este, bei denen er von 1487 an als Hofmaler wirkte, nachdem er in Bologna gearbeitet und dort die von Vasari hochgepriesenen, leider untergegangenen Fresken der Kapelle Garganelli in S. Pietro geschaffen
a hatte. Sein in der Brera erhaltenes Hauptwerk, eine thronende Madonna mit Heiligen (urkundlich, von 1480), zeigt ihn dem Tura auf das engste verwandt und in der Farbe eher noch überlegen. Namentlich seine weiblichen Figuren sind voller und ansprechender als bei Tura; bei gleicher Freude am Detail und an reicher Färbung herrscht mehr Ruhe in der Haltung und Gewandung, feinere Beleuchtung und wärmere Stimmung der Farben. Ein kleines
b Bild in der Galerie zu Modena: Tod der Lucretia; die pikante
c Darstellung des Herkules auf dem Schiffe im Museo Civico zu Padua (Sammlung Cavalli); die Zeichnung eines Kampfes im
d Museo Correr zu Venedig steht ihm jedenfalls nahe. Daß seine Werke einst hochgeschätzt wurden, beweisen mehrfach vorkommende Zeitkopien seiner Bilder; in Italien hat sich eine solche
e in einer Darstellung aus dem Leben Melchisedeks in der Galerie Chigi in Rom erhalten.

Lorenzo Costa (1460—1535), in Ferrara unter dem Einflusse der genannten Künstler, hauptsächlich wohl unter dem des Ercole de' Roberti gebildet, kam früh nach Bologna, wo sich seine Hauptwerke befinden, und geriet hier in einen merkwürdigen Austausch mit Francesco Francia. Er brachte in dieses Verhältnis einen ganz gefesteten Realismus und eine viel größere Kenntnis mit, als Francia damals besaß; er beugte sich vor dessen Schönheitssinn und Seelenausdruck, behielt aber gehörigen Orts eine gesundere Empfindungsweise und leuchtendere Färbung vor ihm voraus. — Von den großen auf Leinwand gemalten Temperabildern in
f der Capp. Bentivoglio in S. Giacomo Maggiore erscheinen die beiden schwer ergründlichen allegorischen Trionfi (1490) befangen durch den Gegenstand, der über Costas Kräfte ging; diese, sowie die Madonna mit den häßlichen, aber tüchtigen Bildnissen der Familie Bentivoglio (von 1488) zeigen in dem fast mürrischen Ernste der vollen Gestalten und in dem grauen Kolorit engen Anschluß
g an Roberti. — In S. Petronio[1]) ist sodann das Altarbild der Capp. Bacciocchi (7. Kap. links, thronende Madonna mit vier Heiligen

---

a 1) Die Marter des h. Sabastian in der Capp. Marescotti in S. Petronio (5. Kap. links), die ihm von den Führern zugesprochen wird, ist doch wohl als das Werk eines anderen unbekannten Ferrareser, der gleichfalls unter dem Einflusse des Cossa steht, zu betrachten. Ebensowenig kann ihm die daneben befindliche Verkündigung zugewiesen werden, die von der gleichen Hand ist wie die Apostel derselben Kapelle.

und einer herrlichen Lünette von musizierenden Engeln, 1492), jedem Francia überlegen. In den späteren Bildern macht sich der Einfluß seines Freundes Francia in der größeren Ruhe und häufig in gar zu empfindsamer Ausdrucksweise geltend; die Figuren sind vielfach übermäßig schlank und schwächlich. — Hinten im Chore von S. Giovanni in Monte: Mariä Krönung mit sechs a
Heiligen, die hier, wie in der Schule von Bologna-Ferrara überhaupt, gruppiert und nicht bloß, wie bei den Peruginern, in einer Reihe aufgestellt sind. — Ebenda (7. Kap. rechts) noch ein Hauptbild: thronende Madonna mit köstlich naiven Musikengeln und b
Heiligen (1497). Das Bild im Chore ist zugleich eins der ausgezeichnetsten Spezimina für die Behandlung der Landschaft, in der Costa bereits den Sinn für gesetzmäßige, mit den Figuren in Harmonie stehende Linien und eine bedeutende Meisterschaft in der Abstufung der Töne entwickelt. Es sind meist schöne Taleinsenkungen mit reicher Vegetatien und Aussichten in eine sanfte, nicht phantastische Ferne, deren Vorbilder man in der Umgebung von Bologna finden wird. — An den Fresken, die ihm in S. Cecilia c
angehören (s. S. 755 v, 756 Anm., das 4. Bild links und das 4. rechts), ist vielleicht die Landschaft geradezu das Beste. — (Die Himmelfahrt Mariä in S. Martino, 5. Altar links, erscheint für Costa zu d
schwächlich in der Haltung und im Ausdruck der Figuren.) — In der Pinakothek außer mehreren Madonnen mit Heiligen die Ver- e
mählung der Maria. — Nach der Vertreibung seiner Gönner, der Bentivogli, aus Bologna erhielt Costa 1507 einen Ruf an den Hof der Gonzaga, wo er bis zu seinam Tode blieb. Der Sacco di Mantova hat auch seine Werke hier fast ausnahmslos zerstört. Eine thronende Madonna in S. Andrea zu Mantua (1525) ist f
sehr beschädigt. Das ihm zugeschriebene Bildnis der Elisabetta Gonzaga (irrtümlich Isabella von Este genannt) in den Uffizien g
Nr. 1121) hat mehr veronesischen Charakter. Es wird durch das bez. Bildnis des Bentivoglio im Pal. Pitti (Nr. 376) an Feinheit h
der Durchbildung und der tiefleuchtenden Färbung wesentlich übertroffen. In der Brera (Nr. 429) eine Anbetung der Könige i
von 1499.

Der hervorragendste Geselle des Costa war *Ercole (di Giulio Cesare) Grandi* († wahrscheinlich 1535). Ein Hauptwerk von ihm ist uns in den Deckenfresken des Pal. Calcagnini (Costabili) k
in Ferrara erhalten, die schon den ersten Jahren des 16. Jahrh. angehören und deutlich die Abhängigkeit von Costa verraten. Eine Reihe zusammengehöriger biblischer Darstellungen, in Tempera, jetzt zerstreut in der Sammlung Layard in Venedig, in l
der Gal. zu Bergamo u. s. f. Wahrscheinlich auch das kleine, m

a Bellini benannte weibliche Porträt [Nr. 142] der Kapitoliniſchen
Galerie.) Mit Unrecht dem Grandi zugeſchrieben: ein Chriſtus
b am Kreuze zwiſchen Maria und Johannes bei Signor Tavazzi in
c Rom und im Ateneo zu Ferrara die Maria von Ägypten
(Nr. 124), die Geburt Chriſti (Nr. 55), die Beweinung (Nr. 56) und
das Martyrium des h. Sebaſtian (Nr. 57), ſämtlich ferrareſiſche
Bilder von unbekannter Hand. Dagegen dürfte das Bildnis des
d Aleſſ. Faruffino in der Pinakothek zu Bologna (nach 1509) ihm
angehören.

An Coſta erinnert der geringere *Domenico Panetti* (angeblich
e 1460—1511/12). In Ferrara im Dome: eine thronende Madonna
mit den Stiftern, früh und noch altferrareſiſch im Charakter; im
f Ateneo: am günſtigſten eine Heimſuchung (Nr. 103), ein h. Andreas
(Nr. 105) und alte Orgelflügel mit dem engliſchen Gruß und zwei
Heiligen, ſchon in Garofalos Art; in der Sakriſtei von S. M. in
g Vado: die Fahrt der h. Familie über den Nil. — In der Galerie
h zu Rovigo eine Pietà. — Ganz in Francias Nachahmung verſenkt
erſcheint der Ferrareſe *Michele Coltellini* in einer thronenden
i Madonna mit vier Heiligen (1512, aus S. Andrea) im Ateneo
(Nr. 30). Dieſer Einfluß der Coſta-Franciaſchule kann erſt um
k 1503 eingetreten ſein, denn ein Tod Mariä in der Sammlung San-
l tini, von 1502, und ein mehrteiliges Bild im Ateneo (Nr. 29,
dem Coſta zugeſchrieben) zeigen dieſen übrigens ſchwachen Meiſter
noch als befangenen, trockenen Quattrocentiſten.

Francesco Raibolini gen. *il Francia* (1450—1517), bildet den
Abſchluß, aber nicht, wie man früher annahm, den Höhepunkt der
älteren bologneſer Schule. Von Hauſe aus war er Goldſchmied und
ein gefeierter Stempelſchneider und Münzmeiſter ſeiner Zeit, zu-
weilen auch als Architekt und als Bildhauer beſchäftigt. Seine
Tätigkeit als Maler fällt weſentlich in ſeine ſpätere Zeit. Erſt
mit dem Jahre 1490 beginnen die datierten Werke; und in dieſen
zeigt ſich ſogleich der Einfluß des Coſta, der ſich in kräftiger,
leuchtender Färbung, Vorliebe für reiche architektoniſche Umgebung
und lebensvolleren, friſcheren Geſtalten kundgibt. Die an die
gleichzeitigen umbriſchen Meiſter erinnernde Sentimentalität, auf
vollere, kräftigere Bildungen übertragen, nimmt nun jenen wun-
derlichen Ausdruck des „Gekränktſeins“ an. Hauptſächlich die
weiblichen Heiligen und die Madonnen ſcheinen dem Beſchauer
einen Vorwurf darüber zu machen, daß er die Unbeſcheidenheit
hat, ſie anzuſehen. Seine Hauptſchwäche iſt die Erzählung, das
Geſchehen überhaupt; wo er über den Ausdruck ſtiller Andacht
hinausgeht, fehlt es ſeinen Geſtalten an Kraft und Lebenswahr-
heit; ſie ſind erfunden und nicht empfunden. Und dem entſpricht
auch ſeine Färbung, zumal der ſpäteren Zeit, in ihrer kalten

Nüchternheit, wie die Behandlung in ihrer übertriebenen Glätte und Sorgfalt.

Eines seiner frühesten und schönsten Bilder, die thronende Madonna mit sechs Heiligen und einem lautenspielenden Engel in der Pinakothek zu Bologna (Nr. 78, datiert 1490 — ursprünglich war vielleicht 1494 zu lesen) ist noch ganz im Anschlusse an Costa gemalt und von jener Innigkeit des ekstatischen Ausdruckes, die dem vielfach verwandten Perugino nur in seiner besten Zeit eigen ist. Im kleinen von gleicher Schönheit ist die Kreuzigung in der Bibliothek zu Bologna, gleichfalls ein frühes Werk, das sich noch an Costa anlehnt. — Aus derselben Zeit der h. Georg in der Gal. Nazionale zu Rom, das farbenprächtige Meisterwerk, der h. Stephanus der Gal. Borghese (Nr. 65), und ein h. Franziskus bei Dr. Gust. Frizzoni in Mailand. — Eine Pietà in der Pinakothek zu Bologna und eine Verkündigung in der Brera (Nr. 448) schließen sich den erstgenannten Bildern noch nahe an. — Die zwischen zwei Hallen thronende Madonna mit vier Heiligen in der Pinakothek zu Bologna (Nr. 80, von 1499) und die Anbetung des Kindes mit Heiligen und Donatoren (Nr. 81) sind gleichzeitig mit seinem schönsten Werke: dem ganz im Anschlusse an Costa ausgeführten Altarbilde in der Capp. Bentivoglio in S. Giacomo Maggiore (1499), einer thronenden Madonna in schöner, farbenprächtiger Architektur, umgeben von Heiligen, deren vornehme Ruhe und anspruchslose Schönheit, verbunden mit der reichen, leuchtenden Färbung, ebenso packend auf den Beschauer wirkt, wie ihn die meisten sonstigen Bilder des Künstlers kalt lassen. — Diesem Werke stehen ein ähnliches Madonnenbild in S. Martino und eine kleine Madonna in der Pinakothek in Bologna noch ziemlich nahe. — Werke seiner späteren Zeit mit deutlichem Einflusse von Raffael ist ebenda eine Verkündigung mit den hh. Johannes d. T. und Hieronymus (Nr. 79); — geringer und früher ist eine Annunziata zwischen drei Heiligen, ebenda; außerhalb Bologna namentlich eine große Krönung Mariä im Dome zu Ferrara und und der gleiche Gegenstand von ähnlichen Vorzügen der Erfindung in S. Frediano zu Lucca. — Eine Grablegung in der Turiner Galerie von 1515 ist ebenso wie die thronende Madonna zwischen vier Heiligen in der Gal. zu Parma kalt und nüchtern; ebenda eine Kreuzabnahme. — In der Pinakothek zu Forlì eine Geburt Christi; in der Bibliothek zu Cesena eine schöne Darstellung im Tempel; im Museum zu Verona eine Madonna mit Engeln; in den Uffizien (Tribuna) das anziehende, vornehme Porträt des Scappi; in der Ambrosiana zu Mailand der segnende Gottvater (Nr. 59).

Die Fresken in S. Cecilia zu Bologna (schon vor 1509 voll.),

ein Werk der ganzen Schule[1]), darf man nicht mit allzu frischen florentinischen Eindrücken anschauen; was Erzählendes daran ist, gibt sich als Anleihe von dort zu erkennen, und zwar als eine ziemlich befangene. Allein soweit hier Francias eigener Entwurf zu reichen scheint, sind es liebliche Gestalten; in seinen eigenen beiden Bildern gilt dies auch von den Köpfen und von der ganzen Behandlung.

Francia betrieb die Malerei, wie die Goldschmiedekunst, z. T. ganz gewerbsmäßig, was sich bei manchen seiner späteren Bilder, die immer wieder alte Motive in abgeschwächter Form wiederholen, sehr bemerkbar macht. Er beschäftigte unter anderen seine Söhne *Giacomo* († 1557) und *Giulio Francia* (1487 bis nach 1543) und *Amico Aspertini*. *Giulio* hat fast ausschließlich als Handlanger seines Vaters und später seines älteren Bruders gearbeitet. Ein gemeinsames, mehr an gleichzeitige Ferrareser erinnerndes Bild
a beider Söhne z. B. in der Gal. zu Modena (von 1531). — *Giacomo* hat aber eine Anzahl z. T. durch flotte Behandlung und kräftigere Gestalten ausgezeichnete Werke im späteren Stile seines Vaters geschaffen. Sein Hauptwerk, freilich in der Auffassung nicht von seinem Vater, sondern von den Venezianern inspiriert und daher freier von Sentimentalität, ist die im Freien sitzende Madonna mit den hh. Franziskus, Bernardin, Sebastian und Mau-
b ritius, datiert 1526, in der Pinakothek zu Bologna (Nr. 84). — Was sonst dort und anderswo von ihm vorhanden ist, sieht mehr oder weniger wie eine Reproduktion der Gedanken seines Vaters aus. Eins der frühesten Bilder ist die Anbetung des Kin-
c des, in S. Cristina (1. Altar, rechts); gleichfalls früh und tüchtig
d die Anbetung der Hirten von 1519, in S. Giovanni zu Parma
e (2. Kap. rechts). — Unter zwei späteren Bildern der Brera (Nr. 437, dat. 1544) zeigt die thronende Madonna zwischen vier Heiligen (Nr. 436) eine achtenswerte Breite der Behandlung bei der dem Künstler stets eigentümlichen Kälte der Färbung.

Amico Aspertino (geb. um 1475, † 1552) ging in seinem frühesten Bilde (er nennt es sein Tirocinium), das um 1495 gemalt sein möchte, in der großen Anbetung des Kindes durch Madonna, Do-
f natoren und Heilige, in der Pinakothek zu Bologna, ganz auf die am meisten perugineske Stimmung des Francia ein. Ebenda eine irrtümlich seinem Bruder Guido zugeschriebene Anbetung der
g Könige. — Sein Hauptwerk, die Fresken in S. Frediano zu Lucca (Geschichten des Christusbildes, „Volto Santo", usw. nach 1506, 2. Kap. links), zierlich und genau ausgeführt, mit einzelnem rei-

1) Ihre Verteilung ist nach den Urhebern: Altarraum, links: *Fr. Francia, Lor. Costa, Tamaroccio, Chiodarolo, Am. Aspertini;* rechts: *Fr. Francia, Lor. Costa, Chiodarolo, Tamaroccio, Am. Aspertini.*

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

zendem Detail, verraten dann Eindrücke aller Art, wie sie der nie recht durchgebildete und selbständige Phantast unterwegs in sich aufnahm. — Ein Bild in der Galerie zu Lucca und ein anderes a
in S. Martino zu Bologna (5. Altar rechts), Madonna mit den b
hh. Bischöfen, Martin und Nikolaus nebst den von diesem geretteten drei Mädchen, schauen fast wie große Cranachs aus. — Von seinem Bruder *Guido Aspertini* ist bisher nichts Sicheres bekannt. — *Jacopo Boateri* (Pal. Pitti, Nr. 362), dann die vorhin ge- c
legentlich ihrer Beteiligung an dem Freskenschmucke von S. Cecilia (S. 756, Anm.) erwähnten *Giov. Maria Chiodaroło* (Pinako- d
thek zu Bologna, Anbetung des Kindes) und *Tamaroccio* (der e
sich auf einer Madonna in der Gal. Poldi zu Mailand bezeichnet) gehören zu den zahllosen schwach begabten Schülern und Nachfolgern des Francia.

Solche und noch geringere Handlanger der Werkstatt fabrizierten jene zahlreichen, gewöhnlich unter Francias eigenem Namen gehenden Dutzendbilder, meist Halbfiguren, in denen die Veräußerlichung und Gedankenlosigkeit so weit ging, wie in den schlimmsten Augenblicken bei Perugino. Das verdrossene, mürrische Wesen kennzeichnet besonders die Madonnen dieser Art schon von weitem.

Am bekanntesten ist unter den Schülern Francias, namentlich durch sein Verhältnis zu Raffael, *Timoteo della Vite* aus Ferrara (1467—1523). Seit 1491 in der Werkstatt des Francia tätig, kam er 1495 nach Urbino und von dort als Gehilfe Raffaels nach Rom, wo er seine letzten Lebensjahre verbrachte. Diesem Entwicklungsgange entsprechend, zeigen seine frühen Bilder den Schüler Francias, der später in Urbino die Eigentümlichkeiten der umbrischen Schule und schließlich raffaelische Einflüsse in sich aufnimmt. Stets korrekt und fleißig, macht er doch in seinen Bildern neben seinen Lehrern und Vorbildern einen nüchternen und kalten Eindruck. — Ein frühes Gemälde ist die Dreieinigkeit in der Brera (aus den f
Cappucini) zu Mailand, die ganz in Costas und Francias Art ist. Die Halbfigur des h. Sebastian und die Gestalten von Rochus und Tobias mit dem Engel in der Galerie zu Urbino, sowie g
ein Engel in der Gal. zu Brescia sind schon moderner. — In h
der Brera gilt die Maria zwischen den hh. Crescentius und Vitalis, in Leimfarben, mit Unrecht als früh; später noch ist die Verkündigung mit den hh. Sebastian und Johannes d. T. zur Seite, ebenda, sowie die zierliche Einzelgestalt der h. Margarethe in der Gal. zu Bergamo (Sammlung Morelli). — In der Pinakothek i
zu Bologna: Magdalena betend vor ihrer Höhle stehend, eine k
eigentümlich anziehende Gestalt (1508). — Dagegen zeigen verschiedene Bilder zu Urbino bereits Nachklänge aus Raffael; so die h. Apollonia in der Galerie (aus S. Trinità), die an die l

a h. Cäcilie erinnert, und in der Sakriſtei des Domes die hh. Martinus und Thomas mit den Siftern zur Seite (1504). Dasſelbe gilt von der b ſchwachen Madonna in der Gal. zu Turin. — Als Schüler Raffaels c malte er die Propheten über den Sibyllen in S. M. della Pace zu Rom; wie viel ihm dabei vorgezeichnet wurde, iſt nicht bekannt, und am Ende gehören dieſe Figuren, die ohne die Nähe der Sibyllen als Kapitalwerke erſcheinen würden, weſentlich ihm ſelbſt. — Aus ſeinen letzten Jahren (1521) iſt ein ſchönes Altarbild im d Dome zu Gubbio namhaft zu machen: Magdalena von Engeln umgeben, in der ſonnigen Landſchaft Szenen der Legende. Ähn- e lich in Cagli das Noli me tangere in der Confraternità di S. Michele, mit den hh. Michael und Antonius im Vordergrunde (angeblich von 1518).

***

Von Ferrara und Padua ſind auch die älteſten Maler der Renaiſſance in Modena und Parma weſentlich bedingt, dabei indirekt von dem Einfluſſe des Piero della Francesca berührt. Einzelne unter ihnen leiſten recht Tüchtiges, namentlich im Bildniſſe. — Von f den alten Lokalmalern Modenas ſind in der Galerie daſelbſt die Gebrüder *Erri* mit einem vielteiligen Altare (1462—65, ſchon in Renaiſſanceformen), — *Bartolommeo Bonaſia* durch ſein einziges erhaltenes Werk, eine Pietà (1475) von einer dem Coſſa nahekommenden Energie der Geſtalten und einer auf Piero weiſenden Feinheit der Färbung, — *Marco Meloni* aus Carpi mit zwei Werken (Nr. 481 und 483, die Madonna v. J. 1504 und ein h. Hieronymus) vertreten. — Der ſchon oben (S. 509 k) als Gehilfe Squarciones erwähnte *Criſtoforo da Lendinara* lehnt ſich in den Intarſien des g Domes (S. 236 g), ſowie in dem großen Fresko des Jüngſten Ge- h richts ebenda (1. Kap. rechts) ganz an Perugino an, doch kommt daneben ein wenn auch nur indirekter Einfluß des Piero della Fran- i cesca ins Spiel. In der Gal. zu Modena von ihm eine feierlich thronende Madonna (1482).

Francesco Bianchi-Ferrari († 1510, wahrſcheinlich Schüler des Lendinara, etwa ſeit 1480 in Modena) hat als Lehrer Correggios k für uns ein beſonderes Intereſſe. Eine Verkündigung in der Gal. zu Modena, ſein letztes Werk, mit einer ſchönen, farbenreichen Architektur, rückt ihn in die Nähe von Coſta, nur daß ſeine Färbung blaſſer, ſeine Geſtalten ſchlanker ſind (nach ſeinem Tode von *Scacceri* beendet). Eine figurenreiche Kreuzigung ebenda erinnert in der Kompoſition wie in der Kraft der Farbe an altniederländiſche Werke. — Ein früheres Werk „Chriſtus im Garten“ wurde l kürzlich für die Gal. Nazionale in Rom erworben. Seine m früheſte Schöpfung iſt die Taufe Chriſti im Baptiſterium des Do-

mes zu Reggio (Fresko). — Bezeugte Werke sind auch die Medaillons an der Domsakristei zu Modena. Sein Hauptwerk ist a
das Altarbild in S. Pietro ebenda. Im Pal. Bellintani eine b
ähnliche thronende Madonna zwischen vier Heiligen. — Dem *Pellegrino Munari* († 1523) gehört die farbenprächtige thronende Madonna zwischen den hh. Geminianus und Hieronymus im Ateneo c
zu Ferrara (Nr. 28).

In Parma sind *Jacopo d'Ilario Loschi* (de Lusciniis, von ihm Fresken im Dome und eine Madonna von 1471 in der Galerie), d
wie sein Sohn *Bernardino* (1489—1540, eine Madonna mit zwei Heiligen, ebenda, v. J. 1515, dem Costa nahe verwandt) sehr handwerksmäßige Maler. Weit besser sind die Arbeiten Bernardinos zu Carpi in der Kapelle des Kastells. — Aus Parma stammt e
auch der meist in Ferrara und Mantua tätige *Gian Francesco Maineri*, dessen seltene Werke auf das Studium der Gemälde Robertis deuten. Die einzigen von ihm in Italien vorkommenden Bilder (Madonnen) befinden sich in der Akademie zu Turin f
(Nr. 164) und in Carpi in Privatbesitz. — Von der Künstler- g
familie der *Mazzuola*, die sich später ganz zu Correggio schlug, waren damals *Pierilario* (in der Gal. zu Parma eine thronende h
Madonna mit drei Heiligen) und der namhaftere *Filippo Mazzuola* († 1505) tätig, der unter allen von Padua aus angeregten Künstlern einer der härtesten und reizlosesten ist, jedoch zuweilen mit tüchtigen, naturalistischen Zügen. Eine hölzerne Grablegung von 1500
u. a. im Museum von Neapel; eine Madonna mit Heiligen (1491), i
eine zweite von 1499 mit dem Täufer und Hieronymus (*Casetti* benannt) und die Bekehrung des Paulus in der Gal. zu Parma. k
Kräftig gefärbte und modellierte Männerbildnisse in der Brera l
(Nr. 417), in der Gal. Borrommeo zu Mailand (Butinone gen.), so- m
wie ein besonders lebensvolles im Pal. Doria zu Rom sind weitaus n
seine besten Leistungen. Das ihm zugeschriebene Jünglingsporträt im Museo Correr zu Venedig (XVI. 4) ist wohl zu gut für ihn. — o
Cristoforo Casetti hatte den Vorteil, den Unterricht des Giov. Bellini zu genießen. Von ihm in Venedig eine gute thronende Madonna (1495) in der Sakristei der Salute, an Boccaccino an- p
klingend; ein anderes, kleineres Gemälde von größtem Schmelz, mehr dem Cima verwandt, in S. Giovanni Evang. zu Parma q
(3. Kap. rechts), mehrere in der Galerie. — Seinen Schüler und r
schwächlichen Nachahmer *Alessandro Araldi* (1465—1528) lernten wir schon früher als Dekorationsmaler kennen (vgl. S. 252 a). Einen gleichzeitigen *Josofat de Araldis* lernen wir an einem h. Sebastian in der Gal. zu Parma kennen. s

* * *

Um sich eine Vorstellung vom Stande der Malerei in Venedig während der ersten Jahrzehnte des 15. Jahrh. zu machen, genügt
a ein Blick auf die Werke der damaligen Hauptmeister in der Akademie. *Jacobello del Fiore* (tätig 1400—39) nennt sich auf einer Madonna zwischen zwei Heiligen von 1436 ebenda (Nr. 1*); — ein charakteristisches dreiteiliges Magistratsbild (die Gerechtigkeit zwischen den hh. Georg und Michael, Nr. 15, v. 1421) und die Krönung Mariä (Nr. 13, aus Ceneda, 1430, verkleinerte Kopie von
b Guarientos Fresko, s. S. 675 d); kleine säugende Maria im Museo
c Correr; in der Kirche zu Teramo ein reiches vielteiliges Altar-
d werk. — Von *Michele Giambono* besitzt die Akademie das große Altarbild eines Christus zwischen vier Heiligen (Nr. 3, erst nach 1458 entstanden). Beide Meister sind fleißige, aber befangene, zugleich von Gentile da Fabriano beeinflußte Nachfolger der Trecentisten Venedigs, dabei nicht ohne malerische Reize. — Einfluß von Squarcione zeigt bei gleicher Richtung der durch seine Ma-
e donna in S. Francesco della Vigna bekannte *Fra Antonio da Negroponte,* interessant durch Architektur und naturalistisches Bei-
f werk; drei einzelne Heilige in der Sakristei ebenda. — Die Schwächen solcher Maler empfanden offenbar die Venezianer selbst; denn als es sich um die Ausmalung der Wände des Dogenpalastes handelte, beriefen sie *Gentile da Fabriano* und *Antonio Pisano* (s. S. 781), von deren Malereien dort leider nichts mehr erhalten ist. Wohl aber erkennen wir, daß ihre Tätigkeit in Venedig hier den ersten Anstoß zu einer Entwicklung der Malerei in den Bahnen der Renaissance gab, in die sie freilich nur sehr langsam und allmählich einlenkte. Diese Entwicklung vollzieht sich nach zwei Richtungen, die jedoch beide unter gleichen Einflüssen entstehen und sich fortbilden: die *Schule von Murano* sowohl als auch *Jacopo Bellini* und seine Schule, deren Hauptrepräsentanten dessen Söhne *Gentile* und *Giovanni* sind, erhalten ihre erste Anregung von Gentile da Fabriano. Auf ihre koloristische Ausbildung aber, in der sie schließlich ihren Gipfelpunkt erreichen und die großen Meister der Hochrenaissance vorbereiten, übt die Tätigkeit des Antonello da Messina einen wesentlichen Einfluß. An der Schule von Murano vollzieht sich diese letzte Phase allerdings erst, als sie bereits im Erlöschen war und, im jüngsten Gliede der Familie (Luigi Vivarini) durch die Berührung mit Squarcione zu einem kräftigeren Realismus übergehend, schließlich in die weit überlegene und alles mit sich fortreißende Richtung der Bellini einlenkte.

Über die Entstehung dieser Schule in Murano, dem durch seine Mosaik- und Glasfabrikation berühmten kleinen Eilande bei Venedig, fehlt uns jede Nachricht. Seit dem Jahre 1440 begegnen wir in Venedig einer Anzahl meist noch erhaltener Altarwerke

deren Meister sich gemeinsam als *Johannes (Alemannus)*[1]) und *Antonio (Vivarini) da Murano* bezeichnen. Neben Anklängen an jene oben genannten älteren Venezianer, namentlich in des ersteren Werken, zeigt sich die umbrische Gefühlsweise nach Art des Gentile da Fabriano in der Lieblichkeit der schlanken Figuren, in der freundlichen hellen Färbung, selbst in dem reichen Aufbaue, während deutsche Anklänge in einzelnen Typen, in der Färbung, in der Anordnung der Gruppen inmitten eines „Rosenhags" sich bemerkbar machen. Zeremonielle Feierlichkeit in der regelmäßigen Anordnung wie im Ernste des Ausdrucks, Zierlichkeit der Gestalten, Helligkeit und Pracht der Färbung, sowie sorgfältige, liebevollste Durchbildung bringen gemeinsam mit dem prachtvollen (gotischen) Rahmenwerke und dem reichen (aufgesetzten) Zierat jenen wohltuenden Eindruck hervor, der sich mit dem der Bilder eines Gentile oder Fra Angelico wenigstens vergleichen läßt. Wir nennen als solche gemeinsame Arbeit die figurenreiche Krönung Mariä in S. Pantaleone von 1444, von der eine geringere freie Wiederholung (wahrscheinlich Kopie des Giambono) in der Akademie sich befindet. — Ferner enthält die Capp. S. Tarasio in S. Zaccaria nicht weniger als drei Altarwerke der Künstler (eines echt datiert 1443, leider beschädigt). — Das große Hauptwerk ist aber die von den Kirchenvätern umgebene thronende Madonna, über die Engel einen Baldachin halten, in der Akademie (Nr. 625, von 1446). — Diesem nahe kommen ein ähnlich reiches, vielteiliges Madonnenbild in der Brera (Nr. 228) und eine kleine Madanna in trono im Museo Poldi zu Mailand.

Später als 1446 kommt Antonio nicht mehr in Verbindung mit jenem „deutschen" Johannes vor, wohl aber mit seinem Bruder *Bartolommeo (Vivarini)*, und zwar zuerst auf dem großen Altarbilde der Pinakothek zu Bologna (Nr. 205, von 1450), später auf ähnlichen Bildern wie dem feinen Tritpychon der Sammlung Cagnola in Mailand und in den geringeren der Galerien von Padua und Bergamo. — Als sich Bartolommeo von ihm trennte, war Antonio noch einige Zeit allein tätig, wie ein nur mit seinem Namen bezeichnetes Bild im Lateran (von 1464), nicht gerade zu seinem Vorteile, beweist.

Mit *Bartolommeo Vivarini* (aus Murano, tätig 1450—1499), dem jüngeren Bruder des Antonio, beginnt die Schule von Murano in eine neue Richtung einzulenken. Jene mit Antonio gemeinsam ge-

1) Ein sehr geringer Schüler dieses Malers, *Quirico da Murano*, nennt sich auf einem Bilde der Gal. zu Rovigo (datiert 1462). Bilder von ihm in der Akademie zu Venedig: Nr. 29 Madonna, das vor ihr liegende Kind anbetend, Nr. 30 Halbfigur eines Ecce-Homo und Nr. 659 Christus in trono, einer knieenden Nonne die Hostie reichend, in Landschaft; letzteres Bild das bedeutendste.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

malten Altarwerke zeigen bereits den keimenden Realismus, der in Verbindung mit der alten Gebundenheit einen entschieden ungünstigeren Eindruck hervorruft, als jene gemeinsamen Arbeiten des Giovanni und Antonio. Unter dem Einflusse des Squarcione und seiner Schüler tritt nun dieser Realismus mehr und mehr bei Bartolommeo in sein Recht: Anordnung und Behandlung werden freier, die Gestalten gewinnen an Individualität und Haltung, das Kolorit verliert den rosigen Ton, die Färbung wird heller und naturwahrer (freilich etwas kalt und hart), die Zeichnung und Modellierung richtiger. Dabei bewahrt Bartolommeo gegenüber den paduaner Meistern zu seinem Vorteile eine gewisse Schlichtheit und ein richtiges Maß der Gestalten und der Bewegung, freilich ohne sie an Energie und Tiefe des Ausdrucks zu erreichen. In der prächtigen und genauen Ausführung nähert er sich oft Mantegna, bleibt aber in der Farbe kälter. Die Charaktere seiner Altarbilder sind immer ernst, bisweilen höchst würdig, bisweilen fast grimmig, selten anmutig; die dekorative Ausstattung ist, wie bei diesen paduanisch gebildeten Venezianern überhaupt, ganz besonders reich (naturalistisch prächtige Fruchtschnüre, Laubhecken, Gruppen von Putten usw. kommen zu den Thronbauten und Baldachinen des alten Antonio hinzu). Ein Kunstwerk der frühesten Zeit, Mantegna verwandt, ist die thronende Madonna mit vier stehenden
a und vier als Halbfiguren schwebenden Heiligen im Museum von
b Neapel. — In Venedig: Altarwerke in der Akademie (Nr. 615 von 1464, Nr. 584, Magdalena und Barbara von 1490, Nr. 581, ein vielteiliges, geringeres Altarbild von 1475, sowie vier Triptychen aus Bartolommeos Werkstatt, in der Sala dell' Albergo gegenüber Tizians Tempelgang Mariä aufgestellt); — in S. Gio-
c vanni e Paolo, im rechten Querschiffe, ein thronender h. Augustin (1473; die Flügel dieses Bildes rechts und links vom Hochaltare);
d in S. Giovanni in Bragora eine treffliche helle Madonna mit
e zwei Heiligen (neben der 1. Kap. links, 1478); — in den Frari im linken Querschiffe der thronende Markus nebst vier Heiligen (1474) und ebenda ein späteres, milderes Altarwerk (Querschiff
f rechts, datiert 1487); — ein früheres Werk in S. M. Formosa (2. Altar rechts, Madonna mit den Schutzbefohlenen unter dem
g Mantel, von 1473); — im Museo Correr ein frühes Madonnenbild, ernst und von feiner Farbenwirkung, auf goldenem Grunde.
h In der Gal. zu Turin eine Madonna (bez. und dat. 1481), in der
i Ambrosiana zu Mailand ein Altärchen von 1484, im Dome zu
k Bari eine stattliche thronende Madonna zwischen vier männlichen Heiligen.

In den späteren Bildern Bartolommeos glaubt man den Einfluß des Antonello da Messina zu erkennen, der sich da-

mals für kurze Zeit in Venedig aufhielt, in den Versuchen, den Farben Firnis beizumischen und sie dadurch kräftiger und leuchtender zu machen. Stärker noch tritt er bei seinem Sohne *Luigi (Alvise) Vivarini* (geboren nach 1446, gestorben zwischen 1503 und 1505) hervor, der die Härte und Strenge Bartolommeos mildert und, unter der Einwirkung Bellinis, zu edler Anmut und Fülle, gelegentlich selbst zu Gestalten von vornehmer oder großer Erscheinung gelangt. Sein früheste erhaltenes Bild ist der vielteilige Altar in S. Francesco zu Monte- a
fiorentino, den gleichzeitigen Werken des Bartolommeo noch sehr verwandt (1475). Die schöne thronende Madonna zwischen Heiligen in der Akademie (Nr. 607, von 1480), die porträtartige b
Einzelfigur der h. Klara ebenda und eine Madonna zwischen den hh. Franz und Bernhard im Museum zu Neapel (1485) sind c
hoheitsvoll, von plastischer Erscheinung und fein im Tone. — Als Erzeugnisse seiner Palette gelten jetzt das fast lebensgroße männliche Porträt in der Gal. zu Padua (nicht Ant. da Messina) und d
ein solches in der Gal. Layard in Venedig. — In S. Giovanni e
in Bragora ein Christuskopf von 1493, eine Auferstehung (Ein- f
gang des Chores links, von 1498, die zugehörige Predella jetzt unter Bartolommeos Triptychon) und eine frühe Madonna (2. Kap. rechts). — Die spätere schöne Madonna in Verehrung des Kindes mit je einem Putto zur Seite in der Sakristei des Redentore und das g
schöne große Altarbild in den Frari, der zwischen zehn Heiligen h
thronende h. Ambrosius (darüber die Krönung Mariä, in trefflicher Architektur, von *Basaiti* vollendet, s. S. 775), gehören schon wesentlich der Richtung des Giov. Bellini an. Aus der späteren Zeit Luigis (um 1490) stammt auch das bisher den verschiedensten Meistern zugeteilte vielteilige Altarwerk auf dem 2. Altare rechts in SS. Giovanni e Paolo; ebenso die mächtige, aus der Scuola i
di S. Girolamo in die Akademie gelangte Halbfigur Gottvaters k
(Sala dei Primitivi, Deckenbild). — Zum reifsten und lieblichsten, was die Schule von Murano geschaffen, gehört Luigis S. Giustina de' Borromei bei Bagati-Valsecchi in Mailand. Für die Stel- l
lung des Künstlers in Venedig ist es charakteristisch, daß er von 1489 bis zu seinem Tode an den großen Arbeiten im Dogenpalaste mit arbeitete. Sein Einfluß auf die Schar der jüngeren Maler, die damals in Venedig lernten oder sich aufhielten, ist gewiß kein geringer gewesen; immerhin steht er hinter dem des Giovanni Bellini wesentlich zurück.

Ein ganz eigenartiger Künstler, dessen erste Ausbildung noch auf die Schule von Murano zurückgeht (vielleicht auf Negroponte), ist *Carlo Crivelli* (schon 1457 in Venedig nachgewiesen, dat. Bilder 1468 bis 93). Seine herbe Eigenart bildete er unter den Einflüssen der

paduaner Schule, insbesondere des Mantegna weiter aus. Seine meist derben und eckigen, später mehr schlanken und zuweilen zierlichen Gestalten erscheinen bald schwärmerisch bis zur Überschwenglichkeit, bald leidenschaftlich bewegt bis zu krampfhafter Verzerrung. Charakteristisch für ihn ist die Prunksucht, die er nicht allein durch die Leuchtkraft der Farben und die reichste Verwendung von Gold, sondern auch durch Überhäufung der Bilder mit prächtigem, z. T. plastisch aufgesetztem Schmuckwerke, köstlichen Stoffen, Thronen und architektonischem Detail, Frucht- und Blumenkränzen nebst anderem naturalistischen Beiwerk, selbst durch die Art der Einrahmung seiner meist vielteiligen Altarwerke bekundet.

Der größte Teil seiner besseren Werke ist zwar jetzt in England; immerhin ist in Italien noch manches schöne Bild verblieben. Eines der frühesten ist das „Schweißtuch der h. Veronika" im Museo
a Civico in Pavia, die Herkunft von den Frühvenezianern, aber auch den Einfluß Gentiles da Fabriano bekundend; ferner, noch ganz paduanisch, die Madonna mit Engeln, welche die Leidens-
b instrumente halten, in der Gal. zu Verona (Nr. 351). Eine kleine
c tüchtige Madonna in der Gal. Locchis zu Bergamo (Nr. 129).
d In Venedig (Akademie Nr. 103 u. 105) Bruchstücke einer Altartafel,
e deren Mittelbild in der Mailänder Brera (Nr. 207). — In den Mar-
f ken besitzt Massa Fermana in der Sakristei von S. Silvestro das erste datierte Bild (1468), leider in seine einzelnen Bestandteile zerlegt; — bedeutender ist das große Altarbild der thronenden Madonna zwischen Heiligen, mit einer Pietà in der Lünette, im
g Dome zu Ascoli (1473); — ein ganz kleines, frühes Bild, ein
h Juwel in der prächtigen hellen Färbung, in der Gal. zu Ancona
i (aus S. Francesco). — Das Museum des Laterans besitzt zwei größere aus den Marken stammende Madonnenbilder, von denen namentlich das von 1482 von seltenem Liebreiz ist. — In der
k Galerie des Vatikans eine kleine Pietà von hoher dramatischer Bewegung. — Die meisten und schönsten Bilder des Mei-
l sters besitzt jetzt die Mailänder Brera: das Altarwerk der thronenden Madonna zwischen vier Heiligen von 1482 (Nr. 201) gibt den günstigsten Begriff seines Könnens, während das zugehörige Bild der Klage unter dem Kreuze den dramatischen Zug bis zur Grimasse übertreibt (Nr. 206); erfreulicher sind die Gestalten der hh. Hieronymus und Augustinus; — die einsam thronende Madonna mit dem Kinde (Nr. 207) ist von einer Lieblichkeit und einer so märchenhaften Pracht der Färbung und Umgebung, daß der Künstler hier neben den größten seiner Zeitgenossen besteht; — die große Krönung Mariä (Nr. 207, aus der Sammlung Oggiono), sein letztes datiertes Bild (1493), ist namentlich

ausgezeichnet durch die zugehörige Lünette mit der Beweinung Christi, von gewaltigem Ausdruck des Schmerzes und herrlichster Färbung. Auf beiden Bildern vergißt der Künstler nicht, zu seinem Namen den Titel der Ritterwürde, die ihm 1490 König Ferdinand von Neapel verlieh, gebührlich hinzuzusetzen („miles" und in jener herrlichen Madonna mit gerechtem Selbstgefühl sogar „eques laureatus").

Von der geringen Leistungsfähigkeit seiner Nachahmer, seines Sohnes (?) *Vittore Crivelli* und des *Pietro Alamanni*, geben die Bruchstücke eines Altarwerkes von Vittore in der Brera, vier a
einzelne Heilige von demselben in der Akademie zu Venedig b
(Nr. 105) und zwei Bruchstücke eines Altarwerkes von Alamanni
in der Galleria Nazionale zu Rom genügenden Beweis. c

***

Die verschiedenartigen Einflüsse, unter denen die Schule von Murano sich entwickelte, konnten wir nur aus ihren Werken folgern; wie dieselben Einflüsse auf *Jacopo Bellini* (um 1400—1471) und seine Söhne wirkten, ist uns zugleich historisch überliefert. Jacopo ging als Schüler des Gentile da Fabriano 1421 mit diesem von Venedig nach Florenz und war hier mehrere Jahre sein Geselle; 1430 hatte er seine eigene Werkstatt in Venedig und verlegte diese um die Mitte des Jahrhunderts, wahrscheinlich auf längere Zeit, nach Padua. Hier kam er selbst, und kamen vor allem seine beiden Söhne in Berührung mit Donatello und unter den Einfluß der paduaner Schule, zugleich auch in eine enge Wechselbeziehung mit ihrem Schwager Mantegna, die für ihre künstlerische Entwicklung von hervorragender Bedeutung wurde. Jacopos eigenes Kunstvermögen läßt sich nach seinen nur in geringer Zahl erhaltenen Gemälden weit weniger würdigen, als nach seinen berühmten Skizzenbüchern im Britischen Museum und im Louvre, durch die er anregend auf die ganze Schule von Venedig und selbst von Padua im 15. Jahrh. gewirkt hat. Die Akademie zu Venedig besitzt ein kleines d
Madonnenbild seiner Hand (Nr. 582); ähnliche Bilder in der Gal. e
Tadini zu Lovere am Lago d'Iseo, in der Gal. zu Bergamo f
(als G. da Fabriano), in den Uffizien und in der Brera (letztere g
beide neu erworben); ein großes, ergreifend wirkendes Kruzifix
in der Pinakothek zu Verona, vielleicht auch das schöne Reiter- h
bild des S. Crisogono in S. Trovaso zu Venedig, das von an- i
deren dem *Jacobello* zugeschrieben wurde. Das Verkündigungsbild
in S. Alessandro zu Brescia, mit dem reizvollen Innenraume, k
das ihm jetzt von den meisten zugeschrieben wird, müßte seiner
späteren Zeit angehören. (Nicht von ihm dagegen die [falsch bez.
und 1453 datierte] Madonna in der Brera, aus Rovellasca stam- l

mend, das kleine Tafelbild mit Chriſtus in der Vorhölle in der
a Gal. zu Padua, die urſprünglich zu derſelben Predella gehörige
b Kreuzigung im Muſeo Correr zu Venedig und die ſehr ge-
c ſchwärzten Fresken in der Capp. S. Taraſio in S. Zaccaria, vom
J. 1442, in der Richtung Squarciones.)

Für die letzte Ausbildung der beiden Bellini, insbeſondere Giovannis, wurde der kurze Aufenthalt des *Antonello da Meſſina* (geb. um 1430, † 1479 in Meſſina) in Venedig um 1474—76 von Bedeutung. Antonello hatte von Meſſina aus angeblich (oder fand ſeine Berührung mit niederländiſchen Künſtlern oder Bildern in Sizilien oder Neapel ſtatt?) den Niederlanden einen längeren Beſuch abgeſtattet und ſich hier die Eyckſche Technik der „Ölmalerei" angeeignet, die verſchiedene Italiener, namentlich Florentiner, wie wir ſahen, ſeit der Mitte des Jahrhunderts, jeder auf ſeine Weiſe und mehr oder weniger glücklich, zu erreichen beſtrebt waren. Die leichte Handhabung, die Tiefe und Kraft der Färbung, die treffliche, gleichmäßige Erhaltung der Farben gaben der Eyckſchen Technik allen jenen italieniſchen Verſuchen gegenüber weitaus den Vorzug, und ihre Übertragung auf die koloriſtiſch so hoch begabten Venezianer durch Antonello ermöglichte hier jetzt die Ausbildung der glänzendſten koloriſtiſchen Schule Italiens. Die Sammlungen Italiens beſitzen nur eine verhältnismäßig kleine Zahl und darunter nicht die hervorragendſten Werke des Antonello. Bei geringer Erfindungskraft, aber einem tüchtigen naturaliſtiſchen Sinn, der wohl auch durch das Studium der Niederländer weſentlich gefördert wurde, war er beſonders als Porträtmaler begabt. — Nur ein paar Bilder von ihm ſind noch in ſeiner Heimat Meſſina
d erhalten (noch jetzt?) in der Pinakothek, ſo die wenig bedeutende thronende Madonna, auf den Flügeln zwei h. Biſchöfe und darüber die Verkündigung (1473, aus S. Gregorio ſtammend); noch auf Goldgrund, in eigentümlicher Miſchung von altſizilianiſchen Traditionen und niederländiſchem Einfluß faſt handwerksmäßig ausgeführt. Zwar unglücklich in den Verkürzungen, iſt ſie doch ſchon von leuchtender, klarer Färbung. Aus demſelben Jahre, datiert und bezeichnet, die
e Halbfigur eines Chriſtus an der Säule im Muſeo Civico zu Piacenza (ſehr verdorben und reſtauriert). — Ein echtes frühes
f Werk iſt auch die größere Pietà im Muſeo Correr: Engel, die den Leichnam des Herrn in einen großen Steinſarg betten; in der Ferne reiche Landſchaft mit dem Meere; leider ſehr entſtellt durch rohe Übermalung. — Eine Anzahl tüchtiger männlicher
g Bildniſſe finden ſich im Pal. Giovanelli und in der Gal. Layard
h in Venedig, in der Gal. Borgheſe zu Rom (Nr. 296), in der
i Gal. zu Bergamo, im Pal. Trivulzi in Mailand (1476), im
k Muſeo Artiſtico ebenda, in der Gal. zu Neapel (unter Bellinis

Namen) und im Muſeo Malaſpina zu Pavia (übermalt). Ener- a
giſche Auffaſſung, treffliche Modellierung bei leuchtender Färbung und meiſt ausgebildetem Helldunkel ſind allen dieſen Bildniſſen mehr oder weniger gemeinſam. Die wenigen kirchlichen Bilder beſchränken ſich faſt ganz auf einzelne, höchſtens als naturaliſtiſche Akte intereſſante Halbfiguren (des h. Sebaſtian und Chriſti als Ecce homo) und auf die Madonna, die Antonello unter den deutlichen Einflüſſen des Giov. Bellini ohne viel Veränderungen wiederholte, ſoweit dieſe Wiederholungen nicht von *Ant.* (de *Saliba*) *da Meſſina* (der gleichfalls Antonellus messaneus zeichnete) und deſſen Sohn (?) *Pietro da Meſſina* herrühren. Beiſpiele der Art ſind: das Ecce homo in der Gal. zu Vicenza und in der Akademie b
zu Venedig (Nr. 589), ſowie eine vorzüglichere Maria am Bet- c
pult ebenda (Nr. 590); in der Gal. zu Bergamo die geringe d
Halbfigur des h. Sebaſtian (Nr. 203) neben einem köſtlichen kleinen Sebaſtiansbilde (Nr. 222), die Figur in der reichen Landſchaft von ganz niederländiſcher Leuchtkraft und Durchbildung. Von *Pietro* eine bez. Madonna im Oratorio von S. M. Formoſa zu Venedig. e

Von den Söhnen des Jac. Bellini iſt allmählich eine Anzahl Gemälde ihrer frühen Zeit bekannt geworden. Dadurch iſt namentlich für Giovanni ein vollſtändigeres Bild ſeiner Entwicklung gewonnen.

Gentile Bellini (geb. 1429, † 1507) malte 1464 die beiden Orgelflügel mit den Koloſſalgeſtalten der hh. Markus, Hieronymus, Franziskus und Theodor (ſehr beſchädigt, jetzt im neuen Muſeum von f
S. Marco aufgeſtellt), Geſtalten von ganz paduaniſch plaſtiſcher Wirkung und perſpektiviſcher Richtigkeit, aber ungeſchlacht und z. T. ſelbſt ohne Energie. Aus dem Jahre 1465 beſitzt die Akade- g
mie ein bez. Bild in Tempera auf Leinwand, den h. Lorenzo Giuſtiniani zwiſchen zwei Engeln und mit anbetenden Mönchen vor einer Landſchaft darſtellend; bereits von vornehmer Haltung und von feiner, individueller Bildung. Ein frühes Meiſterwerk, das Bildnis des Dogen Foscari, im Muſeo Correr. Aus der h
mittleren Zeit des Künſtlers iſt in Italien das Bildnis Mahomets II. erhalten, das er 1480 in Konſtantinopel malte (Pal. Layard, wo i
auch eine Anbetung der Könige von Gentile). — Seine großen Bilder aus der Geſchichte Venedigs im Dogenpalaſte ſind mit denen ſeines Bruders Giovanni und ihrer Vorgänger und Schüler leider ſämtlich zugrunde gegangen; die noch erhaltenen Hauptwerke ſeiner Hand gehören alle ſeiner Spätzeit an, ſo eine Folge von Darſtellungen aus der Geſchichte des h. Kreuzes, für die Scuola von S. Giov. Evangeliſta gemalt: ein Wunder, das durch die Reliquie vollzogen wird (vor 1494); die Prozeſſion auf dem Markusplatze (1496) und die Wiederauffindung des Kreuzes im Kanal

a (1500), sämtlich im Saal XV der Akademie. — Ein ähnliches be-
sonders helles und farbiges Bild, die Predigt des h. Markus in
b der Brera (Nr. 164), vollendete nach seinem Tode sein Bruder.
Gemeinsam ist diesen figurenreichen Bildern der etwas graue Ton
der Färbung, die trocken pastose Behandlung und die helle Be-
leuchtung; was sie auszeichnet ist die schlichte Wirklichkeit der
Darstellung, die uns mitten in die Zeit des Künstlers versetzt,
allerdings unter Verzicht auf eine die Komposition zusammen-
fassende Handlung, wofür wir durch die mit naiver Schaffensfreude
gezeichneten Individualitäten entschädigt werden.

Giovanni Bellini, nur wenig jünger als Gentile (geb. um 1430,
† 1516), geht mehr auf die Charakeristik des Einzelnen und auf
vollendete koloristische Wirkung aus. Dies doppelte Streben zeigt
schon eine Reihe von Bildern, die seiner Jugendzeit angehören.
Sie bekunden den übermächtigen Einfluß Mantegnas, dessen Namen
sie nicht selten führen. Dahin gehören die Verklärung Christi im
c Museo Correr (Nr. 6) und eine spätere Verklärung, namentlich
d durch ihre herrliche Landschaft ausgezeichnet, im Museum zu
Neapel. Ferner entstanden in dieser Zeit mehrere Darstellungen
e der Pietà: in der Gal. zu Bergamo (Nr. 138); im Dogenpalaste
(Avogaria; um 1472, sehr wirkungsvoll; später vergrößert und
f übermalt, angeblich von Tintoretto), im Stadthause zu Rimini
(für Sigism. Malatesta [† 1468], großartig aufgefaßt), in der Gal.
g Poldi zu Mailand, im Museo Correr (nur das kleine Bild
Nr. 3 mit der Beweinung Christi unter dem Kreuz ist von B.
h selbst) und in S. Giobbe (als Tür eines Tabernakels); am schönsten
i aber in der Brera (Nr. 214): von ergreifendem Ausdrucke stillen
Schmerzes und feinster koloristischer Wirkung. (Die als bloße
Untermalung interessante Beweinung mit Heiligen und Halbfiguren,
k in den Uffizien Nr. 583, ist das Werk eines Schülers.)

Neben diesen Pietàbildern ist es die Schilderung der Maria
mit dem Kinde, die ihn am meisten beschäftigte. Er bildete dabei
seinen bekannten edlen Madonnentypus aus. Bilder der Art in
l S. M. dell' Orto, in der Akademie (Nr. 594, 596 [dat. 1487] und
m 612), in der Brera (Nr. 216, aus früher Zeit), bei Dr. Gust. Friz-
n zoni, im Pal. Trivulzi und in der Gal. Crespi zu Mailand;
o in den Galerien zu Bergamo drei interessante Bilder, eines
p vom J. 1512 im Dome daselbst; in den Galerien von Turin (stark
q restauriert), Verona (Nr. 77) und Rovigo. Fast alle diese Bilder
sind noch in Tempera ausgeführt; doch hat der Meister schon mit
der alten Technik eine große Leuchtkraft der Färbung und ein
feines Spiel des Lichtes erreicht, der Art, daß z. B. die Abend-
stimmung mit untergehender Sonne und einbrechender Nacht na-
mentlich in der Landschaft zur Geltung kommt und den Eindruck

des Kunstwerks in einer damals in Italien noch unbekannten Weise verstärkt und erhöht.

Bald nach dem Auftreten Antonellos in Venedig (um 1474/76) begann auch Bellini seine Versuche in der neuen Technik; und wie sehr diese dazu beitrug, sein koloristisches Talent rasch zur vollen Entwicklung zu bringen, zeigt das um 1475 entstandene herrliche Bild der Krönung Mariä in S. Francesco zu Pesaro, die erste a
große Komposition des Meisters, die noch erhalten ist, nachdem das wundervolle Altarbild der thronenden Madonna in S. Giovanni e Paolo 1867 durch Brand zugrunde ging. Die feierlich ernsten Gestalten Christi und der Maria auf dem Throne, die schönen Figuren der Heiligen zu dessen Seiten und auf den Pilastern des köstlichen alten Rahmens, sowie die reizvollen kleinen Kompositionen der Staffel, sämtlich mit feinster landschaftlicher Stimmung, bringen zusammen noch immer eine wunderbare Wirkung hervor, trotz der mannigfachen Beschädigungen des Bildes. — Wohl wenig später, um 1478, entstand jenes stattliche große Altarbild (aus S. Giobbe) in der Akademie (Nr. 38), das die Madonna in b
reicher Nische thronend zwischen sechs Heiligen darstellt. — Ein ganz ähnliches Werk seiner späten Zeit (1505, sehr beschädigt), in S. Zaccaria, steht malerisch noch höher. — Eine thronende Ma- c
donna zwischen vier Heiligen (leider fast noch mehr zerstört) in S. Francesco della Vigna (1507). d

Statt nach alter venezianischer Sitte auf einzelne Tafeln verteilt, sind hier die Heiligen zu einer Gruppe um die thronende Madonna, zu einer „Santa Conversazione“ zusammengerückt, die von einer offenen oder mit einer Mosaiknische geschlossenen Halle schön architektonisch eingefaßt wird; zudem baut Bellini auch seine Gruppe fast mit derselben strengen, schön aufgehobenen Symmetrie wie Fra Bartolommeo. Das Beisammensein der h. Gestalten, ohne Affekt, ja ohne bestimmte Andacht, macht doch einen übermenschlichen Eindruck durch den Zusammenklang der glückseligen Existenzen so vieler freier und schöner Charaktere. Die holden Engel an den Stufen des Throns mit ihrem Gesange, Laten- und Geigenspiel sind nur äußeres Symbol dieses wahrhaft musikalischen Gesamtinhaltes. Da dieser Inhalt sich schon im Halbfigurenbilde geltend machen konnte, so entstanden hunderte auch von solchen, hauptsächlich für die Privatandacht.

Antonellos Farbenglut hat vor allen das berühmte Altarbild in der Sakristei der Frari: Maria thronend, auf den Flügeln je e
zwei Heilige in etwa halb lebensgroßen Figuren; das Ganze in dem schönsten Rahmen, den Venedig aufzuweisen hat (1488). — Von gleicher Schönheit war ein Altarbild aus demselben Jahre in S. Pietro Martire zu Murano: Markus empfiehlt der f

thronenden Jungfrau den knieenden Dogen Barbarigo, zur Seite der h. Auguſtin; jetzt ſehr verdorben. — Unter den wenigen echten
a Bildniſſen in Italien iſt im Muſeo Correr das Porträt des Dogen Giov. Mocenigo (um 1478) das namhafteſte. (Das fälſchlich als
b Selbſtporträt bez. Bildnis in der Galerie des Kapitols iſt vielmehr die Arbeit eines Schülers in der Art des *Catena* oder *Biſſolo*.)
c — Fünf kleine Tafeln mit ſonderbaren Allegorien in der Akademie (Nr. 595), einſt die Beſtandteile eines Möbels, ſind wieder durch ihre Landſchaften von großem Reiz. Dasſelbe gilt noch mehr
d für die köſtliche kleine myſtiſche Darſtellung in den Uffizien (631, um 1488): auf einer Plattform an einem Bergſee umſtehen die Heiligen die Madonna in ganz freier Anordnung.

In den letzten Jahrzehnten war Bellini namentlich durch die großen hiſtoriſchen Gemälde für den Dogenpalaſt in Anſpruch genommen. Doch hatte der Meiſter daneben, außer manchen bereits genannten, noch verſchiedene große Tafelbilder zu malen. An-
e geblich von 1501 datiert die herrliche große Taufe Chriſti in S. Corona zu Vicenza, gleichmäßig ausgezeichnet durch die Farbenpracht, den Reiz der jugendlichen Engelgeſtalten und die ſchöne
f Berglandſchaft. — Die Akademie zu Venedig beſitzt eine Madonna zwiſchen den hh. Magdalena und Katharina (Nr. 613) und
g eine andere mit den hh. Georg und Paulus (Nr. 610), edle Geſtalten von beſonderer Schönheit, etwa aus derſelben Zeit wie die
h kleinere Madonna ebenda (Nr. 612). Vom Jahre 1487 datiert die
i bekannte, leider ſehr ſtark beſchädigte „Madonna degli Alberetti"
k (Nr. 596). Ein Bruſtbild Chriſti in weißem Gewande (Nr. 87) iſt der Überreſt einer für S. Salvatore gemalten Transfiguration. — Ein faſt ſchon tizianiſch gefärbtes Bild iſt die ſtattliche Ma-
l donna der Brera von 1510 (Nr. 215); höchſt feierlich und farbenprächtig auch der große „Chriſtus zu Emaus" im Chore von
m S. Salvatore zu Venedig. — Endlich das ſpäteſte in Italien erhaltene Bild (1513): die hh. Chriſtophorus und Hieronymus vor
n reicher Landſchaft, in S. Giovanni Criſoſtomo, worin der hochbejahrte Greis mit ſeinen Schülern Giorgione und Tizian gemeinſam noch den Schritt in die neue Zeit hinein tut.

Unter dem Einfluſſe und in der Werkſtatt der Bellini, namentlich des Giovanni, bildet ſich in den letzten Jahrzehnten des 15. Jahrh. eine beträchtliche Zahl hervorragender oder doch achtbarer Schüler, die im Beginne des 16. Jahrhunderts vor einer jüngeren, größeren Generation von Bellinis Schülern zurücktreten, aber noch längere Zeit neben dieſen in der alten Richtung fortarbeiten. — Im weſentlichen iſt es der Charakter des großen Meiſters, der mehr oder weniger abgeſchwächt auch dieſe Schüler

bei meist wenig ausgeprägter Eigenart belebt. Einer ihrer Hauptvorzüge ist die Ausbildung des Kolorits. Ohne sich irgendwo in raffinierte Detailpracht zu verlieren, findet die Schule die Geheimnisse der Harmonie und der Übergänge sowohl, als auch der möglichst schönen Erscheinung der einzelnen Farbe. In letzterer Beziehung erstrebte sie durchaus nicht eine illusionsmäßige Stoffbezeichnung; in den Gewändern gibt sie glühende Transparenz, im Nackten aber jenes unbeschreiblich weiche und edle Leben der Oberfläche, das teils durch die sicherste, nicht in schwarzen Schatten, sondern in lauter farbigen Tönen sprechende Modellierung, teils durch Geheimnisse der Lasierung hervorgebracht wurde. Diesen Leistungen gegenüber erscheint alles Paduanische wie eine längst überwundene Vorstufe. Neben dem Meister Giovanni behalten einige Schüler gewisse Schärfen (Carpaccio) oder neigen sich einem weichen Zerfließen und übertriebener Glätte im Vortrag zu (Basaiti, Catena u. a.).

An Fülle von Lebensmotiven erreicht diese Schule die Florentiner natürlich lange nicht, allein ihre Gestalten sind doch in der Regel leicht, selbst edel gestellt und bewegt. Der h. Sebastian, als stehende Aufgabe, hielt die Zeichnung des Nackten in einer bedeutenden Höhe. Die Gewandung gehorcht zwar mehr den Gesetzen des Farbenganzen als einem höhern Liniengefühl: immerhin bleibt sie meist frei von kleinlichen Motiven und Überladung. Die Hauptsache sind aber dem Venezianer die Charaktere. Nicht zu scharfen und dadurch effektreichen Kontrasten, sondern als Töne eines und desselben Akkordes stellte er sie zusammen; nicht überirdisches Sehnen, nicht jäher Schmerz, sondern der Ausdruck ruhigen Glückes oder stillen Schmerzes sollte sie beseelen; dieser, in tüchtigen und wohlgebildeten Gestalten ausgesprochen, ist es, der den Sinn des Beschauers mit jenem innigen Wohlgefallen erfüllt, das keine andere Schule der Welt auf dieselbe Weise erweckt. Der Typus dieses Menschengeschlechtes steht der Wirklichkeit noch so nahe, daß man es für möglich hält, solche Charaktere anzutreffen und mit ihnen zu leben. Raffael verspricht dergleichen nicht; abgesehen von der idealen Form stehen uns seine Gestalten auch durch hohe Beziehungen und Aktionen ferner.

Eine hervorragende Bedeutung in den Bildern der Bellini und ihrer Schüler nimmt die Landschaft ein, deren schöne Motive sie dem malerischen Hinterlande Venedigs (der „terra ferma“) mit den blauen Ketten der Alpen in der Ferne entnehmen. In der naturalistischen Durchbildung, im Spiel des Lichts, das vor allen Giov. Bellini, wie wir sahen, schon zu äußerst stimmungsvoller Wirkung zu verwenden weiß, und namentlich in der Ausbildung

der Luftperſpektive bereiten ſie Giorgiones und Tizians herrliche landſchaftliche Schöpfungen unmittelbar vor.

Unter den Schülern und Nachfolgern der Bellini iſt der eigenartigſte und begabteſte *Vittore Carpaccio* (oder Scarpaccia, tätig um 1480—1520). Aufgewachſen unter dem Einfluſſe oder als Schüler des Laz. Baſtiani (ſ. S. 773), was ſich in einer gewiſſen Härte und Eckigkeit ſeiner Geſtalten und ſeines Faltenwurfs in ſeiner früheren Zeit bemerkbar macht, verdankt er offenbar dem Vorbilde Gentile Bellinis, den er angeblich 1479 nach Konſtantinopel begleitete, ſeine weitere Ausbildung. Gentiles gefälliges Erzählungstalent beſitzt er in noch höherem Maße und übt es in naivſter Weiſe. Seine neun großen Darſtellungen aus der Geſchichte der h. Urſula
a (1490—95), jetzt in der Akademie zu Venedig ihrer urſprünglichen Beſtimmung gemäß aufgeſtellt (ein Bild im Pal. Layard), ſind von größter Lebendigkeit, voll der mannigfachſten ſittenbildlichen Motive, die ſie zu den intereſſanteſten Zeitbildern machen, und ſtellenweiſe von einer Energie der Charakteriſtik, die den übrigen Venezianern, ſelbſt Giov. Bellini abgeht; dabei von ſonniger Beleuchtung, prächtiger und doch harmoniſcher Färbung, trefflicher Perſpektive in den reichen architektoniſchen Hintergründen. — Ähnliche Vorzüge beſitzen die kleineren Dekorationsmalereien für
b die Scuola degli Schiavoni, wo ſie ſich jetzt noch befinden; unter den Darſtellungen aus dem Leben der hh. Georg und Hieronymus ſind namentlich Georgs Triumphzug mit dem erlegten Drachen und der Hieronymus in ſeiner Zelle (Dürers Hieronymus im Gehäus vergleichbar) voll naiver Züge und reizvollen Beiwerks. Ein lebensvolles, energiſches Bild gibt der Künſtler auch
c in der Altartafel von S. Vitale (dat. 1514): der Heilige zu Pferde mit anderen Heiligen in origineller Anordnung innerhalb reicher Architektur. Das jüngſte dat. Bild (1520), der h. Paulus, findet
d ſich in S. Domenico zu Chioggia. — Carpaccios Bedeutung als Komponiſt und Charakterzeichner lernen wir am beſten in der
e Darſtellung im Tempel (dat. 1510) in der Akademie kennen. Seine Marter der Zehntauſend (Nr. 89) und Joachim und Anna ebenda (Nr. 90; beide von 1515) zeigen dagegen in empfindlicher Weiſe, daß auch ſein Talent zu leidenſchaftlich bewegten Szenen nicht ausreichte. — Nicht viel beſſer iſt der Tod der
f Maria (1508) im Ateneo zu Ferrara. — Einzelne kleinere
g Bilder in Mailand (Brera, Darſtellung der Maria und Spoſalizio; Predigt des h. Stephanus von 1514, Nr. 171, 169 und
h 170), in Bergamo (Geburt Mariä, Nr. 235) und im Muſeo
i Correr (Heimſuchung, Nr. 31), ſämtlich Teile von jetzt zerſtreuten
k Zyklen aus zwei kleineren Scuole Venedigs. Ebendort ein inter-

essantes kleines Genrebild, zwei Frauen mit Tieren auf einem Balkon.

Als Schüler Carpaccios gilt irrtümlich *Lazzaro Bastiani* (oder Sebastiani, schon 1449 selbständiger Meister in Venedig, so daß er eher Carpaccios Lehrer sein könnte), ein sehr eigenartiger, etwas trockener Künstler. Seine Pietà in S. Antonio zeigt ihn noch in a Anschluß an die frühere Mantegnasche Richtung Bellinis. Einen wesentlichen Fortschritt bekunden seine thronende Madonna, der St. Donatus einen Stifter empfiehlt, in S. Donato zu Murano b (1484), und eine Krönung der Maria in der Gal. Locchis zu c Bergamo (1490). Auch die Madonna im Redentore (Sakristei, d unter Carpaccios Namen) ist eine Arbeit Lazzaros, ebenso die bisher unter Giov. Bellini gehende Madonna mit dem Stieglitz in der Chiesetta des Dogenpalastes. — Im Museo Correr ein e Werkstattbild: Ansicht der Piazzetta mit Staffage (Empfang des Herzogs Ercole d'Este durch den Dogen 1487). In der Akademie f mehrere der Landschaft halber interessante Bilder; in der Brera g zu Mailand lebendig erzählte Predellenbildchen. — Später malte er mit seinem Freunde *Giovanni Mansueti* und mit *Benedetto Diana* gemeinsam an dem jetzt in der Akademie zusammen- h gestellten Bilderschmucke der Scuola di S. Giovanni. (Leider sehr beschädigt und übermalt.) Davon gehören dem Bastiani die Verleihung der Kreuzesreliquie (Nr. 561), dem Mansueti, der sich darauf als Schüler von Bellini bezeichnet, zwei Darstellungen von Wunderwirkungen der Reliquie (Nr. 562 und 564). Die Künstler richten sich hier in tüchtiger Weise nach dem Vorbilde von Gentile Bellini und Carpaccio. Dies gilt auch von Mansuetis Darstellungen aus der Markuslegende (Akademie, Nr. 569, i 571) und von seiner Taufe des Anianus in der Brera (Nr. 153). k Kleinere Bilder in der Akademie zu Venedig und in den Ga- l lerien von Verona und Bergamo. — Von *Ben. Diana* besitzt m die Akademie neben anderen Bildern das bez. Hauptwerk, eine n thronende Madonna mit vier Heiligen (Nr. 82), von ernster Charakteristik, plastischer Bildung der Gestalten bei eigentümlich koketter Haltung und von einer kühl gestimmten, kräftigen Färbung. Ebenda zwei Ss. Conversazioni in Halbfiguren. Ein frühes Werk im Pal. Reale läßt Diana deutlich als Schüler des L. Bastiani erscheinen. o

Von *Giovanni Battista Cima da Conegliano* (1459—1518, nach seiner Heimatstadt im Trevisanischen benannt) ist uns der Lehrer nicht bekannt; keinesfalls war es Luigi Vivarini. Unter dem Einflusse des Bart. Montagna und später des Giovanni Bellini bildet er sich zu dessen tüchtigstem und selbständigstem Nachfolger aus. Seine Gestalten sind voll Würde und Lieblichkeit; seine Kompositionen, in denen die Bergabhänge seiner Heimat eine hervorragende Rolle

zu ſpielen pflegen, ſind leicht und gefällig; ſeine Auffaſſung iſt außerordentlich anmutig, und ſeine klare, reiche und harmoniſche Färbung, wie ſeine leichte und flüſſige Behandlung ſind ein Abglanz der glücklich heiteren Stimmung in ſeinen Bildern. Die Gal. von
a Vicenza beſitzt ſein früheſtes datiertes, noch in Tempera ausgeführtes Bild (1489), die zwiſchen zwei Heiligen thronende Madonna unter einer Weinlaube, ſchon mit ſeinen liebenswürdigen Zügen, aber heller, von feiner Lichtwirkung, matter in der Färbung und ernſter, einem frühen Montagna ähnlich. — Später entſtand ein Ölbild des Meiſters, das Altarbild mit Johannes d. T. zwiſchen vier
b Heiligen in S. M. dell' Orto zu Venedig, von einem faſt herben Ernſt der Geſtalten, in der Färbung noch etwas trübe und düſter. — Zwei große Hauptbilder, unter ſich ſehr verwandt (namentlich auch in der köſtlichen Landſchaft von leuchtender Färbung), ſind
c die thronende Madonna zwiſchen Heiligen im Dome von Cone-
d gliano (1492) und die Taufe Chriſti in S. Giovanni in Bragora zu Venedig (1494), letztere auffallend an Giov. Bellinis Taufe Chriſti in Vicenza erinnernd. In derſelben Kirche die Geſtalten Kaiſer Konſtantins und ſeiner Gemahlin Helena mit drei Predellaſzenen von einer für den Meiſter ungewöhnlichen, bewegten, geiſtvollen Kompoſition und von beſonderer Leuchtkraft der Farbe (1502). — Zu Cimas ſchönſten Werken gehören ferner zwei Madonnen mit
e Heiligen (in etwa halber Lebensgröße) in der Gal. zu Parma. Ebenda zwei kleinere mythologiſche Bilder. Ein ähnliches, beſonders reizvolles Bild, Bacchus und Ariadne darſtellend, iſt kürz-
f lich für das Muſeo Poldi in Mailand erworben. Ein kleineres
g Madonnenbild von 1508 in S. M. delle Grazie zu Eſte. In
h Venedig im Carmine eine reiche Anbetung des Kindes in köſtlicher Landſchaft (1504); ein gutes kleineres Bild mit der thronen-
i den Madonna in der Gal. Layard. Die Akademie beſitzt aus früherer Zeit eine ernſte, noch etwas herbe Pietà (Nr. 604), aus ſpäterer Zeit die große Darſtellung des ungläubigen Thomas
k (Nr. 611), voll ernſter, ſchöner Geſtalten, die den Mangel an dramatiſchem Inhalt faſt vergeſſen machen; ferner einige kleinere Ma-
l donnenbilder (Nr. 597, 603) und eine große thronende Madonna
m zwiſchen ſechs Heiligen (Nr. 36), die das ähnlich angeordnete kleinere Bild in Parma faſt erreicht; das namentlich landſchaftlich
n anziehende Bild des Tobias auf der Reiſe (Nr. 592), aus ſeiner mittleren Zeit; endlich ein Werk aus der letzten Zeit, die im Saale
o der Bellini aufgeſtellte Altartafel aus Zerman: Madonna mit den
p hh. Dionys und Liberale, ſehr blaß geputzt. In der Brera eine große thronende Madonna zwiſchen Heiligen (Jugendbild), mehrere
q thronende Heilige, namentlich ausgezeichnet Petrus zwiſchen Jo-
r hannes und Paulus, ſowie ein kleiner h. Hieronymus in ſchöner

Berglandschaft; — in der Gal. zu Modena eine tüchtige Beweinung Christi; — in der Pinakothek zu Bologna (Nr. 61) ein farbenprächtiges kleines Madonnenbild. a b

Als Schüler Luigi Vivarinis ist *Marco Basaiti* beglaubigt (geb. vor 1470, † nach 1530), der nach dem Tode seines Lehrers (1503) dessen großes Altarbild in den Frari vollendete. Später war das Vorbild Giov. Bellinis für ihn bestimmend, aber er behielt von seinem ersten Lehrmeister eine gewisse kühle Helligkeit und glasige Färbung, die mitunter den Eindruck seiner Bilder stört. Von besonderem Reiz ist regelmäßig die Landschaft in seinen Bildern: seine kleinen Hieronymus-Bilder (in Italien nur eines im Pal. Giovanelli) sind fast reine Landschaften; aber auch seine großen Gemälde, wie die Himmelfahrt Mariä in S. Pietro zu Murano, zeichnen sich besonders durch die köstliche Landschaft aus (die Madonna steht dem *Bissolo* sehr nahe; das ganze Bild wird neuerdings dem sog. Pseudo-Basaiti zugeteilt). Nicht gleich befriedigend sind die beiden großen Bilder der Akademie von 1510: Gethsemane (Nr. 69) und die Berufung des Jakobus und Johannes zu Aposteln (Nr. 39), letzteres glücklicher in den Verhältnissen der Figuren, obgleich etwas befangen. In S. Stefano die Einzelgestalten des Täufers und des h. Hieronymus, feiner als sonst bei ihm. — Ein Bild seiner letzten Zeit in S. Pietro di Castello, Petrus zwischen vier Heiligen thronend, schließt sich mehr an Carpaccio an. Der h. Georg zu Pferde (1520) aus derselben Kirche, jetzt in der Akademie; noch mehreres dort, sowie im Museo Correr (ein frühes, sehr gut erhaltenes und charakteristisches Bild, Madonna mit Donator); in der Gal. zu Bergamo (Christuskopf von 1517 und männliches Porträt von 1521); in der Ambrosiana zu Mailand (der Auferstandene); in der Gal. zu Padua (eine frühe Madonna zwischen den hh. Petrus und Liberale); in der Sakristei der Salute zu Venedig (h. Sebastian). c d e f g h i k l m

Mehr noch als bei Basaiti zeigt sich bei *Vincenzo di Biagio*, gen. *Catena* (nicht aus Treviso, sondern aus Venedig gebürtig, † 1531), eine gewisse Charakterlosigkeit, Leerheit der Formen, helle und verwässerte Färbung und ein Mangel an Originalität. Seine tüchtigeren Bildnisse sind meist im Auslande; in der Gal. Locchis zu Bergamo das Bildnis des Dogen Loredan unter dem Namen Gent. Bellinis. — Die Präsentation desselben Dogen vor der thronenden Madonna im Dogenpalaste (Sala de' tre Capi), Bellinis berühmtem Altarbilde in Murano nachgeahmt, ist augenscheinlich ein frühes Werk Catenas, wie auch Nr. 348 der Akademie, die Madonna mit Johannes d. T. und dem h. Hieronymus. — Besser als das große Altarbild mit der Marter der h. Christina in S. M. Mater Domini (1520) ist das frühe Gastmahl in Emaus in der n o p

a Gal. zu Bergamo (Abt. Carrara, Nr. 11) und die Madonna mit
b zwei Heiligen und dem Stifterpaare in der Gal. zu Modena (Nr. 35);
ein ähnliches frühes Bild, noch tief in der Farbe, in der Gal.
c Giovannelli zu Venedig. — Eine nach Bellinis bekannter Kom-
d position kopierte „Beschneidung" im Museo Correr (bez.: *Vicentius de Tarvisio* discipulus Joannis Bellini) ist ebensowenig von
e Catena wie die gleiche Darstellung im Museo Civico in Padua;
beide sind vielmehr Arbeiten des *Vincenzo delle Destre,* der in
Verona, Treviso und Venedig von 1488—1557 nachweisbar ist.

Wie Cima und Catena, so ist noch eine größere Zahl von Schülern und Nachfolgern der Bellini nicht aus Venedig, sondern aus dem Hinterlande Venedigs, der terra ferma, gebürtig. Durch ihre zeitweilige Tätigkeit in der Heimat legten diese Künstler den Grund zu den tüchtigen lokalen, mit der Mutterstadt Venedig stets in enger Verbindung bleibenden Schulen im Friaul, in Vicenza, Brescia, Bergamo u. s. f.

Unter diesen Künstlern gehört *Andrea Previtali,* gen. *Cordegliaghi,* aus Bergamo (seit 1511 wieder in der Heimat, † 1528) zu den sich eng an Bellini anschließenden Malern. Namentlich seine kleineren Bilder machen in ihrer hellen Färbung, ihrer sauberen, glatten Behandlung, ihren lieblichen Gestalten einen erfreulichen Eindruck. Zu großen Altarbildern reicht sein mäßiges Talent nicht aus. Sein
f frühestes datiertes Bild, v. J. 1502, besitzt das Museo Civico in
g Padua. Unter den zahlreichen Bildern der Gal. zu Bergamo ist sein Hauptwerk eine thronende Madonna (Nr. 176). Auch im
h Dome (1524), in S. Spirito (1515 und 1525, diese im oberen Teile von anderer Hand) und in Privathäusern dort findet sich manches
i von ihnen zerstreut. — In Venedig in der Sakristei von S. Giobbe ein schönes frühes Bild, die Verlobung der h. Katharina in treff-
k lichem Rahmen; der Christus auf dem Ölberge in der Brera (168,
l dat. 1512), die große Verkündigung in der Kirche S. M. del Mesco zu Ceneda; spät die beiden kleinen Bilder (Geburt und Kreuzi-
m gung, aus dem Redentore) in der Akademie zu Venedig (Saal V, Nr. 639 u. 640), sowie ihre Pendants (Christus in der Vorhölle und
n Durchzug durchs Rote Meer) in der Kapelle des Dogenpalastes.
o Eine Madonna mit dem Stifter beim Conte Porto zu Vicenza, auf der sich der Künstler Schüler des Giov. Bellini nennt, ist bezeichnet Andreas C. A. Das kleine Mannesporträt in der Gal.
p Poldi zu Mailand wäre eines Antonello nicht unwert.

Ein paar andere Bergamasken, *Francesco da Santa Croce,* Sohn des Simone, sein oft mit ihm verwechselter Schüler *Francesco Rizzo de' Vecchi* (Sohn des Bernardo da Santa Croce) und *Girolomo da Santa Croce,* späte Schüler Giov. Bellinis, bleiben bis gegen die

Mitte des 16. Jahrh. in ähnlicher altertümlicher Weise tätig. Vom
älteren *Francesco* eine thronende Madonna in S. Pietro zu Mu- a
rano; vom jüngeren das große Noli me tangere in der Akademie b
zu Venedig (Nr. 149, von 1513) und andere Bilder ebenda (Nr. 159
und 326). Von *Girolamo* ein Bild mit Heiligen in S. Silvestro c
zu Venedig (1520), ein großes farbenprächtiges Abendmahl in
S. Martino (1549), ein zweites, noch in bellinesker Auffassung, d
in S. Francesco della Vigna, ein Freskenzyklus in S. Fran- e
cesco zu Padua (2. Kap. rechts), ein treffliches bezeichnetes f
kleines Männerporträt in der Gal. Poldi zu Mailand (Nr. 18). g

Girolamo da Treviso d. ä. (1455—96) wie *Dario da Treviso* kenn-
zeichnen sich noch als Nachfolger des Sqarcione. Von ersterem
eine bezeichnete thronende Madonna im Dome von Treviso (1487), h
eine Transfiguration (Nr. 96) und von letzterem eine Pietà in Lo- i
vere, Gal. Tadini, sowie ein Bild in der Gal. zu Bassano. k

Von ähnlicher Begabung, aber übermäßig hell und glasig in der
Färbung ist auch *Francesco Bissolo* (1464—1545), angeblich aus
Treviso. In der Akademie zu Venedig u. a. eine Darstellung im l
Tempel (Nr. 93) und eine Madonna (Nr. 92, s. S. 796 l); besser die
h. Katharina, von Christus mit der Dornenkrone gekrönt (Nr. 79);
eine besonders gute Madonna in der Gal. Layard, Bilder in m
Redentore und S. M. Mater Domini (Verklärung Christi, kräf- n
tiger als gewöhnlich); im Dome von Treviso eine Glorie der h. o
Eufemia. Von seiner Hand ist auch wohl die tüchtige h. Familie
mit St. Georg in S. Maria di Montalto zu Messina, dem Tizian p
zugeschrieben.

Noch geringer sind einige Künstler, die nur durch ihre Bezeich-
nung auf wenigen erhaltenen Bildern bekannt sind. So *Pasqualino*
(Museo Correr, Mad. mit der h. Magdalena, von 1496); *Marco* q
Belli (in der Gal. zu Rovigo Kopie der „Beschneidung" von Giov. r
Bellini, vgl. S. 776 d); *Andrea Busati* (thronender Markus mit
Andreas und Franziskus in der Akademie zu Venedig, Nr. 81, s
und ein bezeichneter h. Antonius im Museo Civico zu Vicenza). t

Mehrere Künstler haben ein besonderes Interesse durch eine
Beimischung von deutscher Art in ihren Werken. Zwei davon gal-
ten sogar mit Unrecht als Deutsche von Geburt oder von Herkunft:
der nur durch die Aufschrift eines Bildes im Pal. Alvise Mocenigo u
zu Venedig bekannte *Nicolaus de' Barbari*, ein sehr geringer,
karikierender Maler, — und der durch seinen Einfluß auf Dürer
bekannte Maler und Stecher *Jacopo de' Barbari* (Jakob Walch,
aus Cremona gebürtig, um 1450, † vor 1515, nach 1500 erst in
Nürnberg, dann in den Niederlanden als Hofmaler des Bischofs
von Utrecht, Johann von Burgund, und der Margarethe von Öster-
reich). Von ihm hat Italien nur noch das feine Bildchen eines

a Falken im Pal. Layard in Venedig. (Neuerdings hat man ihm irrtümlich allerlei unter sich sehr verschiedene Werke zugeschrieben, wie die beiden Porträts der Sammlung Locchis, Nr. 147 u. 148, in der b Gal. zu Bergamo.) — *Marco Marziale* zeigt in seinem lebendig c erzählten, hellfarbigen Emausbilde in der Akademie (Nr. 76, dat. 1506) neben nordischen Zügen den Einfluß des Carpaccio. Von d ihm eine Darstellung im Tempel im Conservatorio S. M. delle e Penitenti bei S. Giobbe (1499), eine Kreuzabnahme bei Crespi f in Mailand; eine geringe Madonna in der Gal. Locchis zu Bergamo, Nr. 158 (1504), läßt den Einfluß des Bildes von Perugino in S. Agostino zu Cremona erkennen, wo Marziale sich längere Zeit aufgehalten hatte.

Die Künstler des Friaul, die sich in der Schule der Bellini ausbildeten, werden wir in der nächsten Epoche im Zusammenhang mit den lokalen Schulen der terra ferma betrachten. — In Parma haben wir bereits in *Crist. Casetti* einen Schüler des Giov. Bellini kennen gelernt; wie weit Bellinis Einfluß reichte, zeigen auch die in den Marken und in Ravenna heimischen Künstler. Von *Nic. Rondinello* aus Ravenna (1495 in Venedig) ist ein durchaus bel- g lineskes Madonnenbild im Pal. Doria zu Rom; ein zweites, ursprünglich schon mit Bellinis Namen bezeichnet, wird ihm dort jetzt h gleichfalls zugeschrieben. Sein bestes Altarbild in der Annunziata zu Parma (1518); ein größeres Bild und eine thronende Madonna i mit Heiligen in der Brera (Nr. 452 u. 453). — In seiner Heimat kam der Meister später wieder mehr unter den Einfluß des Palmezzano, wie k mehrere Bilder in Forlì (im Dome ein h. Sebastian) und besonders l in der Akademie und in S. Domenico zu Ravenna bezeugen.

Als verwandte, meist geringere Meister der Mark, deren Stil durch umbrische und bolognesische neben venezianischen Einflüssen m bestimmt wird, sind *Baldassare Carrari* (Altarbild in der Pinakothek von Forlì, 1512, Nr. 105), *Franc.* und *Bernardo Cotignola* n (gemeinsames Bild von 1504 in der Brera, Nr. 458; eine S. Conversazione von 1499 [Nr. 457] und eine Pietà [Nr. 459] ebendort; o ein Christus von Magdalena beweint im Museo Civico zu Verona p [Nr. 118]; ein großes Altarbild von 1513 in der Pinakothek zu Forlì usw.), *Benedetto Coda* (besonders schwach), *Gasparo Gacco* und der spätere *Luca Longhi* zu erwähnen.

***

Die Maler von Vicenza zeigen eine glückliche Mischung von Einflüssen der Paduaner und der venezianischen Schule. An ihrer Spitze steht *Bartolommeo Montagna* (geb. um 1450, † 1523). In der kräftigen Formengebung und Gewandung, wie in der würdevollen,

oft großen und energischen Auffassung seiner Charaktere zeigt er sich von Mantegna beeinflußt; im Aufbaue, in der Ausstattung und Färbung sind seine Altarwerke denen des Giov. Bellini, namentlich den frühen paduaner Gemälden des Meisters verwandt, der vielleicht sein Lehrer war. In dem körnigen Auftrage, der Kraft und Tiefe der Farbe kommt er dem Carpaccio am nächsten. Charakteristische frühe Bilder, die noch lokale Befangenheit in der Hagerkeit der Figuren und der trockenen Temperatechnik zeigen, sind eine thronende Madonna zwischen vier Heiligen unter offenem Baldachin und die Anbetung des Kindes (wohl schon um 1480) in der Gal. zu Vicenza, sowie eine ähnliche thronende Madonna a zwischen den hh. Sebastian und Rochus in der Gal. zu Bergamo b (1487). — Seine Haupttätigkeit fällt zwischen 1490 und 1505. Padua besitzt in S. M. in Vanzo das Altarbild einer thronenden c Madonna zwischen vier Heiligen, ein schönes früheres Werk. — Noch bedeutender sind die jetzt zerstreuten Tafeln eines großen Altarbildes in SS. Nazaro e Celso zu Verona (1493), wo er d auch gleichzeitig die Capp. di S. Biagio mit (leider schadhaften) Fresken ausschmückte. — Das große Altarbild in der Brera e (Nr. 165), die thronende Madonna in prächtigem Kapellenraume, zu ihren Seiten je zwei Heilige, auf den Stufen des Throns drei musizierende Engel, ist durch den Aufbau, die schönen Gestalten voll Ernst und Würde und die reiche, harmonische Färbung von außerordentlicher Tiefe eines der schönsten Bilder, das Oberitalien damals hervorgebracht hat (1499). — In der Neuen Sakristei der Certosa von Pavia ein ähnliches, etwas kleineres Bild von f hellerer Färbung. — In Vicenza selbst besitzt die Galerie neben g den genannten Jugendwerken mehrere spätere große Tafelbilder; — ebenda in S. Bartolommeo, S. Corona und im Dome je h ein tüchtiges bezeichnetes Altarbild. Bedeutender noch ist eine Beweinung Christi in Monte Berico (1500), von ergreifender i Schilderung des Schmerzes bei kräftigem, fast derbem Naturalismus der Gestalten. Die Fresken mit dem Martyrium Petri in S. Lorenzo (Kap. l. vom Chor) zeigen noch in ihrer Zerstörung den k großen Sinn des Künstlers für Anordnung und Färbung und seine vornehme Auffassung. Andere Fresken im Dome und in Monte l Berico. — Ein großes Altarbild in S. Giovanni Ilarione m (zwischen Vicenza und Verona). — In Venedig besitzt die Aka- n demie eine thronende Madonna zwischen den hh. Sebastian und Hieronymus (Nr. 80, einst mit 1502 dat. und aus Verona stammend), herben Gestalten von fast mürrischem Ausdruck, und Christus zwischen den hh. Rochus und Sebastian, die in inbrünstiger Verehrung sich zu ihm wenden (Nr. 78); beide etwas zu schwer bräunlich im Kolorit. — Auch die großartige unter Mantegnas Namen

a im Vatikan befindliche Beweinung Chriſti iſt offenbar ein Werk des Montagna (und nicht des Buonconſiglio, dem man es auch b zuſchreibt). Kleinere Bilder in der Gal. Layard in Venedig, c im Muſeo Poldi zu Mailand, in den Galerien zu Modena d und Bergamo (h. Hieronymus in Landſchaft; ähnlich bei G. Frizzoni in Mailand).

Bartolommeos Sohn, *Benedetto Montagna* (tätig um 1490—1541), hat weſentliche Verdienſte als Stecher, iſt aber als Maler ein kleinf licher Nachfolger ſeines Vaters, wie eine Madonna in der Brera g und ein Bild mit der Dreieinigkeit im Dome zu Vicenza (v. J. 1516) hinlänglich beweiſen. — Nicht viel beſſer iſt auch ſein Zeitgenoſſe *Marcello Fogolino*, von dem ein frühes Temperabild der h Anbetung der Könige in der Gal. zu Vicenza und eine Madonna i mit 6 Heiligen in der Akademie zu Venedig (Nr. 164) noch den günſtigſten Begriff geben. — Ein Zeitgenoſſe und wenig anſehnlicher Nachfolger des Bart. Montagna iſt *Giov. Speranza*. k Bilder von ihm in der Galerie zu Vicenza: eine Himmelfahrt l Mariä; Altarwerke in S. Corona und S. Chiara. Sein Hauptm werk, ein ſtattliches Altarbild in der Brera (Nr. 161), wurde früher Bart. Montagna zugeſchrieben; ebenda ein kleines bezeichnetes Madonnenbild (Nr. 224).

Mit Bart. Montagna hält deſſen Schüler *Giov. Buonconſiglio*, gen. *Marescalco* (erwähnt 1497—1537), als Koloriſt gelegentlich den Vergleich aus. Sein früheſtes Werk, nach Kompoſition und Empfindung ſein Meiſterſtück, eine Beweinung Chriſti in felſiger n Landſchaft (Vicenza, Galerie, noch in Tempera), iſt in der herben Charakteriſtik und dem feinen grauen Tone noch paduaniſch bedingt. Ebenda, weit geringer, u. a. die Halbfigur der h. Ko tharina. In dem erhaltenen Teile eines Altarbildes in der Akademie zu Venedig, St. Thekla zwiſchen den hh. Cosmas und Benedikt in Halbfigur (Nr. 602, dat. 1497), hat er ſchon die volle Leuchtkraft und Durchſichtigkeit der Farbe eines Giov. Bellini. — In höherem Maße iſt dies dann bei zwei ganz ähnlich angeordneten Altarbildern in Venedig der Fall: St. Sebaſtian zwiſchen p den hh. Rochus und Laurentius, in S. Giacomo dall' Orio, und Chriſtus, die Weltkugel in der Hand, zwiſchen den hh. Erasmus q und Sekundus im vollen Waffenſchmucke, in S. Spirito (1534); beides prächtige Farbenbilder, die Hallen mit Goldmoſaik. — Ein r umfangreiches Altarwerk in S. Rocco zu Vicenza (von 1502); s drei andere große Bilder im Dome zu Montagnana (1511—13) haben durch Übermalung ihren Reiz eingebüßt. — Die Gal. des t Kapitols beſitzt das intereſſante, aber nicht bedeutende Selbſtbildnis des Künſtlers.

* * *

In Verona begann der neue Aufschwung der Malerei früher noch als in Padua und Venedig. Als der erste und bedeutendste Renaissancekünstler erscheint hier der als Medailleur mit Recht berühmte und gefeierte *Antonio* (nicht Vittore, wie man bisher annahm) *Pisano*, genannt *Pisanello* (geb. um 1397, † 1455). Auf seine Ausbildung in der Kunst der Malerei hat Gentile da Fabriano, mit dem zusammen er in jungen Jahren im Dogenpalaste zu Venedig (s. S. 760) tätig war, wohl einen gewissen Einfluß gehabt. Dem kräftigen Naturalismus und der breiten Behandlung, die seine Medaillen (soweit datiert, sämtlich aus seiner letzten Zeit) auszeichnen, begegnen wir auch in seinen nur in dürftigen Resten erhaltenen Wandgemälden. Hier setzt er Altichieris monumentale Tradition fort und vererbt an die nachfolgende Schule von Verona das Streben nach Korrektheit in der Zeichnung, die Vorliebe für Reichtum des Kostüms, die Lust an der Darstellung der Natur mit ihrem Detail aus Tier- und Pflanzenwelt und — in seinen Figuren — vornehme Zurückhaltung in Pose und Geste, gepaart mit regelmäßiger Schönheit der Typen und Würde des Ausdrucks. Erhalten sind in Verona: am Grabmale Brenzoni († 1420) der Freskenschmuck mit der schönen, noch altertümlichen Verkündigung in S. Fermo und in S. Anastasia, am Bogen über der Capp. Pellegrini rechts neben dem Chore, St. Georg als Drachentöter, eine besonders energische, charakteristische Gestalt zur Seite der befreiten Jungfrau, in sehr entwickelter Landschaft. — In der Gal. zu Bergamo der kleine Kopf des aus Vittores Medaillen bekannten Lionello d'Este. a b

Pisano steht in Verona ganz vereinzelt da; Schule hat er nicht gemacht. Sein wenig älterer Zeitgenosse *Stefano da Zevio* (geb. 1393) erscheint in einem Madonnenbildchen der Gal. Colonna zu Rom (Nr. 130) und in der kleinen flüchtigen Anbetung der Könige in der Brera (Nr. 223) weit altertümlicher, wie ein Miniator unter dem Einflusse des Gentile da Fabriano. Auch die beiden in der Gal. zu Verona bisher dem Pisano zugeschriebenen Madonnen im Rosenhag, die wie altkölnische Werke anmuten, sind besonders gute Bilder seiner Hand (Nr. 359 und Nr. 90). — Die Fresken in S. M. della Scala ebenda (Kap. r. vom Chore, von der Sakristei zugänglich), die kleine Szenen aus dem Leben von Heiligen darstellen, tragen den gleichen Charakter, sind aber sehr übermalt. Ihm gehören ferner: die (fast völlig verblaßte) Lünette über der Seitentür von S. Eufemia, die über dem Portale von S. Giovanni in Valle und die bezeichnete Madonna mit dem h. Christoph an Nr. 35 in Via Porta Vescovo (sehr beschädigt), sowie kürzlich aufgedeckte Fragmente von Fresken in S. Fermo Maggiore. — Auch die vorzügliche Verkündigung mit zwei Hei- c d e f g h i k

a ligen am Grabmale Sarego in S. Anaſtaſia ſteht ihm nahe. –
Ähnlichen Charakter zeigt das Bild des *Giov. Badile* in der Gal.
b zu Verona. Von einem fortgeſchritteneren Schüler Stef. Zevios
ſtammt das Fresko der Madonna in der Glorie in einer Seiten-
c kapelle von S. Francesco zu Mantua (jetzt Arſenal); aus der-
ſelben Schule die Madonna mit den hh. Benedikt und Johannes
und zwei Donatoren, bez. *Nicolaus de Verona* und dat. 1461, ebenda.

Auch die Malerei Veronas erhielt ihre Lebenskraft aus Padua, und zwar iſt es anfangs Squarcione, dann aber Mantegna, der vor allem auf die Künſtler Veronas beſtimmend einwirkte, wenn auch keiner als ſein eigentlicher Schüler bezeichnet werden kann. Später trat venezianiſcher Einfluß oder ſelbſt venezianiſche Schulung hinzu. An Größe und Kraft der Charakteriſtik, an Verſtändnis der menſchlichen Geſtalt erreichen die Veroneſen zwar das gemeinſame Vorbild nicht; die meiſten ſind aber in ihren beſſeren Leiſtungen ausgezeichnet durch biedere Charakteriſtik, tüchtige, bald eckige und derbe, bald liebliche Geſtalten und durch eine kräftige und zuweilen ſelbſt leuchtende Färbung, die an dem dominierenden Gelb kenntlich iſt. – Von *Girolamo Benaglio*, der um 1450 malte, iſt nichts Sicheres erhalten; von ſeinem Sohne (?) *Francesco*, deſſen bezeichnete Bilder zwiſchen 1470 und 1490 da-
d tieren, in der Pinakothek zwei Halbfiguren von Heiligen von
e herb mantegneskem Charakter (Nr. 61 u. 63), in S. Bernardino
f (im Chore) eine große Madonna mit Heiligen, in S. Anaſtaſia
Fresken in der 1. Kap. links vom Chore und an den Pfeilern der
g Capp. Pellegrini, endlich in der Akademie zu Venedig (XVIII, Nr. 617) eine von Cherubim umgebene, thronende Madonna mit vier männlichen Heiligen.

Francesco Buonſignori (1455–1519) erſcheint wie ein Geiſtesverwandter des Bartol. Montagna, und wie bei dieſem, iſt auch bei Buonſignori die Ausbildung unter dem Einfluſſe der jüngeren Vivarini wahrſcheinlich; ſpäter erfuhr er in Mantua, wo er für die Gonzaga beſchäftigt war, den Einfluß Mantegnas. Er iſt herbe, aber energiſch, beſtimmt und groß in den Formen, kräftig in der
h Färbung. In Verona eine kleine Madonna (1483) in der Galerie,
wo auch ein größeres Altarbild (1484), frühe (bez.) Madonnen in
i S. Eufemia, S. Paolo, S. Fermo (neben dem I. Querſchiffe,
k 1484) und S. Bernardino (1488). – In der Brera der früher dem Mantegna zugeſchriebene h. Bernardin, Nr. 162, ein ernſtes, durch ſeine dekorative Anordnung intereſſantes frühes Werk in Waſſerfarben auf Leinwand, und die ſpätere Lünette mit den hh. Franziskus und Antonius, das Chrisma des h. Bernardin haltend.
l In der Gal. Layard zu Venedig ein Halbfigurenbild der Madonna mit Heiligen, dem Mantegna ſehr naheſtehend, ebenſo der

kreuztragende Christus der Sammlung Carrand im Museo Na- a
zionale zu Florenz. — In seinen späteren Werken nimmt er
wieder einen persönlicheren, mehr veronesischen Charakter an, wie
in der Kreuztragung und der Vision der seligen Osanna im Mu- b
seo Patrio zu Mantua, in dem berühmten h. Sebastian in S.
M. delle Grazie bei Mantua und in seinem letzten, 1519 da- c
tierten Bilde in SS. Nazaro e Celso zu Verona (Capp. S. Biagio), d
worin er sich durch die volleren Formen, durch ein wärmeres
Kolorit und das Sfumato in der Schattengebung als Führer der
nachfolgenden Malergeneration kundgibt. — Ein Werk seiner Hand
ist auch das Mantegna benannte Porträt des Vespasiano Gonzaga
in Bergamo (Gal. Locchis, Nr. 154; Zeichnung dazu in den Uffi- e
zien), wie auch das männliche Profilbildnis und der Kopf einer
Heiligen bei Crespi in Mailand. Neuerdings sind ihm ferner die f
Bildnisse Guidobaldos I. von Urbino im Pal. Pitti (Nr. 195) und g
seiner Gemahlin Elis. Gonzaga in der Tribuna der Uffizien h
(Nr. 1121) zugeteilt worden. (Letzteres eher von *Caroto*).

Von *Domenico Morone* (geb. 1442) sind in Verona nur noch die kürzlich wieder aufgedeckten, sehr schadhaften Fresken der Antoniuskapelle in S. Bernardino (wo er noch 1503 das Refek- i
torium ausmalte) übrig. Seine Bedeutung lernt man besser kennen
aus dem interessanten Zeitbilde der Gal. Crespi in Mailand, k
die Ermordung des Rinaldo Buonaccolsi durch Luigi Gonzaga dar-
stellend. Es zeigt, welchen Fortschritt die Kunst Veronas dem
unter unmittelbarem Einflusse Squarciones ausgebildeten Meister
verdankte.

Noch durchschlagender war auf sie die Einwirkung des dritten bedeutenden Künstlers Veronas in der zweiten Hälfte des Quattrocento, des *Liberale da Verona* (1451—1536). Von seinem Können als Miniator geben die Meßbücher der Libreria des Doms von l
Siena und der Pinakothek zu Verona Zeugnis; auch als Maler m
beweist er sein Geschick in vielfigurigen Bildern, in der Anbetung
der Könige mit reicher Landschaft im Dome und in den drei Pre-
dellenszenen im Arcivescovado daselbst. Diese — wie die meisten n
seiner Tafelbilder — teils von Mantegna, teils von der tiroler
Malerschule beeinflußt, zeichnen sich durch kräftigen Ausdruck,
warmes Kolorit und schwungvolle Komposition (die leicht ins Ba-
rocke umschlägt) aus, lassen aber zuweilen an Richtigkeit der
Zeichnung zu wünschen. So die zwischen zwei Engeln empor-
schwebende h. Magdalena mit zwei weiblichen Heiligen in S.
Anastasia (l. vom Altare des l. Querschiffs), die Kreuzabnahme o
in S. Lorenzo und viele andere Bilder in den Kirchen und der p
Pinakothek Veronas. Ein großer h. Sebastian in der Brera q
(Nr. 177), hart und scharf, ein gutes Aktbild. Noch mehr man-

tegnesk ist der Meister in seinen Fresken: einer Grablegung in S.
a Anastasia (3. Altar r.), sechs Heiligenfiguren in SS. Nazaro e
b Celso (Capp. S. Biagio, um den Bogen r.), Adam und Eva mit
c der Krönung Mariä darüber auf Piazza d'Erbe (Casa Crestani).

Von dem Architekten *Giov. Maria Falconetto* (1458—1534) Fres-
d ken von 1493 in der Capp. S. Biagio in SS. Nazaro e Celso und
e im Dome: über dem 2. und 3. Altare der rechten Schiffswand Heiligengestalten in großartiger architektonischer Umrahmung und über der Kapelle links vom Chore die Grablegung und Auf-
f erstehung; ferner in S. Pietro Martire die Verkündigung mit wunderlichen Allegorien ringsherum und den zwei knieenden deutschen Donatoren (1509—16). Von seinen viel unbedeutenderen Tafelbildern haben sich erhalten: die Madonna mit sechs Heiligen
g in S. Giovanni in Fonte und die dazugehörige Predella im
h Dome (4. Altar l.), sowie in der Pinakothek Augustus und die Sibylle (VI, Nr. 378) und vier Bildchen mit Heiligengeschichten (III, Nr. 189—191).

Franc. Morone (1474—1529), der Sohn und Schüler Domenicos, ist wohl der delikateste Meister der ganzen Schule. Seine reiche Palette stimmt er zu ernster Harmonie, seinen edlen Gestalten, mit oft sehr individuellen Zügen, verleiht er ein kräftiges Relief, seinen Landschaften eine Luftperspektive von großem Reiz. Schon in seinen zwei ältesten Bildern, dem Gekreuzigten mit der Ma-
i donna und Johannes dem Evang. in S. Bernardino (Capp. della Croce, 1498; die Flügel mit den hh. Franz und Bartholomäus in
k der Pinakothek, V, Nr. 285 und 291) und der h. Dreieinigkeit
l mit Maria und dem Täufer in der Pinakothek (V, Nr. 330), zeigt er die mantegnesken Formen unter dem Einflusse der weicheren Linien eines Giov. Bellini, in der reichen, von feinem Gelb be-
m herrschten Färbung ist er echt veronesisch. In S. M. in Organo (3. Altar l.) das höchst sorgsam behandelte Bild der Madonna mit
n den hh. Martin und Augustin (1503), in S. Anastasia (im r. Quer-
o schiffe) der h. Paulus mit anderen Heiligen und Donatoren, im
p Dome (neben dem 3. Altare r.) zwei Heiligenfiguren und im Ar-
q civescovado eine Madonna, gleich reizvoll in Komposition wie Kolorit. Ferner in der Pinakothek eine nicht weniger feine Madonna (III, Nr. 182), eine h. Katharina mit Donator (IV, Nr. 259), die Fußwaschung (V, Nr. 305, aus S. Bernardino, 1503) u. a. m. —
r In Mailand in der Brera eine thronende Madonna mit den hh.
s Nikolaus und Zeno (Nr. 225), im Museo Poldi Simson und Delila von seltener Grazie und Empfindung, in den Museen von Pa-
t dua und Bergamo zwei Madonnen. — Von seinen Fresken be-
u wahrt die Pinakothek eine Madonna (1505, XII, Nr. 560), die große Taufe Christi und vier Evangelisten (VII, Nr. 462—66, aus

SS. Nazaro e Celso, früher dem Cavazzola zugeschrieben), und die Capp. della Vittoria (neben der Pinakothek gelegen) einen a
Gottvater in Glorie und die Evangelisten an der Decke. Sein Meisterwerk in dieser Gattung ist aber die edle Dekoration der Sakristei von S. M. in Organo mit Halbfiguren berühmter Bene- b
diktiner und (im Mittelfelde der Decke) dem verkürzt schwebenden Salvator mit Heiligen. Hier erscheint er als ein völlig reifer Meister des 16. Jahrh.

Michele da Verona, ein anderer Schüler Dom. Morones, malte in S. Anastasia die Dekoration um den 1. Altar links und in S. c
Chiara (Apsis, 1509) Gottvater mit Engeln, Christus, zwei Pro- d
pheten und die Evangelisten. Die Brera bewahrt von ihm eine e
bezeichnete und datierte (1500) große Kreuzigung (Nr. 160) in schöner Landschaft mit der Darstellung Veronas. Eine zweite, kleinere Kreuzigung in S. M. in Vanzo zu Padua, von 1505, f
schlecht erhalten. In der Pinakothek zu Verona eine zweifel- g
hafte Madonna (II, Nr. 149).

Mit *Girolamo dai Libri* (1474—1556) gelangen wir zu den Meistern des ausgesprochenen Cinquecento. Als Miniator lernt man
ihn in den Meßbüchern der Pinakothek kennen. Seinen Ge- h
mälden eigentümlich ist die Regelmäßigkeit der Physiognomien, ein glänzendes Kolorit und die Vorliebe für weite, hügelige Landschaften von großer Mannigfaltigkeit; fruchtbehangene Bäume weiß er darin mit großem Geschick anzubringen. In der Pina- i
kothek ein schönes Presepio mit kühn gezeichnetem Christkinde (V, Nr. 290), eine Madonna mit den hh. Sebastian und Rochus (IV, Nr. 252), eine zweite mit dem h. Joseph und Tobias (V, Nr. 339, dat. 1530), eine dritte mit den hh. Paulus und Andreas (V, Nr. 333, dat. 1530), eine Taufe Christi (IV, Nr. 253) und zwei Madonnenbilder (II, Nr. 138 und 143). In S. Anastasia die Madonna mit k
Heiligen von 1512 (r. Querschiff), in S. Paolo eine Madonna mit l
der h. Anna und anderen Heiligen, besonders farbenprächtig, in
S. Tommaso ein h. Rochus mit Sebastian und Hiob, in S. Gior- m
gio in Braida (4. Altar l.) die Madonna mit zwei Bischöfen und n
musizierenden Engeln (1526), wohl seine vollendetste Schöpfung. In SS. Nazaro e Celso hat er 1527 zu dem Bilde Buonsignoris o
die farbenprächtige Predella ausgeführt.

Giovanni Francesco Caroto (1470—1546) genoß Liberales Unterricht und erfuhr in Mantua den Einfluß Mantegnas, wie ein in
zwei Exemplaren, in der Gal. zu Modena (1501) und (vorzüg- p
licher) in der Akademie zu Venedig (Nr. 609), erhaltenes Jugend- q
werk bekundet: eine Madonna mit dem Nähen eines Hemdchens beschäftigt. Von seinem Lehrer nahm er das durchsichtige Kolorit und steigerte es namentlich in den Karnationen, deren Weichheit

er mit Erfolg wiederzugeben trachtete. — Von seinen in Casale Monferrato ausgeführten Fresken ist nur noch das Bruchstück
a einer Madonna mit Kind in S. Domenico übrig (1513). — Das Wandgemälde einer Verkündigung von 1508, im Oratorium S.
b Girolamo zu Verona, zeigt edle Gestalten von auffallend kalter Färbung. — Weitaus das Wichtigste sind seine Fresken mit der Geschichte des Tobias und einem herrlichen h. Rochus in S. Eu-
c femia (Capp. Spolverini, r. vom Chore), wo auch am Altare zwei
d Heilige, — die Flügel der jetzt in der Pinakothek befindlichen Tafel mit Tobias und den drei Erzengeln (V, Nr. 343), im Sfumato der Karnation und des Landschaftlichen Correggios nicht unwürdig.
e Etwas früher die Verkündigung in S. Giorgio in Braida (zwei Tafeln r. und l. vom Chore) und eine lebhaft bewegte Madonna
f mit zwei Heiligen und dem Donator in S. Giovanni in Fonte.
g Von 1513 datiert das Hochaltarbild von S. Paolo, die Madonna in trono mit den gigantischen Gestalten der hh. Petrus und Paulus
h im Vordergrunde[1]). In S. Bernardino (Capp. della Croce) der
i Abschied Christi von seiner Mutter; in S. Stefano eine Madonna
k in Glorie mit Heiligen; in S. Giorgio in Braida die hh. Sebastian und Rochus, die Transfiguration und die herrliche Predella mit Gethsemane, der Grablegung und Auferstehung (3. Altar r.); endlich (1. Altar l.) sein letztes Werk (1545) St. Ursula mit ihren Jungfrauen, in Tempera ausgeführt. Nicht viel früher sein prächtiger St. Martin zu Pferde mit der Madonna in Wolken in S.
l Anastasia (4. Altar r.) — Eines seiner Hauptwerke ist das große
m Altarbild von 1528 in S. Fermo Maggiore (Capp. del Sacra-
n mento). — Eine um drei Jahre jüngere h. Familie in der Pinakothek (II, Nr. 114) verrät schon den Einfluß des nüchternen Klassizismus, der von Giulio Romanos Werken in Mantua ausging; die graue Untermalung einer Anbetung der Hirten ebenda (IV, Nr. 260) ist eine unscheinbare und doch edle Schöpfung (der Geist Lionardos berührt die Schule des Mantegna); — ebenda eine andere Anbetung des Kindes, eine thronende Madonna mit Heiligen auf Wolken (V, Nr. 325), eine graziöse h. Katharina (IV, Nr. 251), die Fußwaschung (V, Nr. 300), die Versuchung des Heilands (II, Nr. 112), der Sturz Luzifers (II, Nr. 153) und im Ves-
o covado eine Auferweckung des Lazarus mit schöner Landschaft
p (1531). — Auswärts, in Mantua, Chiesa della Carità, ein Jugendbild (unter Einfluß Buonsignoris) mit den hh. Erasmus,

1) Bezeichnet: JOANNES 1513. Der Umstand, daß sich der Meister auf anderen Bildern Franciscus nennt, so auf dem Ursulabilde in S. Giorgio: FRANCISCUS CAROTUS P. A. D. MDXXXXV, läßt die Annahme zweier Maler Caroto, eines älteren, Giovanni, und eines jüngeren, Francesco, zu, die zueinander in engem Schulzusammenhang stehen.

Michael und Johannes dem Evang., in der Sammlung Fontana a
in Turin eine Klage um den Leichnam, in Mailand bei Crespi b
eine schöne Madonna (1530) und bei Dr. Frizzoni eine Geburt c
Mariä, endlich in Bergamo ein bethlehemitischer Kindermord d
(Gal. Carrara, Nr. 137).

Von *Paolo Morando, il Cavazzola* (1486—1522), der in der großen Auffassung seiner Gestalten, in der Tiefe der Empfindung, Korrektheit der Zeichnung und Pracht der Färbung allen genannten Künstlern überlegen ist, enthält die Pinakothek das große Hauptwerk e
einer Passion in fünf Bildern (aus der Capp. della Croce in S. Bernardino, 1517, V, Nr. 303, 308; VI, Nr. 390, 392, 394): schon ein Übergang aus dem Realismus des 15. Jahrh. in die edle, freie Charakteristik des 16. Jahrh., jedoch ohne leere Idealität; — ebenda außerdem eine frühe (II, Nr. 85) und eine viel spätere (II, Nr. 111) Madonna, Halbfiguren von Aposteln und Heiligen (V, Nr. 292—295, 302); Christus und Thomas (V, Nr. 298); endlich sein letztes Bild, die treffliche Madonna in Engelglorie mit sechs Heiligen und der Stifterin (1522, V, Nr. 335), die in der ganzen Behandlung, auch in der schönen Landschaft, an die Ferraresen erinnert. (Von ihm und *Brusasorci* sind auch die kleinen, mit biblischen Szenen staffierten, schon oben [S. 241 b] erwähnten Landschaften in S. M. in Organo.) In einer Nebenkapelle links an f
SS. Nazaro e Celso ein Fresko (Taufe Christi), ein zweites (über g
dem Bogen zur Capp. S. Biagio, ebendort), die Verkündigung vom Jahre 1510, als sein frühestes bekanntes Werk von besonderem Interesse. Endlich in S. M. in Organo (am Eingange zur Capp. h
del Sacramento) die Erzengel Michael und Raphael, al fresko gemalt. — Eine graziöse Madonna bei Dr. Frizzoni in Mailand, i
ein kreuztragender Christus mit Stifter beim Princ. Trivulzi; k
auch der sog. Gattamelata und sein Knappe in den Uffizien l
(früher Giorgione gen.) wird ihm neuerdings zugeschrieben.

Niccolò Giolfino (datierte Werke von 1486—1518) erscheint in den Bildern der Pinakothek minder bedeutend als in den Altar- m
bildern in S. Anastasia (4. Altar l.): Ausgießung des h. Geistes, n
am besten die Nebenmalereien, und (2. Altar l.) Christus in Glorie mit den hh. Erasmus und Georg, im Hintergrunde die Stadt Verona, seine beste Leistung. — In S. M. della Scala eine zweite o
Ausgießung des h. Geistes (mit einer Madonna della Misericordia in der Lünette); anderes im Dome, in S. Stefano und S. Ber- p
nardino (Capp. della Croce, vier Passionsbilder). Überdies ist er der gewandteste Freskomaler der Schule, wie seine Arbeiten in S. M. in Organo (Geschichten des Alten Testaments an der r. q
Schiffswand, sowie Erzengel, Pharao, Abendmahl und Himmelfahrt in der Kap. r. vom Chore) und in S. Bernardino (Capp. r

di S. Francesco, 1. Kap., Szenen aus dem Leben der Heiligen) bezeugen.

Die vielfach sehr tüchtigen Fassadenmalereien dieser und späterer, weiter unten zu erwähnender Meister (jetzt z. T. in der Pinakothek aufgestellt) sind oben S. 266 u. ff. besprochen.

***

Die Schule von Padua beeinflußt auch die lombardische Malerei, bis diese im letzten Jahrzehnt des 15. Jahrh. durch Bramante und namentlich durch Leonardo in ganz neue Bahnen gelenkt wird.

Der älteste unter den in Betracht kommenden Malern, *Vincenzo Foppa* aus Brescia (seit 1457 in Mailand tätig, erwähnt bis 1516), nimmt in Mailand eine ähnliche Stellung ein wie Mantegna in Padua. Filarete gibt an, daß er ein Schüler des Squarcione
a gewesen sei. Sein frühestes Werk befindet sich in der Galerie zu Bergamo, eine bezeichnete Kreuzigung von 1456 (Nr. 154 der Sammlung Carrara). Die Figuren sind sorgfältig durchmodelliert, die Landschaft aber noch im Stile der Übergangsmeister gehalten. Eine spätere Arbeit, ebenfalls bezeichnet, ist sein h. Hieronymus ebenda. — Das große Fresko der Marter des h. Sebastian in der
b Brera zeigt einen wesentlichen Fortschritt zu achtbarem Naturalismus und kräftiger Färbung. Ebenda das Fresko einer Madonna zwischen zwei jugendlichen Heiligen (Johannes dem Täufer und Stephanus) in schöner architektonischer Umrahmung (1485), sowie ein großes, leider seines alten Rahmens beraubtes Altarwerk, aus S. M. delle Grazie in Bergamo stammend. Der Art Mantegnas nähern sich einige groß aufgefaßte Gestalten erwachender Krieger am Grabe des Auferstandenen, am Gewölbe der großen
c Kapelle des Kastells zu Mailand; im Chore links an den Wänden auch einige treffliche Heiligengestalten von seiner Hand. In Mailand befinden sich ferner charakteristische kleine Madonnen-
d tafeln im Museo Artistico, im Museo Poldi und bei Dr. G.
e Frizzoni; eine größere, auch ein paar charakteristische Heiligen-
f gestalten im Pal. Trivulzi; ein h. Paulus sowie eine liebliche
g frühe Madonna mit Engeln bei Aldo Noseda; endlich die zwei
h Verkündigungsbilder Nr. 50 u. 52 in der Casa Borromeo (unter *Borgognones* Namen) und ein kleines Gemälde gleichen Gegen-
i standes in der Sammlung Vittadini in Arcore. Sein Haupt-
k tafelbild ist das vielteilige Altarwerk in der Brera (Nr. 307), das bisher unter Zenales Namen ging, mit schwärzlichen Schatten in dem kühlen Fleischtone, von feinem Helldunkel und vornehmer Ruhe (aus S. M. delle Grazie in Bergamo, leider seines alten Rahmens beraubt). Ein ähnliches, leider stark nachgedunkeltes

Altarbild, an welchem auch der prächtige Rahmen samt plastischem Schmuck vollständig erhalten sind, malte Foppa mit dem Maler *Lodovico Brea* zusammen für S. M. di Castello zu Genua (1490, s. S. 794 t). Auch das bisher Bramantino zugeschriebene Martyrium Sebastians im Museo Artistico zu Mailand ist ein charakteristisches Werk des Meisters. Seinen späten Stil charakterisiert ein großes allegorisches Fresko in der ehemaligen Libreria von S. Barnaba zu Brescia (Grisaille). — Zwei artige biblische Bildchen, unter Foppas Einfluß, in der Gal. zu Vicenza (Nr. 15).

Der seit zwei Jahrzehnten in der von Michelozzo erbauten Capp. Portinari in S. Eustorgio aufgedeckte umfangreiche Freskenschmuck, weitaus das Bedeutendste, was uns von der älteren lombardischen Malerei erhalten ist, darf nach der Verwandtschaft mit den genannten Bildern dem Foppa zugeschrieben werden (um 1462 begonnen, dem Datum des altertümlich naiven, an Gentile und Pisanello erinnernden, aber unbedeutenden Votivbildes mit dem Stifter, vermutlich von *Bart. da Prato*). An den Seitenwänden: vier Szenen aus dem Leben des Petrus Martyr; an der Eingangswand und der gegenüberliegenden Wand über den Bögen: die Verkündigung und die Himmelfahrt Mariä. Die Färbung zeigt hier im Fresko größere Helligkeit, die Figuren vollere, schönere Bildung, die Gewandung ist weniger knitterig als in den Tafelbildern. In reicher Architektur und Landschaft, ausgezeichnet durch gute Perspektive und feine Beleuchtung, lassen diese einfachen, aber lebensvollen Kompositionen auf umbrisch-florentinischen Einfluß schließen. Der Richtung Foppas gehören auch die 1893 aufgedeckten Fresken im Collegio Branda Castiglione zu Pavia an (Via S. Martino 18, — 1475, — Anbetung, Auferstehung und Deckendekoration); sie sind mit Wahrscheinlichkeit dem aus zahlreichen Dokumenten bekannten *Bonifazio Bembo* zuzuweisen; ebenso die Madonna della Misericordia (al fresco) in der Capp. del Rosario (r. Wand) von S. M. delle Grazie zu Mailand.

Zwei wenig jüngere Zeitgenossen und Nachfolger Foppas, gebürtig aus Treviglio, *Bernardino Butinone* und *Bernardo Zenale* (1436—1526) waren zugleich Ateliergenossen und sind deshalb schwer auseinander zu halten. Gemeinsame Arbeit (laut Inschrift) sind die Fresken der Capp. Griffi in S. Pietro in Gessate zu Mailand (letzte Kap. l., leider sehr beschädigt) und das monumentale vielteilige Gemälde hinter dem Hochaltare im Chore von S. Martino zu Treviglio (1485). *Zenale* ist der bedeutendere, stetiger in seinem künstlerischen Streben wie in seiner Entwicklung und mit größerem Schönheitsgefühl begabt. Von ihm sind an dem Altarwerke in S. Martino der h. Martin, die Heiligen links, die Auferstehung und die Kirchenväter der Predella; in der Capp.

a Griffi die beiden Hauptwände und der großartige h. Ambrosius
zu Pferde. — Durch Übermalung ganz entstellt: eine Madonna
b zwischen vier Heiligen in der Ambrosiana und eine bezeichnete
c und 1502 datierte Verspottung Christi in der Gal. Borromeo zu
Mailand; ebenda das charaktervolle, fälschlich dem Borgognone
zugeschriebene Porträt des Bischofs Novelli von Alba. Den späten
Stil Zenales charakterisiert das schöne Diptychon der Sammlung
d Frizzoni-Salis in Bergamo, der h. Michael und ein Stifter.

Fast stürmisch zwischen den Einflüssen Foppas, Mantegnas, Bramantes, vielleicht auch Zenales umhergeworfen erscheint *Butinone* bei immer wiederkehrenden Eigentümlichkeiten sehr verschieden in seinen Werken. Am altertümlichsten die Madonna mit Heiligen
e in der Brera (Nr. 249, dat. 1454); ebenda ein späteres Madonnenbildchen (Nr. 250); ganz paduanisch die bezeichnete Tafel der
f Gal. Borromeo auf Isola Bella; endlich völlig mantegnesk die
g große Madonna bei Duca Scotti in Mailand. An dem Altare
h in S. Martino zu Treviglio hat Butinone die Madonna, die Heiligen der rechten Seite und zwei Tafeln der Predella gemalt, mit welchem Altare eine Beschneidung Christi in der Gal. zu
i Bergamo (Gal. Carrara), die Hochzeit zu Cana in der Gal.
k Borromeo in Mailand und ein kleines Triptychon mit Szenen
l aus der Geschichte Christi im Kastelle eng zusammengehören.
Sehr eigentümlich sind Butinones große Engelgestalten in S. Mar-
m tino zu Treviglio in einer Stube neben der Orgel und an der
n Decke der Capp. Griffi (ebenda der Gehängte mit dem Affen von ihm) in S. Pietro in Gessate zu Mailand.

Donato Bramante ist vornehmlich während seines Aufenthaltes in Mailand (1476—99) als Maler tätig gewesen und hat auch als solcher ganz eminente Schöpfungen hervorgebracht. Nur weniges ist uns erhalten, am besten die aus Casa Panigarola-Prinetti in
o die Brera (Nr. 489—496) übertragenen überlebensgroßen Gestalten von Kriegern, Sängern, Deklamatoren und Fechtern; sehr groß gehaltene Figuren, die ihre Stammesverwandtschaft mit den Schöpfungen Melozzos da Forli bekunden. Ähnlich das große Fresko mit dem Merkur und reicher ornamentaler Umrahmung im VI. Saale
p des Kastells (Mus. Arch.). Diesen Gestalten ist auch das treffliche Doppelporträt des Luca Paccioli mit einem fürstlichen Schüler in
q der Gal. zu Neapel so verwandt, daß wir es wohl als ein Jugendwerk Bramantes anzusprechen haben (mit gefälschter Inschrift auf Jac. de' Barbaris Namen, dat. 1495). Groß und schlicht auch ein
r Christus als Schmerzensmann in der Klosterkirche von Chiaravalle bei Mailand; endlich fast erloschene Fassadenmalereien und
s ein etwas besser erhaltener Fries in einem Saale der Casa Silvestri, Corso Venezia 16 (s. S. 269 l).

Nach Bramante benannte sich sein gänzlich verschieden beanlagter Schüler *Bartolommeo Suardi*, gen. *Bramantino* (urkundlich genannt 1503—36), eine vornehme, fast übersensitive Natur. Vielleicht aus Butinones Werkstatt kam er zu Bramante, um endlich nach Aufnahme der großen Idee der Lichtkunst Lionardos, die er als einziger unter allen Mailändern wirklich erfaßte, seinen eigentümlichen, ganz persönlichen und interessanten Stil auszubilden. Als Frühwerk nach des Bildhauers Omodeo Komposition gilt die Anbetung des Kindes in der Ambrosiana (wohl von dritter a
Hand, stärker paduanisch!); eigentlich bramantesk dürfen die Lünette der Pietà, ehemals über dem Portale, jetzt in der Kirche S. Sepolcro, und Christus als Schmerzensmann bei Conte Luc- b
chino del Mayno in Mailand genannt werden. Bramantinos c
Lichtkunst offenbart sich zuerst in der Anbetung der Könige in der Gal. Layard in Venedig. Nach Lionardos und Bramantes Weg- d
gang von Mailand nimmt Suardi die erste Stelle unter den Malern ein und scheint von allen Seiten begehrt, besonders von der fürstlichen Familie Trivulzio beschäftigt. Fresken mit der Madonna zwischen Engeln, dem h. Martin mit dem Bettler und ein reizvoller Putto im Weinlaub (alle in der Brera) stammen aus e
dieser Zeit, wie andererseits die Entwürfe zu Chorstuhlfüllungen in S. Bartolommeo zu Bergamo und das Hauptwerk, die Vor- f
zeichnung der zwölf großen Teppiche mit den Monatsdarstellungen, die den Palazzo Trivulzio schmücken. — Im Jahre 1507 war g
Suardi in Rom, um (nicht erhaltene) Arbeiten im Vatikan auszuführen. Sein erstes Werk nach der Heimkehr ist eine mit großer perspektivischer Kunst gegebene Lukretia bei Contessa Sola- h
Busca in Mailand. Der Michaelsaltar der Ambrosiana, Jo- i
hannes auf Patmos auf Isola Bella, die große Kreuzigung und die poetisch feine heilige Familie der Brera zeichnen sich durch k
tief leuchtende Färbung aus. Die letzte Periode dieses Künstlers, aus dessen Werkstatt Luini und Gaudenzio hervorgingen, charakterisieren die zauberhaft feine Flucht nach Ägypten in der Madonna del Sasso bei Locarno, das Altarbild der Madonna mit l
Heiligen, welch letztere teilweise beschattet und malerisch überaus reizvoll behandelt sind, beim Fürsten Trivulzi, endlich die beiden m
leider arg verwahrlosten Tafeln der Pietà und des Pfingstfestes in der Madonna della Ghianda zu Mezzana bei Somma Lombardo n
mit grandioser gemalter Architektur. — Anklänge an seine Kunst zeigt die vielleicht von *Cesare Magnis* (del Magno) fein ausgeführte Darstellung der Ankunft des Äneas bei Dido in der Sammlung zu Vercelli. o

Bernardino de' Conti ist ein mäßiger, als Nachahmer und Kopist Leonardos vegetierender Maler. In der bez. und 1501 dat. Ma-

a donna der Gal. zu Bergamo (Nr. 134) kopierte er eine auch sonst oft wiederholte Komposition Leonardos. Auch in seinen Bildnissen zeigt sich Conti meist unter dem Niveau selbst der geringeren gleichzeitigen Bildnismaler. Das früher Lukas van Leyden zu-
b gewiesene Bildnis in den Uffizien (Nr. 895), das des Knaben
c Francesco Sforza im Vatikan (Anticamera dell' Udienza, dat.
d 1496), das eines Musikers (dat. 1497) bei Crespi in Mailand,
e ein viertes im Museum zu Varallo und das Trivulzioporträt
f bei March. d'Angrona zu Turin (1505) beweisen dies zur Genüge. Trotzdem hat man ihm und dem wenig befähigteren Preda neuerdings eine Reihe von Leonardos Meisterwerken zugeschrieben. — Einem uns noch unbekannten, unter Foppas und Leonardos Einfluß gebildeten, dem Conti verwandten Maler, durch seine schwache Zeichnung unangenehm auffallend, gehört die große
g lionardeske Altartafel der Brera zu: Lodovico Moro mit seiner Familie in Verehrung vor der zwischen den Kirchenvätern thronenden Madonna. Ganz ähnlich die Madonna mit Stifter und
h h. Rochus in der Sammlung Cora zu Turin. — Ein anderer am mailändischen Hofe vielbeschäftigter Porträt- und Miniaturmaler, *Ambrogio Preda* oder *de Predis*, Sohn des Miniaturmalers *Cristoforo*, ist in Italien kaum noch vertreten. Vielleicht gehören ihm
i ein paar Bildnisse in der Gal. Morelli zu Bergamo (Nr. 26),
k im Museo Poldi und bei G. Frizzoni zu Mailand.

Unter den älteren lombardischen Meistern, die zwar durch das Auftreten Leonardos in Mailand nicht ganz unbeeinflußt, aber im Grunde ihrer alten Kunstweise doch treu blieben, begegnet uns am häufigsten *Ambrogio da Fossano*, gen. *Borgognone* (erwähnt seit 1486, † 1523). Er lehnt sich anfangs an Foppa an, wie wir diesen in seinen späteren Bildern kennen lernten. Lebensvolle Charakteristik darf man bei ihm nicht suchen; muß er bewegte Szenen malen, so ist er lahm oder karikiert. Aber seine einfachen Andachtsbilder, seine thronenden Madonnen mit ihrem reichen Gefolge von Engeln sind meist von einer liebenswürdigen Gemütlichkeit und empfindsamer Auffassung; der zarte kühle Ton der feinen Färbung und das reiche Beiwerk des Throns (meist in Gold ausgeführt) erhöht noch den Reiz dieser Darstellungen. Seine erste nachweisbare
l Tätigkeit (1490—94) gehört der Certosa von Pavia an, wo außer den Altarbildern der Kreuzigung (1490, r. Schiff, 4. Kap.), sowie der thronenden hh. Ambrosius und Sirus mit je vier Heiligen (l. Schiff, 6. Kap. u. r. Schiff, 3. Kap.), Fresken von ihm in der ganzen Kirche zerstreut sind. Ein besonders schönes Bild ist der kreuz-
m tragende Christus mit Kartäusermönchen im Museo Civico zu
n Pavia. — In Mailand malte er die Chornische von S. Simpli-
o ciano mit der Krönung Mariä aus; in S. M. della Passione die

Lünetten und die Decke der Sakriſtei. In S. Ambrogio (1. Tauf- a
kapelle links, kürzlich freigelegt) Chriſtus als Schmerzensmann,
faſt wie ein früher Luini. Seine große Himmelfahrt Mariä in der
Brera (Nr. 308, dat. 1522) iſt ſchon etwas zu flau; beſſer ebenda b
mehrere Einzelgeſtalten von Heiligen in Fresko, ein h. Rochus in
Landſchaft, darüber die Madonna (ſpäter) und eine kleine frühe
Madonna. — Ein ähnliches frühes, liebenswürdiges Werk iſt die
Madonna in der Ambroſiana, deren Thron von einer Engelſchar c
umgeben iſt; am Fuße vier h. Biſchöfe mit dem Stifter. — Gleich-
falls früh, in deutlicher Anlehnung an Foppa, das kleine Halb-
figurenbild der Madonna bei March. Visconti-Venoſta in Rom, d
herrlich erhalten, von leuchtendem Kolorit. — Die Privatſamm-
lungen Mailands enthalten verſchiedene Tafelbilder ſeiner Hand,
namentlich Caſa Borromeo, wo eine Madonna auf reichver- e
goldetem Thron vielleicht ſein vollendetſtes Werk genannt werden
darf; einzelne Heiligengeſtalten bei Duca Scotti. — In Bergamo f
einige Bilder in der Galerie (beſonders gut Nr. 229); in S. Spirito g
das große vielteilige Altarbild mit der Herabkunft des h. Geiſtes
(1498). — In SS. Martiri zu Arona eine ſpäte thronende Ma- h
donna mit Heiligen (der halbrunde Abſchluß modern), von größerer
Tiefe der Färbung als irgend ein anderes Gemälde des Künſtlers.
In der Incoronata (1. Kap. r.) zu Lodi vier Bilder aus der h. i
Geſchichte (1498) und in der Collegiata zu Melegnano eine k
Taufe Chriſti (1506).

Von einer Anzahl anderer lombardiſcher Maler, die den Stil des 15. Jahrh. mehr oder weniger bis über 1540 hinaus beibehielten, iſt beſonders zu erwähnen: *Vincenzo Civerchio* aus Crema, der ſeit 1493 als recht tüchtiger Nachfolger des alten Foppa in Brescia tätig iſt. In der Galerie ein Triptychon mit der Glorie des h. l
Nikolaus (1495), in S. Aleſſandro eine gute Pietà (1504); eine m
Anbetung des Kindes in der Brera, eine zweite ebenda aus S. n
M. del Carmine ſtammend, gehört vielmehr einem Schüler Ze-
nales an, der uns in einem Triptychon in S. Ambrogio und in o
Einzelfiguren von Heiligen im Muſeo Poldi und in Caſa Ba- p
gatti Valſecchi wiederbegegnet. Spätere Bilder Civerchios in q
ſeiner Heimat Crema (Dom). Dem Civerchio naheſtehend fünf r
Tafeln mit muſizierenden Putten bei Conte Sormani-Andreani s
in Mailand. Einige tüchtige, leider ſchadhafte Madonnen unter
den neuerlich aufgedeckten Fresken von S. Agoſtino delle Mo- t
nache (Via Longone). In der Gal. zu Bergamo ein bez. h. u
Franziskus.

Girolamo Giovenone aus Vercelli ist ein schwacher Vorläufer der in Gaudenzio Ferrari gipfelnden piemontesischen Schule; Bilder a von ihm in der Galerie zu Bergamo und besonders in der b Galerie zu Turin, wo auch Bilder seines Sohnes *Giuseppe*. – *Macrino d'Alba*, gleichfalls Piemontese, in dessen Darstellungsweise sich paduanische und ferraresische Einflüsse mischen, ehe er in den neunziger Jahren in Mailand den Einfluß Leonardos erc fährt, ist ebenfalls in Turin (Galerie und Albertina) gut vertreten; sein Hauptbild, eine durch kräftige Farbe ausgezeichnete d Himmelfahrt Christi (1496), ziert den 2. Altar rechts in der Cere toſa zu Pavia. Mehrere Gemälde in seiner Geburtsstadt Alba; das trefflichste, eine thronende Madonna von 1501, mit den hh. Bernardinus und Franziskus, den Stiftern und schönen leonardesf ken Putten im Stadthause; eine Anbetung des Kindes in S. g Giovanni (2. Altar links). – Eine thronende Madonna zwischen h zwei h. Bischöfen in der Galerie des Kapitols. – Schüler des Macrino d'Alba und zugleich ganz entschieden von den Niederländern beeinflußt ist *Defendente Ferrari* (1470–1532), dessen Werke beinahe nordisches Gepräge zeigen. In der Tat wird eines seiner i Hauptwerke im Dome von Turin (2. Altar r.) Dürer zugeschriek ben. Andere Bilder finden sich in den Galerien zu Turin (vier l Tafelbilder) und Bergamo (kleine Passionsszenen) und im Dome m von Ivrea. Auch die Brera besitzt einige gute Bilder von ihm; viele sind noch in kleinen Städten Piemonts erhalten (Susa, Avigliana, Ranverso, Mondovi usw.). – Die Bilder der beiden älteren n *Piazza, Albertino* und *Martino* (in S. Incoronata und S. Agneseo von Lodi und in der Umgegend; ein Triptychon mit dem h. Nikop laus als Mittelbild bei Crespi in Mailand), zeigen Einflüsse Borgognones und der Schule Leonardos, während die glänzende Farbe auf Brescia weist.

In Genua arbeitete hauptsächlich *Pierfrancesco Sacchi* aus Pavia. Mit seinem einfachen Gemütsausdruck, seiner flandrischen Ausführung bis in das kleinste Detail hinein, und mit den reichen landschaftlichen Hintergründen macht er gelegentlich einen Eindruck, der außer Verhältnis zu seiner geringen Begabung steht. q In S. M. di Castello, 3. Altar rechts, drei Heilige in einer Landr schaft (von 1526); in Multedo bei Pegli eine große Beweinung Christi, ihm zuzuschreiben auch der schöne Madonnenaltar im s Albergo de' Poveri zu Genua. – In S. Pancrazio: St. Petrus und Paulus, von *Teramo Piaggia*, der hier völlig als Sacchis Nachahmer erscheint (anderswo dagegen sich der römischen Schule nähert). – Von *Lodovico Brea* aus Nizza (um 1500) u. a.: die Bilder der 3. Kap. links und des 5. Altars rechts in S. M. di t Castello (f. S. 789 a), mit auffallend starken niederländischen Ein-

flüssen. – Bei dem älteren *Semino (Antonio)* mischen sich Eindrücke von Sacchi, Brea und Perin del Vaga. Sein Hauptbild von 1531, das er nach der Inschrift mit einem Genossen *„Theramus Zoalii" (Piaggia?)* ausführte, die Marter des h. Andreas in S. Ambrogio (4. Altar links), ist befangen und ungeschickt, aber sehr a
fleißig und nicht ohne einzelne schöne Züge.

***

Eine interessante Schule sehen wir am Ausgange des 15. Jahrh. auch in Cremona entstehen. Hier mischt sich mit den paduanisch-ferrareſischen Einflüssen der früheren Zeit die Einwirkung der Venezianer, insbesondere des Giovanni Bellini, die namentlich für die Entwicklung des Hauptmeisters, *Boccaccio Boccaccino* (c. 1467 bis 1524/5), bestimmend wird. Venedig besitzt von ihm: die thronende Madonna mit vier Heiligen in S. Giuliano (1. Altar l.), am b
meisten der Kunstweise Cimas verwandt; die im Freien sitzende Madonna mit vier Heiligen in der Akademie (Nr. 600), eins der c
ersten und schönsten Beispiele des Typus der Santa Conversazione (mit knienden und sitzenden ganzen Figuren in landschaftlicher Umgebung), der bald darauf von Tizian und Palma vecchio mit Vorliebe aufgenommen wurde; eine von Engeln verehrte Madonna im Pal. Layard; zwei kleinere tüchtige Madonnen mit Heiligen d
im Museo Correr; ähnliche Bilder, meist unter fremden Namen, e
u. a. im Pal. Reale (Madonna mit Kind), in den Gal. zu Vicenza f
und Padua (zwei geringere Sante Conversazioni), im Pal. Pitti g
(die sog. Zingarella des Garofalo, Nr. 246), in der Gal. Doria in h
Rom (Madonna mit vier Heiligen in Halbfigur), in der Gal. zu i
Modena (Madonna mit zwei knienden Hirten, *Aleni* benannt), in der Gal. Crespi zu Mailand (Madonna) – alle leicht kenntlich k
an den kugelrunden Köpfchen und den großen, eulenartigen Augen. – In S. Pietro zu Murano eine thronende Madonna mit Heiligen l
(eher vom Pseudo-Boccaccino, s. S. 796 c u. ff.). – In seiner Vaterstadt Cremona ist im Dome der Chor (1506) und das Hauptschiff (1515) m
von ihm und seinem Sohne *Camillo* nebst andern Gehilfen, wie *Gianfrancesco Bembo, Altobello da Melone, Galeazzo Campi,* ausgemalt. Während sich in den Fresken der jüngeren Künstler schon der Einfluß der entwickelteren venenzianischen Meister, namentlich des Pordenone und des Romanino, die gleichzeitig mit ihm an der Ausschmückung des Domes beschäftigt waren, geltend macht, bleibt Boccaccino auch hier seiner Eigenart treu. Heiter und leicht in der Erzählung, geschickt in der Anordnung trotz seiner Vorliebe für das Detail, reich und harmonisch in der Färbung. – Mehrere Altarbilder des Meisters von verschiedenem Wert im Dome, S. n

a Agata (h. Familie von 1518, falſch bez. *Gal. Campi*) und in der
b Galerie von Cremona.

Mit Boccaccino iſt neuerdings ein anderer eigentümlicher Lombarde verwechſelt worden, der, wie jener, längere Zeit in Venedig tätig war; ſein bekannteſtes Bild iſt die Fußwaſchung in der Aka-
c demie zu Venedig (Nr. 599, von 1500). Ebenda eine Madonna (Nr. 605) und Chriſtus unter den Schriftgelehrten in Halbfiguren
d (Nr. 598); in der Sakriſtei von S. Stefano eine Madonna in der Landſchaft und zwei Heilige; das umfangreichſte Bild, das Gaſt-
e mahl in Emaus, in der Galerie von Treviſo; anziehender eine
f Madonna mit den Stiftern im Muſeum zu Neapel; eine Madonna
g mit dem h. Sebaſtian in der Galerie zu Modena. Dieſer *„Pſeudo-Boccaccino“* iſt in der Regel hart und grell in der Färbung, ſtarr und nüchtern in den Figuren, die meiſt aus Leonardos Werken entlehnt ſind.

Ein anderer Cremoneſe, der in Venedig tätig war und Lombardiſches und Venezianiſches in drolliger Weiſe vermiſcht, iſt der erſt neuerdings bekannt gewordene *Bartolommeo Veneziano*. Sein früheſtes Werk, eine Madonna vor einer Landſchaft (mit dem
h Santo von Padua) im Pal. Michiel delle Colonne zu Venedig, iſt bezeichnet: 1502 9. apr. Bartolamio mezo Venizian e mezo
i Cremonese. Hier wie in der Madonna der Gal. Locchis zu Bergamo (v. J. 1505, wiederholt, mit anderer Landſchaft, in der
k Gal. Crespi zu Mailand, in der Ambroſiana u. ſ. f.; dieſelbe
l Madonna, echt bezeichnet *F. Biſſolo*, in der Akademie zu Venedig, ſ. S. 777 l) erſcheint er als ſchwacher Belliniſchüler. Da-
m gegen nähert er ſich in zwei gleichfalls in Mailand befindlichen weiblichen Bruſtbildern von feiner Durchbildung und eigenartigem
n Reiz dem Boltraffio: in der Lautenſpielerin beim Conte Ceſare
o del Mayno (1519), die oft kopiert wurde (Ambroſiana u. a.), ſowie in der an ihren eigentümlichen Ringellocken kenntlichen
p „Judenbraut“ beim Duca Giov. Melzi zu Mailand. Unter den eigentlichen Bildniſſen iſt das männliche Bildnis der Sammlung
q Crespi in Mailand das Hauptwerk. Ähnlich das große Porträt
r eines Mannes mit Schwert in der Galleria Nazionale zu Rom,
s der Mann mit dem Buche in der Ambroſiana, eine junge Dame
t in reichem Koſtüm beim March. Ambrogio Doria in Genua,
u ein geringeres Frauenbildnis in der Gal. Borromeo zu Mailand,
v das Bildnis eines Ehepaares in Caſa Perego ebenda u. a. m.

***

Süditalien zehrt auch in dieſer Periode, wie in der Plaſtik, ſo in der Malerei faſt ausſchließlich von fremden Kräften. Soweit ſich eine eigene Kunſt ausbildet, iſt ſie durch dieſe bedingt und bleibt in mäßigen Anfängen ſtecken.

In Neapel waren unter dem letzten Anjou (René) und unter Alfons von Aragonien Bilder der flandriſchen Schule (ſ. S. 799) zu einem ſolchen Anſehen gelangt, daß mehrere einheimiſche Maler (wie namentlich Antonello da Meſſina) ſie unmittelbar zum Vorbild nahmen. — Flandriſcher Richtung mit italieniſchen Anklängen iſt in S. Domenico Maggiore (6. Kap. r.) die Kreuztragung und a neben dem Altare ebendaſelbſt eine Kreuzabnahme. — In S. Pietro b Martire die vortrefflich kolorierte Tafel des h. Vincenz Ferrer, von kleinen Darſtellungen ſeiner Legende umgeben. — In der Unterkirche S. Severino am Hauptaltare ein beſonders gutes Werk c dieſer Art: oben die Madonna, unten der h. Severin zwiſchen je vier Heiligen; geringer der h. Hieronymus des Muſeums und andere, d früher den van Eycks oder ihren Schülern zugeſchriebene Bilder.

Die beachtenswerteſte Leiſtung dieſer Zeit geht auf *Antonio da Solario*, gen. *lo Zingaro*, einen Venezianer, zurück, unter deſſen Leitung um die Wende des Jahrhunderts von verſchiedenen Händen die zwanzig Fresken eines der Kloſterhöfe bei S. Severino (beſtes e Licht: vormittags) ausgeführt wurden, ein tüchtiges Werk von echt venezianiſchem Charakter. Das Leben des h. Benedikt iſt wohl nie beſſer dargeſtellt worden, wenn man Signorellis Fresken in Monte Oliveto (bei Asciano) in Abrechnung bringt. Der Typus des hier abgebildeten Menſchengeſchlechtes hat zwar in Naſe, Blick und Lippen etwas Stumpfes, ſelbſt Zweideutiges, aber eine Fülle von lebendig dargeſtellten Bildnisfiguren hebt dieſen Mangel auf; ſchön und würdig bewegen ſich die Geſtalten auf einem mittlern Plan, hinter dem der bauliche oder landſchaftliche Grund leicht und wohltuend emporſteigt. Der Meiſter kannte z. B. ſo gut wie Giorgione die reizende Wirkung ſchlanker, dünnbelaubter Stämme, die ſich vor und neben ſteilen Felsmaſſen u. dgl. hinaufziehen; überhaupt iſt hier die Landſchaft mit vollem Bewußtſein als Stätte bedeutender Ereigniſſe behandelt. Nirgends bemerkt man ein Verſinken in das Barocke oder ins Flaue; ein gleichmäßiger edler Stil belebt alles. Der ſtille Hof mit der noch in ihren Trümmern herrlichen Rieſenplatane, eine Oaſe mitten im Gewühle Neapels, erhöht noch den Eindruck. (Ein anderes, ähnliches Leben des h. Benedikt im kleinen Hofe der Badia zu Florenz.) f

In neueſter Zeit ſind verſchiedene Tafelgemälde des Antonio bekannt geworden, die ihn noch beſtimmter der Nachfolge Giov. Bellinis zuweiſen: eine bez. Madonna mit dem Stifter im Muſeo g Nazionale zu Neapel, eine große thronende Madonna zwiſchen vier Heiligen im Carmine zu S. Fermo, ein ähnliches, ſehr ſchad- h haftes Altarbild in S. Francesco zu Oſimo; als neue Erwerbung i der Ambroſiana in Mailand ein Johanneshaupt (1505). k

Von gleichzeitigen geringen Malern in Neapel das urkundlich

a 1509 von *Ant. Rimpaſta* aus Bologna gemalte Werk im Muſeo Nazionale, und die *Silveſtro de' Buoni* benannte Himmelfahrt
b Chriſti, mit Heiligen zur Seite, in der Kirche Monte Oliveto, Capp. Piccolomini, links vom Portale. — Die beiden *Donzelli*, nach neueren Forſchungen Florentiner (geb. 1451 und 1455, Schüler des Neri di Bicci), mögen Gehilfen an den Fresken von S. Severino geweſen ſein. Sichere Arbeiten von ihnen ſind nicht mehr nachweisbar. — Dem *Silveſtro de' Buoni* gehört die Madonna mit
c zwei Heiligen in S. Reſtituta beim Dome (bez. und datiert 1500);
d anderes in ſeiner Art im Muſeum von Capua, in der Kathedrale
e von Fondi (Kap. rechts, ein ähnliches Bild) uſw. — Wir würden dieſen Maler und ſeinen Schüler *Antonio d' Amato* (Bild in S.
f Severino) nicht nennen, wenn nicht neben den Werken der ſpätern neapolitaniſchen Schule das Auge gerade ſolchen Bildern dankbar entgegenkäme, in denen mit einfachen Mitteln nach der Darſtellung des Höhern wenigſtens geſtrebt worden iſt. — Der in
g Rom, unter anderen im Konſervatorenpalaſte und im Lateran,
h hauptſächlich aber in Ascoli vorkommende Baumeiſter *Cola dell' Amatrice* (ſ. S. 300 g, h), ein ebenfalls von der flandriſchen Schule beeinflußter geringer Meiſter, malte noch nach 1530.

***

Die Malerei in Sizilien ſpielt, wie die von Neapel, eine klägliche Rolle. Im Trecento brachten es die Beziehungen zu Piſa mit ſich, daß unbedeutende piſaner Bilder und mit ihnen ſieneſiſche Elemente nach Palermo kamen. Es entwickelte ſich eine lokale handwerksmäßige Anfertigung von Altären, auf denen meiſt, wie
i bei den zahlreichen Bildern im Muſeum zu Palermo, die Krönung Mariä und in der Predella die zwölf Apoſtel dargeſtellt wurden. Gemeinſam iſt ihnen ein flüſſiger, glaſiger Vortrag. (Ein *Bartolommeo de Camulio* nennt ſich auf einer Madonna ebenda.) Im 15. Jahrh. tritt, wie in Neapel, nordiſch-niederländiſcher Einfluß
k auf. Der großartige Trionfo della Morte im ehemaligen Ospedale zu Palermo iſt offenbar das Werk eines Niederländers (ſ. S. 801 g). Dem *Antonio Crescenzio*, dem es irrtümlich zuge-
l ſchrieben wird, gibt man eine h. Cäcilia im Dome und eine Ma-
m donna mit Heiligen im Muſeum, beide leuchtend in den Farben und vornehm im Ausdrucke, vielleicht von einer und derſelben Hand, die aber nichts mit dem Meiſter des Trionfo zu tun hat. — Als eine gute, in gewiſſer Beziehung an Antonello erinnernde
n Leiſtung iſt ein Fresko in S. M. di Geſù bei Palermo hervorzuheben, das den Beato Matteo und Szenen ſeiner Legende darſtellt (leider ſehr zerſtört); auch dieſes ſehr niederländiſch und feinfühlig gezeichnet. Dasſelbe gilt von der Krönung Mariä beim

Duca di Verdura in Palermo, von *Pietro Ruzzolone* (um 1510). a
— *Tommaso de Viglia* († 1497) steht in seinen Fresken im Museum b
etwa zwischen einem mäßigen Niederländer und einem Peruginoschüler in der Mitte. — In Messina erscheinen die wenigen Künstler dagegen von der venezianischen Schule abhängig, wohl durch Vermittlung des Antonello. Ein *Salvo d' Antonio* nennt sich im Dome auf einem größeren Bilde mit dem Tode der Maria, das c
der Schule Bellinis an Leuchtkraft der Farbe und Schönheit der Köpfe wenig nachgibt. Eine h. Katharina ebenda hat ähnlichen Charakter. Eine Darstellung im Tempel und ein h. Sebastian schließen sich noch enger an Antonello an, als dies bei Salvo der Fall ist. — Ein anderer Künstler dieser Richtung, der aber dem Salvo nicht gleich kommt, zeichnet sich auf einer Madonna im Museum zu Catania als *Antonello da Saliba* (1497, vgl. S. 767). d
Die Lünette über der Sakristeitür im Dome enthält aus derselben e
Zeit eine fast paduanische, leidenschaftlich bewegte Pietà. — Die große Darstellung im Tempel, die *Girolamo Alibrandi* (1470—1524) für den Hochaltar von S. Niccolò in Messina malte (1519), zeigt f
in merkwürdiger Mischung venezianische Traditionen mit Einflüssen von Raffael und namentlich von Leonardo, dessen Schüler Girolamo gewesen sein soll. Der Endpunkt dieser wenig originellen Malerei von Palermo ist *Vincenzo Ainemolo* († nach 1557), von dem zahlreiche Bilder im Museum und in den Kirchen. g

***

Welchen Eindruck können neben diesen Schöpfungen eines gewaltig aufgeblühten Kunstvermögens die altniederländischen und altdeutschen Gemälde hervorbringen? — Man würde sehr irren, wenn man glaubte, das Italien des 15. und 16. Jahrh. hätte sie mißachtet; schon die verhältnismäßig bedeutende Anzahl, in der sie noch jetzt durch die italienischen Galerien (und Kirchen) verbreitet sind, beweist das Gegenteil. Mag es hier und da bloße Luxussache gewesen sein, nordische Bilder zu besitzen, — immerhin müssen die damaligen Italiener in der nordischen Kunst etwas Eigentümliches anerkannt und wertgeschätzt haben.

Die altflandrische Schule der Brüder Hubert und Jan van Eyck hatte die Richtung des 15. Jahrh., den Realismus, fast früher und gründlicher betätigt als Masaccio. Vielleicht schon bei Lebzeiten der beiden Brüder kamen einige jener nordischen Bilder nach Neapel, die auf die dortige Schule wesentlichen Einfluß ausübten.

In der Folge war es dann zunächst die sog. Technik, die den altflandrischen Bildern einen besondern Wert gab, d. h. jener tiefe Lichtglanz der Farben, der selbst die prosaisch aufgefaßten Charaktere und Hergänge mit einem poetisch ergreifenden Zauber um-

hüllt. Sobald als möglich lernte man den Niederländern das Verfahren ab. Das neue Bindemittel, das Öl, oder vielleicht richtiger der Firnis, war dabei nicht die Hauptsache; höhere Fragen des Kolorits (der Kontraste) mögen bei diesem Anlaß ganz im Stillen erledigt worden sein.

Ferner imponierte die delikate Vollendung, die aus jedem guten flandrischen Bilde ein vollkommenes Juwel macht. Endlich gab die flandrische Behandlung der Landschaft und der in Linien- und Luftperspektive (verhältnismäßig) so vorzüglich wahren Architekturen der italienischen Malerei einen geradezu entscheidenden Anstoß.

Für die Auffassung im großen gewährten die Niederländer den Italienern nichts, was diese nicht aus eigenen Kräften schon gehabt hätten, wenn auch in anderer Weise. Doch empfand man in den Andachtsbildern der erstern gar wohl den gleichmäßigern, durch kein (für den Gegenstand indifferentes) Schönheitsstreben beirrten Ernst. Zur Zeit Michelangelos galten die niederländischen Bilder für frömmer als die italienischen.

Von *Jan van Eyck* ist in Italien nur das miniaturartig feine
a Bildchen in der Gal. zu Turin (Nr. 187) erhalten, von dem eine genaue, noch kleinere Wiederholung in der Sammlung John G. Johnson in Philadelphia zu finden ist: die Stigmatisation des h. Franz, durch die reiche südliche Landschaft ausgezeichnet.

Von *Roger van der Weyden,* der um 1450 im Süden gewesen ist, sich besonders in Ferrara und Rom aufgehalten hat, besitzt
b Italien in den Uffizien zu Florenz (Nr. 795) ein echtes, schönes und trefflich erhaltenes Werk, eine Grablegung. Gleichfalls echt, wenn auch nicht von gleicher Güte, sind zwei Flügel eines Altars
c in der Turiner Galerie (Nr. 189 und 190, die Heimsuchung und das Gegenstück mit dem Stifterbildnis, in dem die Figur freilich
d völlig übermalt ist). Das männliche Porträt der Akademie zu Venedig (Nr. 191, angeblich Lor. Fromont darstellend, mit dem Wahlspruch „raison l'enseigne") ist eines der besten Bildnisse Rogers. — Von einem Nachfolger des Meisters findet sich eine
e Kreuzabnahme mit lebensgroßen Halbfiguren in der Galerie zu Messina.

Von einem nüchternen Brügger Meister aus der Zeit um 1490 rühren die beiden Altarflügel mit den Bildnissen des Pier Ant.
f Baroncelli und seiner Frau in den Uffizien her (Nr. 749; auf der Rückseite, grau in grau, die Verkündigung).

Von *Hugo van der Goes* besitzt Italien das weitaus bedeutendste
g Werk in den Uffizien zu Florenz (aus S. M. Nuova, wofür es auf Bestellung der Portinari um 1475 gemalt wurde): die große Anbetung des Kindes durch Hirten und Engel; auf den Flügelbildern der Donator mit seinen Söhnen und zwei Schutzheiligen.

sowie seine Frau mit Tochter und zwei weiblichen Heiligen. Maria und die Engel zeigen Hugos bekümmerten und doch nicht reizlosen Typus, die Seitenbilder namentlich die ganze ergreifende flandrische Individualistik. Hier und an ähnlichen Bildern mögen die alten Florentiner die Porträtkunst vervollkommnet haben. — Das Museo Correr zu Venedig besitzt eine kleine Kreuzigung, a
die gleichfalls auf H. van der Goes zurückzuführen ist. (Die diesem zugeschriebene Madonna in der Gal. zu Bologna hat nichts b
mit ihm gemein.)

Italien besitzt das einzige bezeugte Werk des *Justus van Gent* in der Einsetzung des Abendmahls (1474 voll.) in der Gal. zu Ur- c
bino. Unter den Zuschauern die lebensvollen Porträts des Herzogs Federigo da Montefeltre und des Gesandten des Schah von Persien, während dessen Anwesenheit Justus das Bild in Urbino ausführte. Von kräftigem, derbem Naturalismus, durchaus originell in der Auffassung (Christus durch die Apostel schreitend, indem er das Sakrament spendet), mit prächtiger und reicher Färbung, leider aber sehr schadhaft. Justus war neben *Melozzo* auch mit der Ausschmückung von Federigos Palast beschäftigt. Erhalten sind noch seine 29 großen Idealporträts biblischer und heidnischer Berühmtheiten, wahrscheinlich für die Bibliothek bestimmt; 14 davon kamen (aus Pal. Colonna) nach dem Louvre, die übrigen befinden sich jetzt in der Gal. Barberini zu Rom. Als Niederländer verrät d
er sich in der leuchtenden Farbe und in der Behandlung; in der geschmackvolleren Anordnung und größeren Auffassung der Charaktere macht sich der italienische Einfluß, speziell der des Melozzo geltend. Daß auch die vier Tafeln mit den Wissenschaften (in London und Berlin) von Justus und nicht von Melozzo gemalt seien, wie behauptet wird, widerlegt sich durch die völlige Verschiedenheit der gleichzeitig entstandenen Abendmahlstafel des Justus. Das lebensgroße Bild mit Federigo und seinem Söhnchen im Pal. e
Barberini steht ihm dagegen schon näher (vgl. S. 724 c).

Mit diesem Justus ist der *Justus de Allemagna,* der 1451 einen Kreuzgang von S. M. di Castello zu Genua ausmalte, mit Un- f
recht für dieselbe Person erklärt worden: an der Wand eine große Verkündigung, mit umständlicher Sorgfalt aller Details dargestellt; an der Decke die Halbfiguren der Sibyllen und Propheten; eine interessante größere Komposition im Vorraume, leider fast unsichtbar.

Bei Justus kann wohl am passendsten ein Hauptwerk niederländischer Malerei auf italienischem Boden erwähnt werden: der dem Crescenzio (S. 798 l) zugeschriebene Trionfo della Morte im alten Hospital von Palermo (jetzt Kaserne), in überlebensgroßen g
Figuren auf die Wand (in Öl?) gemalt. Ein Werk voll gewaltiger Leidenschaft, in Gedanken und Komposition von dem berühmten

pisaner Fresko beeinflußt, aber in der naturalistischen Auffassung, in der Detailschilderung, in Kostüm und Landschaft echt nordisch (um 1450).

Auf *Dirk Bouts* (van der Goes gen.) geht eine hübsche Madonna
a im Museo Nazionale zu Florenz (Sammlung Carrand) zurück,
b während der ziemlich plumpe h. Christophorus in der Gal. zu Modena (Nr. 458) seinem Sohne und Nachfolger *Albert*, dem sog. *Meister der Himmelfahrt Mariä*, zuzuschreiben ist.

c Von *Hans Memling* besitzt die Gal. zu Turin (Nr. 202) ein Hauptwerk: Szenen aus der Passion Christi in reicher Landschaft (fälschlich „die sieben Schmerzen Mariä" benannt), nah verwandt dem irrtümlich als Gegenstück und als „die sieben Freuden der Maria" bezeichneten Bilde in der Münchener Pinakothek. Das Turiner Bild ist wahrscheinlich bald nach 1470 für Tommaso Portinari ausgeführt. — Von gleicher Schönheit ist die kleine thronende
d Madonna mit zwei Engeln in den Uffizien (Nr. 703). Keine damalige italienische Schule verfolgte gerade diese Intention, keine hätte ein so leuchtendes, schönes und zartes Tafelbild geliefert. – Ebenda das Bildnis des Benedetto Portinari und das Brustbild seines Schutzpatrons (Nr. 769 und 778, dat. 1487), die Seitenbilder eines Triptychons, dessen Mittelbild sich in Berlin befindet. Ebenso tüchtig sind zwei männliche, früher dem Antonello zugeschriebene
e Bildnisse in der Akademie zu Venedig (Nr. 586) und im Pal.
f Corsini zu Florenz (Nr. 5); geringer ein verdorbenes Porträt
g unter Ambergers Namen in der Gal. zu Vicenza (Nr. 31). Ebenda ein echtes Bild der früheren Zeit, noch an Roger gemahnend, eine Kreuzigung (IV, Nr. 3), von der die Akademie zu Venedig eine alte Kopie besitzt (vergrößert durch Einbeziehung der beiden Seitentafeln mit den Stiftern, deren Originale in Privatbesitz im Aus-
h lande). — Die bekannte Beweinung Christi in der Gal. Doria zu Rom ist von anziehendem, mildem Ausdruck und schöner Färbung.

Auch von *Gerard David* besitzt Italien mehrere Bilder. Zunächst ein Jugendwerk, die Nagelung des Kreuzes in der Sammlung
i Layard zu Venedig, dessen Flügel sich im Antwerpener Museum befinden. Dann ein Hauptwerk, die Madonna zwischen den hh.
k Hieronymus und Antonius, im Pal. Bianco zu Genua, wo auch die Klage unter dem Kreuz ihm gehört. — Die Madonna in der
l Accademia di S. Luca zu Rom geht wenigstens in der Kom-
m position auf David zurück. Die Uffizien besitzen von ihm eine schadhafte Anbetung der Könige in Tempera (Nr. 708) aus seiner Frühzeit und eine Abnahme vom Kreuz (Nr. 846).

Vom Hauptmeister der altholländischen Schule, *Geertgen tot Sint*
n *Jans*, besitzt die Ambrosiana zu Mailand ein miniaturartig feines Madonnenbildchen.

Von Lukas van Leyden ist kein echtes Bild mehr in Italien vorhanden. — Von seinem interessanten, aber wenig erfreulichen Zeitgenossen und Landsmann *Jacob Cornelisz van Oostsanen* eine Geburt Christi mit vielen Stifterfiguren von 1512 im Museum zu Neapel (V, Nr. 31, Dürer gen.). — Von *M. van Heemskerck* eine Beweinung und ein Jüngstes Gericht (1554) in der Accademia Albertina zu Turin. — Von *Quinten Massys* scheint kein echtes Werk mehr auf italienischem Boden vorhanden zu sein, wenn nicht die Madonna mit Engeln in der Kirche im Museum zu Palermo als ein Jugendwerk des Künstlers angesehen werden darf. Von seinem Nachfolger *Marinus* bewahrt die Gal. Mansi in Lucca eines seiner charakteristischen Hieronymusbilder. Von ihm rührt wohl auch das unerfreuliche Eccehomo im Dogenpalaste (Chiesetta) her, das früher als „Dürer" bewundert wurde.

Von den niederländischen Meistern, die im Anfange des 16. Jahrh. nach Italien kamen und dort in ihrer Kunstweise wesentlich umgestaltet wurden, besitzt Italien unverhältnismäßig wenige Werke. Freilich boten diese Künstler den Italienern sehr wenig; die alten nationalen Eigentümlichkeiten, einst von ihnen hochgeschätzt, gaben sie z. T. auf, und was sie von letzteren neuen Lehrmeistern annahmen, war meist eitel Manier. Von dem hervorragendsten und begabtesten dieser Meister, von *Jan Gossaert* gen. *Mabuse* (1508/9 in Italien), ist eine Venus in der Galerie zu Rovigo (Nr. 103) zu erwähnen. In seiner Art sind zwei kleine Bildchen der Gal. Colonna zu Rom, die sieben Freuden und die sieben Leiden der Maria; vielleicht ist ihm auch eine Madonna am Brunnen in der Ambrosiana (Schule Memlings gen.) als ganz frühes Werk zuzuschreiben. Italien besitzt aber auch (früher unter J. van Eycks Namen) das Meisterwerk des Mabuse, das kleine Triptychon im Museum zu Palermo: die Madonna mit musizierenden Engeln in reicher gotischer Architektur, auf den Flügeln die hh. Katharina und Dorothea, auf der Rückseite das Paradies mit Adam und Eva: ein Juwel in emailartiger Farbenpracht und in miniaturartiger Durchführung. (Angeblich von 1501; auch der alte Rahmen und selbst der Lederkasten des Bildes ist noch erhalten, das ein Geschenk eines sizilianischen Edelmannes ist.) Von Mabuse und einem älteren, dem Gerard David verwandten Künstler (Darstellungen der Monate) rühren wohl auch die Illustrationen des berühmten Codex Grimani in der Bibliothek Marciana im Dogenpalaste zu Venedig her. — Von einem liebenswürdigen, aber etwas schwächlichen Maler, der dem B. van Orley nahe steht, dem sogenannten *Meister der weiblichen Halbfiguren,* hängt eine Magdalena unter Mostaerts Namen in der Ambrosiana zu Mailand, eine h. Katharina in der Brera (Nr. 616); eine Musi-

a b c d e f g h i k l m

a zierende, sowie ein Triptychon mit der Kreuzigung im Museum zu Turin. — Dem *Ambrosius Benson*, einem in Brügge ausgebildeten Meister, schreibt man neuerdings die Magdalena in der b Akademie von Venedig (Nr. 187) zu, die in der Komposition an den Meister der weiblichen Halbfiguren erinnert, ihm aber wesentlich überlegen ist.

Die Italiener fanden in den reichen und phantastischen Ansichten der ersten niederländischen Landschafter manches, was ihnen an den Bildern der Eyckschen Schule gefallen hatte. In der Gal. c Borghese werden mehrere kleine Landschaften dem *Patenir* mit größerem oder geringerem Recht zugeschrieben. — Namentlich zahlreich aber finden sich Bilder des *Herri met de Bles* (in Italien *Civetta* gen.), obgleich gerade die in Italien so benannten Bilder in S. Pietro zu Modena und SS. Nazaro e Celso zu Brescia nichts d mit ihm zu tun haben. Zunächst in der Gal. Borghese eine e Landschaft; im Museum zu Neapel sogar fünf Landschaften seiner späteren Zeit (Schule des J. Brueghel gen.); ein bedeutenderes f Werk in den Uffizien (Nr. 370), eine reiche Landschaft mit Bergwerken. Wenn uns diese kleinen Landschaften wahrscheinlich die Kunst Civettas wirklich veranschaulichen, werden mit Unrecht unter demselben Namen (auf Grund einer zweifelhaften Inschrift in der Münchener Pinakothek: Henricus Blesius) Figurenbilder von eigentümlich manieriertem Stil zusammengestellt. Aus dieser Gruppe, an der verschiedene Maler beteiligt sind, besitzt Italien eine Reihe g tüchtiger Tafeln, besonders in der Pinakothek zu Bologna ein h Triptychon mit Esther vor Ahasver, in der Galerie zu Turin eine i Beweinung Christi und in der Brera einen Flügelaltar mit der k Anbetung der Könige, endlich in S. Spirito zu Messina ein Triptychon mit Johannes d. T., auf den Flügeln je vier kleine Szenen der Legende; wesentlich figürlich, lebhaft bewegt, von sauberster Durchführung. Phantastische Darstellungen, aus denen sich das Genre langsam entwickelte, werden als Kuriositäten in Italien gesucht gewesen sein. Von dem Hauptmeister dieser Richtung, von l *Hieronymus Bosch*, sind in der Akademie zu Venedig die zwei Flügel mit dem Jüngsten Gericht echte Werke; ihnen nahe ver- m wandt sind u. a. ein paar Bilder im Pal. Colonna zu Rom (Versuchung des h. Antonius, L. Cranach gen., Nr. 17). — Von einem malerisch sehr begabten Nachfolger, *Jan Mandyn*, besitzt der n Princ. Corsini in Florenz (in den Privatzimmern) eine bezeichnete Versuchung des h. Antonius. — Die hervorragendsten Werke derselben Richtung sind zwei Temperabilder des alten *Pieter* o *Brueghel* im Museum zu Neapel; das eine das Gleichnis von den Blinden, das zweite die „Häresie" vorstellend (ersteres datiert 1568). — Als Beispiel jener genreartigen Marktszenen, die in der

zweiten Hälfte des 16. Jahrh. das Stilleben vorbereiten, sei eine Reihe guter Bilder des *J. Beuckelaar* im Museum zu Neapel a angeführt. Ebenda ist noch ein gleichzeitiger verwandter Meister (holländische Schule gen.), vielleicht *Hendrik van Cleef*, mit zwei ähnlichen Bildern vertreten.

Die italienischen Sammlungen besitzen auch einige wenige treffliche Bildnisse von niederländischen Meistern des 16. Jahrh. Das hervorragendste hängt unter Holbeins Namen im Pal. Pitti (Nr. 223), b das Bildnis eines Mannes in mittleren Jahren, von außerordentlicher Energie der Auffassung und trefflicher Modellierung. Vielleicht ist der Urheber *B. v. Orley*, von dem in der Gal. zu Turin c (Nr. 194) ein beglaubigtes Werk (von 1517), eine Mirakelszene, sich findet. — Einen echt bezeichneten *Jan Scorel* (dat. 1529) besitzt Pal. Doria in Rom in dem Bildnis der Agathe Schoon- d hoven (H. Holbein gen.). — In der Malersammlung der Uffizien e die vorzüglichen Selbstporträts des jüngeren *Frans Pourbus* (1591) und des *Antonio Mor* (1558). Von letzterem auch das schöne Bildnis eines vollbärtigen Mannes im Pal. Ferd. Spinola zu f Genua und ein bezeichnetes Prinzenporträt von 1557 in der Gal. g zu Parma (Nr. 300). — Ein männliches Brustbild unter dem Namen Tizian im Pal. Balbi zu Genua ist wohl von *Hans von Calcar;* h ein echter schöner Kopf vom älteren *Pourbus* beim Princ. Cen- i turione (alla Zecca) ebenda; ein tüchtiger *Joos van Cleve* hängt in den Uffizien (Nr. 784), als Porträt Zwinglis von Holbein bezeichnet. k

Ein dem Massys naheстehender niederländischer, vermutlich in Antwerpen ausgebildeter Meister, der früher in die kölnische Schule eingereiht wurde, der *Meister des Todes der Maria (Joos van Cleve d. ä.?)*, ist in Italien so reich und günstig vertreten, wie kein anderer nordischer Künstler. Wahrscheinlich war er längere Zeit in Genua tätig. Von ihm ist die treffliche Anbetung der Könige in S. Donato zu Genua, sowie ebenda im Pal. Balbi-Senarega l eine h. Familie von gleichem Werte und eine Anbetung der Hirten (1517?). (Auch sonst noch verschiedenes im Genueser Privatbesitze, jedoch schwerer zugänglich.) — In den Uffizien ist von ihm das m schöne Doppelporträt eines Mannes und seiner Gattin (Nr. 237, dat. 1520); ebenda (Nr. 316) ein kleineres männliches Bildnis. Zwei tüchtige Bilder des Meisters besitzt auch das Museum zu Neapel n in einer Kreuzigung und einer Anbetung der Könige; — im Pal. Corsini zu Rom das Porträt des Kardinals Bern. Clesius (nicht o des Kardinals Albrecht von Brandenburg, VI, Nr. 43, Dürer gen.), in der Gal. Borghese das Bildnis eines jungen Mannes, unter p Holbeins Namen. Auch eine scharf geputzte h. Anna Selbdritt in der Gal. zu Modena (Nr. 315, Dürer gen.) ist ein echtes Werk q seiner Hand.

Deutsche Meister des 15. Jahrhunderts fehlen in Italien fast ganz. Einige deutsche (vielleicht auch niederländische) Maler, die damals in Italien, gewöhnlich unter italienisierten Namen tätig waren, wie den Genossen von Ant. da Murano, *Johannes Alamanus*, und *Justus de Allemagna* (s. S. 801 f) haben wir schon kennen gelernt. Ein südfranzösischer Maler, *Nicolas Froment* von Avignon, der sich in Italien *Nikolaus Frumenti* nennt, ist der Urheber des Flügelaltars, dessen Mittelbild die Auferweckung des Lazarus dar-
a stellt, in den Uffizien (Nr. 744, dat. 1461). Die Florentiner konnten durch diesen grimassierenden Gesellen schwerlich einen günstigen Begriff von der französischen Kunst bekommen! Zwei
b unter seinem Namen gehende Bilder im Museum von Neapel sind nicht von derselben Hand. *Simon Marmion* ist neuerdings ein
c Altar in S. Pietro Martire zu Neapel zugeschrieben worden; schwerlich mit Recht.

Von *Konrad Witz*, dem merkwürdigen im zweiten Viertel des 15. Jahrh. in Basel lebenden Schwaben, der vom Meister von Flémalle angeregt zu sein scheint, befindet sich die bedeutende „h.
d Familie in der Kirche" im Museum zu Neapel. Zwei ihm nahestehende kleine Bilder von einem anderen schwäbischen Meister
e (um 1440) in der Gal. zu Modena.

Von *Dürer* bleibt selbst nach Abzug aller falschen Taufen auf „Alberto Durero" noch eine Reihe echter Bilder übrig. Diese beginnt mit dem bewunderungswürdigen Porträt seines Vaters in
f den Uffizien (Nr. 766; historisch wichtig als die früheste bekannte Porträttafel des Meisters, mit dem Wappen und der echten Jahreszahl 1490 auf der Rückseite, dieselbe Zahl und das Monogramm vorn später hinzugefügt; die Studie in Silberstift dazu in der
g Albertina zu Wien). Sein eigenes phantastisch kostümiertes Porträt ebenda (1498) ist nur eine Kopie des vorzüglichen Originals in Madrid. — Ein Meisterbild seiner mittlern Zeit ist die Anbetung
h der Könige (Tribuna, ebenda, 1504). Vortrefflich auch die grün ausgeführte und weiß gehöhte Zeichnung der Kreuzigung (1505, ebenda, Nr. 761). — Ein Denkmal seines Aufenthaltes in Venedig,
i 1506, ist der Christus unter den Schriftgelehrten im Pal. Barberini zu Rom, ein barockes Halbfigurenbild; in sechs Tagen gemalt, wie sich Dürer in der Inschrift rühmt. — Aus späterer Zeit
k sind die beiden Apostelköpfe der Uffizien (1516, in Tempera, Nr. 768 und 777), die zwar Dürers ganze Energie, aber noch nicht den hohen Schwung bekunden, der seinem letzten Werke, dem Vierapostelbilde in München, vorbehalten war. Die lebensgroßen
l Bilder von Adam und Eva (Pal. Pitti), zwar nur gute alte Kopien nach den Originalen von 1507 in Madrid, zeigen als Akte eine wenigstens nicht unschöne Bildung. Sein spätestes in Italien

vorhandenes Werk, die Madonna vom Jahre 1526 in den Uffizien (Nr. 85), ist ohne Glorie und Schmuck, herb, häuslich. Echt und voll bezeichnet ist das leider stark übermalte männliche Bildnis im Pal. Rosso zu Genua (1506, also wohl in Venedig gemalt). — Ein Apostelkopf in der Gal. zu Siena ist nur in Dürers Art. a b c

Diese Werke hängen zum Teil in denselben Sälen, die Raffael, Tizian und Correggio beherbergen. Soll man ihnen durchaus nur auf historischem Wege gerecht werden, sie gleichsam nur „entschuldigen" können? Jedenfalls würde Dürer, Arbeit gegen Arbeit gehalten, neben Raffael kaum verlieren; die wenn auch nur relative Belebung und Befreiung, welche die deutsche Kunst ihm verdankte, war ein Unermeßliches, das ohne die lebenslange Anstrengung eines großen Geistes gar nicht erreicht worden wäre. Aber auch nach einem absoluten Maßstabe gemessen, behalten diese Gemälde einen hohen Wert. Die Formen ohne alle Idealität, aber auch ohne abstrakte Leere, entsprechen im vollkommensten Grade dem, was er damit ausdrücken wollte; sie sind das angemessenste Gewand für seine Art von Idealismus. Alles selbst erworben! Ein Mensch und ein Stil, die jeden Augenblick identisch sind! Wie viele im 16. Jahrh. können sich dessen rühmen? Wie haben sie einander, ganze Schulen entlang, die Empfindungs- und Ausdrucksweise nachgebetet!

Von Dürers Schülern ist *Hans von Kulmbach* in den Uffizien durch fünf Bilder mit der Legende des Petrus und Paulus vertreten, die zu seinen besseren Arbeiten gehören (unter dem Namen Schäuffelein). Die Schüler warfen sich wieder in das Phantastische, dessen sich Dürer in seiner späteren Zeit entledigt hatte. — Bei *Altdorfer,* dem zwei artige, bezeichnete Bilder der Akademie von Siena gehören, gewinnt dies sogar eine ganz angenehm-abenteuerliche Gestalt, zumal in betreff der Landschaft. Verwandter Art ist das Porträt des Vikars Kolb im Museum zu Verona (Nr. 104). — Von *Amberger* besitzen die Uffizien das Bildnis des C. Groß (Nr. 788, Ant. Mor gen.), die Akademie zu Siena eine gute alte Kopie des Porträts Kaiser Karls V. (das Original in Berlin). d e f g h

Von *Georg Pencz* (geb. um 1500, gest. 1550) in der Malersammlung der Uffizien (Nr. 436) das vortreffliche Porträt eines achtzehnjährigen Jünglings von 1544, also nicht sein eigenes. i

Von *Lukas Cranachs* bessern Bildern findet man eine Venus (in rotem Barett mit Goldkette und durchsichtigem Schleier) mit dem bienenzerstochenen Amor (1531) in der Gal. Borghese zu Rom, Adam und Eva in der Tribuna der Uffizien (1528), und ebenda in der Malersammlung sein tüchtiges Selbstbildnis in hohem Alter (1550). k l

Unter einer Reihe oberdeutſcher Bildniſſe, die hier und da zer-
a ſtreut vorkommen, ſind zwei Bildniſſe Ferdinands I. in der Gal.
b zu Rovigo (Nr. 119, Holbein gen., 1525) und in den Uffizien (Nr. 895, L. v. Leyden gen., 1514) erwähnenswert; ſie weiſen in die Nähe Bernhard Strigels und ſind wohl von dem Schwazer
c Meiſter *Hans Maler,* von dem die Galleria Nazionale zu Rom in dem Porträt eines Tanvelder (Nr. 758) eine ſehr charakteriſtiſche Arbeit beſitzt.

Hans Holbein d. j. hat mit Dürer und Lukas van Leyden das Schickſal gehabt, in Italien ein Kollektivname zu werden. Echt
d ſind von ihm in den Uffizien: das vollendete Meiſterbildnis des 33jährigen Richard Southwell, von 1537; — das eigene Porträt in der Malerſammlung, d. h. ein mit Kohle und Stiften gezeichneter und mit wenigen Farben getuſchter Kopf auf einem Blättchen Papier, das ſpäter in ein größeres Blatt eingefaßt, mit Goldgrund verſehen und mit Zutat eines rohen, hellblaugrauen Kittels vollendet wurde; leider ſehr beſchädigt; — endlich ein männliches
e Miniaturbildnis im Pal. Pitti (Nr. 3355). Die Galleria Nazionale
f in Rom beſitzt ein Bildnis Heinrichs VIII., das zu den beſten Exemplaren dieſes in England mehrfach vorkommenden, auf Holbein zurückgehenden Porträts gehört. Außerdem iſt auch das kleine
g Bildnis des Erasmus von 1530 in der Gal. zu Parma (Nr. 355), wovon mehrere ganz verwandte Exemplare vorkommen, wenigſtens eine gute Werkſtattarbeit; eine geringere Wiederholung in der
h Gal. zu Turin (Nr. 303).

Von dem franzöſiſchen Porträtiſten aus der Nachfolge Clouets, der jetzt gewöhnlich *Corneille de Lyon* genannt wird, beſitzen die
i Gal. zu Modena (Nr. 477) und die Ambroſiana (v. J. 1535) je ein charakteriſtiſches kleines Bildnis. — Vier verwandte ſchöne
k Kinderporträts im Pal. Adorno zu Genua. — Ein Hauptwerk von *Clouet* ſelbſt iſt das kleine Reiterportät von Franz I. in den
l Uffizien (Nr. 667).

***

Die Glasmalerei mag in Italien während des ganzen ſpäteren Mittelalters hier und da geübt worden ſein, allein im großen iſt ſie doch erſt mit dem gotiſchen Bauſtile vom Norden her eingedrungen. Ich entſinne mich keines Glasgemäldes von romaniſchem Stile. Noch ganz ſpät ſind es transalpiniſche oder doch im Norden gebildete Künſtler, die mehrere der bedeutendſten Werke ausführen.

Ein höheres Intereſſe in bezug auf ihren maleriſchen Inhalt gewinnen die Glasgemälde erſt von der Zeit an, da der große italieniſche Realismus des 15. Jahrh. auch ſie durchdringt; fortan

unterscheiden sie sich von den gleichzeitigen nordischen nicht nur durch den Stil der Zeichnung und Auffassung, sondern auch, indem sie freier den dekorativen Zwecken dienen und zugleich viel mehr eigentliche Gemälde von abgeschlossener Bedeutung sein wollen, als im Norden. Durch dieses Vorwalten malerischer Grundsätze verzichten sie jedoch teilweise auf die stilvolle architektonische Wirkung der älteren Zeit. Erst im 16. Jahrh. tritt daneben auch der Verfall in der Färbung durch Helligkeit und Verwässerung der Farben ein.

S. Francesco in Assisi besitzt die schönsten Fenster Italiens a
aus dem 13. und 14. Jahrh. (noch im rein musivischen Stile).

In Florenz sind im Dome die Fenster der Seitenschiffe nahe b
dem Chore nach Zeichnungen des *Agnolo di Taddeo Gaddi* gegen
Ende des 14. Jahrh. von *Antonio da Pisa* (auch in S. Croce, r. u. c
l. Seitenschiff), *Niccolò di Piero Tedesco* u. a. ausgeführt. — Nach
Ghibertis Zeichnungen malte *Bernardo di Francesco* die Fenster
der Capp. S. Zanobi und das mittlere Rundfenster der Fassade d
(die beiden Seitenfenster wurden Ende des 15. Jahrh. durch andere
ersetzt); derselbe Meister führte auch die Fenster des Kuppeltambours nach Zeichnungen von *Ghiberti* (Darstellung), *Donatello*
(Krönung Mariä) und *Uccello* (Anbetung) aus (um 1432—45). Nach
Castagnos Karton die Kreuzigung im Hauptfenster der Fassade. — e
Bedeutender noch ist die Kreuzabnahme im vordern Rundfenster
von S. Croce, angeblich von *Ghiberti.* f

Unter den späteren Arbeiten des Quattrocento ist das große
Chorfenster von S. M. Novella, von *Alessandro Fiorentino* (1492), g
nur von mittlerm Werte; dagegen kann das Glasgemälde der
nächst anstoßenden Capp. Strozzi das imposanteste von Florenz h
heißen; es ist mitsamt den Fresken von *Filippino Lippi* komponiert. — Einige gute, meist kleinere Arbeiten auch in S. Spirito i
(treffliche große „Ausgießung" im Rund der Fassade), in der Capp.
de' Pazzi bei S. Croce, in S. Francesco al Monte, von durch- k
gehend verwandtem Typus.

Wie vieles von den Glasgemälden des Domes von Mailand l
noch der Erbauungszeit angehört, weiß ich nicht anzugeben; die
der großen Chorfenster sind modern; die der Südseite, welche noch
bei den Ereignissen von 1848 Schaden litten, sind einer starken Restauration unterzogen.

Aus deutschem und italienischem Realismus mischte sich der
Stil des seligen Prediger-Laienbruders *Jakob von Ulm* (1407—91),
der in S. Petronio zu Bologna 1466 das prächtige Fenster der m
4. Kap. rechts verfertigte (vielleicht auch das der 4. Kap. links
unter seiner Leitung entstehen sah). Von den übrigen Fenstern
dieser Kirche ist das der 7. Kap. links (Capp. Bacciocchi) vorzüglich schön, nach dem energischen Entwurfe des *Lorenzo Costa* ge-

arbeitet; von ähnlichem Stile das der 5. Kap. links. Für das der 9. Kap. rechts nimmt man einen Entwurf *Michelangelos* an; die Motive der einzelnen Heiligen erinnern aber durchaus an *Bandinellis* Relieffiguren der Florentiner Chorschranken (S. 591 a); die Ausführung sehr reichfarbig für diese späte Zeit. — Von *Cossa*
a rührt u. a. das herrliche Rundfenster von S. Giovanni in Monte her (Johannes auf Patmos; die Nebenfenster unbedeutender). –
b In SS. Giovanni e Paolo zu Venedig ist das große Fenster des rechten Querschiffes von den muranesischen Glasmalern *Giov. Antonio Licinio da Lodi* und (die untere Figurenreihe) *Girol. Mocetto.*
c Lucca besitzt in den herrlichen Chorfenstern des Domes vielleicht das Beste dieser ganzen Richtung; sie erinnern am meisten an die Fenster der Capp. Strozzi. Auch die übrigen Glasgemälde
d dieses Domes sind von den bessern. — In S. Paolino einiges Gute in der Art der eben genannten, etwa um 1530. — Im Baptiste-
e rium bei S. Giovanni das Rundfenster mit der Gestalt des Täufers, erst von 1572.
f Für das große Chorfenster in S. Domenico zu Perugia (1441) wird ein gewisser *Fra Bartolommeo* namhaft gemacht; eine Reihe Geschichten und vier Reihen Heilige, von ziemlich allgemeinem Stile.
g In Arezzo sind die schönen Glasgemälde der Annunziata
h 1509, sowie ein ähnliches Rundfenster in S. Francesco noch um
i die Wende des Jahrhunderts entstanden; im Dome aber begegnet man dem namhaftesten Glasmaler der raffaelischen Zeit, *Wilhelm von Marseille* (Guillaume de Marcillot, 1467—1529). Es ist derselbe, der zu Rom die beiden Seitenfenster des Chores von S. M.
k del Popolo mit Geschichten Christi und der Maria schmückte, – damals, unter Julius II., wahrscheinlich nach Kompositionen eines umbrischen Meisters. Die Färbung erscheint hier jedoch schon im Unterschiede von altfranzösischen und deutschen Glasmalereien
l trübe, kalt und verwässert. — Später, im Dome von Arezzo, mag er andern Vorlagen oder seiner eigenen Erfindung gefolgt sein; genug, sein Stil ist hier im ganzen derselbe, der die damals in Italien arbeitenden Niederländer charakterisiert. Die Grenzen der Gattung, die sich möglichst einer architektonischen Ruhe zu befleißigen hat — nicht nur um nicht mit dem Stabwerke gotischer Fenster zu kollidieren, sondern um nicht zu ihrer ungeheuren Farbengewalt noch andere verwirrende Eindrücke zu häufen –, diese Grenzen sind hier, wie so oft in der Glasmalerei des 16. Jahrh., völlig verkannt; es sind Gemälde auf Glas übertragen.
m Im Dome von Siena ist das Glasgemälde des großen vordern Rundfensters, ein Abendmahl, von *Pastorino Micheli* 1549 nach einer etwas manierierten und wiederum für diese Gattung wenig passenden Komposition des *Perin del Vaga* ausgeführt.

Im Grunde paßte die ganze Gattung von jeher sehr wenig zu dem überwiegenden Interesse, das in Italien der kirchlichen Fresko- und Tafelmalerei zugewandt war; sie hat auch in der Regel den Charakter einer Luxuszutat. — In den schon oben (S. 260 e, f) erwähnten Fenstern, die dem *Giovanni da Udine* zugeschrieben werden, handelt es sich endlich nur um Arabesken, die den dekorativen Eindruck eines Raumes zu vervollständigen bestimmt sind.

***

Die meisten Besucher der Kunstsammlungen Italiens werden, auch wenn sie ein reges Interesse für Kunst mitbringen, ihre Zeit nicht auf das Studium des italienischen Kupferstichs verwenden mögen. Aber doch wird für den, der ein vollständiges Bild der Entwicklung und Verbreitung der italienischen Kunst gewinnen will, hier und da ein Blick auf die Erzeugnisse der graphischen Künste äußerst lehrreich und interessant sein. Die Arbeiten des Grabstichels und der Nadel bilden einen integrierenden Bestandteil der Gesamtleistung mehr als eines bedeutenden Künstlers; sie bringen in manchen Fällen den Charakter des Einzelnen und die Kunstströmung der Zeit deutlicher als die monumentale Kunst zum Verständnis und lassen die Beziehungen der einzelnen Künstler zueinander und zur Kunst des Nordens klarer erkennen.

In der Entwicklung des Individualismus, des bedeutendsten und am mächtigsten wirkenden Charakterzuges der „Renaissance", in dem durch ihn bedingten Bedürfnisse der Mitteilung des Einzelnen an die große Masse, dem Drange nach eigener, selbständiger Betrachtung müssen die Ursprünge der graphischen Künste gesucht werden. Ebenso wie die ihnen zugrunde liegenden Techniken des Gravierens in Metallplatten oder des Reliefschnittes in Holz damals allgemein bekannt und geübt waren, so ist auch die Technik, von in dieser Weise bearbeiteten Platten vermittelst eines Farbstoffes Abdrücke auf Papier zu nehmen, in Italien so wenig wie im Norden die Erfindung eines Einzelnen, sondern überall die im Bedürfnisfalle fast von selbst sich darbietende Verwendung eines einfachen und im Gebrauche von Siegeln und Stempeln und beim Zeugdrucke seit uralter Zeit verwerteten Handgriffes.

Man hat seit Vasari fast durchgehends die Technik des Kupferstiches aus der Niellotechnik ableiten wollen. Diese Annahme kann aber nur aus einer konstruierten Künstleranekdote entstanden sein. Allerdings steht die Niellogravierung, wie die Metallgravierung überhaupt, mit dem Kupferstiche in technischem Zusammenhange. Sind es doch mehrfach dieselben Künstler, wie Antonio Pollaiuolo und Francesco Francia, die beide gleichmäßig ausüben. Aber

doch ist die Technik des Niellierens von der des ältesten für den Abdruck bestimmten Kupferstiches charakteristisch verschieden; das Abdrucken von Nielloplatten stellt nur eine gelegentliche Verwendung der viel älteren Abdruckstechnik von zu diesem Zwecke gravierten Kupferplatten dar. Neben einer großen Anzahl handwerksmäßiger Arbeiten haben sich nur wenige niellierte Platten von künstlerischem Werte erhalten. Wohl eine der ältesten und
a schönsten ist eine Kreuzigung im Museo Nazionale in Florenz, die in der Zeichnung den Stil Fra Angelicos erkennen läßt; die
b ebendort befindliche, ohne Grund Maso Finiguerra oder Matteo Dei zugeschriebene berühmte Pax mit der Krönung Mariä ist eine florentiner Arbeit aus der Mitte des 15. Jahrh., die der Kunstweise Filippo Lippis sehr nahe steht. Ebenfalls florentinisch ist
c eine Kreuzigung beim Fürsten Trivulzio in Mailand und ein
d Urteil Salomos im Museo Civico in Brescia. Von besonderem Interesse und Kunstwert sind die beiden von *Francesco Francia*
e herrührenden Nielloplatten der Bibliothek (Archiginnasio) in Bologna. — An Abdrücken von solchen zur Niellierung bestimmten Platten auf Papier ist in Italien eine reichere Sammlung nur noch
f im Museo Malaspina in Pavia erhalten, wo ein Liebesbrunnen, ein unzweifelhaftes Werk *Antonio Pollaiuolos*, von hervorragen-
g der Bedeutung ist; einzelne gute Niellodrucke bewahren die Bi-
h blioteca Marucelliana und die Uffizien in Florenz, sowie
i die Sammlungen in Parma und Bologna.

Ungefähr seit dem zweiten Viertel des 15. Jahrh. können wir die Entwicklung des Holzschnittes und Kupferstiches in Italien verfolgen. Von den ältesten Denkmälern des Kupferstiches, die ganz unverkennbar die Technik der Flachgravierung zeigen und neben handwerksmäßigen Arbeiten auch Leistungen von künstlerischer Bedeutung aufweisen, ist in Italien selber wenig mehr erhalten.
k Die Trivulziana in Mailand besitzt in einem Blatte mit Dar-
l stellungen eines Wunders des h. Jakob von Galizien, die Uffizien in einem h. Hieronymus und in einer Himmelfahrt Christi Werke der letzten Entwicklungsstufe des ältesten italienischen (florentinischen) Kupferstichstiles, der seine Herkunft von der Goldschmiedgravierung noch deutlich erkennen läßt. Dagegen werden die wichtigsten der uns bekannten ältesten italienischen Holzschnitte noch in italienischen Sammlungen bewahrt: einige Fragmente von
m Spielkarten im K. Staatsarchiv in Rom, eine große charakter-
n volle Kreuzigung im Museo Civico in Prato, eine Reihe von
o Holzschnitten in der Biblioteca Classense in Ravenna, die, wenn auch in Stil und Qualität sehr verschieden voneinander, doch fast alle einer Familie angehören und z. T. noch vor der Mitte des 15. Jahrh. im Venezianischen entstanden sein mögen.

Wie in Deutschland, so erhalten auch in Italien Kupferstich und Holzschnitt seit der Mitte des 15. Jahrh. ein individuell künstlerisches Gepräge durch die großen Künstlerpersönlichkeiten, die diese Techniken in selbständiger und eigenartiger Weise verwerten und ausbilden, und deren Einfluß sich von nun an in allen ihren Erzeugnissen wahrnehmen läßt. Im Gegensatze zu der fein die Einzelform ausführenden, abrundenden nordischen Technik, die ein vollständiges in sich abgeschlossenes Bild zu schaffen sucht, empfängt in Italien der Kupferstich seine künstlerische Weihe durch zwei Meister, die, wohl fast gleichzeitig, diese Technik zur Vervielfältigung ihrer hochgeschätzten und besonders als Studienblätter für Künstler vielbegehrten Zeichnungen verwerten: durch *Antonio Pollaiuolo* und *Andrea Mantegna.* Im Charakter der Linienführung wie in der Technik, die demgemäß bei beiden wesentlich die gleiche ist, kommt diese Tendenz deutlich zum Ausdrucke. Antonio Pollaiuolo kann nur ein (voll bezeichneter) Kupferstich (Florenz, Uffizien) mit Sicherheit zugeschrieben werden; unter den a
Mantegna zugeteilten 20 Stichen können sieben als seine eigenhändigen Arbeiten angesehen werden: die Madonna mit dem Kinde, die Grablegung in Breitformat, Christus zwischen Andreas und Longinus, die beiden Tritonenkämpfe und die beiden Bacchanale. Mantegnas eigenhändige Werke bilden den Glanzpunkt des italienischen Kupferstiches im 15. Jahrh., nicht nur durch die Genialität der Konzeption und die Naturwahrheit der Formen, sondern auch durch ihre technische Vollendung, die Verschmelzung der einzelnen Linien zu plastischen Formen und farbigen Tönen. Bedeutungsvoll ist, daß der Kupferstich, obwohl er technisch aus dem Kreise der Plastiker hervorgegangen war, nun doch dem Stile der Malerei folgt. Noch deutlicher zeigt sich das bei einem dritten Künstler, der einen bestimmenden Einfluß auf die graphischen Künste am Ende des 15. Jahrh. ausgeübt hat, bei *Sandro Botticelli.* Seine Teilnahme scheint sich allerdings auf die Vorzeichnung und auf die stilistische Einwirkung beschränkt zu haben; kein Stich kann mit Sicherheit als seine eigenhändige Arbeit bezeichnet werden. Auf seine Zeichnung geht unter anderen die große Himmelfahrt Mariä (Florenz, Uffizien; Rom, Galleria b
Nazionale) zurück, dann die drei Kupferstiche in Bettinis Monte c
Santo di Dio (1477 in Florenz gedruckt) und die 19 Kupferstiche
für Landinis Danteausgabe von 1481 (Florenz: Magliabec- d
chiana, Marucelliana), die Serien der Propheten und Sibyllen e
und der Planeten (Florenz, Uffizien; Bologna) und viele an- f
dere Stiche, die ebenso wie in der Zeichnung auch in der technischen Ausführung durch Massen von engen, feinen Schraffierungen deutlich die Einwirkung seines malerischen Stiles erkennen lassen.

Auch für den florentiner Holzschnitt des ausgehenden 15. Jahrh. ist der Stil Botticellis und seiner Schule maßgebend gewesen. Die überaus reiche und vielgestaltige Bücherillustration allein kann uns noch Zeugnis geben von der künstlerischen Bedeutung dieses Kunstzweiges in Italien, da Einzelblätter nur in überaus geringer Anzahl erhalten sind. Florenz und Venedig sind die beiden Hauptzentren, in denen sich die Bücherillustration in ununterbrochener Entwicklung verfolgen läßt, und in denen Werke von klassischer Einfachheit und Vollendung im figürlichen und ornamentalen Schmucke geschaffen wurden, wie die Venezianer Malermi-Bibel, die Hypnerotomachia des Polifilo, der Herodot von 1494, die florentiner Ausgabe der Episteln und Evangelien von 1495 (Rom, Corsiniana), Savonarolas Schriften, die Rappresentazioni sacre, Frezzis Quadriregio von 1508 u. a. m. Außer einer Reihe von sporadischen Erscheinungen an verschiedenen Orten, die sich meist eng an den lokalen Stil der monumentalen Kunst anschließen, sind besonders die Erzeugnisse der Pressen von Ferrara, Mailand, Rom, Neapel reich an interessanten und charakteristischen Arbeiten. Im 16. Jahrh. tritt der Holzschnitt, ähnlich wie der Kupferstich im 15. Jahrh., in eine neue Phase seiner Entwicklung. Es ist Tizians Vorbild (Trionfo della Fede, Venedig, Museo Correr) und sein Einfluß, die ihm im Faksimileschnitte nach großfigurigen Federzeichnungen neue Aufgaben monumentalen Charakters stellen und einen freien malerischen Stil schaffen, in dem die eigenartigen, kraftvollen Wirkungen der Technik erst voll zur Geltung kommen können. Von den Meistern, die den Holzschnitt in diesem Sinne weiter entwickelt haben, sind *Dom. Campagnola, Niccolò Boldrini, Dom. delle Greche* und *Giuf. Scolari* hervorzuheben. Daneben ist, besonders in der Buchillustration, eine andere Richtung mehr auf Verfeinerung und reichere Abtönung durch die Nachahmung der Kupferstichtechnik bedacht. Mit dem Ende des 16. Jahrh. kommt der Holzschnitt fast vollständig außer Übung. Beachtenswert sind noch die Versuche des Farbendruckes mit verschiedenen Holzplatten, der seit dem Beginne des 16. Jahrh. besonders im Venezianischen von *Ugo da Carpi*[1]), *Antonio da Trento, Niccolò Boldrini,* später von *Andrea Andreani* und *Bartolommeo Coriolano* vornehmlich zur Reproduktion von Zeichnungen und Gemälden vielfach zur Verwendung kam und noch am Ende des 18. Jahrh. in *Ant. Maria Zanetti* nach langer Unterbrechung einen vereinzelten Vertreter gefunden hat.

Um Botticelli wie um Pollaiuolo und Mantegna bilden sich Gruppen von Technikern, die mehr oder weniger selbständig die

1) Ein bez. Bild (das einzige existierende?) in S. Pietro zu Rom (Sacrestia dei beneficiati, die hh. Petrus, Paulus und Veronica darstellend).

Zeichnungen der Meister für ihre Stiche verwerten, die aber auf die Ausbildung der Technik, die den Malern als Mittel nur nebensächlich sein konnte, den Hauptnachdruck legen. Der Schule Pollaiuolos gehört eine Reihe von Stichen, meist großen Formates, an, in denen der Charakter der Federzeichnung bewahrt ist, z. B. der Sieg Davids (Bologna und Uffizien), Moses (Bologna), a die Predigt des Fra Marco del Monte und das Jüngste Gericht (Uffizien), die Sündflut (Vaticana) u. a. m. Die Schule Man- b tegnas, die sich über ganz Oberitalien verbreitet und besonders in Mailand in der Vervielfältigung der Zeichnungen Leonardos und seiner Schule ein reiches Feld der Tätigkeit findet (*Zoan Andrea, Giovanni Antonio da Brescia* u. a.), geht schließlich in der Marcantons auf. Selbständiger erscheinen andere Stecher dieser Gruppe, wie *Nicoletto da Modena,* einige Ferraresen (siehe den h. Johannes in Bologna und die Stiche des Meisters P. P., Peregrino da S. Daniele genannt) und *Benedetto Montagna.* In Venedig, wo der Kupferstich vorher seine eigenen Wege gegangen war (siehe die sog. „Tarocchi" in den Uffizien, die „sieben Tod- c sünden" ebenda und den Liebesbrunnen in Bassano), wird Man- d tegnas Stil nun ebenfalls herrschend, besonders in den Stichen *Girol. Mocettos* und *Giulio Campagnolas,* die aber auch Bellinis und Giorgiones Kompositionen und Formen nachahmen. Ihr einseitiges Streben nach Ausbildung der Technik, ihre Unselbständigkeit in der Erfindung und der Wunsch, einen weiteren Kreis von Abnehmern, als die nur für Künstler bestimmten Nachahmungen von Zeichnungen finden konnten, zu gewinnen, mußten die italienischen Stecher naturgemäß dahin führen, ihren Stichen den Charakter eines in sich abgerundeten, ausgeführten Bildes zu geben, und damit auch zur Nachahmung der in Schongauer, Dürer und Lukas van Leyden zur Vollendung ausgebildeten nordischen Technik veranlassen, die ja auch ohnedies ihre mächtige Wirkung auf die italienischen Künstler nicht hatte verfehlen können. Bei fast allen Stechern des beginnenden 16. Jahrh. läßt sich das Studium der deutschen Stiche in der Nachahmung deutscher, bes. Dürerscher Kompositionen und Landschaften und in der Stechweise deutlich erkennen (vgl. besonders die Stiche des *Meisters J. B. mit dem Vogel* und die Arbeiten des *Jacopo de' Barbari*); aber nur einer, *Marcantonio Raimondi,* hat es verstanden, aus der Vereinigung des italienischen Stils mit der deutschen Technik eine Stechweise zu entwickeln, die nicht nur Individualität, sondern auch System und Bildungsfähigkeit besaß. Das feine künstlerische Gefühl und die Selbständigkeit, mit der Marcanton die Zeichnungen sowohl seines Lehrers Francia und anderer verwandter Künstler als auch im Besonderen Raffaels, unter dessen Augen er in Rom tätig war,

in seinem eigenartigen und ganz dem formenfrohen Sinne der Zeit entsprechenden Stile wiederzugeben verstand, wird immer bewunderungswürdig bleiben. Marcantons Technik erhält sich in seiner zahlreichen, aber künstlerisch wenig bedeutenden Schule, die fast ausschließlich der Reproduktion von gleichzeitigen Kunstwerken und antiken Denkmälern ihre Kraft widmet (*Agostino Veneziano, Marco Dente, Jacopo Caraglio* u. a.) Der charakteristische Gegensatz des Quattrocento, das seine Hauptaufgabe in der Ausbildung der Einzelform sah, zur späteren Kunst, in der auf die Neuheit der Komposition, die „Invention", der Hauptnachdruch gelegt wurde, kommt auch hier deutlich zum Ausdrucke. Demgemäß unterscheiden sich die einzelnen Stecher der Schule Marcantons viel weniger nach ihren technischen Verschiedenheiten als nach den Kunstrichtungen (Raffaelisten und Michelangelisten), deren Werke sie vorwiegend reproduzieren. In der Familie der *Scultor*, in *Giorgio Ghisi* und in *Martino Rota* klingt die Schule Marcantons aus.

Das Bedürfnis der selbständigen Künstler, die Überfülle ihrer Ideen- und Formengestaltung in einer Kunstform, die durch die Vervielfältigung einen in gewissem Sinne monumentalen Charakter gewann, zur Darstellung zu bringen, hatte indessen ein bequemes Ausdrucksmittel in der Radierung gefunden, die ihnen erlaubte, selber ohne große technische Schwierigkeiten ihre Zeichnungen unmittelbar der Kupferplatte anzuvertrauen. *Parmigianino* war der erste, der in Italien die Radierung, freilich in wenig vollendeter Technik, ausübte. Es ist bedeutungsvoll für den durchaus künstlerischen und intimen Charakter des Kupferstiches, wie er in Italien bis in das 18. Jahrh. aufgefaßt wurde, daß auch Parmigianino wie seine Schüler und Nachfolger, besonders *Andrea Meldolla*, gen. *Schiavone*, und wie vor allen *Guido Reni*, dessen Stil und Technik für die gesamte oberitalienische Radiererschule des beginnenden 17. Jahrh. maßgebend ist, wieder nicht abgerundete Bilder oder Nachbildungen von schon ausgeführten Kunstwerken geben, sondern Zeichnungen mit all dem Reize der genialen Unbestimmtheit der Form, der ihnen eigen ist.

Halb noch auf dem Boden der alten, aber durch den Einfluß der kontrastreichen Manier der niederländischen Stecher (Cornelis Cort) neu belebten Technik der Schule Marcantons stehen die *Carracci* (*Lodovico, Annibale* und *Agostino*), die die Grabsticheltechnik mit der Radierung kombinieren und vielfach eigene und fremde Werke in größeren, bis ins Einzelne ausgeführten Blättern wiedergeben, die der Vorzüge dieser tüchtigen Künstler mehr als ihrer Mängel teilhaftig sind. In *Cherubino Alberti* und *Francesco Villamena* findet die Schule der Caracci und damit die Grabsticheltechnik in der älteren Kunst Italiens ihr Ende.

Um so üppiger blüht dagegen die Radierung auf. Kaum ein Künstler des ausgehenden 16. und des 17. Jahrh., der sich nicht in dieser Technik versucht hätte, die in der Tat keinem Kunststile so gemäß war wie dem des Seicento. So erscheinen viele jener Künstler in diesen anspruchslosen Produkten voll ungebundener Freiheit und Leichtigkeit viel tüchtiger, als in ihren großen, ausgeführten Gemälden. Ganz besonders gilt dies z. B. von *Federigo Baroccio*, der in seinen effektvollen, kräftigen Kupferstichen viel frischer und farbiger wirkt als in seinen Gemälden. Die herrschende Stellung nimmt im 17. Jahrh. die Bologneser Schule ein, die von *Guido Reni* abhängig ist und in *Francesco Albani, Simone Cantarini, Guercino, Giacomo Cavedone, Elisabeta Sirani, Giuseppe Caletti, Giuf. Maria Canuti, Giov. Franc. Mola, Giov. Franc. Grimaldi* und in *Carlo Maratta* ihre bedeutendsten Vertreter findet. Nicht weniger reizvoll sind die Arbeiten einiger venezianischen Künstler, die in der Technik ebenfalls von Parmigianino und Reni abhängig sind, so *Giac. Palma d. j., Giov. Batt. d'Angeli del Moro, Giulio Carpioni* u. a. (Reiche Sammlung dieser Radierungen in der Bibliothek zu Bologna, z. T. ausgestellt.)

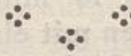
In Florenz ist neben *Stefano della Bella* der mehr fleißige als interessante *Antonio Tempesta* hervorzuheben. Zu den bedeutendsten Erscheinungen in der Geschichte der Radierung müssen dagegen die Neapolitaner *Giuseppe Ribera* und *Salvatore Rosa* gerechnet werden, die mit ihren genrehaft naturalistischen Darstellungen der bologneser Schule gegenständlich und technisch selbständig gegenüberstehen.

Wie schon im 16. Jahrh., so mischen sich besonders im 17. fremde Kunstkräfte und Formen mit einheimisch-italienischen. Wie einerseits der frische, leichte *Stefano della Bella* und andere florentiner Künstler sich an Callot anlehnen, der phantastisch-tiefsinnige *Benedetto Castiglione, Bartolommeo Biscaino* und andere Genueser an Van Dyck und Rembrandt, so übt andererseits, wie die italienische Kunst überhaupt, auch der Stil des italienischen Kupferstiches einen starken Einfluß auf die Schar der z. T. in Italien lebenden und arbeitenden Künstler des Nordens und Westens aus.

Ebenso wie in der Malerei bringt auch auf dem Gebiete der graphischen Künste das 18. Jahrh. eine reiche Nachblüte an Werken von künstlerischer Originalität hervor. In Venedig sind es *Giov. Batt. Tiepolo* und sein Sohn *Giov. Domenico, Antonio Canaletto* und *Bernardo Belotto*, die in wunderbarer Weise die dekorative Wirkung und die feinen Farben- und Lufttöne ihrer Gemälde auch in ihren Radierungen zur Erscheinung bringen. In charakteristischem Gegensatze zu ihnen steht der geniale *Giov. Batt. Piranesi* in Rom, der in seinen Darstellungen der Ruinen der ewigen Stadt

durch die Kraft und Tiefe der Farbe und die poesievolle Beleuchtung seinen Enthusiasmus für die Größe des antiken Roms dem Beschauer mitzuteilen versteht.

Neben diesen originalen Künstlern arbeitet besonders in Rom die Schar der Stecher, die in ihrer glatten, eleganten, in der französischen Schule ausgebildeten Technik die klassischen Kunstwerke der italienischen Galerien und Kirchen reproduzieren: *Giovanni Volpato* und vor allen *Raphael Morghen,* der in der akademischen Exaktheit der Zeichnung und in der Rundung der technischen Ausarbeitung die höchste Meisterschaft erreichte, später *Giov. Folo, Anderloni, Giuf. Longhi, M. Gandolfi, Paolo Toschi* u. a. Man kann ihnen den Vorwurf nicht ersparen, den Ruhm Raffaels und seiner Schüler durch die allzu akademische Interpretation ihrer Werke in der Vorstellung unserer Zeit kompromittiert zu haben. Andere wenden sich der Reproduktion der Werke ihrer Zeitgenossen zu, wie besonders der meist in England tätige *Fr. Bartolozzi,* der in der weichlichen Punktiermanier die Süßlichkeit der Bilder der Modemaler, wie Angelica Kauffmann, Cipriani, Raph. Mengs u. a. noch zu überbieten sucht. Die Selbständigkeit im Stiche konnte sich in jener Zeit nur in Kleinigkeiten, in Veduten, in Vignetten, Visitenkarten u. dgl. zu zeigen wagen.



Nicht auf Anregung irgend eines äußeren Vorbildes, z. B. nicht auf genauere Nachahmung des Altertums hin, sondern aus eigenen Kräften erstieg die Kunst seit dem Ende des 15. Jahrh. die höchste Stufe, die zu erreichen ihr beschieden war. Mitten aus dem Studium des Lebens und des Charakters, das die Aufgabe dieses Jahrhunderts gewesen war, erhebt sich neugeboren die vollendete Schönheit. Nicht mehr als bloße Andeutung und Absicht, sondern als Erfüllung tritt sie uns entgegen; erst als die Malerei des 15. Jahrh. jeder Lebensäußerung gewachsen war, da schuf sie, vereinfacht und bereichert zugleich, auch dieses höchste Leben.

Da und dort taucht es auf, unerwartet, strahlenweise, nicht als bloße Frucht eines konsequenten Strebens, sondern als Gabe des Himmels. Die Zeit war gekommen. Aus den tausend als darstellbar erwiesenen Elementen, aus der Breite des Lebens, die von Masaccio bis auf Signorelli das Gebiet der Kunst ausgemacht hatte, aus Zeit und Natur sammeln die großen Meister das Ewige zu unvergänglichen Kunstwerken, jeder in seiner Art, so daß das eine Schöne das andere nicht ausschließt, sondern alles zusammen eine vielgestaltige Offenbarung des Höchsten bildet. Es ist wohl nur eine kurze Zeit der vollen Blüte und auch während derselben dauert die Tätigkeit der Zurückgebliebenen fort, unter denen wir tüchtige und selbst große Maler bereits genannt haben. Man kann sagen, daß die beschränkte Lebenszeit Raffaels (1483—1520) alles Vollkommenste hat entstehen sehen, und daß unmittelbar darauf, selbst bei den Größten, die ihn überlebten, der Verfall beginnt. Allein jenes Vollkommenste ist zum Trost und zur Bewunderung für alle Zeiten geschaffen, und sein Name ist Unsterblichkeit.

Leonardo da Vinci (1452—1519), der Schüler Verrocchios, sichert der florentinischen Schule den wohlverdienten Ruhm, daß aus ihrer Mitte zuerst der befreiende Genius emporstieg. Eine wunderbar begabte Natur, als Maler, Bildhauer, Architekt, Ingenieur, Artillerist, Physiker und Anatom, überall Begründer und Entdecker, dabei in jeder andern Beziehung der vollkommene Mensch, riesenstark, schön bis ins hohe Alter, als Musiker und Improvisator berühmt. Man darf nicht sagen, daß er sich zersplittert habe, denn die vielseitige Tätigkeit war ihm Natur, in jeder leistete er das Höchste. Aber bejammern darf man, daß von seinen Entwürfen

in allen Künſten ſo wenig zuſtande gekommen, und daß von dem Wenigen das Beſte untergegangen oder nur noch als Ruine oder in flüchtigen Entwürfen vorhanden iſt.

Als Maler umfaßt er wiederum die am meiſten entgegengeſetzten Begabungen. Raſtlos bemüht, ſich die Urſachen aller leiblichen Erſcheinungen und Bewegungen durch die Anatomie klar zu machen, wendet er ſich mit unvergleichlich raſcher und ſicherer Auffaſſung ebenſo auf den geiſtigen Ausdruck und verfolgt dieſen vom Himmliſch-Reinen bis in alle Tiefen des Verworfenen und Lächerlichen. Seine Federſkizzen geben hierzu die reichlichſten Belege. Zugleich aber iſt in ihm die ſchönſte Schwärmerſeele mit der gewaltigſten Kraft des Gedankens und mit dem höchſten Bewußtſein von den Bedingungen der idealen Kompoſition verbunden. Er iſt wirklicher als alle Frühern, wo das Wirkliche geſtattet iſt, und dann wieder ſo erhaben und frei wie wenige in allen Jahrhunderten. Dank ſeiner frühzeitigen Entwicklung hat Leonardo nicht nur die Blütezeit des 16. Jahrh. heraufgeführt, ſondern ſchon auf die großen Florentiner vom Ende des Quattrocento einen entſcheidenden Einfluß geübt: auf ſeinen Lehrer Verrocchio, auf ſeine Mitſchüler, auf Botticelli, Ghirlandajo, Piero di Coſimo u. a. m.

Auch in der Technik der Ölmalerei ſtets nach Vervollkommnung ſtrebend und raſtlos mit Verſuchen beſchäftigt, brachte er es in der Durchſichtigkeit und im Schmelz der Farben zur höchſten Meiſterſchaft, die es ihm ermöglichte, jene unendliche Vollendung der Modellierung und jenes zauberhafte Helldunkel zu erzielen, das nur ſeinen Bildern eigen iſt[1]).

Schon im Porträt zeigt ſich die ganze Eigenart des Künſtlers. Das Quattrocento hatte in individueller Wiedergabe der Perſönlichkeit eine Reihe von Meiſterwerken geſchaffen. Leonardo aber übertrifft ſie alle in dem, was ihnen eigen iſt, in der Modellierung, und leiht dem von ihm Dargeſtellten einen Hauch höhern Lebens, der ihm eigen iſt und mit ſeinem Ideal zuſammenhängt. Auch

1) Von höchſter Wichtigkeit ſind für die Kenntnis des Meiſters die zahlreichen köſtlichen Handzeichnungen, zwar zum größten Teil jetzt im Auslande (Windſor, Paris, London, Hamburg, Budapeſt, Weimar u. ſ. f.), aber doch auch in Italien * noch zahlreich genug. In den Uffizien eine kleine Zahl meiſt früher, leicht erkenntlicher Blätter zwiſchen vielen falſchen Zuſchreibungen; bedeutender die Zeich-** nungen in der Akademie zu Venedig: Rötelzeichnung zu dem um 1492 begonnenen Abendmahle, Entwürfe zur Madonna mit der h. Anna, zur Anbetung der *** Hirten, zur Reiterſchlacht u. ſ. f.; in der k. Bibliothek zu Turin das herrliche Selbſtporträt in Rotſtift, mehrere Köpfe, Studien des menſchlichen Körpers, von Pferden, Inſekten, Blumen, Abhandlung über den Flug der Vögel (v. 1505); in der † Ambroſiana zu Mailand der berühmte Codex Atlanticus (1700 Blätter mit wiſſenſchaftlichen Abhandlungen), der Codex Resta (intereſſant, aber mit nur einer Zeichnung von Leonardo), die in der Galerie oben ausgeſtellten Zeichnungen meiſt unecht (ſchönes Rötelblatt mit Beinſtudien).

er zog gerne die Landschaft zu Hilfe und vollendete damit im Porträt der Gioconda (Louvre) jene völlig traumhafte Wirkung, die dieses Bildnis aller Bildnisse ausübt. Weil er sich im Streben nach vollendeter Modellierung nie genug tun konnte, hat er bisweilen Farben gebraucht, die später in die Schatten falsche, dunkle Töne brachten. Allein die hohe geistige Anmut in Kopf und Haltung, die Schönheit der Hände bezeichnen recht deutlich die Zeit, welche die Gabe der Charakteristik nunmehr in der höchsten Richtung anwendet.

Ein echtes und köstliches Porträt, jedenfalls vor 1499 vollendet (der Belle Féronnière im Louvre und dem Frauenbildnis im Czartorisky-Museum zu Krakau naheſtehend), ist das weibliche Profilbildnis in der Ambrosiana zu Mailand (Nr. 152), das höchst- a
wahrscheinlich mit dem 1491 bestellten Bildnis der natürlichen Tochter Lod. Sforzas, der „Madama Bianca", identisch ist. Dieses Profilbild, von höchster Einfachheit und Anspruchslosigkeit der Auffassung, ist über alle Beschreibung schön und von einer Vollendung in der Ausführung, die, wie man glauben sollte, gar keinen andern Gedanken als den an den größten der damals am Mailänder Hofe weilenden Maler, an Leonardo, aufkommen läßt, auch wenn es nicht alle charakteristischen Züge desselben zeigt. Auch die bandartigen Verschlingungen als Schmuck der Ärmel sprechen für diese Zeit der Entstehung, wie sie gleichzeitig fürs Kastell und für seine Akademie von Leonardo entworfen wurden. Das daneben aufgestellte männliche Bildnis (Nr. 153) ist gleichfalls vorzüglich, aber leider unvollendet, und daher nicht so sicher zu bestimmen[1]). Der Dargestellte ist, wie die Restaurierung jetzt ergeben hat, ein Musiker vom Hofe Lodovicos. (Beide Bilder werden neuerdings dem *Ambr. de Predis* zugeschrieben, nach dem Vergleich mit dessen bez. Bilde im Wiener Hofmuseum gewiß mit Unrecht.)

Nach diesen Werken, über denen sein Ideal nur wie ein Duft schwebt, mögen diejenigen kleineren Arbeiten folgen, in denen es sich rückhaltlos offenbart. Vorbereitet war es schon in den jugendlichen Köpfen Verrocchios (S. 701 c, d); aber erst bei Leonardo er-

---

1) Die sog. Monaca di Leonardo im Pal. Pitti (Nr. 140), eine schwarzgekleidete *
Dame mit dem Blicke auf das Ospedale degl' Innocenti, ist für Leonardo zu schwach und hart, vielmehr von *Bugiardini;* dem *Rid. Ghirlandajo* wird der vorzüglichere Goldschmied (Nr. 207 ebenda) zugeschrieben. — Der Kopf eines jungen Mannes mit zurückgestrichenem Haar, Uffizien Nr. 1157, ist spät und gering. — Das **
große Fresko der Madonna in der Villa Melzi zu Vaprio ist nur ein Schul- ***
werk. — Leonardos Selbstporträt in der Sammlung der Malerbildnisse (Uffizien) †
ist eine spätere Nachbildung der schönen Rötelzeichnung in Turin. (S. 820 Anm.). Die früher unter Leonardos Namen aufgeführte Meduse in den Uffizien und andere geringe Bilder sind längst Leonardo aberkannt, so daß sie nicht mehr besprochen zu werden brauchen.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

reicht es seinen vollen Zauber: der lächelnde Mund, das schmale Kinn, die großen Augen, bald strahlend von Fröhlichkeit, bald leise umschleiert von einem sanften Schmerz. Konventionelle Mienen kommen im ganzen 15. Jahrh. vor; hier zuerst handelt es sich um einen Ausdruck, den ein großer Meister als sein Höchstes gibt. Unleugbar einseitig und der Veräußerlichung unterworfen, aber durchaus zwingend.

Ein echtes Jugendwerk Leonardos, um 1472 in Verrocchios
a Werkstatt entstanden, ist die Verkündigung in den Uffizien (Nr. 1288, aus der Sakristei des Klosters S. Bartolommeo auf Monte Oliveto vor Florenz, für das Leonardo schon 1471 als Bronzegießer tätig war). Das Werk hat einen ganz eigenen jugendfrischen Reiz: in der Bewegung, in der Anordnung, in der Behandlung der noch etwas zähen und schweren Ölfarben zeigt sich noch die suchende Hand; aber Gewandung, Landschaft, Helldunkel und Färbung, vor allem die vollendete Zeichnung und höchste Delikatesse der Durchführung sprechen entschieden für Leonardo und gegen Lor. di Credi (von dem die unbedeutende kleine freie Nachbildung im Louvre herrührt) oder gar Rid. Ghirlandajo, die man auch als Urheber des Bildes genannt hat, die jedoch nicht entfernt so Großes aufzuweisen haben. (Aus gleicher Zeit das Porträt der Ginevra dei Benci in der Gal. Liechtenstein zu Wien, von der sich eine alte Kopie, noch mit den Händen, beim March. Pucci
b zu Florenz befindet.)

Anfang des J. 1478 wurde Leonardo, an Stelle des Piero Pollaiuolo, der Auftrag, für die Bernhardskapelle des Pal. Vecchio ein Altarbild zu malen. Dieses haben wir wahrscheinlich in der braunen
c Untermalung des h. Hieronymus in der Gal. des Vatikans zu suchen. Die starke Überschneidung der Glieder in der verkürzten Stellung war hier offenbar das Problem, das den Meister interessierte. Etwa zwei Jahre später übernahm er für die Klosterkirche von S. Scopeto bei Florenz die Ausführung des Hochaltars,
d die Anbetung der Könige, jetzt in den Uffizien (Nr. 1252). Nach sehr sorgfältigen Vorarbeiten (Zeichnungen im Louvre, London
e und eine in den Uffizien) brachte er schließlich eine fast ganz neue Komposition auf die Tafel, so frisch wirkend wie ein erster Entwurf, aber hochbedeutend durch den Kontrast der rituellen Andacht in den vorn Knienden mit der Leidenschaft in den Nachdrängenden. Fülle des Lebens auf strenger und großartiger Grundlage. Das erste Gemälde in ganz neuem Sinne.

Leonardos Übersiedlung nach Mailand Ende 1481 bewirkte, daß es nur Untermalung blieb. Das erste malerische Werk, das in Mailand entstand, war die für S. Francesco ausgeführte Vierge aux Rochers, die bald nach Frankreich kam, aber durch eine veränderte Wieder-

holung (jetzt in London) ersetzt wurde. Diese Madonnen, heiligen Familien und ähnliche Kompositionen sind zum Teil naiv bis ins Genrehafte. Allein es beginnt darin jenes höhere Liniengefühl, jene Vereinfachung, die in Raffael ihre Vollendung findet. Von dem florentinisch Häuslichen früherer Madonnen z. B. ist darin nur noch ein Nachklang. Die Louvre-Komposition haben *M. d'Oggiono* (Seminar in Venedig) und *Boltraffio* (Gal. Borromeo a zu Mailand) frei kopiert; von der Londoner Komposition Kopien im Museo Civico zu Vercelli, in der Ambrosiana, im Mu- b seum von Neapel (von *N. d'Abbate*, schwach). — Zu der von c Lod. Sforza an Kaiser Max geschenkten (verlorenen) Anbetung der Hirten besitzt die Akademie in Venedig ein paar treffliche d Studien unter den Zeichnungen.

Seine Haupttätigkeit als Maler entfaltete Leonardo in Mailand seit Beginn der neunziger Jahre, als der Herzog Lodovico nach seiner Vermählung mit Beatrice d'Este den Entschluß faßte, seine vornehmste Residenz, das Kastell vor Porta Giovia in Mailand, sowie sein Lieblingskloster S. M. delle Grazie mit Wandmalereien schmücken zu lassen, und neben Bramante vornehmlich Leonardo mit Aufträgen betraute. Die erste Aufgabe, welche diesen hier gestellt wurde, war die Ausmalung des abgeflachten Deckengewölbes eines kleinen Boudoirs, unter der Nebenstiege in der Ecke der Corte Ducale belegen, der Sala degli Amorini; daneben entstand die Sala delle Assi (nach der Dekoration genannt); in einem andern Teile des Kastells der Saal mit dem kolossalen Merkur in reichem Ornament von *Bramante*. (Die Zurückführung der noch vor Herstellung des Kastells von Dr. Müller-Walde freigelegten interessanten Malereien auf Leonardo ist vielfach angezweifelt, da die Wappen in der Dekoration die der spanischen Statthalter sind; der Merkur ist von *Bramante*; s. S. 790 q).

Endlich hatte Leonardo schon vor 1499 zu Mailand das weltberühmte Abendmahl im Refektorium des Klosters von S. M. delle e Grazie vollendet. Der ruinöse Zustand, der schon früh im 16. Jahrh. begann, hat seine Hauptursache darin, daß Leonardo das Werk in Öl auf die Mauer gemalt hatte (dies wird neuerdings für irrtümlich erklärt); schmähliche Übermalungen, zumal im vorigen Jahrhundert, konnten in neuester Zeit z. T. mit gutem Erfolg beseitigt werden. Trotzdem haben die zahlreichen alten Wiederholungen einen besondern Wert (eine z. B. in der Ambrosiana, eine andere f in der Brera; eine Zurückübersetzung in den ältern lombardischen g Stil, von *Araldi*, im Kloster zu S. Paolo zu Parma). Von den h noch erhaltenen Studienzeichnungen besitzt Italien noch die Skizze in Rotstift in der Akademie zu Venedig (der verdorbene i Christuskopf in der Brera ist nicht von L.). — Das Gemälde selbst k

gewährt noch als Ruine Aufklärungen, die sich weder aus Morghens Stich noch aus Bossis Nachbild entnehmen lassen; abgesehen von dem allgemeinen Ton des Lichtes und der Farben, wird man nur hier den wahren Maßstab, worin diese Gestalten gedacht sind, die Örtlichkeit und die Beleuchtung kennen lernen, vielleicht auch noch den Schimmer der Originalität, den nichts ersetzen kann, über dem Ganzen schwebend finden.

Die Szene, die von der christlichen Kunst unter dem Namen des Abendmahls, hauptsächlich als Wandbild in Klosterrefektorien, dargestellt worden ist, enthält zwei ganz verschiedene Momente, beide von jeher und von großen Künstlern behandelt. Der eine ist die Einsetzung des Sakramentes. Der andere Moment ist das „Unus vestrum“: Christus spricht die Gewißheit des Verrates aus. Auch hier kann wieder nach den Worten der Schrift entweder die Kenntlichmachung des Verräters durch gleichzeitiges Ergreifen des einzutauchenden Bissens (wie bei *Andrea del Sarto* im Kloster S. Salvi, s. unten), oder das bloße schmerzliche Wort Christi das entscheidende Motiv sein. Letzteres bei Leonardo. — Die Kunst hat kaum einen bedenklichern Gegenstand als diesen, die Wirkung eines Wortes auf eine sitzende Versammlung. Nur ein Strahl in zwölfmaligem Reflex. Würde aber der geistige Inhalt dabei gewinnen, wenn die Zwölfe, leidenschaftlich bewegt, ihre Plätze verließen, um reichere Gruppen, größere dramatische Gegensätze zu bilden? Die Hauptsache, nämlich die Herrschaft der Hauptfigur, die doch nur sitzen und sprechen dürfte, ginge ob dem Handeln der übrigen unvermeidlich verloren. Selbst der gedeckte Tisch, der wie eine helle Brustwehr die Gestalten durchschneidet, war vom größten Vorteil; das, was die Zwölfe bewegt, ließ sich dem Wesentlichen nach schon im Oberkörper ausdrücken. In der ganzen Anordnung, den Linien des Tisches und des Gemaches ist Leonardo absichtlich so symmetrisch wie seine Vorgänger: er überbietet sie durch die höhere Architektonik seines Ganzen in zwei Gruppen von je dreien, zu beiden Seiten der isolierten Hauptfigur.

Das aber ist das Göttliche an diesem Werke, daß das auf alle Weise Bedingte als ein völlig Unbedingtes und Notwendiges erscheint. Ein ganz gewaltiger Geist hat hier alle seine Schätze vor uns aufgetan und jegliche Stufe des Ausdruckes und der leiblichen Bildung in wunderbar abgewogenen Gegensätzen zu einer Harmonie vereinigt. Den geistigen Inhalt hat Goethe abschließend auseinandergesetzt. Welch ein Geschlecht von Menschen ist dies! — vom Erhabensten bis ins Befangene, Vorbilder aller Männlichkeit, erstgeborene Söhne der vollendeten Kunst. Und wiederum von der bloß malerischen Seite ist alles neu und gewaltig, Gewandmotive, Verkürzungen, Kontraste. Ja, sieht man bloß auf die Hände, so ist

es, als hätte alle Malerei vorher im Traume gelegen und wäre nun erst erwacht.

Im Jahre 1499 verließ Leonardo, infolge von Mißhelligkeiten mit Lodovico Sforza, Mailand und kam — nachdem er fast zwei Jahre in Mantua, Verona, Venedig, Krain und Kärnthen zugebracht — Anfang 1501 wieder nach seiner Vaterstadt. Von den beiden Kompositionen der Madonna mit der h. Anna, die ihn hier zuerst beschäftigten (Karton in London, Gemälde im Louvre), befinden sich Studien und Kopien in den italienischen Sammlungen; eine (Luini zugeschrieben) in der Ambrosiana; von einer anderen Komposition eine Federskizze in der Akademie von Venedig (der Karton in London), Kopien in der Ambrosiana, Brera, in den Uffizien (Nr. 211). a b c d

Im Jahre 1503 erhielt Leonardo den Auftrag zur Darstellung der Schlacht von Anghiari, deren Karton er 1504 (nach sehr sorgfältigen Studien, jetzt meist in Windsor, vereinzelt in der Akademie zu Venedig und im Codex Atlanticus der Ambrosiana) so weit förderte, daß er im März 1505 mit der Übertragung auf die Wand in der Sala del Consiglio des Pal. Vecchio beginnen konnte. Vielleicht ist dieselbe, teilweise wenigstens, unter den modernen Anstrichen noch vorhanden. Mit diesem Werke, wie zugleich mit der damals den Künstlern erst allgemeiner bekannt werdenden Untermalung der Anbetung der Könige, hat Leonardo wohl am stärksten auf seine Zeitgenossen eingewirkt. e f

Gleichzeitig hatte Leonardo die Darstellung des jugendlichen Johannes d. T. (Louvre) beschäftigt. Kopien, die jedoch von dem schwärmerischen Ausdrucke des Originals keinen würdigen Begriff geben, befinden sich in der Ambrosiana und im Museo Nazionale zu Neapel, Originalskizzen in der Akademie zu Venedig. In diese florentiner Zeit fällt auch die Entstehung eines verlorenen Kartons mit der stehenden Leda, von der eine gemalte Kopie u. a. in der Gal. Borghese (Nr. 434). Eine Leda in kauernder Stellung, von der ebenfalls nur Skizzen und Studien des Meisters erhalten sind, kommt ebenso in verschiedenen Kopien vor. — Andere Kompositionen Leonardos haben sich in Madonnenbildern seiner Schüler und Nachahmer erhalten: so (in Italien) in einer Madonna, von der u. a. die Gal. in Bergamo eine Kopie von der Hand des *Bern. de' Conti* besitzt, und in einer ähnlichen Madonnenkomposition, von der in der Gal. Poldi eine freie lombardische Wiederholung. g h i k l

Im J. 1508 wurde Leonardo wieder nach Mailand berufen, wo er bis 1513 blieb, mit den Entwürfen für das Trivulzi-Monument beschäftigt; 1513—15 finden wir ihn in Rom bei Giuliano de' Medici, 1516 bis zu seinem Tode 1519 war er Hofmaler Franz' I. in St. Cloud.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Zunächst haben wir es auch hier mit Florenz zu tun, wo Leonardo zwar keine Schule bildete, wo aber seine freie Kunstübung wie seine Theorie der Kunst (z. T. neben dem Einflusse Michelangelos) auf die Ausbildung einer Reihe mehr oder weniger selbständiger und ausgezeichneter Künstler einwirkte.

An ihrer Spitze steht Bartolommeo Pagholo del Fattorino, vertraulich Baccio (della Porta) genannt, aber unter seinem geistlichen Namen *Fra Bartolommeo* (1475—1517) allgemein bekannt. Schon als Knabe (1484) kam er in die Lehre des Cosimo Rosselli; auf seine Empfindung, selbst auf Komposition und Färbung hat offenbar Perugino hervorragenden Einfluß gehabt, der damals in Florenz seine glücklichsten, am reinsten empfundenen Werke schuf; seine völlige Befreiung aus den Banden des 15. Jahrh. verdankte er aber Leonardo; dabei ist ein positiver Inhalt ihm völlig eigen. Er zuerst hat das hohe Gefühl vollständig zu empfinden und wieder zu erwecken vermocht, das aus dem Zusammenklange großartiger Charaktere, reiner imposanter Gewandungen und einer nicht bloß symmetrischen, sondern architektonisch aufgebauten Gruppierung entsteht. Seine persönliche Empfindung hat jedoch zuweilen nicht ganz genügt, um dieses gewaltige Gerüste völlig zu beleben, und hierin steht er dem Leonardo nach, der immer Schönheit, Leben und Charakter in einem Stücke gibt. Auch würde er für bewegte Kompositionen überhaupt nicht ausgereicht haben.

Seine einzige große, leider auch nur als Ruine erhaltene Komposition, das 1498—99 gemalte Fresko des Jüngsten Gerichts (der untere Teil von *Albertinelli*), jetzt übertragen und aus dem Museo
a von S. M. Nuova zu Florenz in die Uffizien gebracht, ist eine seiner frühesten erhaltenen Schöpfungen. Dieses höchst interessante Werk hat die Bedeutung, das erste Werk italienischer Malerei zu sein, in dem die Glorie mit dem Raumgefühle des 15. Jahrh. die volle feierliche Würde der ernsthaftesten Schöpfungen des gotischen Stiles gesteigert und verklärt vereinigt. Noch erkennt man in dem herrlichen obern Halbkreise von Heiligen mit leiser perspektivischer Verschiebung nach der Tiefe dieselbe Inspiration, die später Raffael (gewiß in Reminiszenz dieses Werkes des Frate) das Fresko von S. Severino in Perugia (1506) und die obere Gruppe der Disputa (1508) eingab. — Das frühste Datum (1497) trägt von den Altartafeln die sich noch stark an Lorenzo di Credi anlehnende
b Verkündigung im Dome zu Volterra. — Tief erschüttert von dem Ende seines Freundes Savonarola (die derben Formen des verbissenen Fanatikers gibt ein vorzügliches kleines Profilbildnis
c des Frate in S. Marco, Zelle Nr. 13, B.'s einziges Porträt), nahm Bartolommeo 1500 das geistliche Gewand und entsagte sechs Jahre lang fast jeder künstlerischen Tätigkeit. Erst 1506 nahm er diese

im Kloſter S. Marco wieder auf und ſchuf hier in dem kurzen Zeitraume von etwa einem Jahrzehnt, zeitweiſe mit Beihilfe ſeines Freundes Albertinelli (1509–12) und ſeines Kloſterbruders Fra Paolino, jene beträchtliche Zahl herrlicher Altarwerke, von denen viele die Sammlungen von Florenz noch heute zieren.

Die Freiheit und Größe ſeiner Charakterauffaſſung lernt man im einzelnen kennen aus einer Anzahl von al fresco gemalten Heiligenköpfen in der Akademie zu Florenz (ums Jahr 1512). a
Ohne Leonardos unendliche Energie, ſind es doch groß aufgefaßte Menſchenbilder, zum Teil von wahrhaft himmliſchem Ausdrucke. Zwei runde Freskogemälde, Madonnen, ebenfalls in der Akade- b
mie, ſind bei ihrer flüchtigen Ausführung als Linienprobleme merkwürdig; in dem einen hat er namentlich die vier Hände und die beiden Füße ſchön zu ordnen verſtanden (nach 1514). — Für den Gefühlsausdruck iſt ſonſt ſeine (leider beſchädigte) Kreuzabnahme (Pal. Pitti, Nr. 64) das Hauptwerk. Mit welcher Macht c
wirken hier die beiden Profile des höchſt edel gebildeten Chriſtus und der alles vergeſſenden Mutter, die ihm noch den letzten Kuß auf die Stirne drücken will! Mit welcher untrüglichen dramatiſchen Sicherheit iſt der Schmerz des Johannes durch Beimiſchung der körperlichen Anſtrengung unterſchieden! Kein Klagen aus dem Bilde hinaus, wie bei van Dyck; keine vermeintliche Steigerung des Eindrucks durch Figurenhäufung, wie bei Perugino.

Die übrigen Bilder des Frate ſind faſt ſämtlich grandioſe Konſtruktionen, mit ſtrenger und im einzelnen ſehr ſchön aufgehobener Symmetrie.

Von Altarbildern iſt das im Dome von Lucca (hinterſte Kap. d
links), eine Madonna mit zwei Heiligen, von 1509, ganz beſonders ſchön und ſeelenvoll und dabei von einer trefflichen Erhaltung, wie kaum ein anderes ſeiner Meiſterwerke. Ebenda in der Galerie (aus S. Romano) der großartig feierlich ſchwebende e
Gott-Vater, verehrt von Maria Magdalena und der h. Katharina von Siena (von 1509), Geſtalten der höchſten weiblichen Schönheit, äußerſt wirkſam über den niedrigen Horizont der Landſchaft in den lichten Ton der Luft ragend (oberer Teil von *Albertinelli*). – Ein zweites Bild, aus S. Romano gleichzeitig in die Galerie f
verſetzt, die Madonna als Gnadenmutter (von 1515), im einzelnen vortrefflich, leidet etwas an Überfüllung der Kompoſition.

In S. Marco zu Florenz (2. Altar rechts) ein ſehr großes g
Bild von 1509, das Bartolommeos Kompoſitionsweiſe im Augenblicke ihrer nahen Vollendung zeigt; die Madonna edel und leicht geſtellt; die beiden knienden Frauen ein ewiges Vorbild ſymmetriſcher Profilgeſtalten; die Putten noch in der Weiſe des 15. Jahrh. mit Emporheben des Vorhanges beſchäftigt, aber ſchon von dem

höhern Geschlechte des 16. Jahrh.; die Farbe, wo sie erhalten ist,
a von tiefem Goldton. Ebenda, in der Capp. del Giovanato, eine
b Halbfigur der Madonna. — Im anstoßenden Kloster die einfach schöne Lünette über dem Eingange zum kleinen Refektorium: Christus auf dem Wege nach Emaus mit den beiden Wanderern, in denen er Ordensgenossen porträtierte (1508); im Dormitorium
c fünf Brustbilder (1514). — In der Akademie, außer den oben genannten kleinen Fresken, die dem h. Bernhard erscheinende Madonna, von 1506, die Köpfe noch mit einigen herben Zügen, interessant durch den Vergleich mit Filippinos Badia-Bild (sehr schadhaft); hier ist die Gruppe der Engel um die Madonna mit der gewohnten symmetrischen Strenge komponiert, aber sehr schön ins Profil (oder Dreiviertelansicht) gesetzt, und zugleich ihr Schweben ebenso leicht als erhaben ausgedrückt. — Das Vollkommenste, was Bartolommeo geleistet, ist dann vielleicht der Auferstandene mit
d vier Heiligen (Pal. Pitti, Nr. 159); grandioser und weihevoller ist die Gebärde des Segnens wohl nie dargestellt worden; die Heiligen sind erhabene Gestalten; die beiden Putten, die einen runden Spiegel mit dem Bilde der Welt (als Landschaft) halten, schließen als Basis diese einfache und strenge Komposition in hold-
e seligster Weise ab. — Ebenda die Vermählung der h. Katharina (Nr. 208), ein großes Altarbild aus S. Marco von 1512, das in den Charakteren etwas allgemein, auch durch die braune Untermalung in den Schatten jetzt geschwärzt ist, aber ein Wunder der Komposition; die Engel, die den Baldachin tragen, entsprechen strenge der halbkreisförmigen untern Gruppe (vgl. Raffaels Disputa). –
f In der Anbetung des Kindes bei Marchese Visconti Venosta in Rom (1508) macht sich der Einfluß des Piero di Cosimo sowohl im Kopfe des h. Josef, wie besonders in der Landschaft bemerklich. –
g In den Uffizien gehören der früheren Zeit (um 1500) die beiden kleinen köstlichen Tafeln (Nr. 1161) mit der Anbetung des Kindes und der Darbringung im Tempel, auf der Rückseite die Verkündigung (grau in grau); — ein ganz kleines Rundbild (Nr. 1152), der Salvator auf zwei Engeln und einem Cherub schwebend, ist schon als Konstruktion sehr merkwürdig; noch mehr aber (ebenda) die große braune Untermalung des Bildes mit der h. Anna, der Maria und vielen Heiligen (Nr. 1265), glücklicherweise als Untermalung ganz vollendet, auch in den durchgängig schönen und bedeutenden Charakteren, so daß die vollkommene Architektonik nicht nur überall geistvoll aufgehoben, sondern auch mit dem edelsten individuellen Leben erfüllt ist (1512).

h Von Einzelgestalten ist der kolossale h. Markus (Pal. Pitti, Nr. 125) die wichtigste. Allein hier betritt der Frate denselben Abweg, auf dem man Michelangelo findet, und zwar nicht ohne

dessen Einfluß, da er 1514, kurz ehe er den Markus entwarf, Rom besuchte; er schafft ein ungeheures Motiv aus bloß künstlerischen Gründen; auch in dem Kopfe ist etwas falsch Übermenschliches; die Draperie aber, auf die es eigentlich abgesehen war, ein Wunderwerk. — Dasselbe gilt von dem h. Vincenz in der Akademie zu Florenz. Andere Werke seiner Spätzeit: in der Gal. des Laterans die Einzelgestalten des Petrus (von Schülerhand vollendet) und Paulus; im Museo Nazionale zu Rom und im Pal. Pitti (Nr. 256) je eine h. Familie vom Jahre 1516; im Museum zu Neapel die Himmelfahrt Mariä (1517, unvollendet). — Im Kloster Pian di Mugnone (hinter Fiesole) Fresken mit der Verkündigung (1515) und Christus der Magdalena erscheinend (1517). (Um Fra Bartolommeos Kompositionstalent und seinen außerordentlichen Fleiß zu würdigen, versäume man nicht, seine geistreichen, noch zahlreich erhaltenen Zeichnungen zu studieren; in Italien besonders in den Uffizien.)

Fra Paolino aus Pistoja (1490—1547) ist bereits als Ateliergenosse Bartolommeos im Kloster S. Marco genannt. Man führt als beider gemeinsame Arbeit, wobei auch *Albertinelli* noch mit in Betracht kommt, eine Anzahl Bilder an, die als Zeichen zwei ineinander verschlungene Ringe mit einem Kreuz darin tragen: eine h. Familie in der Gal. Doria zu Rom, eine Himmelfahrt Mariä in S. M. del Sasso zu Bibbiena (1519); dieser und der Pietà in der Akademie (Nr. 176, von 1519) liegen Zeichnungen Bartolommeos zugrunde. Dasselbe gilt auch von dem Fresko der Kreuzigung in S. Spirito zu Siena (1516). Die Verlobung der h. Katharina in der Akademie zu Florenz ist die wenig veränderte Replik eines Bildes von Bartolommeo im Louvre. — Fra Paolinos geringe Begabung zeigt sich gleich nach dem Tode seines Meisters; am schwächsten sind die Bilder aus seinen letzten Jahren, u. a. in S. Agostino zu San Gimignano, in der Mad. del Sasso zu Bibbiena (Mad. mit Heiligen, von 1525) und in S. Paolo und S. Domenico zu Pistoja.

Fra Bartolommeos Mitschüler bei Cosimo Rosselli, sein unzertrennlicher Freund und zu wiederholten Malen sein Mitarbeiter (so an dem „Jüngsten Gericht“ in den Uffizien, später von 1505 bis 1512) war *Mariotto Albertinelli* (1474—1515). Das geringere Talent von beiden, hält er sich ganz an die Kunstweise seines Freundes. Bartolommeos kleinen Tafeln der Uffizien schließt sich sein Flügelaltärchen in der Gal. Poldi zu Mailand eng an: die Madonna mit weiblichen Heiligen auf den Flügeln und den Figuren der Verkündigung auf den Rückseiten. Ein Jugendwerk (dat. 1500), zeigt es in der miniaturartigen Durchbildung, in der leuchtenden emailartigen Färbung und in der Auffassung der Landschaft den auffälligsten

Anschluß an ältere niederländische Meister, namentlich an Memling und an Hugo van der Goes. — Sein erstes datiertes Bild, die in den beiden edlen Figuren wahrhaft melodisch abgeschlossene Heim-
a suchung von 1503 in den Uffizien, ist sein allbekanntes Meisterwerk, dessen Predella unter Nr. 1259 aufgestellt ist. Etwa gleich-
b zeitig malte er das schöne Rundbild im Pal. Pitti, Madonna das Kind anbetend, dem ein Engel ein Kreuz hinreicht; ebenda ein Eccehomo al fresco (Nr. 377). Dann folgt das edle Altarfresko des Gekreuzigten, umgeben von den klagenden Angehörigen, im
c Kapitelsaale der Certosa (1505). In die spätere Zeit gehören:
d Maria das Kind an sich schmiegend im Seminar zu Venedig, leider sehr übermalt, und die weniger gute Madonna von 1511 in
e der Villa Borghese, in S. Caterina zu Pisa eine Madonna mit Petrus und Paulus (von 1511, nach Fra Bartolommeos Entwurf);
f in der Akademie von Siena zwei Heiligenfiguren, Katharina und Magdalena (1512). Endlich drei Altargemälde in der Aka-
g demie zu Florenz, sämtlich von 1510: die thronende Madonna mit zwei knienden und zwei stehenden Heiligen, worin Albertinelli, wie in den andern Bildern, mit vollster Anstrengung auf die Konstruktionsweise seines Vorbildes eingeht; mit gutem Erfolg in der „Dreieinigkeit", befangener, aber zum Teil mit schönem und edlem Ausdruck in der großen Verkündigung; eine andere Verkündigung
h (aus S. M. Nuova) in den Uffizien.

Neben Fra Bartolommeo behauptet *Andrea d'Agnolo* gen. *Andrea del Sarto* (1486—1531) sein eigenes Maß von Größe. Ein wunderbarer Geist, nur einseitig begabt, aber einer der größten Entdecker im Gebiete der Kunstmittel. Als Knabe schon in die Lehre eines ganz untergeordneten Malers gegeben, seit 1498 Gehilfe des Piero di Cosimo, hat Andrea sich mehr durch Studien nach der alten als nach der neuen um ihn aufblühenden Kunst herangebildet. Fra Bartolommeo wird für den Aufbau seiner Altarbilder das Vorbild, und Pieros und Bartolommeos Färbung bildet die Grundlage seiner koloristischen Entwicklung, während sich seinen Gestalten ein großer, aber etwas seelenloser Zug von Michelangelo her beimischt.

Es fehlt ihm im ganzen dasjenige Moment, das man die schöne Seele nennen möchte. Die Antriebe, die ihn beherrschen, sind wesentlich künstlerischer Natur. Seine rein koloristische Auffassung bedingt eine gewisse Gleichgültigkeit gegen die höhere Schönheit, des Ausdruckes, das Sichabfinden mit einem herrschenden Typus der namentlich seine Madonnen und seine Putten so kenntlich macht und selbst durch seine Charakterköpfe hindurch geht. Wo dieser zum Gegenstande paßt, wirkt er erhaben; einem jugendlichen Johannes

d. T. (Pal. Pitti, Nr. 272, von 1523, durch Restauration verdorben) verleiht er z. B. jene strenge leidenschaftliche Schönheit, die für diese Gestalt wesentlich ist; ja bisweilen nimmt er eine hohe sinnliche Lieblichkeit an, wie z. B. bei den den Gabriel begleitenden Engeln in einer der beiden Verkündigungen im Pal. Pitti (Nr. 124, von 1511), die spätere Darstellung (Nr. 163, von 1528) virtuos aber leer. Auch gibt es einige Putten von Andrea, die keinem von denjenigen Correggios an Schönheit und Naivetät nachstehen, so z. B. in der herrlichen Madonna delle arpie mit St. Franziskus und St. Johannes Ev., von 1517, in den Uffizien (Nr. 1112); sie umklammern die Füße der Madonna, während das fröhliche Christuskind an ihrem Halse emporklettern will.

Dann ist Andrea wohl der größte Kolorist, den das Land südlich vom Appennin im 16. Jahrh. hervorgebracht hat. Er hat zuerst von allen Florentinern eine sichere, harmonische Skala, eine tiefe, oft leuchtende Durchsichtigkeit der Farben, einen wunderbaren Duft der Färbung erreicht; er hat auch zuerst der Farbe einen mitbestimmenden, ja hervorragenden Einfluß auf die Komposition des Bildes gestattet. Als Farbenkomponist ist Andrea so gewaltig, wie Michelangelo in der Figurenkomposition; und als solcher will er vor allem in seinen Schöpfungen gewürdigt sein. Seine Gewänder fallen nicht umsonst in so breiten Flächen. Man muß dabei zugestehen, daß sie von einer hinreißenden Schönheit des Wurfes und des Konturs sind und als vollkommener Ausdruck des Lebens der Gestalten ganz absichtslos scheinen. In den seltenen Fällen, wo seine Bilder noch wohl erhalten sind, ist Licht und Farbe und Charakter in ihnen auf wunderbarste Weise in eins verschmolzen.

Im wesentlichen aber ist seine Komposition ein ebenso strenger architektonischer Bau, wie die des Fra Bartolommeo, dem er offenbar das Beste verdankte. Auch hier ist lauter durch die Kontraste verdeckte Symmetrie. Da er aber die Seele des Frate nicht hatte, so bleibt — sieht man nur auf den geistigen Ausdruck — bisweilen das Gerüste unausgefüllt. In seiner prächtig gemalten Kreuzabnahme (Pal. Pitti Nr. 58, von 1524) sind die Motive, in Linien und Farben klassisch, geistig fast null, ein unnützer Reichtum. Auch in der schönen Madonna mit den sechs Heiligen (ebenda, Nr. 307, von 1524) kontrastieren die ungenügenden Charaktere mit dem feierlichen Ganzen. Am meisten geistiges Leben zeigt unter den Bildern des Pal. Pitti die Disputa della Trinità (Nr. 172, von 1517): eine eifrigere und zusammenhängendere „h. Konversation", als diejenigen der meisten Venezianer, zugleich ein Prachtbild ersten Ranges. Die großen Assunten sind beide spät, gleichen sich und haben viel Konventionelles, aber auch noch große Schön-

heiten (Nr. 225 und besonders Nr. 191, unvollendet hinterlassen). – In den h. Familien fällt jene Seelenlosigkeit neben den hohen
a malerischen Vorzügen oft noch stärker auf. Pal. Pitti besitzt auch hier fast die einzigen echten Werke in Italien; namentlich schön gruppiert und herrlich in der Farbe ist Nr. 81; ähnlich die h. Familie von 1521 (Nr. 62). Echt ist auch die Madonna (Nr. 334) in der
b Gal. Borghese. Die Madonnen und h. Familien in Neapel, Turin usw. sind dagegen sämtlich Schulwiederholungen.

Die malerisch und groß gehaltenen Bildnisse Andreas sind in den Uffizien wie im Pal. Pitti genügend vertreten: das schönste und
c wahrscheinlich sein eigenes Porträt im Pal. Pitti, wovon in den
d Uffizien (Nr. 1147) eine nicht ganz ebenbürtige, sehr schadhafte Wiederholung; ebenda ein schönes Männerbildnis (Nr. 184), sowie das besonders reizvolle Porträt eines lesenden Mädchens (Nr. 188).

Als historischer Erzähler hat Andrea gleichfalls Unvergängliches
e geleistet. Die Fresken in der Vorhalle der Annunziata zeigen zwar zum Teil dieselbe fast strenge architektonische Anordnung; in den drei ersten Bildern links, aus der Legende des h. Filippo Benizzi (vor 1510 voll.), bildet sich die Gruppe kulissenartig ansteigend zur Pyramide; selbst das eigentlich Dramatische, bedeutend Momentane kommt in einzelnen Darstellungen zu seinem Rechte, so in der Bestrafung der Spieler (2. Bild links). In der Armenspende (1. Bild links) u. a. ist durch diese Malereien die wonnigste Fülle neuer Lebensmotive verbreitet; man genießt mit dem Maler das hohe Glück, schlichte Lebensäußerungen in der reinsten und vollkommensten Form, in edler Abwägung gegeneinander, in weiter Räumlichkeit schön verteilt anschauen zu können. Neu und bewunderungswürdig ist die Auffassung des Landschaftlichen, in der einzelne Darstellungen schon fast wie Staffage erscheinen. In verschiedenen dieser Bilder wird man, wie in der Gestalt des h. Filippo in der Bekleidung des Aussätzigen (letztes Bild links), eine der höchsten Schöpfungen der goldenen Zeit erkennen. Die Geburt Mariä (vorletztes Bild rechts) ist die letzte, in lauter Schönheit aufgehende Redaktion dieses Gegenstandes; noch Dom. Ghirlandajo, offenbar Andreas Vorbild, erscheint neben diesem wunderbaren Reichtum einseitig und herb. – Außer den Bildern der ältern Meister (*Baldovinettis* Geburt Christi, letztes Bild links, und *Rossellis* Einkleidung des h. Filippo, vorletztes Bild links) haben die Schüler Andreas hier noch ihr Bestes geleistet. Ihm am nächsten kommt sein Freund und Werkstattsgenosse *Franciabigio* in der (durch dessen eigene Hammerschläge verstümmelten) Vermählung Mariä, einem Werke des emsigen und begeisterten Wetteifers. In *Pontormos* Heimsuchung, die bei weitem sein Hauptwerk ist, steigert sich die Auffassung Andreas und Bartolommeos mit äußerster

Kraftaufwand zu einem neuen Ganzen. Nur Mariä Himmelfahrt, von *Rosso*, zeigt den Stil Andreas im Zustande der Verwilderung.

Außerdem hat Andrea in seiner späteren Zeit (1526—27) das einzige Abendmahl geschaffen, das dem Leonardos wenigstens a von ferne sich nähern darf: das große, teilweise vortrefflich erhaltene, teilweise sehr entstellte Freskobild im Refektorium des ehemaligen Klosters S. Salvi bei Florenz, wo auch einige tüchtige b Heiligenfiguren seiner frühesten Zeit erhalten sind. (Zehn Minuten vor Porta della Croce, von der Straße links seitab.) Der Moment ist der, daß Christus ein Stück Brot ergreift, um es in die Schüssel zu tauchen, während auch Judas, allein von allen, bereits ein Stück Brot in der Hand hält. Die Charaktere sind nobel, kräftig und aus dem Leben gegriffen, aber von der Hoheit derjenigen Leonardos weit entfernt, bei dem jeder eine ganze Gattung von Ausdruck gleichsam in der höchsten denkbaren Spitze darstellt. Auch hat Andrea der (allerdings außerordentlich großen) malerischen Wirkung zuliebe seinen Leuten sehr verschiedene, zum Teil nichts weniger als ideale Gewänder gegeben; eine Abwechslung, deren schönen Erfolg das Auge empfinden kann, lange bevor es sie bemerkt. Unbeschreiblich lebendig ist hier, wie bei Leonardo, das Spiel der Hände, die allein schon ausdrücken, wie Christus den fragenden Johannes beruhigt, wie Petrus jammert, wie dem Judas zugesetzt wird. (Bestes Licht: nachmittags.) — *Franciabigio* hat in demselben Gegenstande (Abendmal im Refektorium von S. Giovanni della Calza in Florenz) den Meister bei weitem c nicht erreicht.

Den Höhepunkt von Andreas Kolorit und Vortrag im Fresko bezeichnet außer diesem Abendmahle auch die Madonna del d Sacco, in einer Lünette des Kreuzgangs der Annunziata (um 1525).

Endlich aber gibt es eine Reihe einfarbiger Fresken (braun in braun) von seiner Hand in dem kleinen Hofe der Brüderschaft dello Scalzo (unweit S. Marco; Einlaß durch einen der Kustoden e der Akademie). Der Gegenstand ist das Leben des Täufers. Mit Ausnahme einiger früher und zweier von *Franciabigio* ausgeführten Bilder sind sämtliche Kompositionen bei aller Unscheinbarkeit von den mächtigsten und freiesten Schöpfungen der reifen Zeit Andreas. (Seit 1515 arbeitete Andrea hier abwechselnd länger als ein Jahrzehnt.) Das ängstlich Architektonische der früheren Fresken in der Annunziata ist hier durch lauter Geist und Leben überwunden. Die Grenzen der Gattung, die alle feinere Physiognomik, allen Farbenreiz ausschloß, scheinen den Meister erst recht gereizt zu haben, sein bestes zu geben. Unter den frühern ist die Taufe des Volkes durch Johannes die höhere (und höchste) Stufe des bekannten Freskos

Maſaccios; unter den ſpätern haben die Heimſuchung, die Enthauptung, ſowie die Überbringung des Hauptes den Vorzug; unter den allegoriſchen Figuren die Caritas, die das Bild im Louvre weit übertrifft. (Eigentümlich iſt, daß Andrea hier mehrere Figuren von Albrecht Dürer in ſeine Kompoſitionen aufnahm, ſo den zuhörenden Phariſäer und eine ſitzende Frau auf der Predigt Johannis u. a.) — Aus dieſer Inſpiration iſt auch jene geiſtvolle
a kleine Predella mit den Geſchichten von vier Heiligen in der Akademie gemalt, wo ſich auch das Altarbild dazu mit vier Heiligen
b befindet (1528). Die beiden Geſchichten Joſephs (Pal. Pitti), urſprünglich Teile eines Möbels und durch ihren landſchaftlichen Reiz ausgezeichnet, geben einen Begriff von dem leichten Erzählungstalente Andreas.

c Außerhalb von Florenz enthält der Dom von Piſa, namentlich im Chore, eine Anzahl prächtig gemalter Einzelfiguren von
d Heiligen (von 1524). — In Poggio a Cajano (1521) ein lebensvolles Fresko, Cäſar den Tribut empfangend, von Allori ſehr unvorteilhaft vollendet.

Dem Andrea ſchließt ſich ſein Freund Francesco di Criſtofano, gen. *Franciabigio* (1482—1525), eng an, jedoch erſt in ſeiner ſpätern Zeit. Schüler des Albertinelli gleichzeitig mit Bugiardini, verleugnet er den Einfluß des erſteren nie ganz und kommt auch ſeinem Mitſchüler zuweilen ſo nahe, daß er mit ihm verwechſelt wird. — Noch in der Art des Albertinelli iſt die ſchöne Verkündigung
e in der Galerie zu Turin. Etwa gleichzeitig, die thronende
f Madonna zwiſchen Hiob und Johannes d. T. in den Uffizien (Nr. 1264), unangenehm komponiert und düſter. Sein Tempel des Herkules ebenda (Nr. 1223) iſt bei kräftiger Färbung auch inter-
g eſſant durch Dürer entlehnte Geſtalten. In S. Spirito zwei Engel
h zu Seiten eines Tabernakels und in der Galerie von S. Salvi
i eine h. Katharina von 1512. In der Gal. Borgheſe (Nr. 324) eine ſtehende Venus, noch hart und faſt monochrom. — Seine Ver-
k leumdung des Apelles im Pal. Pitti (Nr. 427) hat noch jetzt, trotz der Übermalung, großen Farbenreiz und iſt naiv erzählt. Von
l ſeiner Hand ſind in der Gal. Borgheſe eine Vermählung der h.
m Katharina (Nr. 177) und eine Madonna (458), in der Gal. von
n Bologna eine Madonna (Nr. 294), im Pal. Corſini zu Florenz
o eine Madonna (Nr. 580), ſowie in den Uffizien die Rid. Ghirlandajo benannte Madonna (Nr. 1244), zwei Madonnen im Gange (Nr. 92 und 37) und vor allem die Madonna del Pozzo in der Tribuna, die lange als ein Werk Raffaels bewundert worden iſt.

Die volle Bedeutung des Künſtlers liegt in ſeinen Bildniſſen, die gelegentlich unter den Namen Raffael oder Francia gehen. Leider
p beſitzt Italien nur noch eins davon, im Pal. Pitti (Nr. 43, von

1514), das durch die liebenswürdige Ruhe des Ausdrucks und den seelenvollen Blick, das feine Hellaunkel der tiefen, in einem fast schwärzlichen Tone gestimmten Färbung wenigstens einen Begriff seiner eigentümlichen Auffassungsweise des Porträts gibt. — Über seine Tätigkeit als Freskomaler in der Annunziata und im Scalzo in Gemeinschaft mit A. del Sarto ist oben schon die Rede gewesen. Gegenüber den ernsten, schönen Gestalten und der kräftigen Färbung auf seinem Sposalizio in der Annunziata (1513) a
macht sich in seiner Mitarbeit am Scalzo, in den wohl gleichfalls
späten beiden Darstellungen des Abendmahles im Refektorium
von S. Giov. della Calza (bei Porta Romana) und im jetzigen b
Liceo Militare, wie in verschiedenen anderen Fresken am letz- c
teren Orte und in Poggio a Cajano eine dekorative und flüch- d
tige Nachahmung seines Freundes und Mitarbeiters Andrea gel-
tend. (Ganz frühe Fresken im Convento dei Candeli.) e

Giuliano Bugiardini (1475—1554), mit seinem intimen Freunde Michelangelo zusammen bei Ghirlandajo in der Lehre, später gleichzeitig mit Franciabigio Schüler des Albertinelli, zeigt sich als Künstler von schwankender Rezeptivität. Seine Figuren sind kurz und zuweilen selbst plump gestaltet; in der Färbung ist er leicht zu verschwommen; dramatisches Leben läßt er meist vermissen. An Dom. Ghirlandajo schließt er sich in der Geburt Christi (Sakristei von S. Croce) an, und in der schönen säugenden Madonna f
(Uffizien, Nr. 213) nähert er sich der Malweise Leonardos, dessen g
Einfluß auch eine zweite Madonna ebendort (Nr. 3451) bezeugt.
Von ihm in der Turiner Galerie eine Madonna-Halbfigur und h
eine h. Familie (Nr. 114) von Albertinelli beeinflußt, in der Pina- i
kothek zu Bologna eine Verlobung der h. Katharina (Nr. 26),
ein Johannes d. T. (Nr. 27) und eine Madonna (Nr. 745). Eine
andere Einzelgestalt des Täufers in S. M. delle Grazie zu Mai- k
land. Mehrere Madonnen im Pal. Colonna (Nr. 136), Gal. l
Borghese (Nr. 333 u. 336) und a. a. O., meist unter fremden m
Namen. — Endlich verrückte ihm Michelangelo das Konzept. Die
berüchtigte Marter der h. Katharina in S. M. Novella (Capp. n
Ruccellai; Zeichnung dazu von *Michelangelo* in der Gal. Nazio- o
nale zu Rom) ist die Marter des gewissenhaften Künstlers selber
und ein lehrreiches Denkmal der Gärung, in die der Meister des
Weltgerichts gewisse Gemüter versetzte. Man ahnt die ganze Qual
der Motivjägerei. — Nach Färbung und Behandlung steht dem
Bugiardini das schöne Jünglingsporträt in den Uffizien (Nr. 34) p
nahe. Als sein Werk darf vor allem die „Nonne" im Pal. Pitti q
angesehen werden; ja man hat ihm neuerdings sogar das herr-
liche, unter dem Namen Maddalena Doni als Werk Raffaels be-
rühmte Bildnis in der Tribuna zugewiesen (S. 851 c). r

Was von Bugiardini gilt, gilt noch mehr von dem Schüler des Lorenzo di Credi, von *Giov. Ant. Sogliani* (1492—1544). Zusammen mit Lorenzo malte er Einzelfiguren von Heiligen für
a Orsanmichele (h. Martin). Eine Madonna in Turin (Nr. 123) und
b eine Anbetung des Kindes in der Kirche dell' Olivella zu Palermo sehen wie Repliken von Bildern seines Meisters aus. Ähnlich eine
c thronende Madonna mit Tobias in der Akademie zu Florenz
d (Nr. 177); in S. Jacopo sopra Arno eine Dreieinigkeit mit Heiligen. — Dann geriet er unter den Einfluß des Albertinelli (Ma-
e donna, Uffizien Nr. 166) und besonders des Fra Bartolommeo, an dessen Vorbild er sich nicht nur in zahlreichen Zeichnungen (Uffizien), sondern auch in seinen Kompositionen anlehnte. Eine
f h. Brigitta in den Uffizien (1522) und ebendort eine Kreuztragung tragen das „orate pro pictore" der Werkstatt von S.
g Marco, für die er später (1536) das große, ein Wunder des h. Dominicus darstellende Fresko im Speisesaale der Mönche ausführte. — Der Einfluß des Andrea del Sarto kommt hinzu und macht sich vor allem an seiner besten Leistung, dem Martyrium
h des h. Laurentius in S. Lorenzo (1521), ebenso wie an der Kon-
i zeption in den Uffizien bemerklich. Ende der zwanziger Jahre
k führte er für den Dom zu Pisa verschiedene Bilder aus: Madonna mit Heiligen (1528), von Pierin del Vaga begonnen; Opfer Noahs; Kain und Abel; stehende Madonna (1540), interessant wegen des Kindes, das Michelangelos „Madonna von Brügge" entlehnt ist, die damals in Pisa sich befand.

In die Reihe dieser älteren Meister der florentinischen Schule und Zeitgenossen Andrea del Sartos gehört auch *Ridolfo Ghirlandajo* (1483—1561), der Schüler seines Vaters Domenico. Seiner Jugendzeit entstammen einzelne tüchtige Bilder, die noch den Einfluß Leonardos verraten. Das Hauptwerk darunter ist der Altar
l im Collegio della Quiete bei Florenz (um 1505), die Verlobung der h. Katharina nebst verschiedenen Heiligen darstellend. Ähnlich die Heiligenfiguren ebenda von guter Farbenwirkung und vornehmer Haltung. — Die Übereinstimmung mit jenem beglaubigten Altarwerke hat auch der Vermutung Raum gegeben, Ridolfo
m sei der Urheber des bekannten „Goldschmieds" im Pal. Pitti (Nr. 207; vgl. S. 821, Anm.), der früher als ein Werk Leonardos galt. Aus dieser Zeit stammt auch das Männerporträt im Pal.
n Corsini zu Florenz. Das wenig spätere Bildnis einer jungen
o Frau von 1509 im Pal. Pitti (Nr. 224), eine Mischung der Traditionen des Domenico Ghirlandajo mit dem Einfluß von Raffaels florentinischen Porträts, ist eine besonders gute Arbeit Ridolfos.
p — In der Akademie zwei dem Granacci zugeschriebene Stücke mit je drei Engeln (Nr. 83 u. 87). Urkundlich ist von ihm die

flüchtige „Gürtelspende“ in der Pieve zu Prato (1514); in Pistoja in S. Pietro eine Madonna mit Heiligen, in S. Domenico ein h. Sebastian mit zwei Heiligen. — Die Uffizien besitzen eine Reihe der verschiedenartigsten Bilder, in denen in mehr oder weniger störender Weise der Eklektizismus des Künstlers zutage tritt, selbst in seinen früher sehr bewunderten Darstellungen aus dem Leben des h. Zenobius (Nr. 1275 u. 1277). Anderes ist geradezu Manier. So das von Ridolfo und seinem Oheim *Davide* gemalte Altarbild in S. Felice (links), eine Madonna del Popolo. — Die Fresken in der Kapelle des Pal. Vecchio (Verkündigung, einzelne Apostel- und Prophetengestalten) sind durch moderne Übermalung wertlos geworden. — Von *Michele di Ridolfo* u. a. in der Akademie das Bild der zehntausend Märtyrer, ein bloßes flüchtiges Aktstudium, sowie eine Gürtelspende.

Ein sehr unselbständiger Nachahmer des Frate (wie des Raffael) ist *Lionardo da Pistoja*, von dem im Dome von Volterra eine große thronende Madonna mit Heiligen (von 1516) zu sehen ist; einige kleinere Madonnenbilder in den beiden Galerien Mansi zu Lucca.

Francesco Ubertini gen. *Bacchiacca* (geb. um 1490, † 1557), zuerst in der Werkstatt des Perugino (wahrscheinlich während dessen Aufenthalts in Florenz nach 1502), dann durch Franciabigio weitergebildet, erscheint in seinen meist kleinen Gemälden am meisten von Andrea del Sarto abhängig, namentlich von dessen Josephsgeschichten im Pal. Pitti (S. 834 b). Seine figurenreichen Geschichten sind genreartig aufgefaßt, phantastisch in ältere, fremde Kostüme gekleidet; die reiche Landschaft ist von kühlem, bläulichem Ton. So in der frühen Predella des Altarbildes von Sogliani in S. Lorenzo, jetzt in den Uffizien (Nr. 1296), wo (im Gange) auch eine geringe kleine Kreuzabnahme der spätern Zeit hängt (Nr. 87). Ähnlich das gleiche Motiv im Seminar zu Venedig. Figurenreiche Truhenbilder beim Princ. Giovanelli ebenda, Moses Wasser aus dem Felsen schlagend; bei Dr. Frizzoni in Mailand Adam und Eva und in der Gal. Borghese fünf Geschichten Josephs (Nr. 425, 427, 440, 442, 463). — Sein kräftigstes Werk ist die Madonna bei Crespi in Mailand; ebendort eine kleine Anbetung der Könige. Eine große flaue Tafel desselben Gegenstandes in S. Domenico bei Fiesole (l. Schiff).

Als eigentliche Schüler des Andrea del Sarto sind hier Pontormo und Puligo zu nennen. *Jacopo da Pontormo* (1494—1557) ist nur um seiner Bildnisse willen geschätzt. Koloristisch bedeutend in der Gegeneinanderstellung leuchtender Farbflächen sind zwei lebensgroße Porträts in den Uffizien (Nr. 1270 u. 1267): Cosimo I., Herzog von Toskana, und Cosimo der Alte, nach einem Profilbilde

des 15. Jahrhunderts nicht übel neu redigiert; letzteres in Halb-
a figur in S. Marco; ein männlicher Profilkopf im Pal. Pitti
b (Nr. 249); in der Gal. Borgheſe das Bildnis eines Kardinals (Nr. 408). Seine übrigen Arbeiten ſind je früher, um ſo beſſer
c wenigſtens gemalt: in den Uffizien Leda mit den vier Kindern
d in einer Landſchaft; in der Capp. de' Pittori bei der Annunziata Fresko einer Madonna mit Heiligen, noch ganz in der Art
e des Meiſters; in Poggio a Cajano (Saal des 1. Stockes) das große Fresko der vier Jahreszeiten von zerfahrener Kompoſition, aber geiſtvoller Ausführung und in den Einzelheiten von reizen-
f der Schönheit; eine große Kreuzabnahme im Dome zu Volterra. — Die ſpätern Werke erſcheinen durch unberechtigten Aufwand wirklich oder vermeintlich ſchöner Formen ſchon manieriert: in
g S. Felicita in Florenz (1. Kap. rechts) Kreuzabnahme; im Pal.
h Pitti die vierzig Märtyrer (Nr. 182) und Anbetung der Könige
i (Nr. 379); in der Akademie eine Beweinung (Nr. 183) und ein
k Gaſtmahl zu Emaus (Nr. 190, von 1528); in der Gal. Corſini zwei Madonnen.

Domenico Puligo (1475—1527) verfing ſich in die Farben- und Lichtwirkungen Andreas; ſeine Formen wurden darob unbeſtimmt, ſein Vortrag verblaſen, die Farben bleich. Die meiſt A. del Sarto zugeſchriebenen Madonnenbilder, regelmäßig in Halbfigur, ſind von
l ſeiner Hand. Im Pal. Pitti nicht weniger als vier Madonnen,
m zwei im Pal. Corſini u. ſ. f.; ein Jünglingsporträt in den Uffi-
n zien, eine Magdalena in der Gal. Borgheſe (Nr. 328).

Von Andrea iſt auch *Roſſo de' Roſſi* (*Roſſo Fiorentino*, † 1541 in Frankreich) abhängig. Er zeigt ſchon ganz beſonders früh den Weg, den die Entartung einſchlagen würde. Die Formen Andreas ſind bei ihm ins Liederliche aufgelockert, um widerſtandslos einer Kompoſition durchaus nur nach großen Farben- und Lichtmaſſen zu
o dienen. (Pal. Pitti: große Madonna mit Heiligen, Nr. 237; —
p S. Lorenzo, 2. Altar rechts: Vermählung der Maria; — Annun-
q ziata: Fresko der Himmelfahrt u. a. m.)

Angelo Bronzino (1502—72), Schüler des Pontormo, wird als Hiſtorienmaler an keiner andern Stelle als bei den Manieriſten unterzubringen ſein. Als Bildnismaler aber ſteht er in der bedeutenden und freien Auffaſſung keinem Zeitgenoſſen nach, auch den Venezianern nicht. Hier glückt es ihm als Maler das wiederzugeben, was der ihm als Vorbild vorſchwebende Michelangelo in ſeinen Porträtſtatuen auszudrücken bemüht war; und zwar, trotz des unmittelbaren Anſchluſſes an dieſen, ohne jede Einbuße an der Wiedergabe der Individualität und der maleriſchen Wirkung. In Jugendarbeiten wird er leicht mit Pontormo verwechſelt, wie
r in dem Guidobaldo II. (früher Ippolito de' Medici gen.) im Pal.

Pitti (Nr. 149). Im Pal. Doria in Rom treffliches Porträt des a
Gianettino Doria und des Al. Doria als Vulkan; in der Galleria b
Nazionale (aus der Gal. Sciarra) das großartige Bildnis des Ste-
fano Colonna in voller Prachtrüstung (1543); in der Brera der Andrea c
Doria als Neptun (Nr. 565, fraglich; nach Sebastiano); im Museum d
von Neapel: die beiden Geometer; — im Pal. Pitti (Nr. 434): der e
Ingenieur, herrlich im Geiste eines Sebastiano del Piombo; — in
den Uffizien: ein Jüngling mit einem Brief; der junge Bild-
hauer; die Herzogin Eleonora mit ihrem Sohne; ein rotbärtiger
March. Panciatichi in einer Halle und seine Gemahlin (Tribuna,
Nr. 154 u. 159); eine häßliche junge Frau in reich dekoriertem
Zimmer, verschiedene Kinderbildnisse u. a. m., — sämtlich so ge-
malt, als wären sie nur dem bedeutenden Charakter zuliebe dar-
gestellt; dabei meist von kräftigem bräunlichen Ton, der erst in
der spätern Zeit einer kühlen und selbst kalten Färbung bei gar
zu glatter Ausführung weicht. — Fast alle anderen Bildnisse, die
in Italien unter seinem Namen gehen, sind Kopien oder Schulgut,
im günstigsten Falle von seinem Neffen *Alessandro Allori* (s. diesen).

***

Michelangelo Buonarroti (1475—1564), der Mensch des Schick-
sals für die Baukunst und für die Skulptur, ist es auch für die
Malerei. Er hat sich selber vorzugsweise als Bildhauer betrachtet
(s. S. 576 u. fg.); in einem seiner Sonette sagt er bei Anlaß der Decken-
malerei in der Sistina: „essendo . . . io non pittore". Allein für
den Ausdruck jener idealen Welt, die er in sich trug, gewährte
die Malerei doch so ungleich vielseitigere Mittel als die Skulptur,
daß er sie nicht entbehren konnte. Gegenwärtig verhält es sich
wohl im allgemeinen so, daß wer ihm von seiten der Skulptur
entfremdet ist, von seiten der Malerei immer wieder den Zugang
zu ihm sucht und findet.

Wie er die Formen bildete und was er damit im ganzen wollte,
ist oben bei Anlaß der Skulptur angedeutet worden. Für die
Malerei kommen noch besondere Gesichtspunkte in Betracht. Michel-
angelo lernte zwar in der Schule Ghirlandajos die Handgriffe, ist
aber in seiner Auffassung ohne alle Präzedentien. Es lag ihm
ganz ferne, auf irgend eine bisherige Andacht, einen bisherigen
kirchlichen Typus, auf die Empfindungsweise irgend eines anderen
Menschen einzugehen oder sich dadurch für gebunden zu erachten.
Das große Kapital der kirchlichen Kunstbräuche des Mittelalters
existiert für ihn nicht. Er bildet den Menschen neu, mit hoher
physischer Gewaltigkeit, die an sich schon dämonisch wirkt, und
schafft aus diesen Gestalten eine neue irdische und olympische
Welt. Sie äußern und bewegen sich als eine von allem Frühern

verſchiedene Generation. Was bei den Malern des 15. Jahrh. Charakteriſtik heißt, findet bei ihnen ſchon deshalb keine Stelle, weil ſie als ganzes Geſchlecht, als Volk auftreten; wo aber das Perſönliche verlangt wird, iſt es ein ideal geſchaffenes, eine übermenſchliche Macht. Auch die Schönheit des menſchlichen Leibes und Angeſichtes kommt nur im Gewande jener Gewaltigkeit zum Vorſchein; es liegt dem Meiſter mehr daran, daß ſeine Geſtalten der höchſten Lebensäußerungen fähig, als daß ſie reizend ſeien.

Wenn man weit aus dem Bereiche dieſer Werke entfernt iſt und Atem geſchöpft hat, ſo kann man ſich auch geſtehen, was ihnen fehlt, und weshalb man nicht mit und unter ihnen leben könnte. Ganze große Sphären des Daſeins, die der höchſten künſtleriſchen Verklärung fähig ſind, blieben Michelangelo verſchloſſen. Alle die ſchönſten Regungen der Seele (ſtatt ſie aufzuzählen, genügt ein Hinweis auf Raffael) hat er beiſeite gelaſſen; von all dem, was uns das Leben teuer macht, kommt in ſeinen Werken wenig vor. Zugleich gibt die Formenbildung, die für ihn die ideale iſt, nicht ſowohl eine ins Erhabene und Schöne vereinfachte Natur, als vielmehr eine nach gewiſſen Seiten hin materiell geſteigerte. Keine noch ſo hohe Bezeichnung, kein Ausdruck der Macht kann es vergeſſen machen, daß gewiſſe Schulterbreiten, Halslängen und andere Bildungen willkürlich und im einzelnen Falle monſtrös ſind. Angeſichts der Werke ſelbſt wird man allerdings immer geneigt ſein, dem Michelangelo ein eigenes Recht und Geſetz neben dem aller übrigen Kunſt zuzugeſtehen. Die Größe ſeiner Gedanken und Gedankenreihen, die freie Schöpferkraft, mit der er alle denkbaren Motive des äußern Lebens ins Daſein ruft, machen das Wort Arioſts erklärlich: Michel, più che mortale, angel divino.

Von ſeinem erſten großen Werke, jenem im Wetteifer mit Leonardo geſchaffenen Karton für den Pal. Vecchio (ebenfalls eine Epiſode aus dem Kriege mit Piſa) ſind nur dürftige Erinnerungen (Zeichnungen und Stiche) auf unſere Zeit gekommen. Bandinelli hat ihn aus Neid zerſchnitten.

In der Blüte ſeiner Jahre unternahm Michelangelo die Aus-
a malung des Gewölbes der ſixtiniſchen Kapelle im Vatikan (beſtes Licht: 10—12 Uhr), begonnen im Mai 1508 und, mit einer Unterbrechung von wenigen Monaten (1510), vollendet im Oktober 1512. Schon ſeiner Ausdehnung nach die Arbeit eines Rieſen, ganz eigenhändig ausgeführt! Die Aufgabe beſtand in lauter Szenen und Geſtalten des Alten Teſtamentes, mit weſentlichem Bezug auf deſſen Verheißung. Er ſtufte dieſen Inhalt vierfach ab: in Geſchichten, — in einzelne hiſtoriſche Geſtalten, — in ruhende Gruppen und in architektoniſch belebende Figuren. Die Geſchichten, die ein Daſein

in einem perspektivisch bestimmten, nicht bloß idealen Raume verlangen, verteilte er an die mittlere Fläche des Gewölbes. (Eine Ausnahme machen die vier auf sphärische, dreiseitige Flächen gemalten Eckbilder der Kapelle, welche die wunderbaren Rettungen des Volkes Israel darstellen: die Geschichten der ehernen Schlange, des Goliath, der Judith und der Esther. So wunderbar aber das einzelne, zumal in der Szene der Judith, gedacht und gemalt sein mag, so findet sich doch das Auge an diesen Stellen schwer in das Historisch-Räumliche hinein.) — Die Propheten und Sibyllen mit den sie begleitenden Genien erhielten ihre Stelle an den sich abwärts rundenden Teilen des Gewölbes; die Gruppen der Vorfahren Christi teils an den Gewölbekappen über den Fenstern, teils in den Lünetten, welche die Fenster umgeben. Diese Teile sind sämtlich nach einem idealen Raumgefühl komponiert. — Diejenigen Figuren endlich, welche schon sehr passend „die belebten, persönlich gewordenen Kräfte der Architektur" genannt worden sind, ließ er durch den ganzen Organismus hin immer so und immer da auftreten, wie und wo sie nötig waren. Unter den Propheten und Sibyllen sind es derbe Kindergestalten in Naturfarbe, welche die Inschrifttafeln hoch in den Händen tragen oder sie mit dem Haupte stützen. An beiden Seitenpfosten der Throne der Propheten und Sibyllen sieht man je zwei nackte Kinder, Knabe und Mädchen, in Steinfarbe, welche die Skulptur nachahmt. Über den Gewölbekappen oberhalb der Fenster nehmen liegende und lehnende athletische Figuren in Bronzefarbe die Bogenfüllung ein. Letztere sind je zu zweien fast symmetrisch angeordnet, überhaupt am strengsten architektonisch gedacht. Zuletzt, wo von beiden Seiten die kolossalen Gesimse sich nähern und Raum lassen für die Reihe der Mittelbilder, sitzen auf Postamenten nackte männliche Figuren in natürlicher Farbe: je zwei halten die Bänder, an denen das zwischen ihnen befindliche Medaillon von Erzfarbe mit Reliefs befestigt ist; einige tragen auch reiche Laub- und Fruchtgewinde. Ihre Stellungen sind die freiesten und leichtesten; sie tragen nichts, weil es dort nach der idealen Rechnung nichts mehr zu tragen gibt, weil überhaupt die architektonischen Kräfte nicht schlechtweg versinnlicht, sondern poetisch symbolisiert werden sollten (Karyatiden oder Atlanten Kopf gegen Kopf gestemmt, wäre z. B. eine Versinnlichung gewesen). Diese sitzenden Gestalten sind, isoliert betrachtet, von einer solchen Herrlichkeit, daß man sie für die Lieblingsarbeit des Meisters in diesem Raume zu halten versucht ist. Aber ein Blick auf das übrige zeigt, daß sie doch nur zum Gerüste gehören.

In vier größern und fünf kleinern viereckigen Feldern, der Mitte des Gewölbes entlang, sind die Geschichten der Genesis dar-

gestellt. Zuerst unter allen Künstlern faßte Michelangelo die Schöpfung nicht als ein bloßes Wort mit der Gebärde des Segens, sondern als Bewegung. So allein ergaben sich für die einzelnen Schöpfungsakte lauter neue Motive. In erhabenem Fluge schwebt die gewaltige Gestalt des Schöpfers dahin, begleitet von Genien, die derselbe Mantel mit umwallt; — so rasch, daß ein und dasselbe Bild zwei Schöpfungsakte (für Sonne und Mond und für die Pflanzen) vereinigen darf. Aber der höchste Augenblick der Schöpfung (und der höchste Michelangelos) ist die Belebung Adams. Von einer Heerschau jener göttlichen Einzelkräfte, tragenden und getragenen, umschwebt, nähert sich der Allmächtige der Erde und läßt aus seinem Zeigefinger den Funken seines Lebens in den Zeigefinger des schon halb belebten ersten Menschen hineinströmen. Es gibt im ganzen Bereiche der Kunst kein Beispiel mehr von so genialer Übertragung des Übersinnlichen in einen völlig klaren und sprechenden sinnlichen Moment. Auch die Gestalt des Adam ist das würdigste Urbild der Menschheit.

Die ganze spätere Kunst hat sich von dieser Auffassung Gottes des Vaters beherrscht gefühlt, ohne sie doch erreichen zu können. Am tiefsten ist Raffael (erste Bilder der Loggien) darauf eingegangen.

Die nun folgenden Szenen aus dem Leben der ersten Menschen erscheinen um so gewaltiger, je einfacher sie die uranfängliche Existenz darstellen. „Sündenfall und Strafe" sind mit ergreifender Gleichzeitigkeit auf einem Bilde vereinigt; die Eva im Sündenfalle zeigt, welche unendliche Schönheit dem Meister zu Gebote stand. Als Komposition von wenigen Figuren steht „Noahs Trunkenheit" auf der Höhe alles Erreichbaren. Die „Sündflut" kontrastiert zwar nicht glücklich mit dem Maßstabe der übrigen Bilder, ist aber reich an den wunderwürdigsten Einzelmotiven.

Die Propheten und Sibyllen, die größten Gestalten dieses Raumes, erfordern ein längeres Studium. Sie sind keineswegs alle mit der hohen Unbefangenheit gedacht, die aus einigen darunter so überwältigend spricht. Die Aufgabe zwar: zwölf Wesen durch den Ausdruck höherer Inspiration über Zeit und Welt in das Übermenschliche emporzuheben. Die Gewaltigkeit ihrer Bildung allein genügte nicht; es bedurfte abwechselnder Momente der höchsten geistigen und zugleich äußerlich sichtbaren Art. Vielleicht überstieg dieses die Kräfte der Kunst (vgl. Giov. Pisano, S. 409 e u. ff.). Die je zwei Genien, die jeder Gestalt beigegeben sind, stellen nicht etwa die Quelle und Anregung der Inspiration vor, sondern Diener und Begleiter; sie sollen durch ihre Gegenwart die Gestalt heben, als eine überirdische bezeichnen; durchgehends sind sie in Abhängigkeit von ihr geschildert. — Von unvergleichlicher Herrlich-

keit ist der gramverzehrte Jeremias; oder Joël, den beim Lesen die stärkste innere Erregung ergreift; der wie vom Traume erweckte Jesajas; Jonas mit dem Ausdrucke eines wiedergewonnenen mächtigen Lebens; die Sibylla Delphica, die schon die Erfüllung ihrer Weissagung vor sich zu sehen scheint — von allen Gestalten des Meisters diejenige, welche Gewaltigkeit und Schönheit im höchsten Vereine offenbart. — Abgesehen von der innern Bedeutung, ist durchgängig genau auf die Gewänder zu achten, die von der idealen Apostteltracht durch eine absichtliche (orientalische) Nuance unterschieden, überaus schön geschwungen und gelegt und im vollkommensten Einklange mit Stellung und Bewegung gegeben sind, so daß jede Falte ihre (vielleicht hier und da zu bewußt berechnete?) Kausalität hat. — (Gewisse dumpfe Töne der Karnation waren Michelangelo eigen und finden sich auf seinen wenigen Tafelbildern, wovon unten, wieder.)

Von den Vorfahren Christi zeigen die in den Lünetten die leichteste Meisterschaft in monumentaler Behandlung des ungünstigsten Raumes. Geschichtslos, wie die meisten darunter sind, existieren sie bloß in Beziehung auf ihren göttlichen Abkömmling und zeigen deshalb den Ausdruck des ruhigen, gesammelten Harrens. Schon hier kommen einige wunderbar schöne, einfache Familienszenen vor. — In diesem Betracht sind aber einzelne Darstellungen in den dreieckigen Gewölbekappen vielleicht noch außerordentlicher; ja es findet sich unter diesen auf der Erde sitzenden Eltern mit Kindern mehr als ein Motiv des höchsten Ranges, obwohl der Ausdruck nirgends die Innigkeit oder sonst irgend einen aktiven Affekt erreicht.

Dieses ist die Stiftung Papst Julius' II. Mit Anspornen und Nachgeben, mit Streit und Güte erhielt er, was vielleicht kein anderer von Michelangelo erhalten hätte. Sein Andenken ist in der Kunst ein hochgesegnetes. Erst viel später (1534—41), unter Papst Paul III., malte Michelangelo an der Hinterwand der Kapelle das Jüngste Gericht. a

Der große Hauptfehler dieser gewaltigen Schöpfung, die schon durch die schlechte Erhaltung ungünstig wirkt, kam tief aus Michelangelos Wesen hervor. Da er längst gebrochen hatte mit allem, was kirchlicher Typus, was religiöser Gemütsanklang heißt, da er den Menschen — gleichviel welchen — immer und durchgängig mit erhöhter physischer Macht bildete, zu deren Äußerung die Nacktheit wesentlich gehört, so existiert gar kein kenntlicher Unterschied zwischen Heiligen, Seligen und Verdammten. Die Bildungen der obern Gruppen sind nicht idealer, ihre Bewegungen nicht edler als die der unteren. Umsonst sucht man nach jener ruhigen Glorie von Engeln, Aposteln und Heiligen, die in andern Bildern dieses In-

haltes schon durch ihr bloßes symmetrisches Dasein die Hauptgestalt, den Richter, so sehr heben, vollends aber bei Orcagna und Fiesole mit ihrem wunderbaren Seelenausdruck einen geistigen Nimbus um ihn ausmachen. Nackte Gestalten, wie Michelangelo sie wollte, können einer solchen Stimmung gar nicht als Träger dienen; sie verlangen Gestus, Bewegung und eine ganz andere Abstufung von Motiven. Auf die letztern hatte es der Meister eigentlich abgesehen. Es sind zwar in dem Werke viele und sehr große poetische Gedanken: von den beiden oberen Engelgruppen mit den Marterwerkzeugen ist diejenige links herrlich in ihrem Heranstürmen; in den emporschwebenden Geretteten ringt sich das Leben wunderbar vom Tode los; die schwebenden Verdammten sind in zwei Gruppen dargestellt, wovon die eine, durch kämpfende Engel mit Gewalt zurückgedrängt, durch Teufel abwärts gerissen, eine ganz großartig dämonische Szene bildet, die andere aber jene Gestalt des tiefsten Jammers darstellt, die von zwei sich anklammernden bösen Geistern wie von einem Schwergewicht hinuntergezogen wird. Die untere Szene rechts, wo ein Dämon mit erhobenem Ruder die armen Seelen aus der Barke jagt, und wie sie von den Dienern der Hölle in Empfang genommen werden, ist mit grandioser Kühnheit aus dem Unbestimmten in einen bestimmten sinnlichen Vorgang übertragen usw. — Allein so bedeutend dieser poetische Gehalt sich bei näherer Betrachtung herausstellt, so sind doch wohl die malerischen Gedanken im ganzen eher das Bestimmende gewesen. Michelangelo schwelgt in dem prometheischen Glück, alle Möglichkeiten der Bewegung, Stellung, Verkürzung, Gruppierung der reinen menschlichen Gestalt in die Wirklichkeit rufen zu können. Das Jüngste Gericht war die einzige Szene, die hierfür eine absolute Freiheit gewährte vermöge des Schwebens. Vom malerischen Gesichtspunkte aus ist denn auch sein Werk einer ewigen Bewunderung sicher. Es wäre unnütz, die Motive einzeln aufzählen zu wollen; kein Teil der ganzen großen Komposition ist in dieser Beziehung vernachlässigt; überall darf man nach dem Warum? und Wie? der Stellung und Bewegung fragen, und man wird Antwort erhalten.

Wenn nun zumal die Gruppe um den Richter mit ihrem Vorzeigen der Marterinstrumente, mit ihrem brutalen Ruf um Vergeltung einigen Widerwillen erwecken mag; wenn der Weltrichter auch nur eine Figur ist wie alle andern, und zwar gerade eine der befangensten: — immer noch bleibt das Ganze einzig auf Erden[1]).

1) Für den Zustand des Werkes vor der Übermalung, die Daniele da Volterra auf Pauls IV. Befehl unternahm, ist eine Kopie des *Marcello Venusti* im Museum von Neapel trotz auffallender Freiheiten die wichtigste Urkunde.

Die beiden großen Wandgemälde in der nahen Capp. Paolina, a
Pauli Bekehrung und die Kreuzigung des Petrus, aus der späteren Zeit Michelangelos (1542 bis etwa 1550), sind durch einen Brand entstellt und so schlecht beleuchtet (vielleicht am erträglichsten nachmittags?), daß man sie besser aus den Stichen kennen lernt. In dem erstern ist die Gebärde des oben erscheinenden Christus von einer zwingenden Gewalt, der gestürzte Paulus eines der trefflichsten Motive des Meisters; aber das Ganze leidet schon sehr an einer Willkür, die selbst bei Michelangelo als Manier bezeichnet werden muß.

Von Staffeleibildern gibt es bekanntlich von seiner Hand in Italien nur noch das frühe Rundbild der h. Familie in der Tribuna der Uffizien[1]). Die Pose der Mutter (die an der Erde b
sitzende Maria hebt das Kind vom Schoße des hinter ihr sitzenden Joseph) bekundet sich zu deutlich als eine gesuchte[2]); mit einer Gesinnung dieser Art soll man überhaupt keine heiligen Familien malen. Der Hintergrund ist, wie bei Luca Signorelli, mit Aktfiguren ohne nähere Beziehung bevölkert. Der kleine Johannes läuft an der steinernen Brustwehr mit einer spöttischen Miene vorbei. Aber trotz allem ist das Bild bewunderungswürdig in der Komposition in das Rund hinein, in der Lösung der schwierigsten Zeichnung und der leichten, flüssigen Behandlung der kalten Färbung.

Im Museo Buonarroti zu Florenz ist eine große Anzahl c
von Zeichnungen[3]) ausgestellt, unter denen die einer säugenden Madonna besonders schön ist; — ein früherer Entwurf des Weltgerichtes und verschiedene Studien dazu —; ein vielleicht von Michelangelo begonnenes großes Bild der h. Familie, das er aber den vielen Verzeichnungen und Roheiten zufolge schwerlich selbst ausgemalt haben kann. — In der Brera zu Mailand die ehe- d
mals in Raffaels Besitz befindliche (und ihm selber trotz der von seiner Hand herrührenden Unterschrift „Michelle angelo bonarota“ beigelegte) Tuschzeichnung des sogenannten Götterschießens, il Bersaglio de' Dei, eine alte Kopie der köstlichen Rötelzeichnung in Windsor: nackte Gestalten, aus der Luft niedersausend, zielen mit höchster Leidenschaft nach einer mit einem Schilde gegen ihre Pfeile geschützten Herme, indes Amor auf der Seite schlummert, — eine Verbildlichung von Lucians Fabel im Nigrinus, daß die Menschen wie Bogenschützen mit ihren Pfeilen auf das Gemüt schließen; eine herrliche Gruppe aus bereits knienden, laufenden und noch

1) In der National-Gallery zu London befinden sich zwei echte Tafelbilder aus früher Zeit, ebenfalls unvollendet: eine Grablegung und eine Madonna.

2) Von H. Brockhaus aus der Imperativbedeutung des Namens *Doni* abgeleitet: gemalt zur Vermählung der *Strozzi-Doni!*

3) Michelangelos Zeichnungen sind namentlich im Auslande zu suchen, in den Sammlungen zu Oxford, Windsor, im Britisch Museum, in Harlem, im Louvre u. s. f.

schwebenden Figuren zu einem unvergleichlichen Ganzen gebildet. Diese Zeichnung wiederholt eines der Freskobilder, die aus der
a sog. Villa di Raffaello in die Gal. Borghese übergegangen sind.
b Interessante Zeichnungen sind neuerdings in den Uffizien zutage gekommen.

Andere Kompositionen existieren nur in Ausführungen von der Hand der Schüler. — Ich bezweifle, daß das Bild der drei
c Parzen im Pal. Pitti unbedingt in diese Kategorie gehört; Michelangelo hätte einen solchen Gegenstand gewaltiger aufgefaßt (neuerdings für *Pontormo* in Anspruch genommen). — Mehrmals kommt eine h. Familie von besonders feierlicher Intention vor: Maria, auf einer Art von Thron sitzend, legt eben das Buch weg und sieht auf das fest schlafende, grandios auf ihrem Knie liegende Kind; von hinten schauen Joseph und der kleine Johannes lauschend her-
d über. — In der Sakristei des Laterans: ein Verkündigung, von *Marcello Venusti* ausgeführt (Replik in S. Caterina ai Funari). — Christus am Ölberge, nicht eben glücklich in zwei Momente
e geschieden, u. a. im Pal. Doria zu Rom (Nr. 109). — Von der Pietà und dem Crucifixus weiß ich kein Exemplar in italienischen Sammlungen anzugeben, ebensowenig von den berühmtesten seiner mythologischen Kompositionen: Ganymed und Leda (Kopie von Bronzino [?] im Magazin der National-Gallery zu London, eine
f geringere im alten Pal. Correr zu Venedig). Im Museum
g zu Neapel ein Karton mit Badenden, dem Michelangelo sehr nahe stehend[1]).

Einen höheren Rang nehmen natürlich solche Bilder ein, die unter Michelangelos Augen ausgeführt wurden, hauptsächlich durch *Sebastiano del Piombo*. Doch dürfen wir wohl kaum für eine einzige Komposition dieses Meisters (s. unten), der lange in engster Beziehung zu Michelangelo stand, bis sich dieser wegen des Wandbewurfs für das Jüngste Gericht der Sistina mit ihm überwarf, einen Karton Michelangelos annehmen. Dieser stand Sebastiano nur mit Rat und Tat zur Seite und hat gelegentlich die eine oder andere Figur oder selbst die Skizze für eine Komposition entworfen, so namentlich die Geißelung Christi in S. Pietro in Montorio (und für das Bild im Museo Civico zu Viterbo?). — Bei der
h Kreuzabnahme des *Daniele da Volterra* in Trinità de' Monti (1. Kap. links) wird immer der Gedanke erwachen, daß Michelangelo das Beste daran erfunden habe, indem alle übrigen Werke des Daniele (mit einziger Ausnahme des Kindermordes in der
i Tribuna der Uffizien) erstaunlich weit hinter diesem zurück-

1) Von den gemalten Porträts des Michelangelo ist das in der Kapitolinischen Galerie (angeblich von *Marcello Venusti*) wohl das beste. Dasjenige in den Uffizien scheint eine unbedeutende Arbeit des 17. Jahrh. zu sein.

ſtehen. Gar zu wunderbar ſchön iſt das Herunterſinken des Leichnams, um den die auf den Leitern Stehenden gleichſam eine Aureole bilden; gar zu vortrefflich motiviert und verteilt ſind die Bewegungen der letztern. In der Gruppe um die ohnmächtige Madonna tritt ſchon das pathologiſche Intereſſe an die Stelle des rein Tragiſchen. (Stark verletzt.)

Eine eigentliche Schule hat Michelangelo nicht gehabt; er führte ſeine Fresken ohne Gehilfen aus. Denjenigen, welche ſich (meiſt in ſeiner ſpäteren Zeit) auf irgend eine Weiſe an ihn anſchloſſen, werden wir unter den Manieriſten wieder begegnen. Sein Beiſpiel war auch in der Malerei das verhängnisvollſte. Niemand hätte das wollen dürfen, was er gewollt und mit ſeiner rieſigen Kraft durchgeführt hatte. Jedermann aber wünſchte doch ſolche Wirkungen hervorzubringen wie er. Als er ſtarb, waren alle Standpunkte in den ſämtlichen Künſten verrückt; alle ſtrebten ins Unbedingte hinaus, weil ſie nicht wußten, daß alles, was bei ihm ſo ausſah, durch ſein innerſtes perſönliches Weſen bedingt geweſen war.

***

Über *Raffael* zu ſprechen, könnte hier beinahe überflüſſig ſcheinen. Er gibt überall ſo viel, ſo Unvergeßliches, ſo ungefragt und unmittelbar, daß jeder, der ſeine Gemälde ſieht, ohne Führer zurechtkommen und einen dauernden Eindruck mitnehmen kann. Die folgenden Andeutungen ſollen auch nur die zum Teil verſteckt liegenden Bedingungen dieſes Eindruckes klar machen helfen.

Was im Leben des *Raffaelo di Giovanni Santi* (1483—1520) als Glück geprieſen wird, war es nur für ihn, für eine ſo überaus ſtarke und geſunde Seele, eine ſo normale Perſönlichkeit, wie die ſeinige. Als ſein Vater Giovanni ſtarb (1494), war Raffael elfjährig, hatte alſo nach damaliger Sitte ſchon den erſten Unterricht beim Vater genoſſen, deſſen ſchlicht realiſtiſche, von einem geſunden Gefühlsausdruck getragene Werke auf ſeine Jugendarbeiten einen entſchiedenen Einfluß ausgeübt haben und ihm von vornherein eine tüchtige, geſunde Grundlage boten. Als eigentliche Lehrer werden jetzt Timoteo della Vite, der um 1495 nach Urbino zurückkam, und mit mehr Wahrſcheinlichkeit der Werkſtattsgenoſſe Santis, *Evangeliſta di Pian di Meleto* in Urbino (von dem Gemälde bisher ganz unbekannt), angenommen, welch letzterer im Jahre 1501 mit Raffael zuſammen für Città di Caſtello das nur noch in ſpäter Kopie in der dortigen Galerie a erhaltene Bild der Krönung des h. Nikolaus malte. Zu Perugino kam Raffael früheſtens, als dieſer 1499 von Florenz zur Aus-

malung des Cambio einmal wieder auf etwas längere Zeit nach Perugia übergesiedelt war. Durch seine erste Schule gefestigt, geht er hier auf Peruginos (damals schon nur scheinbare) Gefühlsweise ein und belebt und erwärmt das erkaltende Wesen. Wo er als Gehilfe in die Bilder des Meisters hineingemalt haben soll, glaubt man die Züge aus Peruginos eigener besserer Jugend zu erkennen[1]; ebenso verhält es sich mit Raffaels eigenen früheren Arbeiten. In
a der Krönung Mariä (Vatikan. Galerie, von 1503) tritt erst zutage, was die Richtung Peruginos vermochte; wie ganz anders, wie viel himmlisch reiner gibt hier Raffael die süße Andacht, die schöne Jugend, das begeisterte Alter wieder, als dies der Meister je getan hat! — abgesehen davon, daß er schon ungleich reiner zeichnet und drapiert. Die kleinen Predellenbilder dieses Altarblattes, in einem andern Saale derselben Galerie, zeigen schon beinahe florentinisch freie Formen und Erzählungsweise. — Verwandt ist das
b edle Eccehomo in der Gal. zu Brescia, eine kleine Perle auch
c als Malerei. — Auch in der Vermählung Mariä (Brera, Nr. 472, mit dem Datum 1504) geht Raffael über die Komposition seines Lehrers (in der Predella von Peruginos Gemälde in Fano) hinaus, obgleich er sie treu zum Vorbilde nimmt. Die vollkommenste Symmetrie wird durch die schönsten Kontraste malerisch aufgehoben; die Momente der Zeremonie und die der Bewegung (in den stabbrechenden Freiern), die belebte Gruppe und der ernste, hohe architektonische Hintergrund geben zusammen ein schon fast rein harmonisches Ganzes. Die Madonnen dieser frühern Zeit sind jetzt sämtlich ins Ausland gewandert.

Für Raffaels Jugendentwicklung von hoher Bedeutung ist das
d sog. Skizzenbuch Raffaels in der Akademie zu Venedig, für das freilich jetzt von verschiedenen Seiten andere Künstler, namentlich Pinturicchio, in Anspruch genommen werden. Der Umstand, daß hier aus einer Reihe von Kunstwerken verschiedener umbrischer Maler (besonders Pinturicchio und Signorelli) oder aus Gemälden in Umbrien (die Idealporträts des Justus van Gent im Palaste zu Urbino) einzelne Figuren oder Gruppen kopiert sind (der Versuch, diese Zeichnungen als Originalstudien der betreffenden Künstler hinzustellen, ist verfehlt), und daß die wenigen Landschaften gerade Motive aus Urbino zeigen, macht es zweifellos.

---

* 1) Dies wird von der Auferstehung in der Vatikan. Galerie behauptet, jedoch
** ohne hinreichenden Grund. Der h. Sebastian in der städt. Galerie zu Bergamo
rührt eher von *Spagna* her, dem der junge Raffael wie keinem andern Künstler
*** gleicht. In der Sakristei von S. Pietro zu Perugia ist der das Christuskind liebkosende Johannes eine Kopie nach Peruginos großem Altarwerk in Marseille, also nicht von Raffael, wie an Ort und Stelle angegeben wird. Die beiden Seiten der
† Kirchenfahne in der Gal. zu Città di Castello (von 1499/1500), sehr beschädigt, werden von manchen dem *Eusebio di S. Giorgio* zugeschrieben.

daß ein Umbrier, und zwar wahrscheinlich ein Urbinate der Urheber dieser Zeichnungen ist, soweit sie überhaupt zusammen gehören. Die alte Benennung rechtfertigt sich durch die Art, wie diese Zeichnungen zwar mit Liebe in die Eigenart der verschiedenen Künstler eingehen, aber doch den Ductus derselben Hand und der gleichen Auffassung zeigen, und wie dieser einen noch jugendlich-schüchternen, unfertigen, zugleich aber einen schon eigenartigen und seinen Vorbildern groß gegenüber stehenden Künstler verraten. (Über Raffaels angebliche Teilnahme an den Fresken der Libreria zu Siena s. oben bei Pinturicchio.)

Man kann sagen, daß Raffael, als er um 1504—05 in unmittelbare Beziehung zur florentiner Kunst trat, nicht nur alle gesunden Seiten der Schule Peruginos völlig in sich aufgenommen hatte, sondern überhaupt ihren spezifischen Geist weit reiner und höher in seinen Werken darstellte, als irgend einer seiner Schulgenossen.

Er begab sich 1504 (vielleicht vorübergehend 1502—03) nach Florenz, das gerade damals die größten Künstler Italiens in seinen Mauern vereinigte: Michelangelo und Leonardo schufen in ihren (verlorenen) Kartons die höchsten Wunder der historischen Komposition. Es war ein großer Moment der Kunstgärung. Wer sich davon einen Begriff machen will, suche in S. Spirito zu Florenz a das von Raffaele Carli gemalte Bild auf (s. S. 711 a): aus der Madonna und den Heiligen sehen uns vier, fünf verschiedene Maler neckend entgegen.

Raffael hat hier wieder, wie schon als Jüngling in Urbino und Perugia, mit einzigem Talent den verschiedenen großen Florentinern das abzulernen verstanden, was ihn in seiner Weise am meisten zu fördern imstande war. Seine Gemälde aus den folgenden Jahren lassen aufs deutlichste erkennen, was er dem Leonardo in Modellierung, Helldunkel und Technik verdankte, wie durch Michelangelo sein Verständnis für Anatomie und Komposition ausgebildet wurde; ganz besonders ließ der Künstler aber Fra Bartolommeo auf sich einwirken, der gerade damals nach mehrjähriger Unterbrechung sich von neuem der Malerei zuwandte. Mit ähnlichen Aufgaben beschäftigt, wie die Schule von Perugia, nämlich mit Gnadenbildern, löste jener malerisch, was diese ungelöst ließ; er stellte seine Heiligen und Engel nicht bloß symmetrisch neben- und durcheinander, sondern er bildete aus ihnen wahre Gruppen und belebte sie durch Kontraste und durch grandiose körperliche Entwicklung. Sein Einfluß auf Raffael war bestimmend; die Abrechnung zwischen beiden ergibt das Resultat, daß Raffael ihm die wesentlichste Anregung zur streng architektonischen und dennoch ganz lebendigen Kompositionsweise verdankt habe.

Die frühste Äußerung dieses Einflusses erkennt man in dem Freskobilde, womit Raffael 1505 eine Kapelle des Klosters S.
a Severo in Perugia schmückte. Die Verschiebung des Halbkreises von Heiligen, die auf Wolken thronen, geht schon weit über den peruginischen Horizont; hier ist nicht bloß Abwechslung der Charaktere und Stellungen, sondern höherer Einklang und freie Größe und zugleich ein großer Fortschritt in der Färbung.

b Die Madonna del Granduca, Gal. Pitti, hat noch einen kleinen Rest der stumpfen, befangenen Draperie Peruginos, ist aber in dem hohen Ausdrucke des Kopfes und in der schönen Anordnung des Kindes schon eine der größten Machtäußerungen von Raffaels Seele, so daß man ihr manche spätere, vollkommenere Madonna schwerlich vorziehen möchte.

Die vier oder fünf Jahre, die Raffael, mit Ausnahme jener längeren Unterbrechung im Jahre 1505 und einiger kürzeren Reisen, in Florenz ansässig war, ist seine fruchtbarste Periode für die Schöpfung von Tafelbildern. Obgleich die meisten ins Ausland gegangen sind, so gewähren doch die in Italien gebliebenen wenigstens einen genügenden Faden für die Erkenntnis seiner innern Entwicklung.

Auch jetzt sehen wir ihn wählen; von dem festen Grunde aus, zu dem ihm der Frate und Leonardo verholfen, greift er mit dem sichersten Takte nur nach dem, was ihm innerlich gemäß ist. Die Breite des Lebens, die noch das Thema der meisten damaligen Florentiner ist, berührt auch ihn, aber nur soweit sie das Höchste nicht beeinträchtigt: den Ausdruck der Seele und die allmählich in ihm zur sichern Form gedeihenden Grundgesetze der malerischen Komposition.

Raffael hat schon durch den architektonischen Ernst seiner Gruppenbildung einen Vorsprung, noch mehr aber durch den hohen Ernst der Form, der ihn von allen bloß zufälligen Zügen des Lebens fern hielt. Der Intention nach will seine Madonna nicht mehr sein als ein schönes Weib und eine Mutter, wie bei den Florentinern auch; seine Absicht ist (die eigentlichen Gnadenbilder ausgenommen) nicht erbaulicher als die der letzteren; wenn man dennoch das Höchste darin findet, so muß dies andere Gründe haben.

Die Antwort liegt in der Madonna del Cardellino in der
c Tribuna der Uffizien. Die denkbar einfachste Pyramidalgruppe, durch das Überreichen des Hänflings mäßig belebt; man wird vielleicht in den reizenden Formen den reinen Ausdruck, den vollen Wert des Bildes suchen; diese würden aber weniger wirken, ja vielleicht verloren gehen, ohne die haarscharf abgewogene Harmonie der einzelnen Teile in Form und Farbe. (Die höhere Stufe der Mad. del Cardellino ist dann die bekannte Belle Jardinière im Louvre.)

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Die Madonna del Baldacchino im Pal. Pitti ließ Raffael a
bei seiner Abreise nach Rom unvollendet; seine Erben verkauften das Bild an Bald. Tiarini und malten es für ihn notdürftig fertig. Das Beste tat G. Romano daran, von dem die schwebenden Engel und die zu den Füßen der Maria, sowie einzelne Heilige gemalt wurden. Etwa 1700 wurde es durch einen gewissen *Cassana* mit einem Anschein von Vollendung versehen, hauptsächlich mittels brauner Lasuren. Die ungemein schöne Anordnung des Kindes zur Madonna (z. B. die Begegnung der Hände), die im großartigen Stile des Frate zusammengestellten Figuren links (die hh. Petrus und Bernardus) gehören wohl Raffael an, vielleicht auch der Oberkörper des Heiligen mit dem Pilgerstabe rechts; dagegen möchte der h. Bischof rechts von ganz fremder Hand dazu komponiert sein. Von den beiden Engeln oben ist der schönere aus dem Fresko von S. M. della Pace in Rom offenbar entlehnt, woraus hervorgeht, daß der erste Vollender jedenfalls erst nach 1514 über das Bild kam.

In seinen florentinischen Bildnissen steht Raffael schon als der große Historienmaler da, der aus dem Zufälligen das Charakteristische, aus dem Vorübergehenden das Ewige auszuscheiden weiß. An dieser Stelle zeigt sich der Einfluß Leonardos auf Raffael am kenntlichsten, sowohl in der Auffassung als in dem Fleiße der Modellierung, dem kein Detail der Form gering ist, sobald es sich um den ganzen und vollen Charakter handelt. Die Bildnisse des Angelo und der Maddalena Doni (im Pal. Pitti) sind seine b
frühesten bekannten Arbeiten dieser Gattung (1506). Das der Frau zeigt einen unverkennbaren Anklang an die Gioconda Leonardos (im Louvre), nicht bloß in den Äußerlichkeiten, sondern dem innersten Kerne nach. Manches ist noch unfrei, z. B. die Stellung der Hände, auch die Farbe; allein die Auffassung des Charakters und die Haltung, obgleich für Raffael etwas hausbacken, ist schon fast völlig unbefangen.

Das anziehendere, in Zeichnung und Färbung vorzügliche Bildnis in der Tribuna der Uffizien, das irrtümlicherweise ebenfalls Maddalena Doni heißt, eines der Meisterwerke italienischer c
Bildnismalerei, wird jetzt meist Raffael ganz abgesprochen; es steht wohl dem *Bugiardini* am nächsten, dessen Meisterwerk es wäre (f. S. 835 r). Als echt und aus dieser Zeit gilt Raffaels eigenes Porträt in der Sammlung der Malerbildnisse ebenda, von leichter, d
anmutiger Haltung, aber, soweit der schlechte Zustand des Bildes ein Urteil zuläßt, von noch etwas schüchterner Ausführung. Die Gal. Pitti (Nr. 229) enthält das treffliche Bildnis einer jungen e
Frau in florentinischer Tracht, die „Donna gravida", das dem Raffael zugeschrieben wird und in der Tat dem Bildnisse der Mad-

dalena Doni nahe verwandt ist, aber mehr in einer noch auf Dom. Ghirlandajo zurückgehenden kräftigen Färbung und einfachen Auffassung, die doch eher auf einen der florentiner Zeitgenossen schließen läßt.

Im Jahre 1507 malte Raffael sein erstes großes bewegtes Hi-
a storienbild, die Grablegung in der Gal. Borghese zu Rom. Die zahlreichen Studien und Vorbereitungen machen sich keineswegs in günstiger Weise in dem Bilde geltend; dieses ist durchaus nicht frei von gewissen Befangenheiten und Schwächen (z. B. in der Anordnung der Füße) und zeigt einzelne Gesichts- und Körperformen, die schon auf ein abgeschlossenes und damit der Manier sich näherndes Ideal hindeuten, wovon Raffael sich ebenso wie von dem Anfluge eines falschen Pathos und eines bloß theatralischen Effektes im Tragen des Leichnams später wieder frei zu machen wußte. Auch ist die Verbindung der beiden Gruppen, wie die Anordnung der Männer links (besonders ihrer Beine) keineswegs glücklich; dabei hat die Färbung etwas Nüchternes, Hartes. Trotzdem ist das Bild bewunderungswert in der Linienführung, den dramatischen und malerischen Gegensätzen und im Ausdrucke. — Die Predella dazu, grau in grau die Figuren von Glaube, Liebe und Hoffnung in Rundbildern auf grünlichem Grunde darstellend, mit je zwei Engelknaben zu den Seiten, befindet sich
b in der Gal. des Vatikans. Mit möglichst wenigem ist hier möglichst Großes gegeben[1]).

Mit diesem entscheidenden Werke legitimierte sich Raffael als derjenige, der allein neben Michelangelo die Gedanken Papst Julius' II. ganz würdig ausführen konnte. Der Papst berief ihn 1508 nach Rom, wo er die zwölf noch übrigen Jahre seines kurzen Lebens hindurch eine unbegreiflich reiche Tätigkeit entfaltete. Nicht die Höhe des Genies, sondern die Gewalt der Willenskraft ist das Größte daran; diese war es, die ihn nie auf den Lorbeeren ausruhen, sondern stets zu höhern Ausdrucksweisen emporsteigen ließ. — Die große Menge der Aufträge, der Ruhm und die alles übertreffende Schönheit der Werke sammelten bald eine Schule um Raffael. Dieser mußte er in der spätern Zeit die Ausführung selbst ganzer Unternehmungen überlassen, nicht zu deren Vorteil;

1) Die obere Lünette, Gott-Vater mit Engeln, noch in S. Francesco de' Conventuali zu Perugia (wo einst das ganze Werk stand, aber nicht über der Kopie desselben von *Arpino*, sondern über einem Altarbilde der Geburt Christi von *Orazio Alfani* auf der rechten Seite) ist nicht von Raffaels eigener Hand. — Man beachte in der Grablegung die sehr auffällige Benutzung von Motiven aus Michelangelos Werken; in der kauernden h. Frau, die sich umwendet (nach Michelangelos Madonna in der Tribuna), und im Leichnam Christi (nach der Pietà in St. Peter).

es waren Menschen der verschiedensten Anlagen, zum Teil geringe Charaktere. Aber so lange der gewaltige Abglanz von der Gestalt des Meisters auf ihnen ruhte, schufen sie in seinem Geiste. Ihre baldige Ausartung nach seinem Tode zeigt noch einmal von der Kehrseite, was er gewesen sein muß.

Wir beginnen mit den noch in Italien vorhandenen Staffeleibildern, die trotz der inzwischen eintretenden Gewöhnung des Meisters an die Freskomalerei ihren besondern Charakter vollkommen beibehalten, so daß in ihnen mit die höchsten Aufgaben der Ölmalerei, die in Raffaels Bereich lagen, gelöst sind. Als gewissenhaftester Künstler tat er sich auch in der Technik nie genug. Wenn man aber von ihm Tizians Farbenglut und Correggios Helldunkel verlangt, so zeigt dies ein gänzliches Verkennen seines wahren Wertes. Keines seiner Gemälde würde durch das Hinzukommen dieser Eigenschaften irgend wesentlich gewinnen, weil keines darauf gebaut ist.

Die Madonnen dieser römischen Zeit sind größtenteils im Auslande[1]). Kein einziges dieser Bilder gibt durch direkte Andeutungen zu erkennen, daß die Mutter Gottes gemeint sei. Es ist nur die reinste Schönheit des Weibes und des Kindes, die den Gedanken an das Übernatürliche erweckt. Die Kunst ist nach anderthalb Jahrtausenden wieder einmal auf jener Höhe angelangt, wo ihre Gestalten von selbst und ohne alle Zutaten als etwas Ewiges und Göttliches erscheinen. Am schärfsten ist dies vielleicht in der schönsten Madonna dieser Zeit, in der Mad. della Sedia (Pal. Pitti) ausgedrückt, in der uns Raffael die schönste Italienerin als Maria malte. Abgesehen von dem Reize der Formen und von der nicht wieder so erreichten Komposition im Rund, wirkt hier der Ausdruck des Mütterlichen, in Verbindung mit der herrlichen Volkstracht, ganz besonders stark. Es ist das Lieblingsbild der Frauen. a

Von seinen heiligen Familien ist eine der vorzüglichsten: die Madonna aus S. M. del Popolo, gewöhnlich Madonna di Loreto genannt, woselbst sich das Original gar nicht befunden hat, erst kürzlich in einem Bruchstücke in der Gall. Nazionale zu Rom wieder aufgetaucht. Unter zahlreichen Schulkopien sei die b

1) Von der Mad. di Casa d'Alba (Ermitage), einem Rundbilde mit ganzen Figuren in einer Landschaft, enthält z. B. die Gal. Borghese eine alte Kopie (Nr. 424); ein köstlicher Nachklang der florentinischen Madonnen, nur mehr bewegt. Die Mad. della Tenda in der Turiner Gal. (Nr. 146) ist eine nicht eigenhändige Wiederholung des in München befindlichen Bildes; ebenso ist das sog. Réveil de l'enfant im Museum von Neapel (wie das Exemplar im Pal. Torrigiani in Florenz) nur Kopie des berühmten in England befindlichen Exemplars der Bridgewater-Gallery. * ** *** †

a im Museum von Neapel genannt. Es ist eine häusliche Szene, aber gereinigt von dem Kleinbürgerlichen der Nordländer, von dem Renaissanceprunke der Florentiner, ausgeprägt in den höchsten Formen und Linien.

Teilweise von Raffael komponiert und auch ausgeführt ist die b Mad. dell' Impannata (d. h. des Tuchfensters) im Pal. Pitti (Nr. 94). Über die Teile, die er gemalt hat, herrscht ein Streit, den andere schlichten mögen. Der Moment ist einer der liebenswürdigsten; die beiden Frauen haben das Kind gebracht und überreichen es der Mutter; während der Knabe sich noch lachend nach ihnen umwendet, faßt er kräftig das Kleid der Maria, die zu sagen scheint: „Seht, er will doch am liebsten zu mir!"

Feierlicher ist die Szene in der Mad. del divino Amore c (Museum von Neapel). Elisabeth wünscht, daß das Christuskind den kleinen links knieenden Johannes segne und führt diesem sachte die Hand; Maria betet wie bestätigend dazu; mit Recht hat sie das auf ihrem Knie sitzende Christuskind losgelassen, denn wer segnen kann, der kann auch fest sitzen. Gerade an Zügen dieser Art ist die spätere Kunst so arm! — Die Ausführung gilt überwiegend als Schülerarbeit[1]).

Nur wenige Gnadenbilder, in denen Maria thronend oder verklärt erscheint, sind von Raffael vorhanden. Das frühste darunter, noch mit einem kenntlichen florentinischen Nachklange, ist die Ma- d donna di Foligno (in der Vatikan. Galerie) vom Jahre 1512. Ein gewaltig erhöhtes geistiges Leben spricht aus den Heiligen, der innigste Bezug zum gläubigen Beschauer sowohl als zur Jungfrau; diese übrigens nur als ideale Mutter, nicht als Königin des Himmels, das Kind sogar mit einem unglücklichen Zuge der Unruhe. Der knieende Donator, Sismondo Conti, ist von einer trostvoll rituellen Andacht beseelt, die sich von der Ekstase des h. Franz, von der Aufregung des Johannes und des Hieronymus merkwürdig unterscheidet, als Bildnis aber merkwürdig oberflächlich behandelt. (Die Mitarbeit von Schülern ist zweifellos, an der Landschaft war anscheinend *Battista del Dosso* beteiligt.)

Später, in der Sixtinischen Madonna (zu Dresden)[2]), er-

---

* 1) In demselben Museum hängt *Giulio Romanos* Mad. della Gatta, eine in seinen Stil übersetzte Wiederholung des nach Madrid gekommenen Bildes „la Perla" von Raffael. Was der Schüler hinzugetan hat, ist lauter Entweihung: die Katze, die Umbildung der Elisabeth zur Zigeunerin und mehrere andere Zo-
** taten. — Ähnlich verhält es sich mit der Mad. della Lucertola (Pal. Pitti Nr. 57; *G. Romano* gen., aber von der Hand eines Niederländers), nur daß hier wahrscheinlich schon das für raffaelisch geltende Original, ebenfalls in Madrid, nicht ganz von der Erfindung des Meisters ist.

*** 2) Die Kopie in S. Sisto zu Piacenza, die den Rahmen des Originals ein-

reichte und bezweckte Raffael allerdings ein Höheres; der Ausdruck des Übernatürlichen wird nicht bloß durch ideale Form, sondern durch die visionäre Raumbehandlung, durch das Einherwallen auf den Wolken, durch den hochfeierlichen Schwung des Gewandes erzielt. In der Madonna von Foligno ist selbst die sitzend schwebende Hauptfigur noch wie in einem bestimmten Raume behandelt und alles übrige vollends irdisch wirklich.

Von der Madonna del Pesce, die mit so manchem Meisterwerk unter den spanischen Vizekönigen aus Neapel nach Spanien kam, findet man in S. Paolo zu Neapel (im Durchgange aus a der Kirche zur Sakristei) noch eine alte Kopie. In dieser höchst liebenswürdigen Komposition ist Maria wieder in die Mitte der Heiligen herabgerückt, wie in der Mad. del Baldacchino, aber die hohe Auffassung der Formen, der reine Schwung der Komposition zeugt von der spätern, vollendeten Epoche des Meisters.

So hat denn Raffael, mit einziger Ausnahme der Sixtinischen Madonna, überall in seiner Maria nur das Weibliche nach allen Kräften verklärt und es darauf ankommen lassen, ob man die Mutter Gottes, die Königin der Engel, die mit allem Glanz der Mystik gefeierte Herrin des Himmels darin erkennen werde oder nicht. Er ist immer so wenig symbolisch als möglich; seine Kunst lebt nicht von Beziehungen, die außerhalb der Formen liegen, — so sehr ihm auch das Symbolische da zu Gebote stand, wo es hingehört, wie die Fresken im Vatikane zeigen. Auch sein Christuskind ist, mit einziger Ausnahme des grandios unheimlichen Knaben auf dem Arme der Sixtinischen Madonna, nur der reinste Hauch kindlicher Schönheit. Italien ist reich gesegnet in dieser Hinsicht, so daß dem Maler oft nur die Wahl schwer fällt, und seit Filippo Lippi und Luca della Robbia hatte die Kunst unermüdlich nach der höchsten Beseelung der Kindesgestalt gestrebt; Raffael kam und zog das Resultat. Sein Christus- und sein Johanneskind zeigen mit Ausnahme der frühesten peruginisch-sentimentalen Bilder nichts als das schönste Jugendleben, dessen gesunde Äußerung indes nur bis an die Grenzen des Schalkhaften verfolgt wird und erst bei Giulio Romano (anderwärts bei Andrea del Sarto) in das Mutwillige übergeht, um endlich bei späteren Generationen in das Süßliche zu fallen.

Dieses bloße schöne Dasein, das das Wesen des Kindes ist, hört auf mit der ersten Tätigkeit. Es gibt von Raffael keine Darstellung des zwölfjährigen Lehrers im Tempel; wohl aber die eines begeisterten Knaben Johannes, die nur in zahlreichen Kopien er- b

nehmen soll, aber unbegreiflich klein aussieht, ist von *Pierantonio Avanzini*, Mitte des 18. Jahrh. Eine höchst wunderliche Erweiterung der Komposition in der Unterkirche von S. Severino zu Neapel, 7. Kap. links.

halten ist (Tribuna, Pinakothek zu Bologna u. a.; dagegen ist ein Originalbild gleichen Gegenstandes, in der Komposition verschieden, neuerlich im Louvre [Nr. 368 bis] aufgestellt worden.) Der mächtig strenge Ausdruck des herrlichen Kopfes und der äußerst wirksame Gegensatz zwischen dem aufrechten Sitzen und der diagonalen Bewegung läßt über die Mischung der Formen hinwegsehen, die zum Teil knabenhaft, zum Teil mehr ausgebildet männlich sind. — Das Rohrkreuz, auf das Johannes hinweist, bietet in seiner Biegung die einzig harmonische Linie dar.

Endlich noch drei Werke dieser Zeit, die jedes in seiner Weise für die Darstellung des Übernatürlichen unvergleichlich groß sind.

a Das eine ist symbolischer Art: die Vision Ezechiels, im Pal. Pitti; klein, koloristisch und höchst fleißig durchgeführt, aber, nach gewissen Schwächen der Zeichnung zu urteilen, nicht von Raffael, sondern anscheinend von *G. Romano* ausgeführt. Das Mittelalter hatte die aus dem Alten Testamente und der Apokalypse entnommenen Symbole dem Wortlaute nach symmetrisch gebildet, imposant durch den Ernst der Überzeugung und auch für unser Gefühl überwältigend durch die Ideenassoziation, die sich an derartige Äußerungen der alten Kirche knüpft. — Raffael übernahm den Gegenstand und bildete ihn im Geiste der großartigsten Schönheit um, soweit es bei dem herben Symbole möglich war. Durch die Verschiebung der Gestalt des Gott-Vaters bringt er erst den klaren Ausdruck des Schwebens hervor, die aufgehobenen Arme, von zwei Engelkindern unterstützt, geben das Gefühl eines ganz übermächtigen Segnens; Gott-Vater thront nur auf dem Adler, denn Löwe und Stier, auf die seine Füße sinken, sind bloß geschickt hinzugeordnet; sie blicken nebst dem anbetenden Matthäusengel empor; Gott-Vater sieht aber nur letztern an. Man kann dieses verschiedene Verhalten zu den vier Sinnbildern willkürlich nennen; hätten wir aber nur viel von dieser Willkür. Das Bild möchte etwa in die Zeit der ersten Abteilungen der Loggien fallen.

Das zweite Werk gibt das Übernatürliche durch Spiegelung in einer Genossenschaft von Heiligen: die berühmte h. Cäcilia, in

b der Pinakothek von Bologna, gemalt um 1515. Auf der Erde liegen die weltlichen Toninstrumente, halb zerbrochen, saitenlos; selbst die fromme Orgel sinkt aus den Händen der Heiligen; alles lauscht dem oben in den Lüften nur angedeuteten Engelchore. Dieser wunderbar improvisierten obern Gruppe gab Raffael den Gesang, dessen Sieg über die Instrumente hier dem an sich unmalbaren Siege himmlischer Töne über die irdischen mit einer wiederum bewundernswerten Symbolik substituiert wird. Cäcilia ist mit

großer Weisheit als reiche, auch sinnlich gewaltige Bildung gegeben; nur so (z. B. nicht als nervös interessantes Wesen) konnte sie den Ausdruck des vollen Glückes ohne Aufregung darstellen. Auch ihre fürstliche Kleidung ist gerade für den hier gewollten Zweck wesentlich und steigert eben jenen Ausdruck der völligen Verlorenheit in ruhigem Entzücken. Paulus, innerlich erschüttert, stützt sich auf das Schwert; die gefaltete Schrift in seiner Hand deutet an, daß in Gegenwart der himmlischen Harmonien auch die geschriebene Offenbarung als eine erfüllte schweigen dürfe. Johannes in leisem Gespräch mit dem h. Augustin; beide verschieden erregt zuhörend. Magdalena endlich ist (offen gesagt) teilnahmslos gebildet, wohl um die leise Scala des Ausdruckes in den vier übrigen dem Beschauer recht zum Bewußtsein zu bringen, übrigens eine der großartig schönsten Figuren Raffaels. Die wahren Grenzen, innerhalb welcher die Inspiration mehrerer darzustellen ist, sind in diesem Bilde mit einem Takt festgehalten, der den spätern Pfingstfestmalern völlig fremd ist.

Das dritte Gemälde, das letzte Raffaels, ist in der Vatikanischen Galerie die Transfiguration, die 1517 bestellt wurde. a Hier wird durch einen dramatischen Gegensatz, den man ungeheuer nennen darf, das Übernatürliche viel eindringlicher dargestellt, als alle Glorien und Visionen der ganzen übrigen Malerei dies vermocht haben. Allerdings sind zwei ganz verschiedene Szenen auf dem Bilde vereinigt, ein Wagestück, das wahrlich nicht jedem zu raten wäre; es geschah eben nur hier und nur zu diesem Zwecke. – Unten am Berge die Leute, die den besessenen Knaben gebracht haben, und die Jünger, ratlos, mitleidig, aufgeregt, selbst im Buche nach Hilfe suchend, auch lebhaft empordeutend nach dem Berge, auf den ihr Meister gegangen; der Besessene selbst vor allem merkwürdig als eine der wenigen Gestalten aus dem Gebiete der Nacht, die Raffael geschaffen, und die bei entsetzlichstem Ausdruck doch seine hohe Mäßigung so glänzend verrät; die jammernde Frau auf den Knieen vorn ist gleichsam ein Reflex des ganzen Vorganges.

Niemand von ihnen allen sieht, was auf dem Berge vorgeht, und der Bibeltext erlaubte es auch gar nicht; die Verbindung beider Szenen existiert nur im Geiste des Beschauers. Und doch wäre die eine ohne die andere unvollständig; es genügt, die Hand vor die obere oder vor die untere zu halten, um zu erkennen, wie sehr das Gemälde ein Ganzes bildet. — Oben schwebt Christus und (wie durch eine magnetische Kraft zu ihm hingezogen) schweben auch Moses und Elias; ihre Bewegung ist keine selbständige. Unten liegen die geblendeten Jünger, und links erblickt man die h. Diakone Stephanus und Laurentius, wahrscheinlich nur als Patrone

der Kirche, für die das Bild ursprünglich bestimmt war. — Form und Ausdruck des Christus sprechen eines jener großen Geheimnisse der Kunst aus, um die sich bisweilen lange Jahrhunderte vergebens bemühen. Das Bild, das sich die gläubige Phantasie von der Verklärung auf dem Berge Tabor macht, ist absolut nicht darzustellen, weil ein helles Leuchten der Gestalt, d. h. eine Aufhebung alles Schattens, also auch aller Modellierung des Körpers dabei vorausgesetzt wird; Raffael substituierte das Schweben. Ferner wird die Verklärung ausschließlich als Machtäußerung in bezug auf die Anwesenden gedacht; Raffael dagegen strebte nicht nach dem Ausdrucke der höchsten Herrlichkeit, der am Ende in einer kalten Symmetrie erstarren müßte, sondern nach dem der höchsten Seligkeit: sein Christus ist ganz Wonne und damit schon von selbst herrlicher, als er durch den Ausdruck der Macht hätte werden können; er ist es, selbst abgesehen von den kolossalen Kontrasten zu den befangenen Jüngern und gar zu der Szene des Jammers unten. Sein emporgerichteter Blick erscheint durch die Vergrößerung und weite Distanz der Augen außerordentlich verstärkt; Raffael ging hierin nicht weiter als die Griechen auch, bei denen ziemlich oft die Normalbildung irgend einer charakteristischen Schärfung weichen muß. — Wem nun dieser Christus noch immer nicht genügt, der suche erst darüber ins Klare zu kommen, woran es fehle, und was man von der Kunst überhaupt verlangen dürfe. Es ist möglich, daß in manchen Gemütern z. B. der Weltrichter im Camposanto, der Cristo della moneta Tizians, der Christus in Raffaels Disputa andere und stärkere Saiten des Gefühls berührt, tiefere Ideenfolgen erweckt; allein für eine Verklärung auf Tabor gab der Meister hier eine so hohe Form, daß wir froh sein müssen, ihm irgendwie folgen zu können. — Die Ausführung gehört in der untern Hälfte wohl fast ganz den Schülern (voll. von *Penni* und *G. Romano* bis 1522), entspricht aber gewiß im ganzen Raffaels Absicht, mit Ausnahme natürlich der nachgedunkelten Schatten. Die ungemeine Kraft der Farbe, verbunden mit der fast venezianischen Harmonie, wenigstens in der obern Gruppe, zeigt, daß Raffael bis zum letzten Augenblicke seines Lebens neue Mittel der Darstellung zu bewältigen suchte. Als Künstler von Gewissen konnte er gar nicht anders. Wer ihm daraus einen Vorwurf macht und von „Abfall“ redet, kennt ihn nach seinem innersten Wesen nicht.

Diese „Visionsbilder“ sind der Widerhall des seit dem Lateranischen Konzil wiedererwachenden religiösen Gefühlslebens in Italien, das durch Raffael einen besonders tiefen, dämonischen Ausdruck erhält und gleichzeitig in den Werken eines Sebastiano, Tizian und Correggio in stets ganz eigenartiger Weise monumentale Gestalt gewinnt.

Die Porträts der römischen Zeit Raffaels bilden eine Reihe ganz anderer Art, als die des Tizian, des van Dyck und anderer, die vorzugsweise als Porträtmaler berühmt waren. Zwischen den größten Historienbildern und Fresken gemalt, sind sie in der Auffassung höchst verschieden: jedes trägt den Abglanz der Stimmung, die in dem betreffenden Augenblicke den Historienmaler beseelte. Bekanntlich war er auch in den Fresken nichts weniger als sparsam mit Bildnisfiguren, die z. T. zu seinen herrlichsten Leistungen gehören.

Von den in Italien befindlichen Bildnissen ist zuerst zu nennen: Papst Julius II. (In der Tribuna; das Exemplar im Pal. Pitti a wohl venezianische Kopie.) Die malerische Behandlung ist wunderbar schön und in aller Einfachheit reich; der Charakter so gegeben, daß man die Geschichte des gewaltigen Greises erst durch dieses Bild recht verstehen lernt.

Leo X., mit den Kardinälen de' Rossi und Giulio de' Medici. (Im Pal. Pitti, Nr. 40; — eine vortreffliche, viel heller gefärbte b Kopie des *Andrea del Sarto* im Museum zu Neapel.) Etwas über c natürliche Größe, so daß z. B. die nobeln Hände des Papstes nicht so klein scheinen, als sie im Verhältnis gemeint sind. Die Begleitung durch zwei Kardinäle schon bei früheren Papstbildnissen nachweisbar. Der Charakter Leos X. hier und in den Fresken gewährt eine merkwürdige Parallele, was auch für Julius II. gilt. Durch Lichtwechsel und Stoffbehandlung bilden die vier verschiedenen Rot eine ganz harmonische Skala. Hinten eine ernste Architektur. Die Zutaten (Glocke, Buch, Vergrößerungsglas) leise, aber wesentliche Winke zur Charakteristik. Malerisch ebenso gewaltig wie in der Charakteristik; dabei von meisterhafter Breite der Ausführung.

Fedra Inghirami, ein römischer Prälat und Altertumsforscher (das Exemplar im Pal. Pitti wohl nicht eigenhändig, besser das d Exemplar in der Sammlung Gardner in Boston): der Thersites Raffaels. Gegenwärtig würde er wie alle Schielenden entweder im Profil oder mit Übergehung des Schielens[1]) gemalt werden; Raffael aber umging das Charakteristische nicht, sondern gab dem starren Auge diejenige Richtung und Form, die das geistige Forschen auszudrücken imstande war. Die starke Beleibtheit ist möglichst edel dargestellt; die Hände nur die eines vornehmen Geistlichen. Wahrscheinlich ein Denkmal kollegialischer Achtung, aus der Zeit, als Raffael die römischen Altertümer studierte.

Von dem Porträt der Johanna von Aragonien ist das beste Exemplar im Louvre (gleichfalls kaum eigenhändig). e

1) *Guercino* malte in seinem eigenen Porträt (Uffizien) das eine Auge in den * tiefsten Schatten.

Der Violinſpieler iſt aus Pal. Sciarra in den Beſitz von Alphonſe Rothſchild in Paris gelangt. (Die Echtheit der Jahreszahl 1518 auf dem Bilde wird bezweifelt; alte Kopie, angeblich
a von *Giulio Romano,* in der Gal. Corſini zu Florenz). Raffael malte gewiß keinen Virtuoſen auf deſſen Beſtellung. Wahrſcheinlich ein Günſtling des überaus muſikliebenden Leo X. Im höchſten Grade intereſſant, ſo daß die Phantaſie den Lebensroman dieſes Unbekannten von ſelbſt aufbaut. Der Pelz, den der junge Mann nötig hatte, iſt mit Raffinement behandelt. Nach dieſen und anderen Eigentümlichkeiten der Anordnung und Behandlung wird das Bild neuerdings meiſt dem *Sebaſtiano* zugeſchrieben.

Viel umſtritten ſind die verſchiedenen Bildniſſe, welche die Geliebte Raffaels, die „Fornarina“ darſtellen ſollen. Das be-
b rühmte Bild der Tribuna, datiert 1512, hat mit der Bäckerstochter nichts zu tun. Ein Wunder der Vollendung und des Kolorits; ſcheinbar ein Idealkopf, bis man bemerkt, daß ein nicht ganz ſchönes Verhältnis des Mundes und des Kinnes durch glückliche Schiebung verheimlicht wird. Die alte Benennung als *Sebaſtiano* iſt neuerdings wieder aufgenommen und jetzt faſt allgemein anerkannt; Behandlung und Auffaſſung verraten zwar den Einfluß des damals eben nach Rom übergeſiedelten Venezianers, weiſen aber (gerade wie beim Violinſpieler) auf Raffael ſelbſt hin. (Im
c Pal. Doria zu Rom eine niederländiſche Kopie.)

Die wahre Fornarina, etwa um 1510 entſtanden, befindet
d ſich im Pal. Barberini zu Rom (unbegreiflicherweiſe in neuerer Zeit trotz der echten Bezeichnung gleichfalls angezweifelt; ſpäte
e Wiederholungen in der Gall. Nazionale [Nr. 611] und in der
f Villa Borgheſe [Nr. 355], letztere von *Saſſoferrato*). Der Kompoſition nach unverhohlen ein ſehr ſchönes Aktbild; die Haltung der Arme und der Kopfputz ſind vom Maler verordnet und wollen nicht die Individualität charakteriſieren. Der Typus, von der langdauernden römiſchen Schönheit, iſt in mehreren hiſtoriſchen Kompoſitionen Raffaels frei benutzt. Von außerordentlicher Leuchtkraft des Fleiſches auf der tiefgrünen Lorbeerhecke und von ſehr liebevoller Durchführung[1]). — Ein Bildnis derſelben Frau (als

---

1) Natürlich trägt in den italieniſchen Galerien manches Bild den großen
* Namen mit Unrecht: — Mariä Krönung (in der Vatikan. Galerie, das ſpätere Bild) iſt notoriſch von *Giulio Romano* und *Francesco Penni* ausgeführt. Erſterer hat im obern Teile offenbar einen raffaeliſchen Entwurf wenigſtens partiell benutzt; man erkennt Anklänge, die an die Vierge de François I. erinnern. Penni dagegen hat die untere Gruppe der Apoſtel ſelbſt erfunden. Mit der untern Gruppe der Transfiguration verglichen, zeigt ſie noch einmal auf das bündigſte den Abſtand
** zwiſchen dem Meiſter und dem Schüler. — Der Raffael in der Gal. zu Parma iſt eine Arbeit *Giulio Romanos*, wozu die Zeichnung von Raffael ſich im Louvre befindet.

solches schon von Vasari im Besitze des Matteo Rossi aufgeführt), aus etwas späterer Zeit, ist auch die Donna Velata im Pal. a Pitti (Nr. 245, früher für eine Kopie Sassoferratos nach Raffael gehalten, wofür die matte Färbung und etwas kraftlose Malerei sprechen), großartig in der fast feierlichen Auffassung und Anordnung, das Modell zur h. Jungfrau in der Sixtina.

Der späteren römischen Zeit gehört auch das interessante, unter den Namen Bartolus und Baldus bekannte Doppelporträt, richtiger Navagero und Beazzano, in der Gal. Doria zu Rom. Zwei b schwarz gekleidete Halbfiguren auf einem Bilde; trotz neuerer Zweifel wohl echt. Wer konnte zwei bedeutende Männer bewegen, sich zusammen malen zu lassen, wenn der Künstler nicht entweder ein Andenken für sich oder für einen Höheren, etwa für den Papst, verlangte? Mehr als in den üblichen Bildnissen herrscht hier der Stil eines historischen Denkmals, eine freie Größe, die zu jeder Tat bereit scheint und in jedem Geschichtsbilde ihre Stelle fände.

Das Bildnis des Kardinals Bibbiena im Pal. Pitti ist eine c schadhafte Kopie nach dem herrlichen Originale in Madrid. — Die Porträts des Cav. Tibaldeo und des Kard. Passerini im Museum d von Neapel sind florentinisch, ersteres von *Bronzino*.

Unter den monumentalen Aufträgen, die Raffael für Julius II. und Leo X. ausführte, nehmen die Malereien in den Zimmern des Vatikans (le stanze) den ersten Rang ein. Bei dem un- e erschöpflichen Reichtume dieser Werke, bei der Unmöglichkeit, ihren Inhalt oder gar ihren Wert kurz in Worten darzulegen, beschränken wir uns auf eine Reihe einzelner Bemerkungen und vermeiden dabei im ganzen das, was die Handbücher ergeben und was der Anblick von selbst lehrt.

Die Räume existierten schon und waren bereits teilweise (von Perugino, Sodoma u. a.) ausgemalt, als Raffael dafür berufen wurde. Sie sind von nichts weniger als musterhafter Anlage, sogar unregelmäßig (man beachte z. B. das Gewölbe der Camera della Segnatura) und in betreff der Beleuchtung nicht günstig. Man besieht sie gewöhnlich nachmittags; doch hat der Vormittag auch gewisse Vorteile, und das Öffnen der hintern Fensterladen macht einen wesentlichen Unterschied.

Die Technik ist eine sehr verschiedene. Einer guten Autorität zufolge soll besonders die Disputa und die Schule von Athen in sehr vielen Partien al secco übergangen sein; doch sind es der Hauptsache nach sämtlich Fresken; die beiden einzigen in Öl auf die Mauer gemalten Figuren der Justitia und der Caritas im Saale Konstantins wurden nicht, wie man sagt, von Raffael eigenhändig, sondern erst nach seinem Tode ausgeführt. Allein innerhalb des

Fresko, sowohl dessen, was der Meister, als dessen, was die Schüler malten, herrscht der stärkste Unterschied der Behandlung, oft im nämlichen Bilde. Raffael tat sich nie genug und suchte der schwierigen Malweise stets neue Mittel der Wirkung abzugewinnen. Von den vier großen Fresken der Stanza d'Eliodoro ist jedes in einem andern Kolorit durchgeführt; den Gipfel des Erreichbaren glaubt man zu erkennen in den unbeschädigten Teilen der Messe von Bolsena, und doch wird niemand den Heliodor und die Befreiung Petri in ihrer Art weniger vollkommen gemalt nennen.

Die Erhaltung ist im Verhältnis zum Alter eine gute, ausgenommen die der Sockelbilder, welche *Carlo Maratta* im wesentlichen neu malen mußte, und einiger durch Risse schwer bedrohter Deckenbilder. Das größte Unheil in den Hauptbildern ist durch stellenweises Putzen und ganz rücksichtsloses Durchzeichnen entstanden.

a Die hohen poetischen Ideen, die den Fresken der Camera della Segnatura (1509—11) zugrunde liegen, waren wohl der Hauptsache nach etwas Gegebenes. Abgesehen davon, daß Raffael schwerlich genug Gelehrsamkeit besaß, um von sich aus die Personen der Disputa oder gar der Schule von Athen sachlich richtig zu charakterisieren und zu stellen, und daß sich hier die Beihilfe irgend eines bedeutenden Menschen aus der Umgebung Julius' II. (wohl Bembo oder Sadolet) deutlich verrät, — abgesehen hiervon hatte schon lange vorher die Kunst sich an denselben Aufgaben versucht. Die Meister der Cappella degli Spagnuoli bei S. M. Novella in Florenz hatten die allegorischen Figuren der Künste und Wissenschaften und ihre Repräsentanten in strenger Parallele, in architektonischer Einfassung vorgeführt. Sechs Generationen später, kaum 15 Jahre vor Raffael, hatte sein Schulgenosse *Pinturicchio* im Appartamento Borgia im Vatikan (dritter Raum) jene allegorischen Gestalten thronend in der Mitte ihrer Jünger auf landschaftlichem Hintergrunde dargestellt, anderer Versuche zu geschweigen. Aber Raffael hatte zuerst den Verstand, die allegorischen Frauen aus den Wandbildern hinaus an das Gewölbe in einen besondern goldenen Mosaikhimmel zu versetzen. Hier konnte er sie auf ganz eigene, ideale Weise stilisieren. (Man weiß, wie später die verwilderte Kunst recht ihren Stolz darin suchte, allegorische und geschichtliche Personen möglichst bunt durcheinander zu mischen, und wie es der ganzen sonstigen Größe eines Rubens bedarf, um Werke dieser Art, wie z. B. sein Leben der Maria von Medici im Louvre, für uns genießbar zu machen.)

Es blieben nun für die Gemälde bloß historische Figuren übrig, denn der Gott-Vater und die Engel in der Disputa, die Musen im Parnaß u. dgl. gelten doch wohl als solche. (Der obere Teil der Wand, die der Jurisprudenz gewidmet ist, enthält allerdings noch

eine Allegorie, allein in einem besonderem Raume abgetrennt.) Alle Gestalten konnten nun gleichmäßig, in einem und demselben Stile belebt werden.

Warum hat Raffael in dem Bilde der Gerechtigkeit nicht eine geistig angeregte Gemeinschaft berühmter Juristen dargestellt, wie er dies in den drei übrigen Bildern mit den Theologen, Dichtern und Weltweisen getan? warum statt dessen zwei einzelne historische Akte der Gesetzgebung? Weil der mögliche Gegenstand einer „Disputa" von Juristen entweder außerhalb des Bildes, d. h. undarstellbar geblieben wäre, oder, durch sachliche Beziehungen verdeutlicht, aus dem hohen idealen Stil hätte herausfallen müssen.

Nach der Ausscheidung des Allegorischen blieb also das Historisch-Symbolische als Hauptgehalt der vier großen Darstellungen übrig.

Raffael hat hier ein wahrhaft gefährlich-lockendes Vorbild hingestellt. Eine große Anzahl von Gemälden analogen Inhaltes sind seitdem geschaffen worden, z. T. von großen Künstlern; sie erscheinen sämtlich als von Raffael abhängig oder als ihm weit untergeordnet. Weshalb? Gewiß nicht bloß, weil es nur einen Raffael gegeben hat.

Er war von vornherein im Vorteil durch die Unbefangenheit in antiquarischer Beziehung. An sehr wenige überlieferte Porträts gebunden, durfte er lauter Charaktergestalten aus sich selber schaffen; in der Disputa z. B. war die Tracht das einzige kenntlich machende Attribut, das auch völlig genügte. Er mußte nicht die Köpfe so und so stellen, damit man sie auf gelehrtem Wege verifizieren könne. Diese größte sachliche Freiheit kam durchaus der Komposition nach rein malerischen Motiven zugute. Es sind fast lauter Gestalten einer mehr oder weniger entfernten Vergangenheit, die schon nur in idealisierender Erinnerung fortlebten.

Die Aktion, die diese Bilder beseelt, ist allerdings nur die Sache des größten Künstlers. Allein man mutete ihm innerhalb seines Themas nicht das Unmögliche zu, wie z. B. die geistige Gemeinschaft eines Gelehrtenkongresses, einer Malerakademie oder überhaupt solcher Personen, deren charakteristische Tätigkeit gar nie gemeinsam vor sich geht, und die, wenn man sie beisammen malt, immer auf das Diner zu warten scheinen. In der Disputa gab a Raffael nicht etwa ein Konzilium, sondern ein geistiger Drang hat die größten Lehrer göttlicher Dinge rasch zusammengeführt, so daß sie um den Altar herum nur eben Platz genommen haben; mit ihnen namenlose Laien, die der Geist auf dem Wege ergriffen und mit hergezogen hat; diese bilden den so notwendigen passiven Teil, in welchem das von den Kirchenlehrern erkannte Mysterium sich bloß als Ahnung und Aufregung reflektiert. Daß der obere Halbkreis der Seligen (eine verherrlichte Umbildung

desjenigen von S. Severo) dem untern so völlig als Kontrast entspricht, ist der einfach erhabene Ausdruck des Verhältnisses, in dem die himmlische Welt die irdische überschattet. Endlich imponiert hier im höchsten Grade die kirchliche Idee; es ist kein Bild von neutraler Schönheit, sondern ein gewaltiger Inbegriff des mittelalterlichen Glaubens; dabei koloristisch eine der größten Leistungen Raffaels.

a Den Gegensatz dazu bildet die Schule von Athen, ohne himmlische Gruppe, ohne Mysterium. Daß der Künstler hier die humanistische Philosophie des Quattrocento zum Ausdruck zu bringen bestrebt war, indem er die Geisteshelden des Altertums als Vertreter der sieben freien Künste, des „Trivium und Quatrivium", sowie diese selbst in ihrer Rangfolge und in ihrer Gipfelung in der mit der platonischen Philosophie als zusammenfallend gedachten Theologie darstellte, ist neuerdings überzeugend nachgewiesen. Der Künstler hat das ganze Denken und Wissen in lauter lebendige Demonstration und in eifriges Zuhören übersetzt; die wenigen isolierten Figuren, wie der Skeptiker und Diogenes der Zyniker, sollen eben als Ausnahmen kontrastieren. Trefflichste Verteilung der Lehrenden und der Zuhörenden und Zuschauenden, leichte Bewegung im Raume, Reichtum ohne Gedränge, völliges Zusammenfallen der malerischen und der dramatischen Motive. (Zu äußerst rechts bekanntlich Raffaels Selbstporträt; neben ihm wahrscheinlich Sodoma, sicherlich nicht Perugino. — Wichtiger Karton
b in der Ambrosiana zu Mailand.)[1])

c Der Parnaß, das Bild der „Seienden" und Genießenden. Das Vorrecht des lauten, begeisterten Redens hat nur Homer; das der Töne Apoll; sonst wird bloß geflüstert. Das Idealkostüm ist hier mit großem Recht auch auf die neueren Dichter ausgedehnt, von denen nur Dante die unvermeidliche Kapuze zeigt. Der gemeinsame Mantel und der gemeinsame Lorbeer heben die Dichter über das Historische und Wirkliche hinaus. Die Musen sind nicht der Abwechslung zu gefallen unter die Dichter verteilt, sondern wie zu gemeinsamem Leben auf der Höhe des Berges versammelt. Auch sie sind nicht antiquarisch genau charakterisiert; Raffael malte seine Musen.

Von den beiden Zeremonienbildern gegenüber ist das geist-
d liche Recht, d. h. die Erteilung der Dekretalen, in dieser kritischen Gattung ein Muster der Komposition und Durchführung zu nennen. Der Figurenreichtum ist nur mäßig, — der Ausdruck der Autorität beruht nicht in der Vollständigkeit des Gefolges, überhaupt nicht in der Masse. Die Köpfe sind fast lauter Bildnisse

1) Ein anderer echter Karton Raffaels in der Gal. zu Neapel.

von Zeitgenossen. Man darf annehmen, daß Raffael sie freiwillig und in künstlerischer Absicht anbrachte. — Die Allegorie der Prudentia, Temperantia und Fortitudo in der Lünette ist eine der bestgedachten; im einzelnen ist nicht alles ganz lebendig geworden.

Von den allegorischen Frauen am Gewölbe ist die Poesie einer a
der reinsten und eigensten Gedanken Raffaels. Die Eckbilder des Gewölbes, historische Momente in strengerem Stile, beziehen sich jedesmal auf den Inhalt der beiden nächsten Wände; so das herrliche Urteil Salomonis auf die Gerechtigkeit und das Verhältnis zu Gott zugleich. Mit dem Marsyas hat man einige Not, und es bedarf einer entfernten Beziehung auf Dante, um ihn außer der Poesie auch mit der Theologie in Verbindung zu bringen. Die Eva im Sündenfalle ist ein Hauptbeleg für die Bildung des Nackten in Raffaels mittlerer Zeit. Ebenso der Henker im Urteile des Salomo. — (Die mythologischen Szenen in den kleinen Zwischenfeldern sind der Rest der von *Sodoma* hier unmittelbar vor Raffael begonnenen Malereien.)

Die Sockelbilder, großenteils erst von *Perin del Vaga* an der Stelle eines untergegangenen Getäfels komponiert und ausgeführt und später ganz übermalt, zeigen doch ungefähr, wie Raffael die dekorative Wirkung des ganzen Saales verstanden wissen wollte.

Wären wir nur über die nähern Umstände der Entstehung dieser Fresken nicht so völlig im Ungewissen! Die großen Fragen: wieviel wurde dem Maler vorgeschrieben? was tat er selbst hinzu? für welche Teile hat er vielleicht nur mit Mühe Erlaubnis erhalten? welche Zumutungen hat er abgewiesen? — diese Fragen sind vielleicht nie ganz zu beantworten. Es ist unbekannt, mit wem er in nächster Instanz zu tun hatte. So viel aber geht aus den Werken selbst hervor, daß die rein künstlerischen Beweggründe im einzelnen meist die Oberhand behielten. Wenn man in andern Bildern jener Zeit, bei Perugino, Pinturicchio, Sandro u. a., die Unersättlichkeit der Zeitgenossen an Allegorien und Symbolen aller Art kennen lernt, so wird es zur Gewißheit, daß Raffael aus eigenen Kräften Maß hielt, wählte, über- und unterordnete.

Neben der Decke der Sixtinischen Kapelle ist die Camera della Segnatura, die fast genau zur gleichen Zeit gemalt wurde, das erste umfassende Kunstwerk von reinem Gleichgewichte der Form und des Gedankens. Noch die trefflichsten Meister des Quattrocento hatten sich durch den Reichtum an Zutaten (Nebenpersonen, überflüssige Gewandmotive, Prunk der Hintergründe usw.) stören lassen; ihr Vieles hebt sich gegenseitig auf; ihre scharfe Charakteristik verteilt die Akzente zu gleichmäßig über das Ganze; Fra Bartolommeo, der erste große Komponist neben Leonardo, be-

wegte sich in einem engbegrenzten Kreise, und sein Lebensgefühl war seiner Formenauffassung nicht völlig gewachsen. — Bei Raffael zuerst ist die Form durchaus schön, edel und zugleich geistig belebt ohne Nachteil des Ganzen. Kein Detail präsentiert sich, drängt sich vor; der Künstler kennt genau das zarte Leben seiner großen symbolischen Gegenstände und weiß, wie leicht das Einzelinteressante das Ganze übertönt. Und dennoch sind seine einzelnen Figuren das wichtigste Studium aller seitherigen Malerei geworden. Die Behandlung der Gewänder, der Ausdruck der Bewegung darin, die Aufeinanderfolge der Farben und Lichter bieten wiederum eine unerschöpfliche Quelle des Genusses.

a Die Stanza d'Eliodoro, wahrscheinlich (mit Ausnahme der Decke, worin mehrere Kompositionen nicht einmal in der Erfindung auf Raffael zurückzugehen scheinen) fast ganz eigenhändig von Raffael in den Jahren 1512—14 ausgemalt, bezeichnet den großen Schritt in das Historische. Es ist gewagt, aber erlaubt zu vermuten, daß er sich nach den dramatisch-bewegten Gegenständen sehnte. Vielleicht hätte man gern noch mehr Allegorien gehabt, — vielleicht wollte im Gegenteil Julius II. seine eigenen Taten in voller äußerer Wirklichkeit dargestellt sehen, etwa Momente aus dem Kriege der heiligen Liga, den Einzug durch die Bresche von Mirandola u. dergl. — Beides wären Abwege gewesen, wenigstens für Raffael. Er gab nun Zeitgeschichte und Allegorie zugleich, die erstere im Gewande der letztern. Heliodors Züchtigung ist ein Symbol der Vertreibung der Franzosen aus dem Kirchenstaate; die Messe von Bolsena (deren Tatsache ins Jahr 1263 fällt) bedeutet die Überwindung der Irrlehren am Anfange des 16. Jahrh. Nach dem Tode Julius' II. (1513) ließ sich Leo X. diese Art von verklärender Darstellung der eigenen Geschichte alsobald gefallen; — vielleicht hatte Raffael schon Entwürfe für die beiden andern Wände gemacht, die dann ersetzt wurden durch den Attila (Symbol der Verjagung der Franzosen aus Italien) und durch die Befreiung Petri (Leos X. Befreiung aus den Händen der Franzosen in Mailand, als er noch Kardinal war). — Es war ein großes Glück, daß die damalige Ästhetik die Allegorie und die Anspielung für ein und dasselbe hielt, während doch die letztere mit lauter historisch gedachten, individuell zu belebenden Gestalten wirken darf.

Wie man die Sache ansehe, von irgend einer Seite sind hier Konzessionen gemacht worden. Die vier Momente liegen geschichtlich gar zu weit und fremd auseinander, als daß nicht zu vermuten wäre, Raffael habe etwas anderes gemalt, als ursprünglich gewünscht worden war. Auch der Mangel an innerem Zusammen-

hang mit den vier altteſtamentlichen Deckenbildern deutet auf einen Wechſel der Entſchlüſſe hin, der beim neuen Pontifikat ohnedies eingetreten ſein muß.

Im großen iſt aber doch das Thema ein gleichartig fortlaufendes, das ſich auch in den übrigen Zimmern, allerdings getrübt, fortſetzt: Siege der Kirche unter göttlichem Schutz. Endlich hebt die Behandlung alle dieſe Gegenſtände auf ſolche Weiſe, daß man in ihnen nur das Höchſte ſucht und ihnen nur den erhabenſten Sinn zutraut.

Mit einer unbeſchreiblichen Macht und Herrlichkeit hält Raffael ſeinen Einzug in das Gebiet der dramatiſchen Malerei; ſein erſtes Gemälde war der Heliodor. Er hat keine großartigere bewegte a
Gruppe mehr geſchaffen, als die des himmliſchen Reiters, mit den im Sturm zu ſeiner Seite ſchwebenden Jünglingen und dem geſtürzten Frevler nebſt deſſen Begleitern. Woher die Erſcheinung gekommen, wo ſie vorübergeſauſt iſt, zeigt der leere Raum in der Mitte des Vordergrundes, der den Blick auf die Gruppe um den Altar des Tempels frei läßt. Man bewundert mit Recht die Verkürzung in dem Reiter und in dem Heliodor, aber ſie iſt nur der meiſterhafte Ausdruck für das Weſentliche, nämlich die glücklichſte Schiebung der Figuren ſelbſt. Von der Gruppe der Frauen und Kinder geht ein hundertfältiges Echo durch die ganze ſpätere Kunſt. Endlich mußte dem Papſte ſein Genüge geſchehen: in voller Wirklichkeit auf ſeinem Tragſeſſel thronend, ſchaut er ruhig auf das Wunder hin, als käme es ihm gar nicht unerwartet. An dem Bildniſſe Marc Antons, der als Träger des Seſſels mitgeht, hat man den beſtimmten Beweis, daß Raffael ſeine Porträtfiguren wenigſtens zum Teil freiwillig anbrachte.

Die Meſſe von Bolſena war eine viel einſeitigere Aufgabe b
als der Heliodor. Das Geſchehen des Wunders beſchränkt ſich auf einen ganz kleinen Fleck; es wäre ungefähr dasſelbe, wenn ein Dramatiker die Peripetie ſeines Stückes auf das Verwechſeln eines Ringes oder ſonſt auf ein ſzeniſch kaum ſichtbares Ereignis bauen müßte. Aber innerhalb dieſer Schranken iſt das Herrlichſte gegeben. Die Wahrnehmung und die Ahnung des Wunders geht wie ein geiſtiger Strom durch die andächtige Menge links, und der Reflex davon belebt auch ſchon die unten an der Treppe ſitzenden Frauen und Kinder; in der Gruppe des Papſtes und ſeiner Begleiter iſt es ruhige Gewißheit, wie ſie den mit tauſend Wundern vertrauten Fürſten der Kirche zukommt, und von dieſem Ausdrucke durften auch die unten knieenden Oberſten der Schweizergarde nicht zu weit abweichen. An und für ſich ſind ſie ein Vorbild monumentaler Koſtümbehandlung und zugleich in der lebensvollen Charakteriſtik jedes einzelnen Porträts und in der mächtigen

Farbenwirkung unübertroffen. — Die Anordnung neben und über dem nicht einmal in der Mitte der Wand ſtehenden Fenſter ſcheint für Raffael ein wahres Spiel geweſen zu ſein: eben aus der Unregelmäßigkeit entwickeln ſich für ihn die ſchönſten Motive wie von ſelbſt. Bei genauerer Betrachtung wird man aber von dieſer Anſicht abgehen und glauben, daß viel Mühe und Nachſinnen dabei war. Die Doppeltreppe, die halbrunden Schranken, die Kirchenhalle ſelbſt ſind an ſich ein architektoniſch ſchönes Bild.

a Attila und Leo der Große, eine gewaltige Szene faſt von lauter Reitern — ſollte es nicht nahezu unmöglich ſein, neben ſo viel Tierwelt, ſo viel phyſiſcher Kraftäußerung dem höhern geiſtigen Gehalte zu ſeinem Rechte zu verhelfen? Allerdings für die himmliſche Erſcheinung blieb nicht viel Raum übrig, aber er wurde benutzt. Statt wolkenthronender Apoſtel drohend vorwärts ſchwebende, gleichſam eine überirdiſche Begleitung des ruhig mit den Seinigen daherziehenden Papſtes. Bei den Hunnen ſieht nur Attila, was vorgeht, mit der lebendigſten Wendung des Entſetzens; bei ſeinem Gefolge ſind die Roſſe ahnungsfähiger als die Menſchen, ſie werden wild und ſcheu, wodurch ein prächtiges Leben in die Gruppe kommt; über ihnen verdunkelt ſich der Himmel, und ein Sturmwind ſauſt in die Banner. Nur Attilas ſchwarzer Hengſt iſt noch ruhig; die angſtvolle Gebärde des Königs durfte nicht etwa durch das Bäumen ſeines Tieres mitverurſacht ſcheinen.

b Petri Befreiung, höchſt originell in drei Momenten entwickelt. Auch die Wächter würdig und doch zugleich ganz der Situation entſprechend. In der Szene rechts wird Petrus vom Engel wie im Traume geführt. Der Lichteffekt mit hoher Mäßigung und größter Meiſterſchaft gehandhabt; nichts Weſentliches iſt ihm aufgeopfert.

Die allegoriſchen Sockelbilder enthalten noch in ihrer jetzigen Geſtalt raffaeliſche Motive, die nicht zu verderben waren. — In den vier Deckenbildern erkennt man eine ähnliche, nur freiere Vereinfachung des Stiles, wie in den Eckbildern am Gewölbe des vorigen Zimmers; wie dieſe als Moſaiken, ſo ſind ſie als Teppiche gedacht.

Die Stanza d'Eliodoro kennzeichnet in der maleriſchen Behandlung die koloriſtiſche Richtung Raffaels, die er augenſcheinlich unter dem Einfluſſe von Sodoma und namentlich von Seb. del Piombo ausbildete, und die ſich gleichzeitig in manchen Tafelbildern, wie in der „Fornarina" der Tribuna, in den Bildniſſen von Julius II. und Leo X., in der Madonna di Foligno u. ſ. f., betätigte. Sie darf nach dieſer Seite als die großartigſte Leiſtung des Künſtlers gelten.

In der Stanza dell' Incendio ist vielleicht nichts von Raffaels a
eigener Hand gemalt; am Gewölbe ließ er die Malereien Peruginos stehen, um seinen Lehrer nicht zu kränken.

Die Anspielung ist hier schwerer zu erraten, als in den Gemälden des vorigen Zimmers. Es sind die Taten Leos III. und Leos IV., also Szenen des 8. und 9. Jahrh., die hier zunächst der Namensgleichheit mit Leo X. zuliebe aus der ganzen Kirchengeschichte ausgewählt und unter den Zügen des letztern dargestellt sind. Der Reinigungseid Leos III. erscheint uns nur als ein b
stattliches Zeremonienbild, das wenigstens zeigt, auf welcher Höhe lebendiger historischer Einzeldarstellung die ausführenden Schüler in jenem Augenblicke (bis 1517) standen. Hier lernte *Perin del Vaga* jene Charakteristik, die in seinen Helden des Hauses Doria (in der obern Halle des Palastes zu Genua) nachklingt.

Die Krönung Karls des Großen gibt sich noch entschiedener c
als ein politisches Tendenzbild zu erkennen, als ein frommer Wunsch Leos X., der gerne Franz I. zum Kaiser gemacht hätte, dessen Züge Karl trägt. Hier ist es wahrhaft schmerzlich, Raffael mit dem gewaltsamen Interessantmachen einer Zeremonie beschäftigt zu sehen: halbnackte Männer schleppen prächtiges Gerät herein; die Köpfe der reihenweis sitzenden Prälaten müssen sich trotz dem feierlichen Augenblicke zum Teil umwenden, damit der Beschauer nicht gar bloß Infeln erblicke. Und doch ist aus der Szene gemacht, was nur Raffael daraus machen konnte, und das Einzelne ist z. T. so schön, daß man es gerne seiner eigenen Hand zutrauen möchte.

Seine ganze Größe als historischer Komponist findet er wieder in dem Siege von Ostia. Kampf, Bändigung und Gefangen- d
führung sind hier meisterhaft zu einem höchst energischen und einfach schönen Bilde vereinigt, das nur der Ausführung und der spätern Entstellung halber weniger in die Augen fällt.

Endlich das berühmte Bild l'Incendio del Borgo, der Auf- e
gabe nach das mißlichste von allen: Leo IV. löscht durch das Zeichen des Kreuzes eine Feuersbrunst in der Nähe der Peterskirche. Damit sollte die Allmacht des päpstlichen Segens symbolisiert werden. Mit diesem Ereignisse selber war gar nichts anzufangen, weil das Aufhören des Feuers an sich und vollends die Kausalverbindung mit der Gebärde des Papstes sich nicht sinnlich darstellen ließ. Raffael schuf statt dessen das stilgewaltigste Genrebild, das vorhanden ist: die Darstellung der Fliehenden, Rettenden und hilflos Klagenden. Hier sind lauter rein künstlerische Gedanken verwirklicht, frei von der letzten historischen oder symbolischen Rücksicht, im Gewande einer heroischen Welt. Die höchste Wonne der freien Erfindung muß den Künstler dabei beseelt haben; die ein-

zelnen Motive sind immer eines wunderbarer als das andere, und ihr Zusammenwirken ist wiederum unvergleichlich. Ganz gewiß geht es bei einer Feuersbrunst in der Regel ganz anders zu, allein für dieses heroische Menschengeschlecht hätte z. B. die Lichteffektmalerei eines Aert van der Neer doch nicht hingereicht. Eigentlich brennt nicht der Borgo, sondern Troja; statt der Legende liegt das zweite Buch der Aeneide zugrunde. Doch darf man auch die schöne entfernte Gruppe um den Papst nicht übersehen.

Die Sockelfiguren — Fürsten, die dem römischen Stuhle besondere Dienste erwiesen, — sind für ihre Stelle sehr glücklich gedacht und mit Recht nicht als sklavenartige Karyatiden, sondern als frei thronende Fürsten gegeben. *Giulio* führte sie nach Raffaels Angabe aus; *Maratta* mußte sie später neu malen.

a In der Sala di Costantino verzichtete Leo X. auf weiteres Anspielen auf die eigene Persönlichkeit zugunsten der Verherrlichung der Gründung einer christlichen Staatsreligion durch Konstantin und der weltlichen Herrschaft des Papstes. So kam der erste aller Historienmaler gegen Ende seines Lebens an die direkt geschichtlichen und durch die Zeitentfernung dennoch idealen Aufgaben.

Raffael fertigte, wie es scheint, außer einem nicht ganz vollständigen Entwurfe für das Ganze des Saales, die Kartons für die Schlacht, für die Taufe und für die Schenkung Konstantins; sodann für vielleicht sämtliche Tugenden und teilweise auch für die heiligen Päpste, wenn nicht für alle. Von der Decke gehört ihm nichts und von der Fensterwand nur ein Teil an. Die Sockelbilder, z. T. sehr schön gedacht, sind jetzt wesentlich Marattas Werk; ihre Erfindung wurde schon vor 200 Jahren dem Giulio zugeschrieben. (Raffael gedachte alles in Öl, nicht al fresco zu malen.)

Die Ausführung des jetzt Vorhandenen gehört wesentlich dem *Giulio Romano;* von *Francesco Penni* rührt die Taufe, von *Raffaelle dal Colle* die Schenkung her. Die Decke ist eine späte Arbeit des *Tommaso Laureti.*

b Die Erscheinung des Kreuzes, mit der wir beginnen, ist wohl nicht von Raffael entworfen. Die Gruppe der Soldaten ist sehr ungescheut aus dem Sturm auf Jericho in der zehnten Arkade der Loggien entlehnt, das übrige wurde z. T. ziemlich frivol dazu komponiert (z. B. der Zwerg).

c Dagegen ist die Schlacht Konstantins in Giulios hier noch tüchtiger Ausführung eines der größten Lebensresultate Raffaels. Raffael mußte hier einen Angelpunkt der Welt- und Kirchengeschichte als solchen darstellen. Vor allem einen Sieg im Momente der Entscheidung. Auch die brillanteste Episode genügte hierzu nicht; das Heer als Ganzes mußte siegen. Dies ist hier zur An-

schauung gebracht durch das gleichmäßig gewaltige Vordringen der christlichen Reiter und durch die Stellung Konstantins genau in der Mitte des Bildes, die er eben im Begriffe ist weitersprengend zu überschreiten. Auf diesem Hintergrunde gewinnen erst die prachtvollen Episoden des Einzelkampfes ihre wahre Bedeutung, ohne aus dem Ganzen herauszufallen. Ruhig, wie ein Prinzip, thront der Heerführer inmitten seiner Schlacht; die Beziehungen einzelner Krieger auf ihn, die Gruppe der Engel über ihm, verstärken seine zentrale Bedeutung; ein Krieger zeigt ihm den im Wasser versinkenden Maxentius. — Die Aufeinanderfolge und Auswahl der einzelnen Motive des Kampfes ist derart, daß keines das andere aufhebt; sie sind nicht nur räumlich wahrscheinlich, sondern auch beim größten Reichtum dramatisch deutlich.

Die Taufe Konstantins ist weit mehr als ein bloßes Zere- a
monienbild und steht in der Komposition beträchtlich über dem Schwure Leos III. und der Krönung Karls. Sie ist nicht gegeben als Funktion, die auf dem Zeremoniale und auf bestimmten Kostümen beruht, sondern als idealer historischer Augenblick. Die ganze Gruppe ist in einer Bewegung, die durch das Stufenwerk des Raumes vortrefflich modifiziert wird. Die äußersten beiden Figuren, Zutaten Pennis, wirken freilich als Kulissen.

Die Schenkung Konstantins, die unter jeder andern Hand b
ein Zeremonienbild geworden wäre, ist hier ebenfalls ein idealer historischer Augenblick. Der Kaiser überreicht dem Papste Silvester nicht eine Urkunde, worin man sich die Schenkung der Stadt Rom geschrieben denken müßte, auch nicht ein Stadtmodell, womit sich spätere Künstler in ähnlichen Fällen geholfen haben, sondern eine goldene Statuette der Roma. Sein knieendes Gefolge, das durch seine Stelle noch den Weg bezeichnet, den es gekommen ist, besteht nur aus vier Personen: die Nachdrängenden werden durch Wachen abgehalten. Die vordern Gruppen, bei spätern Künstlern oft sogar im besten Falle nur schöne Füllstücke, sind hier der wesentliche und höchst lebendige Ausdruck der Freude des ungenierten römischen Volkes. Alle Ergebenheitsmienen von reihenweis aufgestellten Behörden könnten diesen Ausdruck nicht ersetzen; das römische Privatleben sollte seinen persönlichen Jubel aussprechen. Die Architektur der alten Peterskirche ist frei und sehr schön benützt.

Die Figuren der h. Päpste und der Tugenden haben schon größernteils den gleichgültigen allgemeinen Stil der römischen Schule, obwohl sie noch von Giulio und Penni herrühren.

Schon bei Anlaß der Architektur (S. 253 f) wurde der Vati- :
kanischen Loggien gedacht, d. h. der ersten Arkadenreihe des

zweiten Stockwerkes im vordern Hofe des Vatikans, als des ersten Meisterwerkes moderner Dekoration (Juli 1517 bis Mai 1519). Wir gelangen zu den biblischen Darstellungen, die je zu vieren in den Kuppelwölbungen der ersten 13 Arkaden angebracht sind. Sie wurden nach Raffaels Zeichnungen ausgeführt von *Giulio Romano, Francesco Penni, Pellegrino da Modena, Perin del Vaga* und *Raffaelle dal Colle* (?), die Dekoration von *Gio. da Udine*[1]. Die Figur der Eva im Sündenfalle gilt bekanntlich als Raffaels eigene Arbeit. Es ist nicht bekannt, wie groß und wie genau ausgeführt die Entwürfe waren, nach denen er die Schüler arbeiten ließ; wahrscheinlich je nach Umständen.

Ort und Technik schrieben die größte Einfachheit vor. Lichteffekt, Ausdruck einzelner Köpfe, irgend ein raffiniertes Detail durfte nie die Grundlage und Seele des Bildes ausmachen. Was nicht mit deutlichen Beziehungen und Gebärden zu erreichen war, mußte wegbleiben. Der menschlich interessante Kern der Szenen, ohne irgend einen bestimmten orientalischen Bezug, mußte zum idealen, für alle Zeiten und Länder gültigen und verständlichen Kunstwerke ausgebildet werden. Von der venezianischen Art, den Vorgang in eine Novelle des 16. Jahrh. zu übersetzen, konnte hier keine Rede sein. Man halte aber die Loggienbilder neben die Umrißzeichnungen dieser Art eines Palma oder Bonifazio, und man wird des Gedankenunterschiedes inne werden. Übrigens ist in vielen Loggienbildern die Landschaft so schön und bedeutend, wie bei den Venezianern, worauf hier ausdrücklich hingewiesen werden muß. (Erschaffung der Eva, Adams Feldbau, Jakob mit Rahel am Brunnen, Jakob mit Laban streitend, Joseph als Traumdeuter vor seinen Brüdern, Findung Mosis u. a. m.)

Die Vortrefflichkeit der einzelnen Motive entzieht sich durchaus der Beschreibung: es scheint sich alles von selbst zu verstehen. Um den Wert jedes einzelnen Bildes ins Licht zu setzen, müßte man jedesmal nachweisen, wie andere Künstler meist mit größern Mitteln doch nur eine geringere, weniger geistvolle Lösung zustande gebracht oder auch gänzlich neben das Ziel geschossen haben. Streitig für unser Gefühl sind nur die ersten Bilder, die der Weltschöpfung. Raffael bediente sich hier zum Ausdrucke für den Schöpfer des Typus, den Michelangelo in der Sistina zum Leben gerufen hatte; die Kunst hatte jetzt gleichsam das Recht, die in

1) Neuerdings hat man, nicht ohne Raffael in seinen besten Rechten zu kränken, dem Giovanni da Udine den Gesamtplan für alle Malereien in den Loggien zuschreiben wollen. Die sogenannte Bibel Raffaels sollte danach bis zur zehnten Arkade von Francesco Penni entworfen und gemalt sein, der Rest von Perino del Vaga. Giulio Romanos Teilnahme an den Loggien wird überhaupt geleugnet, und alle Entwürfe Raffaels werden für Nachzeichnungen erklärt.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

verschiedene Akte geteilte Schöpfung als lauter Bewegung darzustellen. Gleich darauf beginnt die Geschichte des ersten Menschenpaares, die hier durch die Bestimmtheit des landschaftlichen Raumes einen von den Darstellungen gleichen Inhaltes in der Sistina wesentlich verschiedenen Grundton erhält. Diese vier Bilder allein offenbaren schon den größten historischen Komponisten, wie man beim Durchdenken ihrer Motive zugeben wird. Mit den vier Noahbildern beginnt ein neues, patriarchalisch-heroisches Leben, das dann in den vier Bildern der Geschichte Abrahams und in den vier folgenden mit der Geschichte Isaaks seine Fülle entfaltet. Abraham mit den drei Engeln, Loth mit seinen Töchtern fliehend, der knieende Isaak, die Szene beim König Abimelech gehören zu den schönsten Motiven Raffaels. Und doch glaubt man erst in den Bildern der Geschichte Jakobs und vollends derjenigen Josephs das Höchste innerhalb der Grenzen dieser Gattung vor sich zu haben, zumal in der Szene „Joseph vor seinen Brüdern als Traumdeuter". — Von den acht Bildern mit der Geschichte des Moses sind die ersten noch sehr schön, und unter den spätern besonders die Anbetung des goldenen Kalbes; dazwischen aber tritt mit „Moses auf Sinai" und „Moses vor der Wolkensäule" eine starke Verdunkelung ein. Vermutlich war dem Künstler der vorgeschriebene Gegenstand zuwider, das letztere Bild kann er kaum selbst komponiert haben. Von den vier Bildern der Eroberung Palästinas ist der Sturm auf Jericho besonders ausgezeichnet; von den vieren der Geschichte Davids die Salbung, von der Geschichte Salomos das Urteil. Mit den Bildern der letzten Arkade begann Raffael die Geschichten des Neuen Testamentes; der Anfang, zumal die Taufe Christi zeigt, was wir an der Fortsetzung verloren haben. (Das Abendmahl schwerlich von Raffael.)

Eine besondere Beachtung verdient die Behandlung des Übersinnlichen. Die Kleinheit des Maßstabes schrieb eine Wirkungsweise durch lauter Gebärde und Bewegung vor. „Die Scheidung des Lichtes von der Finsternis" (1. Ark., 1. Bild) ist unter dieser Bedingung ganz vorzüglich großartig gedacht: die Gebärde der Extremitäten drückt das Auseinanderweisen und zugleich die höchste Macht aus. Bei den ersten Menschen tritt Gott als weiser Vater auf; der Engel, der sie aus dem Paradiese treibt, zeigt in der Gebärde ein tröstendes Mitleid. In starker schwebender Bewegung erscheint Gott dem Abraham, dem Isaak (mit dem Gestus des Verbietens) und dem Moses im feurigen Busche; mit der Himmelsleiter mußte auch Raffael sich behelfen, wie es ging. In der Gesetzgebung auf Sinai, wo Gott thronend im Profile dargestellt ist, überträgt sich die Bewegung auf die heranstürmenden Posaunenengel usw.

Mit den Dekorationen haben diese biblischen Bilder allerdings nicht den geringsten geistigen Zusammenhang. Allein dieses ornamentale System vertrug überhaupt nur einen neutralen Inhalt und hätte für religiöse Symbole und Anspielungen kein Gefäß abgeben können.

a Raffaels Tapeten bestehen aus zwei Reihen, von denen jedenfalls nur die erste, mit den zehn Ereignissen aus der Apostelgeschichte, ihm im engern Sinne angehört. Sie wurde ihm von Leo X. in Auftrag gegeben, um dem Ideenkreise der Sixtinischen Kapelle den noch fehlenden Abschluß zu geben. An Schöpfung und Sündenfall der Decke reiht sich in den Wandfresken die Geschichte der Erlösung Israels durch Moses und der Menschheit durch Christus; es blieb für die Tapeten die Ausbreitung des Christentums durch die Apostel übrig. Raffael schuf in den Jahren 1515 und 1516 (also gleichzeitig mit den Entwürfen zur Stanza dell' Incendio) die berühmten Kartons, von denen noch sieben im Kensington-Museum zu London aufbewahrt werden. Gewirkt wurden sie in Brüssel in der Werkstatt des Pieter van Aelst. Sieben der Teppiche waren 1519 bereits vollendet und aufgehängt. Die Wirker hatten sich an Raffaels Zeichnung gehalten, so genau man sich damals überhaupt an Vorlagen hielt; es kommen Freiheiten, z. B. in der Behandlung einzelner Köpfe und des landschaftlichen Grundes vor, die sich ein jetziger Künstler bei seinen Exekutanten verbitten würde. (Von drei gleichzeitig ausgeführten Exemplaren ist das eine noch jetzt im Vatikan, Verbindungsgalerie zwischen den Stanzen und dem obern Gange der Antiken, ein zweites in Madrid, ein drittes in Berlin.)

Von ihren nur in wenigen Beispielen erhaltenen Randarabesken ist schon (S. 255 b) die Rede gewesen. Außerdem haben sie Sockelbilder in gedämpfter Goldfarbe. Hier zeigt es sich, wie Leo X. seine eigene Lebensgeschichte taxierte. Ohne irgend einen Bezug auf die oben stehenden Taten der Apostel geht sie unten parallel mit, und zwar auch die Momente, die nichts weniger als ruhmreich waren, wie die vermummte Flucht aus Florenz, die Gefangennehmung in der Schlacht von Ravenna u. dergl. Das Glückskind findet alles, was ihm widerfahren, nicht bloß merkwürdig, sondern auch monumental darstellbar, und dieser Zug des mediceischen Gemütes hat noch hundert Jahre später Rubens und seine ganze Schule zur Verherrlichung der zweideutigsten Tatsachen in Anspruch genommen (Galerie de Marie de Médicis, jetzt im Louvre). Jene Sockelbilder, in schönem und gemäßigtem Reliefstil erzählt, bedurften, beiläufig gesagt, zur örtlichen Verdeutlichung der gleichen Nachhilfe wie das Relief der Alten: nämlich der Personifizierung

von Flüssen, Bergen, Städten usw. Auch das allgemeine ideale Kostüm war hier, wo kein Detail scharf charakteristisch vortreten durfte, durchaus notwendig.

In den Hauptbildern war Raffael frei und konnte seinen tiefsten Inspirationen nachgeben. Es ist vorauszusetzen, daß er hier selbst die Momente wählen durfte, wenigstens sind sie alle so genommen, daß man keine bessern und schöner abwechselnden aus der Apostelgeschichte wählen könnte. Die Technik der Wirkerei, auf die er seine Arbeit zu berechnen hatte, erlaubte ihm beinahe so viel, als das Fresko. Er scheint mit einer ruhigen, gleichmäßigen Wonne gearbeitet zu haben. Das reinste Liniengefühl verbindet sich mit der tiefsten geistigen Fassung des Momentes. Wie sanft und eindringlich ist in dem Bilde „Weide meine Schafe!" die Macht des verklärten Christus ohne alle Glorie ausgedrückt, indem die Gruppe der Apostel, je näher bei ihm, desto mehr zu ihm hingezogen wird; die hintersten stehen noch ruhig, während Petrus schon kniet. Die Heilung des Lahmen im Tempel — einer jener Gegenstände, die in spätern Bildern durch Überladung mit gedrängten Köpfen pflegen erdrückt zu werden — ist hier durch die architektonische Scheidung und durch erhabenen Stil in die schönste Ruhe gebracht. Pauli Bekehrung ist (hier ohne Lichteffekt) auf die einzig würdige Weise geschildert, während die meisten andern Darsteller ihre Virtuosität in einem rechten Getümmel zu zeigen suchen. Das Gegenstück bildet die Steinigung des Stephanus. Die Blendung des Zauberers Elymas (leider zur Hälfte verloren) und die Strafe des Ananias sind die höchsten Vorbilder für die Darstellung feierlich-schrecklicher Wunder; das Dämonische hat ruhige Gruppen zum Hintergrunde. Wiederum gehören zusammen: Pauli Predigt in Athen und die Szene in Lystra, beide von unermeßlichem Einfluß auf die spätere Kunst, so daß z. B. der ganze Stil Poussins ohne sie nicht vorhanden wäre. Das eine ein Bild des reichsten Seelenausdruckes, der sich der mächtigen Profilgestalt des Apostels doch vollkommen unterordnet; das andere eine der schönsten bewegten Volksgruppen, so um den Opferstier geordnet, daß dieser mit seiner Wendung sie unterbricht und doch nichts verdeckt; man empfindet, daß der Apostel ob diesem Auftreten der Masse vor Leid außer Fassung geraten muß. — Endlich der Fischzug Petri, ein Bild des geheimnisvollsten Zaubers; der Moment der physischen Anstrengung (in welchen beiden Gestalten!) ist in die zweite Barke verwiesen, in der vordern kniet Petrus schon vor dem sitzenden Christus, und der Beschauer wird nicht durch den Anblick der Fische gestört, über welchen man in andern Bildern den Hauptgegenstand, nämlich den Ausdruck der vollen Hingebung und Überzeugung des Apostels vergessen muß. — Erst 1869 ist noch ein

elfter zugehöriger Teppich im Vatikan wieder aufgefunden, die Krönung der Maria darstellend.

a Die zweite Reihe der Tapeten, schon in der Technik geringer, ist als ein Geschenk Franz' I. für den päpstlichen Hof gewirkt worden (1524—26). Es scheint, daß niederländische Künstler aus kleinen Entwürfen Raffaels und seiner Schüler große Kartons machten, die diesen Tapeten zugrunde gelegt wurden. Mehrere Kompositionen, vorzüglich die grandiose Anbetung der Hirten, auch die der Könige, der Kindermord, die Auferstehung, zeigen trotz zahlreicher niederländischer Zutaten die unverwüstliche Erfindung des Meisters, seine hochbedeutende Entwicklung des Herganges; von mehrern andern dagegen kann ihm gar nichts angehören; es ist Spekulation, die sich an den damals noch weltberühmten Namen knüpfte, ehe Michelangelos Ruhm alles übertönt hatte.

Außer diesen großen päpstlichen Aufträgen übernahm Raffael noch eine Anzahl von Fresken für Kirchen und Privatleute.

b Das frühste (1512) ist der Jesajas an einem Pfeiler des Hauptschiffes von S. Agostino in Rom. (Seit einer unglücklichen Restaurierung ist Raffael nur noch für die Umrisse verantwortlich). Der Einfluß der Sistina, die nicht lange vorher vollendet war, läßt sich wohl nicht verkennen; stärker aber als Michelangelo spricht Fra Bartolommeo aus dem Bilde. In der schönen Zusammenordnung des Propheten mit den Putten möchte Raffael jenen beiden überlegen sein.

c Eine ganz andere Art von Konkurrenz mit Michelangelo drückt sich in dem berühmten Fresko von S. M. della Pace (1514) aus. (Bestes Licht: um 10 Uhr.) Die Aufgabe himmlisch begeisterter Frauengestalten, die sich das Altertum in seinen Musen ganz anders gestellt hatte, gehört hier der Symbolik des Mittelalters an, ebenso die Motivierung durch die Engel. Michelangelo war hiervon abgegangen und hatte das Übernatürliche ganz in der Gestalt der Sibyllen selbst zu konzentrieren gesucht, so daß ihnen die Putten nur als Begleitung und Gefolge dienen; später ließen Guercino und Domenichino die Engel ganz weg, und ihre Sibylle sehnt sich einsam aus dem Bilde hinaus. Raffael dagegen drückte grade in der Verbindung der Sibyllen mit den Engeln den schönsten Enthusiasmus des Verkündens und Erkennens aus. Man bemerkt lange nicht, daß die Engel von kleinerm Maßstabe sind; wie etwa die Griechen den Herold kleiner als den Helden bilden mochten. Die Anordnung im Raume, die durchgehende und so schön aufgehobene Symmetrie, die Bildung der Formen und Charaktere verleihen diesem Werke eine Stelle unter den allergrößten Leistungen Raffaels, und vielleicht wird es von all seinen Fresken am frühsten die Vorliebe des Beschauers gewinnen.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Im Jahre 1516 erbaute und schmückte Raffael die Capp. Chigi, a
im linken Seitenschiffe von S. M. del Popolo; nach seinen Kartons
fertigte damals ein Venezianer, *Luigi della Pace,* die Mosaiken der
Kuppel. (Sie gehören als venezianische Mosaiken nicht zu den best-
gearbeiteten dieser Zeit.) Der segnende Gott-Vater mit Engeln,
in der Lanterna, zeigt das bedenkliche Verkürzungssystem, das
damals hauptsächlich durch Correggio aufkam, in seiner edelsten
Äußerung. Ringsum sind die sieben Planeten und (als achte Sphäre)
der Fixsternhimmel unter dem Schutze und der Leitung göttlicher
Boten dargestellt. Hier treffen Mythologie und christliche Sym-
bolik aufeinander; bewundernswürdig hat Raffael ihre Gestalten
im Charakter geschieden und in der Handlung verbunden. Die
Planetengötter gewaltig, befangen, leidenschaftlich, die Engel ab-
wehrend und ruhig waltend. Die Anordnung im Raume, so daß
z. B. die Planetengötter nur mit dem Oberleibe hervorragen, ist
der Aufgabe so angemessen, als könnte sie gar nicht anders sein.

Für denselben Agostino Chigi (einen reichen sienesischen Bankier),
der diese Kapelle erbauen ließ, entstand damals das schönste
Sommerhaus der Erde, die Farnesina an der Longara zu Rom b
(s. S. 288 b). Zwischen den Arbeiten der Stanza d'Eliodoro ließ
sich neben Peruzzi (s. S. 249 e u. 890) auch Raffael einstweilen (1514)
zu einem Freskobilde für seinen Gönner Agostino herbei und malte
in dem Nebenraume links die Galathea, das herrlichste aller c
modern-mythologischen Bilder. Hier ist die allegorisch gebrauchte
Mythologie kein konventioneller Anlaß zur Entwicklung schöner
Formen, sondern was Raffael geben wollte, ließ sich überhaupt
nur in diesem Gewande ganz rein und schön geben. Welcher bloß
menschliche Hergang hätte genügt, um das Erwachen der Liebe in
seiner vollen Majestät deutlich darzustellen? Die Fürstin des Meeres
ist lauter wonnige Sehnsucht; umzielt von Amorinen, umgeben von
Nymphen und Tritonen, welche die Liebe schon vereinigt hat,
schwebt sie auf ihrer Muschel über die ruhige Flut: selbst an die
Zügel ihrer Delphine hat sich ein wundervoller Amorin gehängt
und läßt sich von ihnen wohlgemut über die Gewässer ziehen. Im
einzelnen wird man, beiläufig gesagt, hier am besten sich über-
zeugen können, wie wenig Raffael in seinem Formgefühle von der
Antike abhängig war; nicht nur die Auffassung, sondern jeder
Kontur ist sein eigen. Und zwar ist seine Zeichnung eine minder
ideale, mehr naturalistische, als die der Griechen; er ist der Sohn
des 15. Jahrh. Es gibt „korrektere" Gestalten aus der Davidschen
Schule; wer möchte sie aber gegen diese eintauschen?

In seinen letzten Lebensjahren (1516 u. 1517) schuf dann Raffael
die Entwürfe zu der berühmten Geschichte der Psyche für die d

große untere Halle der Farneſina; ſie wurden ausgeführt von *Giulio Romano, Francesco Penni* und (das Dekorative und die Tiere) von *Giov. da Udine* (voll. 1518). Die Schüler haben die Gedanken des Meiſters in einem konventionellen, z. T. ſelbſt rohen Stile wiedergegeben; um zu wiſſen, wie Raffael ſie dachte, verſuche man, ſie in den Stil der Galathea zurückzuüberſetzen. Für ſeine Kompoſition erhielt Raffael eine flache Decke mit abwärts gehenden Gewölbezwickeln. An den Vorderſeiten der Zwickel ſtellt er zehn Momente der Geſchichte der Pſyche dar, an den innern Seiten ſchwebende Genien mit den Attributen der Götter, an der mittlern Fläche in zwei großen Bildern das Gericht der Götter und das Göttermahl bei Pſyches Hochzeit. Der Raum iſt durchgängig ein idealer und durch einen blauen Grund repräſentiert, ſeine Trennung nicht ſcharf architektoniſch, ſondern durch Fruchtkränze dargeſtellt, in denen Giov. da Udine die ſchon an den Loggienfenſtern bewährte Meiſterſchaft offenbarte.

Raum und Format der Zwickel waren für Geſchichten von mehreren Figuren ſcheinbar ſo ungeeignet als möglich; Raffael aber entwickelte gerade daraus (wie aus der Wandform bei der Meſſe von Bolſena, der Befreiung Petri, den Sibyllen) lauter Elemente eigentümlicher Schönheit. Irgend eine beſtimmte Räumlichkeit, ein beſtimmtes Koſtüm durfte allerdings darin nicht vorkommen; das war ſeine Freiheit neben dem ungeheuern Zwang, den ihm die Einrahmung auferlegte. Nur nackte oder ideal bekleidete menſchliche Körper, nur die ſchönſten und deutlichſten Schneidungen, nur die Wahl der prägnanteſten Momente konnten das Wunder vollbringen. Die letztern ſind auch in der Tat nicht alle gleich glücklich, und bei allem muß man die Kenntnis der bei Apulejus erzählten, damals jedermann geläufigen Mythe vorausſetzen. Aber im ganzen bezeichnen ſie doch den Gipfel des Möglichen in dieſer Art. (Beſonders: Amor, der den drei Göttinnen die Pſyche zeigt; die Rückkehr Pſyches aus der Unterwelt; Jupiter, den Amor küſſend; Merkur die Pſyche emportragend.) — In den beiden großen, als ausgeſpannte Teppiche gedachten Deckenbildern mit den olympiſchen Szenen gab Raffael nicht jene Art von Illuſion, die mit Scharen von Figuren in Untenſicht auf Wolkenſchichten den Himmel darzuſtellen vermeint, ſondern eine Räumlichkeit, die das Auge befriedigt und für den innern Sinn mehr wahrhaft überirdiſch erſcheint als alle jene perſpektiviſchen Empyreen. Die einzelnen Motive gehören zum Teil zu ſeinen reifſten Früchten (der ſinnende Jupiter und der plädierende Amor, Merkur und Pſyche; im Hochzeitsmahl vorzüglich das Brautpaar, der aufwartende Ganymed u. a. m.), und doch fällt nichts Einzelnes aus dem wunderwürdig geſchloſſenen Ganzen heraus. — Die ſchweben-

den Amorine mit den Abzeichen und Lieblingstieren der Götter sind wohl im ganzen eine Allegorie auf die Allherrschaft der Liebe, im einzelnen aber Kinderfiguren von lebendigstem Humor und trefflichster Bewegung des Schwebens im gegebenen Raum.

Vielleicht tat es Raffael über dieser Arbeit leid um die vielen andern darstellbaren Momente aus der Geschichte der Psyche, die nur eben hier keine Stelle finden konnten, weil sie eine bestimmte Örtlichkeit und eine größere Figurenzahl verlangten. Wie dem auch sei, er entwarf eine größere Reihe von Szenen, deren Andenken — leider nur nach einer spätern Redaktion des *Michiel van Coxxie* — in Stichen und neuern Nachstichen (u. a. in der Sammlung von Réveil) vorhanden ist[1]). So einfach und harmlos als möglich wird darin die Geschichte erzählt; das Auge nimmt die göttliche Schönheit der meisten dieser Kompositionen hin, als verstände sie sich ganz von selbst. Das ist es ja überhaupt, was uns Raffael so viel näher bringt als alle andern Maler. Es gibt keine Scheidewand mehr zwischen ihm und dem Verlangen aller seither vergangenen und künftigen Jahrhunderte. Ihm muß man am wenigsten zugeben oder mit Voraussetzungen zu Hilfe kommen. Er erfüllt Aufgaben, deren geistige Prämissen — ohne seine Schuld — uns sehr fern liegen, auf eine Weise, die uns ganz nahe liegt. Die Seele des modernen Menschen hat im Gebiete des Formschönen keinen höhern Herrn und Hüter als ihn. Denn das Altertum ist zerstückelt auf unsere Zeit gekommen, und sein Geist ist doch nie unser Geist.

Die höchste persönliche Eigenschaft Raffaels war, wie zum Schlusse wiederholt werden muß, nicht ästhetischer, sondern sittlicher Art: nämlich die große Ehrlichkeit und der starke Wille, womit er in jedem Augenblick nach demjenigen Schönen rang, das er eben jetzt als das höchste Schöne vor sich sah. Er hat nie auf dem einmal Gewonnenen ausgeruht und es als bequemen Besitz weiter verbraucht. Diese sittliche Eigenschaft wäre ihm bei längerem Leben wohl auch bis ins Greisenalter verblieben. Wenn man die

---

1) Von sonstigen Fresken der Schüler Raffaels oder entfernterer Nachahmer nach seinen Entwürfen sind in Rom vorhanden: Wanddekorationen mit allegorischen Darstellungen in bezug auf die Allherrschaft der Liebe, in einem reizend dekorierten Raume des Vatikans (dem sog. Badezimmer des Kardinals Bibbiena), neben dem dritten Stock der Loggien; — die Planetengottheiten, auf Wagen von ihren geheiligten Tieren gezogen, in den Ovalen der Decke des Saales der Sibyllen des Appartamento Borgia (f. S. 255 c); — die zwölf Apostel, die man jetzt in S. Vincenzo ed Anastasio alle tre Fontane an den Pfeilern gemalt sieht, sind nach Stichen des *Marc Anton* ausgeführt, die Urbilder in der jetzt umgebauten Sala vecchia de' Palafrenieri sind unter Übermalungen der Zuccheri verschwunden.

kolossale Schöpfungskraft grade seiner letzten Jahre sich ins Bewußtsein ruft, so wird man inne, was durch seinen frühen Tod auf ewig verloren gegangen ist.

***

Die Schüler Raffaels bildeten sich an den größten Unternehmungen seiner letzten Jahre. War es ein Glück für ihre eigene Tätigkeit, daß sie von Anfang an unter dem Eindrucke seiner großen Auffassung der Dinge standen? konnten sie noch mit eigener, naiver Art an ihre Gegenstände gehen? und welche Wirkung mußte es auf sie ausüben, wenn sie aus dem Gerede der Welt entnahmen, was man eigentlich an ihrem Meister bewunderte? In letzter Linie kam es dabei sehr auf ihren Charakter an.

Der bedeutendste darunter ist *Giulio Romano* (1492—1546). Eine leichte, unermüdliche Phantasie, die auch Streifzüge in das Gebiet des Naturalismus nicht verschmähte und sich vorzugsweise in den neutralen Gegenständen, in den Mythen des Altertums zu ergehen liebte, zu der kirchlichen Malerei aber gar keine innerliche Beziehung mehr hatte und einer grenzenlosen Verwilderung, einer öden Schnellproduktion anheimfallen mußte.

Frühe dekorative Malereien: aus Pal. Borghese drei abgesägte Stücke aus der Villa Lante, mit altrömischen Geschichten, jetzt in
a der Casa Mond zu Rom; in der Villa Madama Fries mit Putten und Fruchtschnüren in einem Zimmer links (s. jedoch S. 256
b d u. e); in der Farnesina Fries eines obern Saales (eher von
c *Peruzzi*). — Frühe Madonnen in der Gal. Borghese (Nr. 373,
d 374), im Pal. Colonna (Nr. 132), in der Sakristei von St. Peter; die Mutter mehr resolut, die Kinder mehr mutwillig als bei Raffael: die Melodie der Linien schon beinahe verklungen. — Das vielleicht früheste große Altarbild: auf dem Hochaltare von
e S. M. dell' Anima zu Rom; im Detail noch raffaelisch schön. —
f In der Sakristei von S. Prassede: die Geißelung, ein bloßes Aktbild in ziegelroten Fleischtönen, doch in der Bravour noch sorgfältig. — Endlich das Hauptwerk unter den frühern: Stephani
g Steinigung, auf dem Hochaltare von S. Stefano zu Genua (der
h Karton dazu in der Galerie des Laterans), höchst fleißig, schön modelliert, in der Farbe noch der untern Hälfte der Transfiguration entsprechend. Die untere irdische Gruppe, als Halbkreis im Schatten um die lichte, herrlich wahre, jugendlich naive Hauptgestalt komponiert, ist noch immer eine der größten Leistungen der römischen Schule. Alle haben grade ihre Steine erhoben und sind zum Werfen bereit, der eine mehr hastig, der andere mehr wuchtig usw., aber das Gräßliche wird dem Beschauer erspart. In der himmlischen Gruppe zeigt sich Giulios ganze Inferiorität; es

fehlt das Architektonische; Christus und Gott-Vater decken sich halb; die Engel sind beschäftigt, die Wolken aufzuschlagen. Diese Auffassung des Überirdischen ist eine absichtlich triviale.

In den Diensten des Herzogs von Mantua baute und malte Giulio daselbst seit 1524 sein ganzes übriges Leben hindurch. Im herzogl. Palaste in der Stadt: Sala del Zodiaco, allegorisch- a
mythologische Darstellungen der Tierkreisbilder; Appartamento und Sala di Troja, sehr ungleiche Szenen des trojanischen Krieges; in der Scalcheria, Lünetten mit Jagdszenen der Diana; sodann die ganze malerische Ausschmückung des von Giulio selbst erbauten Pal. del Te (s. S. 257 e u. 292 g) mit lauter mythologischen und alle- b
gorischen Gegenständen. Vorzüglich beachtenswert: die Camera di Psyche, mit den reichsten und lustigsten, die ganzen Wände bedeckenden Kompositionen in Fresko, mit weiten landschaftlichen Hintergründen, darüber die Lünetten in Öl; die Deckenbilder desgleichen, von Schülern, ganz verschwärzt; in der Camera de' Cesari zwei Lünettenfresken, mehreres andere in den kleineren Sälen; dann die berüchtigte Sala de' Giganti, größtenteils ausgeführt von *Rinaldo Mantovano,* mit den 12—14 Fuß hohen Riesengestalten in allen möglichen Stellungen zwischen enormen Felsmassen, die, ohne Einfassung, Sockel oder Rahmen über Wand und Decke des gewölbten Saales weggemalt, den Beschauer mit aufdringlicher Kolossalität beängstigen. Hier und da hat Giulio die darzustellenden Momente wirklich großartig angeschaut, im ganzen aber sich erstaunlich gehen lassen und z. B. den Sturz der Giganten gegen besseres Wissen so dargestellt, wie man ihn sieht. Zwei zierlich in Farben ausgeführte Zeichnungen zu der im Pal. del Te gemalten Geschichte der Psyche in der Gemäldesammlung der Villa c
Albani zu Rom, jedenfalls das bewunderungswürdigste, noch ganz vom Geiste Raffaels durchhauchte Werk des Giulio.

Durch Giulio wurde ein jüngerer tüchtiger, aber wenig eigenartiger Mantuaner Künstler, *Lorenzo Leombruno* (1489 bis nach 1537), der sich bis dahin der Gunst des Hofes erfreut hatte, in den Hintergrund gedrängt. Seine Fresken in der „Scalcheria" des Pal. d
Ducale zeigen eine eigentümliche Mischung von Einflüssen seiner Lehrer Mantegna und Perugino mit denen des Lor. Costa, denen diese dekorativen Fresken früher zugeschrieben wurden, während in der grau in grau gemalten figurenreichen Darstellung der Fortuna in der Sammlung B. Crespi in Mailand daneben raffaelische e
Einwirkung sich verrät.

Von G. Romanos Schülern, die sich in Mantua bei ihm bildeten, ist *Giulio Clovio* als Miniator berühmt; von *Rinaldo Mantovano* das schon sehr verwilderte Hauptbild, eine große Madonna mit Heiligen, in der Brera (Reminiszenz der Madonna di Foligno, f

zurzeit ausgeschieden); bessere Leistungen, wenn wirklich von ihm,
a die beiden Bilder der Galerie zu Turin (Nr. 453 u. 454): die aufwärts schwebende Assunta und eine Lünette mit Gott-Vater, beide Bilder mit einzelnen noch raffaelisch edel gedachten Engeln; — von *Primaticcio*, dem Lieblingsmaler Franz' I. in Fontainebleau, ist in Italien fast nichts; — von dessen Gehilfen *Niccolò*
b *dell' Abbate* auf Leinwand übertragene Fresken im Pal. del
c Comune zu Modena, und in der Gal. zu Modena neu abgenommene Wandfresken mit Szenen der Aeneide aus dem Schlosse von Scandiano; besser ebenda: ein Achteck mit singenden und musizierenden Figuren, fast wie ein jugendlicher Dosso Dossi.

Im ganzen war Giulios Tätigkeit eine sehr schädliche. Die vollkommene Gleichgültigkeit, mit der er die von Raffael und Michelangelo erlernte Formenbildung zu oberflächlichen Effekten verwertete, gab das erste große Beispiel seelenloser Dekorationsmalerei.

Perin del Vaga (1499—1547), weniger reich begabt, in den (seltenen) Staffeleibildern schon auffallend manieriert (einiges im
d Pal. Adorno in Genua; die Madonna mit Heiligen im rechten
e Querschiffe des Domes von Pisa mehr *Sogtianis* als Perinos Werk), bleibt doch dem Raffael näher, sobald eine dekorative Abgrenzung und Einteilung seine Gestalten und Szenen vor der Formlosigkeit behütet. Man sieht im Dome von Pisa, an mehreren Stellen des rechten Querschiffes, sehr schöne Putten als Freskoproben gemalt.
f In Genua dekorierte Perin den Pal. Doria (seit 1527, S. 258 a). Hier erinnert noch vieles an die Farnesina: in der untern Halle sind einige der Zwickelfiguren noch ungemein schön; die Lünettenbildchen (römische Geschichten) zum Teil durch ihre Landschaften interessant; die vier Deckenbilder (Scipios Triumph) freilich schon lastend durch Überfüllung und Wirklichkeit; — in der Galleria wiederum heitere und gut bewegte, aber schon manieriert gebildete Putten, prächtige Gewölbedekorationen, und an der einen Wand die mehr als lebensgroßen Helden des Hauses Doria, unglücklicherweise sitzend und dennoch in gezwungenen dramatischen Bezügen zueinander, aber dem Charakter nach beinahe noch raffaelisch großartig; — in dem Saale rechts der Gigantenkampf, widerlich renommistisch wie die meisten Bilder dieser Art; — von den übrigen Sälen enthält wohl der mit den Liebschaften des Zeus und den Wissenschaften, sowie der mit den Geschichten der Psyche die geistreichsten Motive. — Die genuesischen Schüler Perins gehören durchaus zu den Manieristen. — Spätere Fresken Perins in S.
g Marcello zu Rom (4. Kap. r.); früher (vor 1527) in S. Trinità de' Monti (linke Querschiffkapelle): Leben Mariä (voll. von Zuccari).

Francesco Penni, genannt il Fattore, hat in Rom wenig Namhaftes hinterlassen. In der Gal. zu Turin (Nr. 148) eine vor- a
treffliche Kopie der Grablegung Raffaels, schon vom Jahre 1518.

Von einem unbekannten Maler der Schule Raffaels ist in Trinità de' Monti zu Rom die 5. Kap. r. ausgemalt (Anbetung der b
Hirten und der Könige, Beschneidung, nebst Lünettenbildern). Neben raffaelischen Nachklängen ist die frühzeitige Verwilderung der Schule hier ganz besonders deutlich zu beobachten: langgestreckte Figuren, verdrehte Arme usw. Andere Kapellen zeigen ebenso die Ausartung der Nachahmer Michelangelos (die 3. Kap. r. z. B. mit Geschichten der Maria nach *Dan. da Volterras* Entwürfen).

Von allen Schülern hat *Andrea Sabbatini* oder *Andrea da Salerno* am meisten von Raffaels Geist. Außer den Bildern im Museum von Neapel (Anbetung der Könige mit der Allegorie der Religion c
im obern Halbkreis, sieben Kirchenlehrer, St. Nikolaus thronend zwischen den von ihm Geretteten usw.) und einzelnen in Kirchen zerstreuten Bildern (S. M. delle Grazie, Unterkirche von S. Se- d
verino), sind die Fresken in der Vorhalle des innern Hofes von S. Gennaro de' Poveri, die man ihm unbedenklich zuschreiben e
darf, vielleicht das geistvollste, was Neapel Heimisches aus der Hochrenaissance besitzt. (Geschichten des h. Januarius, leider sehr entstellt.) Andrea denkt einfach und schön und malt nur, was er denkt, nicht was aus irgend einem malerischen Grunde irgend einen Effekt machen könnte. — Ein Nachfolger, *Gian Bernardo Lama,* ist im glücklichen Falle ebenfalls naiv und einfach, bisweilen aber auch sehr schwach und süßlich. In S. Giacomo degli Spag- f
nuoli zu Neapel (3. Kap. links) große Kreuzabnahme (wie von einem in Italien geschulten Niederländer); anderes im Museum. — g
In denselben Stil lenkte später *Antonio d'Amato* ein (Madonna mit Engeln, im Museum). h

Eine ganz andere Tendenz brachte *Polidoro da Caravaggio* nach Neapel (und Sizilien). Er ist noch der Schüler Raffaels in den oben (S. 264 b) genannten Fassadenmalereien. Später schlägt er in den grellsten Naturalismus um, dessen merkwürdiges Hauptdenkmal die große Kreuztragung im Museum von Neapel ist. i
Hier zuerst wird das Gemeine als wesentliche Bedingung der Energie postuliert. Seine kleinern Bilder ebenda sind zum Teil aus derselben Art und aus einem unechten Klassizismus gemischt.

Ein Schüler Polidoros, *Marco Cardisco,* gen. *Calabrese* (im Mu- k
seum: der Kampf des h. Augustin mit den Ketzern) hat mehr das Ansehen eines entarteten Schülers von Raffael selbst. — Ein Schüler dieses Cardisco, nämlich *Pietro Negroni* (1506—69), entwickelt in

a einer großen auf Wolken ſchwebenden Madonna mit Engeln (Muſeum) eine wahrhaft befremdliche Schönheit und Großartigkeit; man glaubt die denkbar höchſte Inſpiration eines Giulio Romano vor ſich zu ſehen. Ein anderes Bild (von 1543) in S.
b Agnello.

Andere Meiſter, wie *Criscuolo, Roderigo, Siciliano, Curia* uſw. ſind
c meiſt wenig genießbar (Muſeum). — Ein Bild von *Ippolito Bor-*
d *gheſe*, die Himmelfahrt der Jungfrau, in der Kapelle des Monte di Pietà (kaum vor 1550), hat neben Anklängen an Raffael und Andrea del Sarto glatt-fleißige Ausführung und reizloſe Farbe.

Mehrere Schüler des Francesco Francia in Bologna traten in der Folge in Raffaels Schule über oder gerieten doch unter den beſtimmenden Einfluß ſeiner Werke.

Des *Timoteo della Vite* aus Urbino iſt ſchon früher gedacht (S. 757).

Ein anderer Schüler Francias und Raffaels, *Bartol. Ramenghi* gen. *Bagnacavallo*, iſt in ſeinen einzelnen idealen Geſtalten bisweilen
e großartig (Sakriſtei von S. Michele in Bosco zu Bologna: die Niſchenfiguren; vgl. das bekannte Bild der vier Heiligen in Dresden);
f bisweilen auch etwas gewaltſam (S. M. della Pace in Rom: zwei Heilige gegenüber den Propheten des Timoteo). Seine Madonna mit
g Heiligen in der Pinakothek zu Bologna iſt ſchon ein ſehr mittelbares Werk, und die Art, wie er (in der genannten Sakriſtei) Raffaels Transfiguration umdeutet, vollends kümmerlich. Ein ſchönes frühes Bild, der Gekreuzigte mit drei Heiligen, in der Sakriſtei von S.
h Pietro zu Bologna.

Innocenzo da Imola dagegen traveſtierte Raffaels Kompoſitionen nicht, ſondern „entſchloß ſich kühn, ſie grenzenlos zu lieben". Von ſeinen zahlreichen Werken, faſt ſämtlich in Bologna, ſind
i einige wenige früh und naiv (Pinak.: Mad. der Gläubigen) oder
k frei im raffaeliſchen Geiſte geſchaffen (Pinak.: Mad. mit beiden Kindern, den hh. Franz und Klara), die meiſten dagegen reine Anthologien aus Raffael, fleißig, ſauber und im Arrangement nicht
l ungeſchickt (Pinakothek: h. Familie mit Donatoren; St. Michael
m mit andern Heiligen; — S. Salvatore, 3. Kap. l.: der Gekreuzigte
n mit vier Heiligen u. a. m.). Etwas unabhängiger: S. Giacomo Maggiore, 7. Altar r., die große Vermählung der h. Katharina, vielleicht das ſchönſte Bild des Meiſters, für das Jahr der Entſtehung (1536) von beachtenswerter Solidität der Ausführung; —
o Servi, 7. Altar l., große Verkündigung; — endlich die nicht zu
p verachtenden Fresken in S. Michele in Bosco, Capp. del Coro notturno, welche beweiſen, wie gerne Innocenzo etwas Einfach-Bedeutendes geſchaffen hätte. Noch anziehender die mythologi-

schen Fresken mit bedeutenden landschaftlichen Gründen in der Loggia der Palazzina della Viola[1]). a

Der mit Innocenzo gewöhnlich verwechselte Bologneſe *Biagio Pupini* hat kein ſo ſtark rötliches Kolorit, folgt aber ebenſo eifrig den Spuren Raffaels wie jener. Charakteriſtiſch iſt beſonders ſein Altargemälde in S. Giacomo Maggiore (r. Querſchiff). b

***

Die Unzulänglichkeit und Erſtarrung der alten ſieneſiſchen Schule muß gegen Ende des 15. Jahrh. ganz unverhohlen als Tatſache anerkannt geweſen ſein, indem man ſonſt nicht Pinturicchio, Perugino und Signorelli für die Hauptaufgaben nach Siena gezogen haben würde. Es ſcheint ſogar, daß einzelne Sieneſen nach Perugia in die Schule gingen, wie die frühern Bilder des Domenico Beccafumi (ſ. S. 890) beweiſen. Sehr eigentümlich äußert ſich dieſer peruginiſche Einfluß ſchon bei *Bernardino Fungai* (1460—1516), der die ſchöne Inſpiration davon annahm ohne die äußerlichen Manieren. Seine Bilder in der Akademie tragen meiſt noch die c altertümlich ſieneſiſchen Züge; die einfach ſchöne Krönung Mariä mit vier Heiligen in der Kirche Fontegiuſta (rechts) nähert ſich d ſchon mehr den Umbrern und den Florentinern; die Lünette über dem Hochaltare ebenda, Mariä Himmelfahrt, hat bereits in den muſizierenden Engeln einzelnes von hoher Schönheit; das große Bild im Carmine, Madonna mit Heiligen, von 1511, trägt ein e beſonders liebenswürdiges Gepräge von heiterer Frömmigkeit und inniger Überzeugung. Sein Hauptwerk, die echt ſieneſiſche Krönung Mariä von 1500 in den Servi (am Hauptaltare), iſt eine f reiche Kompoſition von ungemein heller Färbung.

Allein die dauernde Hilfe konnte der Schule nicht durch Meiſter des paſſiven Ausdruckes kommen, wie die meiſten Peruginer waren, ſondern nur durch Teilnahme an der großen Hiſtorienmalerei, die damals durch ganz Italien ihre Triumphe feierte. Und zwar ſollte es ein Lombarde ſein, *Giov. Antonio de' Bazzi* von Vercelli, gen. *il Sodoma* (geb. um 1477, † 1549), der dem Geiſte der ſieneſiſchen Schule für lange, auf mehr als ein Jahrhundert hin eine neue, fruchtbringende Richtung gab.

Sodoma bildete ſich bei Martino Spanzotti in Vercelli und nach Macrino d'Alba. Von 1498 bis 1500 hielt er ſich in Mailand auf und empfing hier die ſeine Kunſtweiſe beſtimmenden Einwirkungen

1) Eine ähnliche Aneignung von Motiven Raffaels, nur mehr aus deſſen früherer Zeit, findet ſich bei einem Lucheſen, *Zacchia il Vecchio*. Aus ſeinen Bildern (Himmelfahrt Chriſti, in S. Salvatore zu Lucca; — Aſſunta, in S. Agoſtino, 1527; — * Aſſunta, in S. Pietro Somaldi, 1532, etc.) tönt einzelnes aus der Sixtina und ** aus Fra Bartolommeo, beſonders aber Raffaels vatikaniſche Krönung Mariä hervor.

der Schule Leonardos. Im Jahre 1501 ſiedelte er nach Siena über, kehrte aber ſpäter (wahrſcheinlich von 1518 bis 25) noch einmal nach Oberitalien zurück. Echte Jugendwerke, die den Vercelleſen erkennen laſſen, ſind ein paar Madonnenbilder in der Turiner Galerie. Als leonardeske Frühbilder gelten jetzt ein paar kleine Madonnen in den Gal. Carrara zu Bergamo und in der Brera (Nr. 286), früher dem Leonardo ſelbſt zugeſchrieben, auf den in der Tat die Entwürfe zum Teil zurückgehen.

Seine erſte größere Arbeit in Siena (1503) iſt eine Reihe von halb verlöſchten, faſt noch rein lombardiſchen Fresken in S. Anna in Creta bei Pienza, noch etwas befangen in Bewegung und Kompoſition und flüchtig behandelt. Weit bedeutender ſind die ſeit 1505 ausgeführten, der Legende des h. Benedikt gewidmeten 24 Fresken im Kloſter Monte Oliveto bei Asciano, wo Signorelli (ſ. S. 728 a) den Zyklus begonnen hatte. Vier dieſer Bilder – das erſte der Oſtwand neben dem Eingange zur Kirche: des h. Benedictus Abreiſe von Norcia, das erſte der Südwand: die Zuführung des jungen Maurus und Placidus, und das letzte derſelben Wand: die Verführung der Mönche durch tanzende Dirnen, ſowie das letzte Bild der Weſtwand (neben dem Eingange des Kloſterhofes): Sturm der Goten auf Montecaſſino – ſind äußerſt ausgeführte, lebens- und ſchönheitsvolle Darſtellungen; im letzteren die deutlichſten Reminiszenzen an Leonardos Reiterſchlacht; von den übrigen ſind manche etwas flüchtig ausgefallen, aber ſtets mit einzelnen ſchönen Zügen, meiſt auf weitem landſchaftlichen Hintergrunde. Einzelne andere Fresken im Kloſter zerſtreut. – Ebenfalls noch unter dem Einfluſſe der Schule Leonardos iſt die impoſante Kreuzabnahme (früher in S. Francesco, jetzt in der Akademie, Nr. 336) entſtanden, das herrlichſte Altarbild Sienas. Die jugendliche Magdalena, die die ohnmächtige Maria unterſtützt, iſt ein durchaus leonardesker Kopf vom ſchönſten Typus; an Gaudenzio erinnern die alten Köpfe und die fliegenden Gewänder; die Färbung von einer von Gaudenzio niemals erreichten Feinheit; der ſtehende Kriegsknecht, vom Rücken geſehen, iſt wie von einer der Kompoſitionen Signorellis in Monte Oliveto entlehnt.

Später, bei mehrmaligem Aufenthalt in Rom (zuerſt 1508), nahm Sodoma den Einfluß Raffaels (bei Wahrung ſeiner Eigenart) nachhaltiger in ſich auf, als die meiſten Schüler des Urbiners, und bewahrte ihn, als dieſe ihn längſt eingebüßt hatten.

Sein Genius hatte allerdings beſtimmte Schranken, über die er nie hinauskam. Als echter Nachfolger Leonardos ganz erfüllt von der Schönheit der menſchlichen Geſtalt, die er in anmutigen Putten wie Perſonen jedes Alters nackt oder bekleidet auf das großartigſte darzuſtellen wußte, beſaß er kein Auge für das Maß

der historischen Komposition. Er füllte seine Räume häufig dergestalt mit Motiven jeden Grades an, daß vielfach eines das andere verdrängt oder aufhebt. Von den beiden großen Fresken im zweiten obern Saale der Farnesina zu Rom (1511—12) ist a
die Hochzeit Alexanders mit Roxane von dieser Überfülle nicht ganz frei; aber die mannigfache Schönheit der Gestalten, der männlichen wie der weiblichen und der Putten, die unmittelbar und überzeugend wirken, wie selbst diejenigen Raffaels nicht, die überaus keusche und reizvolle Art, mit der im Ausdrucke der Dienerinnen und namentlich der Amoretten alle Stadien der Liebe, von spröder Zurückhaltung bis zu ausgelassener Lust, widergespiegelt sind, die schöne Anordnung und satte Färbung machen dies Bild zu einer der entzückendsten Schöpfungen der Renaissance. Das Gegenstück, die Familie des Darius, ist wegen der verworrenen Darstellung nicht nach Verdienst genießbar.

In S. Domenico zu Siena malte Sodoma (1525) die Kap. b
der h. Katharina mit Szenen aus deren Leben aus, von denen die figurenreichste (die Fürbitte der Heiligen für eine arme Seele) vor lauter Fülle unklar wird, während so viel einzelnes in Charakteren und Bewegungen unvergleichlich bleibt, namentlich die herrliche Verzückung der h. Katharina; die Verzierungen der Pilaster und die Putten gehören ganz der goldenen Zeit an. (Bestes Licht: gegen Mittag.)

Es ergibt sich aus dem Gesagten von selbst, daß Sodoma am besten wirkt in isolierten Figuren, deren denn auch einige keinen Vergleich in der Welt zu scheuen haben. Am besten wird man dessen gewahr in der Confraternità von S. Bernardino (oberes c
Oratorium), wo die vier einzelnen Heiligen (Ludwig von Toulouse, Bernhardin, Antonius von Padua und Franziskus) als vollkommene, die historischen Kompositionen dagegen (Mariä Darstellung, Heimsuchung, Himmelfahrt und Krönung) bei großen Schönheiten nur als bedingte Lösung dieser Aufgaben erscheinen. (Bestes Licht: nachmittags. Zwischen 1518 und 1532 in großen Zwischenräumen gemeinsam mit *G. del Pacchia* und *Beccafumi* ausgemalt, die beide im Wetteifer mit Sodoma hier ihr Bestes leisteten.) — Im Pal. Pubblico sind die drei fast nur von Putten begleiteten Hei- d
ligen St. Ansano, St. Vittorio und St. Bernardo Tolomei (in der Sala del Consiglio, 1529 und 1534) so rein und groß, wie irgend etwas ähnliches aus dieser Zeit, die Auferstehung dagegen (Stanza del Gonfaloniere, 1535) nur im Detail trefflich. — Ebenda ein e
schönes Altarbild: Madonna das Kind dem h. Leonardus hinreichend (1537), das in gesättigter Farbenwirkung und reizvollem Helldunkel den Meister auf seiner Höhe zeigt. — In S. Spirito f
(1. Kap. r.) malte Sodoma 1530 um eine Altarnische herum oben

den h. Jakob zu Pferde über Sarazenenleichen wegsprengend, unten rechts und links Antonius Abbas und St. Sebastian; wiederum eine seiner herrlichsten Arbeiten. Darüber ein Halbrund mit der h. Jungfrau, die einen Bischof einkleidet im Beisein der hh. Rosalie und Lucia, letztere von wunderbarer Schönheit. — Von den
a in die Akademie gebrachten Kirchenfresken wird (8. Saal) das grandiose Eccehomo, der leidende Normalmensch in einem Augenblick der Ruhe, immer den Vorzug behalten vor dem Christus am Ölberge und in der Vorhölle (gr. Saal), obwohl gerade das letztere Bild große Einzelschönheiten hat. — Das große Fresko der Ge-
b burt Christi innerhalb der Porta Pispini (von 1531) bietet selbst noch in seiner Zerstörung reichen Genuß. Einzelne kleinere schöne
c Arbeiten noch an verschiedenen Orten Sienas: in S. Domenico,
d im Pal. Pubblico, Opera del Duomo (Tabernakel), Akademie u. s. f. — Ein treffliches Altarbild in der Hauptkirche von
e Asinalunga im Chianatale: Madonna mit Heiligen, von prachtvoller Färbung.

Mit voller Freude hat Sodoma, wie die Größten seiner Zeit überhaupt, nur in Fresko gearbeitet. Da erging sich seine Hand im freiesten und sichersten Schwunge; mit hohem Genuß wird man diese gleichmäßigen leichten Pinselstriche verfolgen, mit denen er die Schönheit festzauberte. In Staffeleibildern war er (abgesehen von seiner frühen Kreuzabnahme, s. S. 886 e) insgemein befangener und brauchte Farben, die einem ungleichen Nachdunkeln unterworfen sind, so daß z. B. ein so tüchtiges, aber überfülltes Bild
f wie seine Anbetung der Könige in S. Agostino zu Siena neben seinen Fresken sehr ungünstig wirkt. In andern Fällen jedoch, wo sich z. B. die Hauptfiguren mehr isolieren, siegt er durch sehr gewissenhafte Durchführung der schönen Form: Auferstehung Christi
g im Museum von Neapel; das Opfer Abrahams im Chore des
h Domes von Pisa (von 1541); ebendaselbst in der Akademie eine thronende Madonna mit Heiligen; — der h. Sebastian in den
i Uffizien (Nr. 1279), eine herrliche Schöpfung, zumal mit absichtlichen Schaustellungen der spätern Schule verglichen; hier ist wahres edles Leiden in der wunderbarsten Form ausgedrückt. Das Bild, als Kirchenfahne gemalt, enthält auf der Rückseite in reicher Landschaft eine schwebende Madonna, die Heiligen und Flagellanten erscheint. — Ebenda ein farbenprächtiges Bildnis, früher fälschlich als Selbstporträt bezeichnet (Nr. 282).

Seine Madonna ist in der Regel ernst und nicht mehr ganz jugendlich, sein Christuskind den frei spielenden Putten seiner Fresken selten an Unbefangenheit und an Wert gleich. Eine h.
k Familie in der Villa Borghese; im Pal. Chigi eine Verlobung
l der h. Katharina; im Museo Poldi zu Mailand eine Madonna

mit dem Täufer und der h. Katharina von Siena (Rundbild, c. 1540); in der Galerie zu Turin eine schöne zwischen vier Heiligen thronende Madonna (Nr. 63); ferner als Halbfigur eine Lukrezia (spät; Nr. 59). Das Eccehomo im Pal. Pitti (Nr. 374) ebenso wie das in den Uffizien (Nr. 156) ist dem Fresko gleichen Inhalts zu Siena nicht an Wert gleich.

Seinem Stile schlossen sich einige Schüler früherer Sienesen an.

Von *Pacchiarotto* (1474 bis nach 1540), einem höchst unruhigen Geiste, der sich mehr mit Kriegsabenteuern als mit Malerei abgab und als Maler sich als Nachfolger Fungais mit Einflüssen von Sodoma kennzeichnet, ist die große Himmelfahrt Christi in der Akademie zu Siena; ebenda eine thronende Madonna mit Heiligen, wohl das beste Bild des Künstlers, und eine Heimsuchung; derselbe Gegenstand besser in der Akademie zu Florenz (Nr. 81). Eine Himmelfahrt befindet sich im Carmine zu Siena. — Von *Andrea (Piccinelli) del Brescianino* eine schöne Taufe Christi auf dem Altare von S. Giovanni (Unterkirche), eine Madonna mit Heiligen in der Akademie (großer Saal), sowie in Rom, Gal. Borghese, eine dem Bade entsteigende Venus, die irrtümlich in neuerer Zeit dem Franciabigio zugeschrieben wurde (Nr. 92). — Der hervorragendste Meister dieser Richtung ist *Girolamo del Pacchia* (1477 bis nach 1535). Die frühern Bilder von ihm verbinden, wie die besten seines Lehrers Fungai, den peruginischen Ausdruck mit einer ernst gemeinten, tiefen Charakteristik; dieser Art ist in S. Spirito die Krönung Mariä; eine Madonna mit Heiligen in S. Cristoforo, ein besonders gutes Werk, steht etwa zwischen Sodoma und Fra Bartolommeo mitten inne. Später wurde er unter der offenbaren Einwirkung Sodomas (auch wohl des Fra Bartolommeo und Franciabigio) einer der wenigen Historienmaler, die in den nächsten Jahrzehnten nach Raffaels Tod die Ehre der historischen Kunst im höhern Sinne vertraten. Ohne den Sodoma in der schwungvollen Schönheit der einzelnen Gestalten zu erreichen, war er ihm als Komponist überlegen; man wird in S. Bernardino (oberes Oratorium) die Geburt Mariä und den englischen Gruß, ganz besonders aber in S. Catarina in Fontebranda (unteres Oratorium) die Geschichten der Heiligen (die beiden Bilder rechts und das zweite links) dem Andrea del Sarto nicht weit nachsetzen können. Der Mordanfall auf die Mönche ist als Szene vortrefflich entwickelt, die Heilige an der Leiche der h. Agnes ein Bild voll des schönsten Ausdruckes. — Ein großer „englischer Gruß", mit der Heimsuchung im Hintergrunde, in der Akademie (X. Saal, Nr. 7), dem in S. Bernardino sehr ähnlich, ist teilweise aus einem Bilde von Albertinelli entlehnt. — Eine große Kreuzabnahme mit lebhaften Anklängen an Sodoma und

a an Fra Bartolommeo in der Pfarrkirche zu Asinalunga, dort Pacchiarotto benannt.

Der große Baumeister *Baldassare Peruzzi* (1481—1537) ist als Maler entweder vorzugsweise Dekorator (s. S. 249 e, 364 i) oder in den Manieren des 15. Jahrh. befangen, wie in den Decken-
b bildern des Galathea-Saales in der Farnesina zu Rom (1511 und 1512), wo freilich neben Raffael alles unfrei aussieht. Außerdem von ihm die kleinen Bilder in der Deckendekoration der
c Stanza d'Eliodoro im Vatikan. — Auf den wenigen Malereien seiner spätern Zeit ruht jedoch Raffaels und Sodomas Geist. Das
d Fresko der ersten Kapelle links in S. M. della Pace zu Rom, eine Madonna mit Heiligen und Donator von 1516, hält diesmal gegenüber von Raffaels Sibyllen wenigstens so weit die Probe aus, daß man in den schönen und klar gegebenen Charakteren und in der freien Behandlung den Künstler der goldenen Zeit auf den ersten Blick erkennt. Die große Darstellung Mariä ebenda, oben rechts vom Chore, ist dagegen mit müßigen Episoden überladen und hat mehrere von Raffael entlehnte Figuren. — In der Kirche
e Fontegiusta zu Siena (links, um 1528) ist das einfach grandiose Freskobild des Augustus und der tiburtinischen Sibylle ebenso ein
f ergreifender Klang aus jener großen Epoche. In der Villa Belcaro bei Siena (vgl. S. 260 l, 294 k) ein Deckenbild des Parisurteils. — Zu den ersten Malereien in Rom gehören die Sibyllen
g in S. Pietro in Montorio. Die frühen Malereien im Chore von
h S. Onofrio, die ihm jetzt sämtlich zugeschrieben werden, die Mo-
i saiken in der unterirdischen Kapelle von S. Croce in Gerusalemme (Kartons 1508) und die wenigen Staffeleibilder Peruzzis gehören vorwiegend zu seinen manierierten Arbeiten.

Domenico Beccafumi (1486—1551) machte die in seiner Umgebung herrschenden Stile mit. Seine Jugendbilder sehen bisweilen denen der peruginischen Schule und Peruginos selbst zum Verwechseln ähnlich. In seiner zweiten und besten Periode steht er dem Sodoma kaum minder würdig zur Seite als Pacchia; dahin
k gehört das schöne Bild in der Akademie von Siena, das zwei männliche und zwei weibliche Heilige in architektonischer Umgebung und oben eine Erscheinung der Madonna darstellt (unter Einfluß Fra Bartolommeos); ebenso die groß gehaltenen Kompo-
l sitionen in S. Bernardino, Vermählung und Tod der Maria nebst dem Altarbilde. In seiner spätern Zeit kam die Ausartung und falsche Virtuosität der römischen Schule über ihn (Fresken
m der Sala del Concistoro in Pal. Pubblico usw.). Der Christus
n in der Vorhölle (Akademie) mit den unbekleideten Figuren der Patriarchen, die ohne weiteres bekannten Figuren Michelangelos nachgebildet sind, ist trotz der ungewöhnlich feinen Abstufung der

Farbentöne ein ungenießbares, manieriertes Werk. Der Charakter war vielleicht dem Talente nicht gewachsen. — Von den späteren figürlichen Mosaiken des Fußbodens im Dome (Chor) beruhen die besten auf seinen in der Akademie bewahrten Zeichnungen, große figurenreiche Kompositionen, schon stark römisch. — In den Uffizien das Rundbild einer h. Familie (Nr. 189). — Im Seminar zu Venedig ein anziehendes Bild der Penelope, Peruzzi zugeschrieben.

a b c

Von dem Untergange der Republik an (1557) verdunkelt sich auch der künstlerische Glanz Sienas; doch nur für einige Zeit. Die Nachblüte der italienischen Malerei, die gegen Ende des 16. Jahrh. beginnt, hat gerade hier einige ihrer tüchtigsten Repräsentanten.

***

Die Schule von Ferrara basiert auch in dieser Zeit in erster Linie auf den älteren heimischen Meistern, namentlich auf Lorenzo Costa und Ercole Roberti. Daneben wird bei mehreren Künstlern der Einfluß Raffaels, namentlich in der Formgebung, und der der Venezianer (besonders des Palma und des Giorgione) hierin und in der Färbung maßgebend. Dieser eklektische Charakter der Schule benimmt ihr die Frische und Ursprünglichkeit; aber innerhalb dieser Beschränkung bringt sie es zu recht tüchtigen Durchschnittsleistungen, denen man in manchen Galerien sogar die Ehre antut, sie je nach ihrer Richtung als Giorgione, Tizian oder Raffael zu taufen.

Einer von ihnen, *Lodovico Mazzolino* (ca. 1481 bis ca. 1530), erwehrte sich dieser Einflüsse fast vollständig. Er behält seinen altoberitalischen Realismus bei und zwar in Verbindung mit einem glühenden Kolorit, bei dem sich offenbar mit der Farbengebung Costas auch altvenezianische Einflüsse mischen. Seine meist kleinen Kabinettbilder, je kleiner, desto wertvoller, kommen in Ferrara selten, in Italien hier und da vor (in Rom, Gal. des Kapitols, Borghese und Doria; in Florenz, Uffizien 1030, 1032, 1034, und a. a. O.); im Auslande sind sie häufiger. Überladen, auch gedankenlos, in der Zeichnung ohne rechte Grundlage, im Anbringen von Hallen mit Goldreliefs einer der maßlosesten, imponiert Mazzolino durch die saftige Frische der Farben, die trotz der Buntheit und eines häufig branstig roten Tones doch meist eine gewisse Harmonie bewahren. Von weitem leuchten sie durch die Galerien. Im Ateneo zu Ferrara (Nr. 88) ein größeres Bild, die Anbetung des Kindes mit Heiligen.

d e f

Benvenuto Tisi da Garofalo (1481—1559), von den Akademikern der „ferraresische Raffael" genannt — früher stark überschätzt —, zeigt sich nur in seiner frühern Zeit rein ferraresisch. Zuerst wahrscheinlich Schüler seines Landsmannes Dom. Panetti, kam er dann

unter Costas und Dossis Einfluß und in Rom (vielleicht erst nach 1514) unter den des Raffael. Er hatte von Hause aus die Anlage zu einem venezianischen Existenzmaler in der Art eines Palma; nun schuf er unter dem römischen Einflusse Altarblätter in einem idealern Stile, als er gedurft hätte. Es ist schwer, Werke von einem so ernsten Streben, wie die seinigen, mit aller Strenge zu beurteilen, zumal bei der stellenweise fast venezianischen Pracht der Farben. Und doch ist es eine Tatsache, daß der innere Sinn oft von ihnen abgestoßen wird, während das Auge sich noch ergötzt. Er ist kein eigentlicher Manierist; selbst die zahllosen kleinen
a Bildchen, zumal der Galerien Doria, Borghese und des Kapitols (der Mehrzahl nach freilich Nachahmungen oder Kopien), sind mit Gewissenhaftigkeit komponiert und gemalt. Aber sein Gefühl füllt die Formen nicht aus, die er schafft, sein Pathos ist ein unsicheres, seine idealen Köpfe, zumal die großen, verraten eine geistige Leere. — Ganz der farbenreiche und naive Ferrarese ist er am ehesten in seinen wenigen Genrebildern (Eberjagd und
b mythologischen Darstellungen in der Gall. Nazionale zu Rom, aus Pal. Sciarra stammend). — In den spätern Werken verhält er sich zu den Schülern Raffaels wie früher zu Raffael selbst, auch wird sein Kolorit schwächer; überhaupt trägt sein ganzes späteres Schaffen mehr handwerksmäßigen Charakter.

Seine hauptsächlichsten Kirchenbilder sind folgende: In Rom,
c Pal. Doria: Heimsuchung (III. Gal. Nr. 278); — Pal. Chigi: Himmel-
d fahrt Christi. — In Mailand, Brera u. a. eine Pietà mit vielen Figuren (von 1527) und ein Crucifixus, früh (Nr. 438 u. 439). — In der
e Akademie zu Venedig: Madonna in Wolken mit vier Heiligen
f (Nr. 56, von 1518), vorzüglich. — In der Gal. zu Modena: eine thronende Madonna mit Heiligen aus der mittlern Zeit (1532). —
g In S. Salvatore zu Bologna (1. Kap. links) häusliche Szene
h bei Zacharias. — In Ferrara fast nur spätere Bilder. Im Ateneo: Großes allegorisches Freskobild, der Triumph der Religion, aus dem ehemaligen Refektorium von S. Andrea, als Ganzes nichtig und widerwärtig, reine Buchphantasie, aber mit schönen Episoden (1532); ferner eine große Anbetung der Könige (1537); — derselbe Gegenstand, von 1548, nüchtern, doch sehr brillant; Gethsemane, die sog. schöne Mad. del Pilastro, eine Auferweckung des Lazarus (1532), die treffliche Madonna di Riposo (1525) u. a. m., was hierher in neuerer Zeit aus den Kirchen Ferraras zusammen-
i gebracht ist. — Im Dome: zu beiden Seiten des Portals schlichte und edle Freskogestalten des Petrus und Paulus; 3. Altar links: thronende Madonna mit sechs Heiligen (1524), ein Hauptbild; rechtes Querschiff: Petrus und Paulus; linkes: Verkündigung, spät.
k — In S. Francesco, Fresken der 1. Kap. links: die beiden Do-

natoren zu den Seiten des Altars, der Judaskuß nebst einfarbigen Seitenfiguren, treffliche Arbeit Garofalos in der Art des Dosso. Wie vorzüglich Garofalo als Dekorator war, zeigt die S. 252 i erwähnte Ausmalung zweier Decken im Seminar in Ferrara (1519) a und der reich bemalte Rahmen eines Bildes von Mazzolino in der Galerie von Turin. b

Giovanni Dosso, gen. *Dosso Dossi* (geb. um 1479, † 1542), ließ sich nicht so sehr von Raffael desorientieren, dessen persönlichen Einfluß er weniger erfuhr. Schüler des Costa und später von Giorgione und Tizian beeinflußt, blieb er ein Romantiker auf eigene Gefahr und behielt (die späteste Zeit ausgenommen) seine Glutfarben und seine eigenen, bisweilen bizarren, oft aber phantasievollen und selbst bedeutenden Gedanken. In den Charakteren nähert er sich zuweilen den großen Venezianern, wenn die seinen auch meist derber sind.

Frühere kleinere Bilder sind ganz ferraresisch. Uffizien: Kindermord (Nr. 995); Pal. Pitti: Ruhe auf der Flucht, mit herrlicher c d Landschaft (Nr. 487); Neapel, Museum: Maria mit Kind, h. e Hieronymus und eine zweite h. Familie; ein ähnliches Bild in der Gal. Locchis zu Bergamo (218); in der Kapitolinischen f Galerie das farbenprächtige, originell komponierte große Bild g einer h. Familie (Nr. 80). — Von den Altarbildern ist das große, aus einer Madonna mit Heiligen und fünf Nebenabteilungen bestehende im Ateneo zu Ferrara (Nr. 37) weitaus sein Hauptwerk; streng architektonische Anordnung, gewaltige Kraft der Farbe (leider verrestauriert). — Ebenda (Nr. 38): eine gute große Verkündigung; und ein Johannes auf Patmos, von mißlungenem pathetischen Ausdruck. — In der Brera: ein h. Sebastian und zwei i Einzelfiguren des Täufers und des h. Georg (Nr. 433, 432, 431). — Im Dome von Modena (4. Altar l.): Madonna in Wolken, unten k die hh. Sebastian, Hieronymus und Johannes d. T., ein Hauptbild. — In der Galerie zu Modena: die schwebende Madonna zwischen l den Hl. Michael und Georg, und das Brustbild eines Mannes mit einem Lamm. Die grelle und bunte Anbetung der Hirten mit phantastisch beleuchteter Landschaft ebenda (Nr. 176) und das ähnliche Kartäuservotivbild mit der auf Wolken schwebenden Jungfrau (Nr. 187) sind wahrscheinlich von seinem Bruder *Gian Battista*. Ebenda im Carmine (3. Altar r.): ein h. Dominikaner, ein schönes m dämonisches Weib mit Füßen tretend; — in S. Pietro: mehrere n Bilder seiner Schule; so von *Rondani* die artige Predella des 3. Altars rechts; — die naiv schöne, auf Wolken schwebende Madonna mit zwei h. Bischöfen auf dem 3. Altare links, wozu eine landschaftlich köstliche Predella; die Madonna in Wolken mit Hieronymus und Sebastian auf dem 2. Altare links. — In Rom,

a Pal. Chigi: Johannes und Paulus nebſt zwei Stiftern, farbenkräftig.

Als Genremaler iſt Doſſo Doſſi beſonders in der Galerie von
b Modena vertreten, hauptſächlich allerdings durch jene zu halbdekorativem Zweck gemalten Ovalbilder mit Eſſenden, Trinkenden und Muſizierenden, in denen man noch Giorgiones Vorbild ahnen kann; ebenda eine Anzahl Porträts, mit denen die Phantaſie den Hof von Ferrara, wie er in den ſpätern Zeiten war, bevölkern mag (darunter das des Alfonſo I. ſelbſt, Nr. 191, das beſte). Ein
c ähnliches, beſonders farbiges Bild, die „Bambocciata“, im Pal.
d Pitti (Nr. 148). — Im Kaſtell von Ferrara haben Doſſos Schüler, beſonders *Camillo Filippi,* mehrere Räume verziert; es ſind meiſt manierierte Arbeiten, ſelbſt die berühmte Aurora. Die drei kleinen Bacchanale (in einem kleinen Korridor) gehören ſchwachen Nachfolgern des Garofalo. Dagegen enthält das Treppenhaus (2. Stock)
e des Biſchöflichen Schloſſes zu Trient einen eigenhändigen Fries Doſſos.

Nicht das Mythologiſche, ſondern das frei Fabelhafte wäre
f Doſſos Fach geweſen. Man ſieht in der Gal. Borgheſe zu Rom ein Hauptwerk ſeiner beſten Zeit: Circe im Walde, magiſche Künſte übend. Es iſt die lebendig gewordene Zaubernovelle in herrlicher Landſchaft: ſo dachte Arioſt ſeine Geſtalten. — Ähnlich
g eine Judith in der Galerie zu Modena, das ſog. Porträt der
h Vanozza in der Doriagalerie zu Rom (Nr. 88) und der Apollo
i der Villa Borgheſe ebenda (Nr. 1).

Von einem Zeitgenoſſen des Doſſi und des Garofalo, welch letzterem ſeine Bilder neuerdings fälſchlich zugeſchrieben werden, von *Gian Battiſta Benvenuti,* gen. *Ortolano,* der 1525 geſtorben ſein ſoll, rührt eine Anzahl Werke her, die zu dem beſten und großartigſten gehören, was die ferrareſiſche Kunſt jener Zeit überhaupt geſchaffen hat. Bei enger Verwandtſchaft mit Doſſo empfing der Künſtler wohl auch direkte venezianiſche Einflüſſe. Strenger in Kompoſition und Zeichnung als Doſſi, in der Farbe ihm faſt ebenbürtig, ſteht er in der Großartigkeit und dem Ernſt ſeiner Auffaſſung und ſeiner Geſtalten weit über Garofalo. Dies beweiſt vor allem ſein
k Hauptwerk, die Grablegung in der Villa Borgheſe und die etwas veränderte Wiederholung des gleichen Gegenſtandes im Muſeum
l von Neapel von 1521. Werke desſelben Meiſters ſind in der
m Gal. Doria zu Rom (II. Gal. Nr. 61) die große Anbetung des
n Kindes und die Begegnung (1518), im Pal. Chigi die Tafel mit
o drei Heiligen (1523), im Pal. Roſpiglioſi die h. Familie; ferner
p in Ferrara, Gal. Santini, die große Kreuzigung und die Pietà
q in S. Pietro zu Modena (rechtes Schiff), ſowie eine kleine Ma-
r donna mit Kind unter dem Namen Doſſo in der Pinakothek zu

Bologna (Sammlung Zambeccari). Zwei Heiligenfiguren in der Kapitoliniſchen Galerie in Rom (Nr. 143, 144). a

Gian Battiſta Doſſi († 1549) wurde mehr als ſein älterer Bruder von der Kunſt Raffaels beeinflußt. Beiſpiele ſeiner Kunſt ſind eine zierliche h. Familie in der Villa Borgheſe und eine große Madonna in der Gal. von Rovigo. b c

Girolamo da Carpi (1501—68), aus Ferrara, erſcheint bald ferrareſiſch, bald als Schüler der nachmichelangelesken Florentiner. Eine Pietà im Pal. Pitti (Nr. 115) ſehr manieriert; Chriſtus zwiſchen Maria und Marta in den Uffizien (Nr. 994), kleine Figuren im Stile des Mazzolino; beſſer eine venezianiſch-ferrareſiſche h. Familie in der Galerie des Kapitols zu Rom; ſein beſtes Werk: das Porträt des Prälaten Bartolino Salimbeni im Pal. Pitti (Nr. 36). d e f g

Gherardo delle Catene aus Parma (in Modena tätig um 1550) verrät Einflüſſe von Garofalo und Parmegianino. Ein Gemälde in S. Pietro zu Modena, ein anderes in der Galerie daſelbſt. h

Gasparo Pagano aus Modena (geb. 1513) hinterließ eine von Correggio beeinflußte, doch entſchieden eigentümliche Vermählung der h. Katharina in der Gal. zu Modena (Nr. 404). — Von *Alb. Fontana* aus Modena und von *Niccolò dell' Abate* in der Galerie daſelbſt (Nr. 62 u. f. f.) eine Reihe auf Leinwand übertragener tüchtiger Fresken mit Tugenden, Putten und Halbfiguren von Zuſchauenden und Muſizierenden, ganz in der Art des Doſſo. i k

***

Durch *Antonio Allegri da Correggio* (1494—1534) erhält die italieniſche Kunſt wieder nach einer anderen Seite ihre höchſte maleriſche Ausbildung.

Innerlich ſo frei von allen kirchlichen Prämiſſen, wie Michelangelo, hat Correggio in ſeiner Kunſt das Mittel geſehen, das Leben ſo ſinnlich reizend und ſo ſinnlich überzeugend als möglich darzuſtellen. Er war hierfür gewaltig begabt; in allem, was zur Wirklichmachung dient, iſt er Begründer und Entdecker, ſelbſt im Vergleiche mit Leonardo und Tizian. Das Wirkliche hat in der Kunſt eine große Gewalt. Selbſt wo ſie das Geringe und Zufällige, ja das Gemeine mit allen Mitteln der Realität darſtellt, übt dieſes einen zwingenden Zauber, wenn auch von widriger Art. Handelt es ſich aber um das ſinnlich Reizende, ſo erhöht ſich dieſer Zauber unendlich und berührt uns dämoniſch. Wir brauchen dieſes Wort bei Michelangelos Poſtulat einer phyſiſch erhöhten Menſchenwelt; mit ganz entgegengeſetzten Mitteln bringt Correggio eine Wirkung hervor, die wiederum nicht anders zu bezeichnen iſt. Er zuerſt

ſtellt in ſeinen Szenen den Naturmoment vollſtändig und vollkommen dar. Das Zwingende liegt nicht in dieſer oder jener ſchönen und reizenden Form, ſondern darin, daß für die Exiſtenz dieſer Form eine unbedingte Überzeugung in dem Beſchauer hervorgebracht wird vermöge der vollkommen wirklichen Mitdarſtellung von Raum und Licht.

Correggio bezeichnet in rein maleriſcher Beziehung die letzte und höchſte Entwicklung der italieniſchen Malerei. Unter ſeinen Darſtellungsmitteln iſt das Helldunkel ſprichwörtlich berühmt. Das ganze 15. Jahrh. zeigt eine Menge einzelner Verſuche dieſer Art, allein bloß mit dem Zweck, das Einzelne möglichſt vollſtändig zu modellieren. Bei Correggio zuerſt iſt das Helldunkel weſentlich für den Mitausdruck des maleriſch geſchloſſenen Ganzen: in dieſem Strome von Lichtern und Reflexen (Leonardos Helldunkel durchleuchtet die Schatten noch nicht) liegt gerade der Naturmoment ausgedrückt. Abgeſehen davon, wußte Correggio zuerſt, daß die Oberfläche des menſchlichen Körpers im Halblicht und im Reflex den reizendſten Anblick gewährt.

Seine Farbe iſt in der Karnation vollendet und auf eine Weiſe aufgetragen, die ein ganz unendliches Studium der Erſcheinung in Luft und Licht vorausſetzt. In der Bezeichnung anderer Stoffe raffiniert er nicht; die Harmonie des Ganzen, der Wohllaut der Übergänge liegt ihm mehr am Herzen.

Das Hauptmerkmal ſeines Stiles aber iſt die durchgängige Beweglichkeit ſeiner Geſtalten, ohne die es für ihn kein Leben und keine vollſtändige Räumlichkeit gibt, deren weſentlicher Maßſtab ja die bewegte, und zwar mit dem vollkommenen Schein der Wirklichkeit bewegte, alſo je nach Umſtänden rückſichtslos verkürzte Menſchengeſtalt iſt. Er zuerſt gibt auch den Glorien des Jenſeits einen kubiſch meßbaren Raum, den er mit gewaltig wogenden Geſtalten füllt. Seine rein maleriſche Anordnung iſt zuerſt konſequent perſpektiviſch aus dem Standpunkte des Beſchauers durchgeführt. — Jene Beweglichkeit iſt aber keine bloß äußerliche, ſondern ſie durchdringt die Geſtalten von innen heraus; Correggio errät, kennt und malt die feinſten Regungen des Nervenlebens, die Freude am Daſein von ſtiller Heiterkeit bis zum Jubel ausgelaſſenſter Luſt.

Von großen Linien, von ſtrenger architektoniſcher Kompoſition iſt bei ihm nicht die Rede, auch von der großen befreienden Schönheit nicht. Aber an die Stelle des monumentalen Aufbaues ſetzt er die maleriſche Gruppierung, an die Stelle des Lichtrhythmus die harmoniſche Bewegung von Licht und Schatten, und Reiz und Anmut treten bei ihm an die Stelle der Größe und klaſſiſchen Formenreinheit. In der ungetrübten Freude des Lebens, in der

vollen Anmut und im heiteren Genusse desselben schildert er gewissermaßen die weibliche Seite des bewegten Sinnenlebens; Rubens, der ihm so vieles verdankt, ergänzt ihn später nach der männlichen Seite. Wo Correggio diese berührt, erscheint er durch den Mangel an Ernst und Kraft fast schwächlich; wo er aber innerhalb seiner Grenzen bleibt, ist er unerreicht.

Als Correggios Lehrer werden ein gewisser *Antonio Bartolotti* in Correggio (von ihm ein geringes Gemälde von 1511 in der Gal. a zu Modena) und Francesco Bianchi (s. S. 758) genannt. Mit letzterem wird für die Ausbildung Correggios, dem Charakter seiner frühesten Gemälde entsprechend, richtig auf den Einfluß der Schule von Modena hingewiesen, die der ferraresischen besonders im Kolorit und im kräftigen Realismus verwandt ist. Einflüsse der venezianischen Kunst und Mantegnas haben wohl nur indirekt, durch die modenesischen Künstler, auf ihn eingewirkt.

Den wesentlich ferraresischen Charakter bekunden verschiedene neuerdings als Jugendbilder des Künstlers nachgewiesene, meist wenig umfangreiche Bilder. Es sind: in den Uffizien (Nr. 1002) b eine Madonna mit zwei musizierenden Engeln; in Mailand bei Dr. G. Frizzoni die h. Anna mit Maria und dem Kinde, von c Heiligen umgeben; ebenda im Museo Artistico eine Madonna d mit Kind und dem kleinen Johannes, in der Brera die Anbetung e der Könige, sowie je ein Madonnenbildchen in der Sammlung f Crespi ebenda, im Museo Civico (Malaspina) zu Pavia (über- g malt) und in der Gall. Nazionale zu Rom; — sämtlich der großen h herrlichen Madonna mit dem h. Franz in Dresden vom Ende dieser ersten Periode nicht gewachsen. Dagegen zeigt die in die freie Natur bei Gewittersturm verlegte Anbetung des Kindes in der Sammlung Crespi zu Mailand Correggio schon als Meister i der Landschaft.

Einige Jahre später entstand die Ruhe auf der Flucht mit dem h. Bernhard in der Tribuna der Uffizien, die Vorstufe der unten k zu nennenden Madonna della Scodella. Hier zum erstenmal wird die Szene zum lieblichen Genrebilde, was sie bei den Realisten des 15. Jahrh. trotz aller Züge aus der Wirklichkeit noch nicht ist. Einige Befangenheit zeigt sich in dem gleichgültigen Kopfe der Mutter und in der Unschlüssigkeit des Kindes, die von Joseph gepflückten Datteln anzunehmen. Die Farbe ist noch ungleich, teilweise merkwürdig vollendet. — Ebenda, gleichfalls noch früh: l Madonna im Freien vor dem auf Heu liegenden Kinde knieend — nicht mehr, um es anzubeten, sondern um ihm lachend mit den Händen etwas vorzumachen; wunderbar gemalt, das Kind auf die anmutigste Weise verkürzt; die Mutter schon von dem dem Meister eigenen Liebreize.

Von 1518 an, seit welchem Jahre Correggio in Parma erst vorübergehend, dann andauernd seßhaft war, entstand jene Reihe von Meisterwerken, deren vorzüglichste nach Dresden, Paris, London, Wien und Berlin geraten sind. Doch besitzt auch Italien noch mehrere von höchster Bedeutung.

a Im Museum von Neapel: das kleine Bildchen der Vermählung der h. Katharina, leicht und kühn gemalt; daß das Kind ob der befremdlichen Zeremonie fragend die Mutter ansieht, ist ganz ein Zug in der Art Correggios, der die Kinder nicht anders als naiv kennen wollte. (Vielleicht nur alte Wiederholung; ein b zweites Exemplar bei Cav. Fabrizi in Rom). — Gleichfalls c im Museum zu Neapel die sogenannte Zingarella, die Madonna über das Kind gebeugt auf der Erde sitzend; oben im Palmendunkel schweben reizende Engel. Correggio steigert in der Maria das Mütterliche hier und auch sonst nicht selten bis zu einer wahren Heftigkeit. Die Ausführung vielleicht etwas früher, d übrigens von größter Schönheit. — Die Galerie zu Modena besitzt aus dieser Übergangszeit eine köstliche Madonna mit dem Kinde.

e In der Gal. von Parma zeigt die große Freskomadonna gleichfalls Mutter und Kind innig verschlungen; eines der schönsten Linienmotive Correggios; Köpfe und Hände wunderbar zusammengeordnet (Hauptbeispiel seines weiblichen Idealkopfes mit den kolossalen Augenlidern und dem Näschen und Mündchen). — Die Kreuzabnahme, ebenda, vor allem ein Wunderwerk der äußern Harmonie. Der Kopf des liegenden Christus von höchst edlem Schmerzensausdruck, die Darstellung aber durch ihren Ernst nicht innerhalb Correggios Talent liegend. Die Ohnmacht ist in der Maria sehr wirklich dargestellt, so daß man z. B. inne wird, wie sie die Herrschaft über den linken Arm verliert. — Das Gegenstück: die Marter des h. Placidus und der h. Flavia (beide noch vor 1525); in der malerischen Behandlung wie durch die herrliche Sommerlandschaft nicht minder ausgezeichnet. Das beseligte Martyrium der jungen Heiligen köstlich zum Ausdruck gebracht, aber das schrecklich Dramatische der Szene völlig verfehlt. — Ebenda: die berühmte Madonna della Scodella (1528 bereits vollendet), eine Szene der Flucht nach Ägypten. Das zauberhafte Licht in dem heimlichen Waldraume, die liebenswürdigen Köpfe und die unbeschreibliche Herrlichkeit der ganzen Behandlung machen das meisterhaft nach den Farben komponierte Bild zu einem seiner Hauptwerke. — Auch die vor 1528 vollendete Madonna di S. Girolamo ebenda (auch der Tag genannt) zeigt eine ebenso erstaunliche Behandlung und prächtige Färbung, die den Ausdruck einer so unbewußt heiteren Existenz geben, daß einzelne Motive, wie

der am Salbengefäß riechende Putto, oder der ungeschlachte und doch fast unmännliche Hieronymus, daneben kaum auffallen. Ganz außerordentlich schön ist Magdalena, die in der Art, wie sie sich hinschmiegt, die höchste Empfindung für weibliche Anmut zeigt.

Von den Fresken Correggios in Parma sind diejenigen in einem Gemache des aufgehobenen Nonnenklosters S. Paolo die a frühesten (1518). Über dem Kamine sieht man Diana in ihrem Wagen auf Wolken fahrend; am Gewölbe, das über 16 trefflichen einfarbig gemalten Lünetten mythologischen Inhaltes emporsteigt, ist eine Weinlaube gemalt, und in deren runden Öffnungen sind Putten zu zweien oder dreien in allerlei auf die Jagd bezüglichen Verrichtungen gruppiert. Es sind Bilder der heitersten Jugend, Improvisationen voll Leben und Schönheit. (Gutes Reflexlicht bei Sonnenschein 10—12 Uhr.)

Bald darauf, 1521—23, malte Correggio in S. Giovanni, und b zwar wohl zuerst die schöne und strenge Gestalt des begeisterten Evangelisten in einer Türlünette des linken Querschiffes, — dann die Kuppel. Es ist die erste einer großen Gesamtkomposition ge- c widmete Kuppel; Christus in der Glorie von den auf Wolken sitzenden Aposteln umgeben, und zwar alles als Vision des unten am Rande angebrachten Johannes. Die Apostel sind echte Lombarden des nobeln Typus, von einer grandiosen Körperlichkeit. Die völlig durchgeführte Untensicht, von der dieses Beispiel das früheste erhaltene und jedenfalls das früheste so ganz durchgeführte ist, erschien den Zeitgenossen und Nachfolgern als der Triumph aller Malerei. Man vergaß, welche Teile des menschlichen Körpers bei der Untensicht den Vorrang erhalten, während doch der Gegenstand dieses und der meisten spätern Kuppelgemälde — die Glorie des Himmels — nur das geistig Belebteste vertragen würde. Man empfand nicht mehr, daß für diesen Gegenstand die Raumwirklichkeit eine Entwürdigung ist, und daß überhaupt nur die ideale, architektonische Komposition ein Gefühl erwecken kann, das diesem Gefühle irgendwie gemäß ist. Nun ist schon hier gerade die Hauptgestalt, Christus, wahrhaft froschartig verkürzt; auch bei einzelnen Aposteln rücken die Knie bis gegen den Hals. Als Raumverdeutlichung, Stütze und Sitz, malerisch auch als Mittel der Abstufung und Unterbrechung, dienen die Wolken, die Correggio als konsistent geballte Körper von bestimmtem Volumen behandelt. — Auch an den Pendentifs der Kuppel sitzen die an sich sehr schönen, nur übermäßig verkürzten Gestalten, je ein Evangelist und ein Kirchenvater, auf Wolken, während noch Michelangelo seinen Propheten und Sibyllen an ähnlicher Stelle feste Throne gegeben hatte.

Die Halbkuppel des Chores derſelben Kirche, mit der großen Krönung der Maria, wurde 1584 abgebrochen. Doch wurde die Hauptgruppe (Chriſtus und Maria) gerettet und iſt gegenwärtig im
a zweiten großen Saale der Bibliothek angebracht; außerdem hatten die *Caracci* faſt das Ganze ſtückweiſe kopiert (ſechs Stücke
b in der Gal. von Parma, mehrere im Muſeum von Neapel), und *Ceſare Aretuſi* wiederholte an der neuen Halbkuppel die ganze Kompoſition, ſo gut er konnte. Ein leidenſchaftlicher Jubel durchſtrömt den ganzen Himmel in dem geweihten Augenblicke; die ſchönſten Engel drängen ſich zu einem Heer zuſammen. Aber die Madonna ſelbſt iſt weder naiv noch ſchön, Chriſtus eine mittelmäßige Bildung. (Beide in den Kopien verſüßt, und ſo ohne Zweifel auch Johannes d. T.)

c Endlich malte Correggio 1526–30 die Kuppel des Domes aus und gab ſich dabei ſeiner Art von Auffaſſung des Überſinnlichen in ganz unbedingtem Maße hin. Er veräußerlicht und entweiht alles. Im Zentrum (jetzt ſehr verdorben) ſtürzt ſich Chriſtus der inmitten einer gewaltigen Engel- und Wolkenmaſſe heraufrauſchenden Maria entgegen. Das Momentane iſt allerdings überwältigend; der Knäuel zahlloſer Engel, die hier mit höchſter Leidenſchaft einander entgegenſtürzen und ſich umſchlingen, iſt ohne Beiſpiel in der Kunſt; ob dies die würdigſte Feier des dargeſtellten Ereigniſſes ſein kann, iſt eine andere Frage. Wenn ja, ſo war auch das mit einem bekannten Witzwort bezeichnete Durcheinander von Armen und Beinen nicht zu vermeiden; denn wäre die Szene wirklich, ſo müßte ſie ſich allerdings etwa ſo ausnehmen. — Weiter unten, zwiſchen den Fenſtern, ſtehen die Apoſtel, der Maria nachſchauend; hinter ihnen auf einer Bruſtwehr ſind Genien mit Kandelabern und Rauchfäſſern beſchäftigt. In den Apoſteln iſt Correggio inkonſequent; wer ſo aufgeregt iſt wie ſie, bleibt nicht in ſeiner Ecke ſtehen; auch ihre vermeintliche Großartigkeit hat etwas merkwürdig Unwahres. Aber ganz wunderſchön ſind einige von den Genien, auch manche von den Engeln im Kuppelgemälde ſelbſt, und vollends die in den Zwickeln, die die vier Schutzheiligen von Parma umſchweben. Es iſt eine eigentümliche Art der Berauſchung, womit dieſe Geſtalten den Sinn erfüllen. (Beſtes Licht, auch für die Beſteigung der Kuppel: gegen Mittag.)

d Außerdem ſind in der Galerie Reſte eines Freskos der Verkündigung aus der Annunziata erhalten; eine der einflußreichſten Kompoſitionen.

Von den monumentalen Malereien mythologiſchen Inhaltes (außer den Fresken von S. Paolo) gilt der vom Adler emporge-
e tragene Ganymed in der Gal. zu Modena nicht als echte Ar-

heit Correggios. Von Staffeleibildern ist die Danae in der Gal. a
Borghese (Nr. 125) als malerische Leistung eine der großartigsten Schöpfungen aller Zeiten; die äußerste Grenze in der Darstellung des bewegten Sinnenlebens.

Die Allegorie der Tugend im Pal. Doria zu Rom (Nr. 387), b
bisher als Skizze für eines der Temperabilder in der Sammlung der Handzeichnungen des Louvre bezeichnet, gilt jetzt nur als späte französische Kopie.

Charakteristisch ist für Correggio wie für Michelangelo, die als gleich große Stilisten in ihrer Art jeder seine Gestalten wesentlich aus sich heraus schufen, daß von beiden Künstlern keine Porträts erhalten sind, nicht einmal in den Gestalten auf ihren Altarbildern.

Correggios durchaus subjektive Kunst, die er (wenn auch von außen mehrfach beeinflußt) doch völlig selbständig in seinem abgelegenen Heimatsorte ausgebildet und im bescheidenen Kreise ausgeübt hatte, eignete sich zur Bildung einer wirklichen Schule so wenig wie die Kunst des Michelangelo. Was ihm eigen war, dazu reichten die Talente der Schüler nicht aus, oder die Zeit war dafür noch nicht gekommen. In der Tat steht sein allbewunderter Stil über ein halbes Jahrhundert isoliert da, indem seine sämtlichen Schüler mit einer Art von Verzweiflung sich der römischen Schule in die Arme werfen.

Inzwischen erwuchsen aber seine wahren Erben: die Schule der Carracci, deren Auffassung dem tiefsten Kerne nach von der seinigen abhängig ist. Deshalb, weil die Modernen ihn ganz in sich aufnahmen, erscheinen uns seine eigenen Werke so oft als modern. Selbst was dem 18. Jahrh. spezifisch eigen scheint, ist in ihm vorgebildet: Correggio wurde geradezu das Muster der Rokokomalerei.

Die ganze Schule ist in der Galerie und den Kirchen von Parma stark repräsentiert. Man wird weniges Lobenswerte von *Pomponio Allegri* (Correggios Sohn), *Lelio Orsi* (1511–86), *Bernardino Gatti* (c. 1495–1575, dessen Hauptwerk die Rosenkranzmadonna des Domes in Pavia, 1531) finden; anderes in Cremona c
(Dom); Gutes und sehr Fleißiges von *Franc. Rondani* (Dom, d
Fresken der 5. Kap. rechts), mehreres noch ganz angenehmes von *Michelangelo Anselmi* (in der Galerie zu Parma), auch wohl e
von *Giorgio Gandini;* das meiste an Zahl jedenfalls von der Malerfamilie der *Mazzola* oder *Mazzuoli,* die sich in diesem Jahrhundert ganz an Correggio anschloß.

Girolamo Mazzola, gen. *il Bedolo* (*Bedulla,* † 1570), verschmelzt bisweilen einen Zug älterer Naivetät mit der Art Correggios und der

a römischen Schule zu einem wunderlichen Rokoko (Parma, Galerie). Im ganzen ist er weniger widerwärtig als sein berühmter Vetter, *Francesco Mazzola*, gen. *Parmegianino* (1503—40). Francescos b „Madonna mit dem langen Halse" im Pal. Pitti (Nr. 230) zeigt mit ihrer unleidlichen Affektation, wie falsch die Schüler den Meister verstanden hatten, indem sie glaubten, sein Zauber liege in einer gewissen aparten Zierlichkeit und Präsentationsweise der Formen, während doch das momentane Leben der reizenden Form die Hauptsache ist. Anderswo ist Parmegianino ergötzlich durch die Manieren der großen Welt, die er in die heiligen Szenen hineinbringt. Bei der pomphaften Heiligencour im Walde (Pina- c kothek von Bologna) gibt die Madonna nur mit vornehmster Zurückhaltung das Kind der h. Katharina zum Kareſſieren hin. d Die nicht eigenhändige h. Katharina (Gal. Borghese in Rom) lehnt die Komplimente der Engel mit einem unbeschreiblichen Bon Genre ab.

Allein im Porträt, wo das vermeintlich Ideale wegfiel, ist Par- e megianino einer der trefflichsten seiner Zeit. Im Museum von Neapel gehören seine Bildnisse des „Columbus", des „Vespucci" (beide willkürlich so benannt), das des De Vincentiis und das der eigenen Tochter des Meisters zu den Perlen der Galerie, während die Kolosse des Pythagoras und des Archimedes abscheulich, die Lukretia und die Madonna mindestens ungenießbar sind. — f Sein eigenes Porträt in den Uffizien — der wahre Bell' Uomo von Stande — ist eines der besten der ganzen Malersammlung, während die h. Familie (Nr. 1006) nur durch die phantastisch beleuchtete Landschaft erträglich wird. In einem andern Saale eine ganz kleine Madonna von ihm, eines der besten Linienmotive der Schule.

***

In Mailand macht sich Leonardos Einfluß in weiteren Kreisen erst während seines zweiten Aufenthalts daselbst (1507 und 1508 bis 1513) geltend; vorher (1481—99) wirkt er unmittelbar nur auf einen kleineren Kreis von Schülern, die der Meister wohl auch in wissenschaftlichen Gegenständen unterwies und als seine „Accademia" im eigenen Hause beherbergte. Zu diesen gehören vor allen Giov. Ant. Boltraffio, Marco d'Oggiono, Andrea Salaino, zeitweise auch Francesco Napoletano, der auch als Reliefmodelleur tätige Ambrogio Preda (S. 792 i u. k), Macrino d'Alba, Agostino da Vaprio u. a. Es erklärt sich aus Leonardos Abgeschlossenheit, wissenschaftlichen Bestrebungen und zahlreichen künstlerischen Arbeiten für Lodovico Sforza, daß er den in Mailand angestammten Künstlern fern blieb, und daß diese, fast ohne von ihm Notiz zu

nehmen, im alten Gleiſe ſich fortbewegten. Während Leonardos Abweſenheit von Mailand wirkte dann beſonders das Abendmahl, das er 1499 faſt vollendet zurückließ, mächtig auf die heranwachſende Jugend, deren Ausbildung die Tätigkeit der erſten Schüler weiter beſtimmte.

Giov. Ant. Boltraffios (1471—1516) erſte Ausbildung geht auf die ältere Mailänder Schule zurück. Der Einfluß Leonardos, bei dem Boltraffio unter den erſten als Schüler eintrat und in deſſen „Accademia" er während Leonardos ganzem Aufenthalt in Mailand blieb, beſtimmte ſeine weitere Ausbildung. Seine Geſtalten ſind trefflich modelliert, edel und (namentlich die Madonna) von hoher Schönheit; die Färbung iſt tief und kräftig bei mäßigem Helldunkel; der Ton zuweilen etwas kühl; die Behandlung bei aller Vollendung meiſt leicht und ſicher. — Seine Hauptwerke ſind nicht mehr in Italien. Sein ſchönſtes Werk hier iſt die liebreizende Madonna der Gal. Poldi zu Mailand. Dieſer kommt eine Ma- a
donna in der Akademie (Gal. Locchis) zu Bergamo (Nr. 137) b
namentlich in der Farbenpracht nahe; ebenda (in der Gal. Morelli) c
das frühe Heilandsbild (Nr 22). Zwei andere Madonnen in der Gal. d
Borromeo zu Mailand (die Madonna mit der Vaſe ganz früh, der Freskokopf der herabblickenden Madonna beſonders ſchön). In Mailand ferner eine Madonna (bei Crespi), zwei Paſtell- e
bildniſſe (Ambroſiana), das Porträt des Dichters Girol. Caſio f
(Brera, Nr. 319), ein Frauenbildnis (beim Conte Lucchino del g
Mayno), das Fragment eines Altarbildes mit Stiftern (Brera, h
Nr. 281), eine von der Littamadonna in St. Petersburg beeinflußte Madonna mit Kind (Muſeo Artiſtico), zwei Flügel eines Tripty- i
chons mit den hh. Mauritius und Bernardus, Rochus und Sebaſtian ſamt mehreren Donatoren (ebendort), ein kleiner Jeſuskopf (Caſa k
Bondini in Mailand), endlich in S. Maurizio (oberer Umgang l
der Hinterkirche) die für den Künſtler ſehr charakteriſtiſchen Halbfiguren von weiblichen Heiligen. — In den Uffizien ein Profil- m
kopf des Narciß (?) vor felſiger Landſchaft; im Seminario n
zu Venedig eine h. Familie. — Auch das früher als Jugendwerk Leonardos gefeierte ſchöne Fresko der Madonna mit dem Stifter in S. Onofrio zu Rom wird ihm jetzt mit Recht zuge- o
ſchrieben.

Marco d'Oggiono († 1530?) iſt, gleich Boltraffio, einer der früheſten Schüler Leonardos in Mailand. In ſeinen Jugendwerken von großer Innigkeit und Sorgfalt, wird er bald nach der Trennung vom Meiſter manieriert, kalt und oberflächlich. Ein frühes Werk iſt die Madonna mit dem ſitzenden Kinde, dem h. Joſeph und einem muſizierenden Engel im Seminario zu Venedig, zum p
Teil Kopie nach Leonardo. Gleichfalls leonardesk die h. Familie

a in Landſchaft bei March. Visconti-Venoſta in Rom. In der
b Villa Borgheſe ein Chriſtus als Weltheiland (Nr. 435). — In
c Mailand im oberen Saale von S. Sepolcro ein dreiteiliges Altarwerk (Madonna und zwei Heilige), z. T. noch trefflich; manieriert
d ſchon das größere Altarblatt in S. Eufemia (4. Kap. l.); in der
e Galerie Borromeo eine h. Magdalena von großartig düſterm
f Charakter; in der Brera die Himmelfahrt Mariä (Nr. 312) mit einzelnen ſchönen Motiven, eine große thronende Madonna mit Heiligen (Nr. 99) und der Sturz des Luzifer (Nr. 313), letzteres Gemälde geradezu abſtoßend durch ſchablonenhafte Typen und harte Färbung. Ebenda einige Heiligenfiguren und Stücke von Fresken aus S. M. della Pace (Nr. 77—81; Adam und Eva im Paradieſe; die Hochzeit zu Kana), worin er ſich eigentümlich bewegt zeigt und auf geſuchte Verkürzungen ausgeht. — Ein drei-
g teiliges, großes Altarbild (bez.) in der Galerie Crespi, eine Madonna mit dem Kinde von ſchöner Farbengebung bei Herrn
h A. Vonwiller. — Im Refektorium von S. M. delle Grazie eine Kopie des Mittelſtücks von Leonardos Abendmahl.

Ein Nachfolger des Marco d'Oggiono iſt *Andrea Appiani*, von
i welchem eine Madonna mit Heiligen in der Brera und der h. Jo-
k hannes auf dem Hochaltare der Sakriſtei von S. M. delle Grazie in Mailand.

Schon mit Boltraffio und d'Oggiono kommt auch *Andrea Salaino*, der Lieblingsſchüler Leonardos, der bis zu ſeiner Abreiſe nach Frankreich mit ihm war, damals ganz jung in der „Accademia" vor. Von ihm iſt es noch immer ungewiß, welche Stellung er als Künſtler eingenommen hat; noch iſt kein Werk bekannt, das ihm mit Sicherheit zuzuſchreiben wäre.

Mit der Rückkehr Leonardos nach Mailand (1507) und ſeinem zweiten Aufenthalte dort (bis 1515) war die Herrſchaft des Meiſters über die ganze Mailänder Schule entſchieden. Aber die Schüler dieſer Zeit kommen den ältern nicht mehr gleich.

Von Leonardos jugendlichem Freunde *Francesco Melzi*, in deſſen Armen er ſtarb, iſt in Italien kein Werk geſichert. — Von einem wenig bekanrten frühen Nachfolger Leonardos, *Francesco Napoletano* (um 1490—1500 in Mailand, von wo er nach Spanien ging),
l iſt in Italien jetzt nur noch die Madonna in der Brera (Nr. 278) bekannt; durch die tiefen ſchwärzlichen Schatten, das ſtark einfallende Licht und die Nachahmung Leonardos in Kompoſition wie Zeichnung leicht kenntlich.

Die beiden Hauptkünſtler Mailands aus dieſer Zeit ſtehen nicht in direktem Schülerverhältnis zu Leonardo, wurden aber durch ſeine Werke und ſeine Schüler ganz unter ſeinen Einfluß gezogen.

Dies gilt zunächst von *Andrea Solario* (dat. Bilder 1495–1515), dessen früheste datiertes Bild, die 1495 für eine Kirche in Murano gemalte h. Familie mit Hieronymus (?) in der Brera (Nr. 285), a noch auf den Einfluß hinweist, den er in Venedig, wo er sich mit seinem Bruder Cristoforo (1490–93) aufhielt, namentlich von Giovanni Bellini erhielt, ehe Leonardo auf ihn einwirkte. Seine Färbung ist sehr leuchtend, aber heller und durchsichtiger als bei diesen Venezianern, seine Behandlung äußerst delikat und flüssig, zuweilen gar zu glatt; seine Auffassung ist von eigentümlicher Milde und Zartheit, in den häufigen Eccehomo-Darstellungen und ähnlichen Motiven selbst übertrieben weich. In der Brera auch b ein reizvolles Jugendwerk, die Madonna mit dem Kinde, das nach einer Nelke greift (Nr. 283), noch vor 1495, wie ähnliche Madonnen bei G. Frizzoni, Crespi u. a. — In seinen Bildnissen ist Andrea c von so feiner Individualität, daß einige davon den Bildnissen Antonellos und Holbeins gleichkommen, deren Namen sie zuweilen führen. Ein später Solario ist das früher Leonardo benannte Bildnis des Kanzlers Morone beim Duca Scotti in Mailand. Das männ- d liche Bildnis der Brera (Nr. 282) ist leider sehr schadhaft. Be- e sonders reich ist die Sammlung Poldi an Werken des Meisters: f die Einzelgestalten der h. Katharina und Johannes d. T. (von 1499) lassen deutlich den Einfluß Leonardos erkennen; die Ruhe auf der Flucht (von 1515), in der farbenprächtigen Landschaft ein kleines Juwel, zeigt in den Figuren römischen Einfluß; — auch in dem Eccehomo besitzt die Sammlung ein frühes, unberührtes und das schönste dieser mehrfach wiederkehrenden, sonst wenig erfreulichen Kompositionen; — neuerdings sind noch zwei kleine Halbfiguren und das kleine Bildchen einer säugenden Madonna (nach 1500) erworben. In der Gal. Crespi ein kleiner Christuskopf und eine g edle Maria als Schmerzensmutter. Der kreuztragende Christus in der Gal. Borghese (Nr. 461) ist echt (rückseitig bezeichnet und h 1511 datiert), aber nicht angenehm; ein zweiter in der Galerie i zu Modena, ihm zugeschrieben, rührt vielmehr von dem Modenesen Maineri her. — Ein innig empfundenes Eccehomo in der Akademie zu Bergamo (Gal. Locchis, Nr. 202, um 1507 in Frankreich k gemalt); — ein kreuztragender Christus in Landschaft mit einem knieenden Mönche, von sauberster Durchbildung, in der Galerie l zu Brescia (nicht ganz zweifellos). — Sein letztes Werk ist das große Altarbild der Certosa von Pavia: die Himmelfahrt Mariä m (im obern Teile von *Bern. Campi* gemalt oder vollendet, schon mit Anklängen an Tizians berühmte Komposition); in den Aposteln am Grabe und in den Heiligengestalten auf den Flügeln macht sich an diesem hervorragenden Werke der Einfluß Leonardos besonders stark geltend. Erst in neuester Zeit bekannt geworden

ist ein gleichzeitiger Künstler *Antonio Solari* (vgl. oben unter Neapel).

Bernardino Luini (geb. um 1470, † vor dem 1. Juli 1532) verdankt seine erste Ausbildung gleichfalls einem Mailänder der Richtung Foppas, wohl dem Borgognone. Als aber Leonardo nach Mailand übersiedelte, schloß er sich ihm mit voller Begeisterung an, und auf der so gewonnenen Grundlage dichtete er selbständig weiter, wobei es sich zeigt, daß er mit unzerstörbarer Naivetät sich nur das von dem Meister angeeignet hatte, was ihm gemäß war. Sein Sinn für schöne, seelenvolle Köpfe, für die Jugendseligkeit fand bei dem Meister sein Genüge und die edelste Entwicklung, und noch seine letzten Werke geben hiervon das herrlichste Zeugnis. Dagegen ist von der großartig strengen Komposition des Meisters gar nichts auf ihn übergegangen; man sollte glauben, er hätte das Abendmahl nie gesehen (obschon er es einmal nachgeahmt hat), so linienwidrig und ungeordnet sind meist seine bewegten Szenen. Auch drapiert er oft ganz leichtfertig und gleichgültig. Dafür besaß er stellenweise, was keine Schule und kein Lehrer verleiht, großgefühlte, aus der tiefsten Auffassung des Gegenstandes hervorgegangene Motive. Und seine feine Färbung entspricht dieser Auffassung[1]).

Ein charakteristisches, namentlich in der Gestalt der Maria
a treffliches Jugendwerk ist die Pietà in S. M. della Passione zu Mailand, die Predella mit sehr lebendigen Szenen. — An Fresken
b des Meisters ist Mailand reich, vor allem die Kirche S. Maurizio (sog. Monastero Maggiore), durch eine Wand in eine vordere und eine hintere Kirche geteilt, welche beide von ihm und seinen Zeitgenossen völlig ausgeschmückt sind, teils mit dekorativen Malereien, teils mit heiligen Gestalten und Geschichten; das meiste Eigenhändige möchte sich an den beiden Seiten der Altarwand und in der Nähe zusammenfinden. — Dann eine Sammlung von abge-
c nommenen Fresken im Eingange zur Brera: das Hauptwerk, eine thronende Madonna mit St. Antonius und St. Barbara (Nr. 66; 1521); in solchen ruhigen Andachtsbildern, wo ihn der Gegenstand vor der Regellosigkeit schützte, ist seine Liebenswürdigkeit übermächtig! — Die übrigen Fresken scheinen zum Teil frühe Arbeiten zu sein, wie z. B. die noch etwas zaghaften mythologischen (Geburt des Adonis, Nr. 76) und genreartigen aus der Villa Pelucca bei Monza, deren Naivetät noch ganz den Vorabend der goldenen Zeit bezeichnet; ferner Bilder aus dem Leben der Maria (besonders das Spozalizio, Nr. 302) und die bekannte einfach schöne Komposition der von schwebenden Engeln getragenen Leiche der h. Katharina (Nr. 288); mehrere einzelne Heilige (die hh. Magda-

1) Bernardino hatte drei Söhne (oder Neffen?). *Aurelio Luini* (1530?—1593),

lena, Nr. 52 und Martha, Nr. 55); eine köſtliche Madonna zwiſchen zwei Heiligen, daneben der Stifter, in der Farbenpracht jener noch überlegen. Im Mittelſchiffe von S. M. della Paſſione eine a Verkündigung mit dem Täufer und der h. Katharina (Fresko); im Muſeo Artiſtico die Lünetten mit den Sforzabildniſſen aus Caſa b Cigala u. a. m. — Die Ambroſiana (Nebenraum im Erdgeſchoſſe c rechts) beſitzt ein großes Fresko, die Verſpottung Chriſti in Gegenwart einer andächtigen geiſtlichen Brüderſchaft darſtellend, durch Kraft der Farbe und durch die Porträts von eigentümlichem Wert. – Schließlich die beiden ſpätern großen Hauptarbeiten, zunächſt in der an Kunſtwerken reichen Wallfahrtskirche bei Saronno. d Das Langhaus pomphafter Frühbarockſtil; dann iſt die Kuppel mit einem Engelkonzert des *Gaudenzio Ferrari* geſchmückt, der (niedrige) Zylinder mit Statuen des *Andrea Fuſina* (ſ. S. 525), die darunter folgenden Wandteile oben mit Fresken des *Lanini*, unten mit Fresken des *Ceſare del Magno* und des *Luini* (die hh. Rochus und Sebaſtian), — hierauf im Durchgange nach dem Chore zu: Mariä Vermählung und Chriſtus unter den Schriftgelehrten, beide von Luini, obwohl in anderm Kolorit und Charakter als der Reſt; dann im Chore ſelbſt die zwei großen Fresken: die Anbetung der Könige und die Darſtellung im Tempel (bez. u. dat. 1525); oben in den Füllungen und an den Oberwänden: Sibyllen, Evangeliſten und Kirchenväter; im Kreuzgange eine liebliche Anbetung des Kindes; endlich in einem beſondern kleinen Ausbaue des Chores (rechte Seite) Apollonia und (linke Seite) Katharina, jede mit einem Engel; dieſe letztgenannten Malereien zum vollkommenſten gehörend, was Luini geſchaffen. — In S. M. degli Angeli zu Lu- e gano an der Hauptwand über dem Choreingange das koloſſale Freskobild einer Paſſion (1529), deren Vordergrund der Gekreuzigte nebſt den Seinigen, den Schächern, den Hauptleuten, Soldaten uſw. einnimmt. Mit allen Mängeln Luinis behaftet, iſt dieſes Gemälde dennoch eines der erſten von Oberitalien und ſchon um einer Geſtalt willen des Aufſuchens würdig, des Johannes, der dem ſterbenden Chriſtus ſein Gelübde tut. An mehreren Pfeilern der Kirche ſchöne Malereien Luinis; in einer Kapelle rechts die aus dem umgebauten Kloſter hierher gebrachte Freskolünette der Madonna mit beiden Kindern (das Chriſtkind mit dem Lamme nach Leonardo). — Das Abendmahl, ehemals im Refektorium des Kloſters, in drei Abteilungen, unabhängig von Leonardos Kompoſition, an die es entfernte Anklänge zeigt, befindet ſich an der

---

Bernardinos Sohn, erweiſt ſich in einem großen Fresko der Brera mit der Marter * des h. Vincenzo als Manieriſt in der Art der römiſchen Schule. Von *Piero Luini* ſtammt, nach Lomazzo, die große Kopie von Leonardos Abendmahl in Ponte- ** capriasca oberhalb Lugano (Station Taverne).

a Kirchenwand links. In Caſa Guido zu Lugano ein Fresko des Gekreuzigten zwiſchen Maria und Johannes und zwei Engeln, aus dem alten Franziskanerkloſter ſtammend. — Im Kuppelraume der b Madonna di Piazza in Buſto Arſizio eine Reihe Sibyllen, reich an großartigen Zügen. — Im Lavaboraume der Certoſa von c Pavia (links) das einfach ſtrenge Fresko der Madonna mit dem Kinde. Eine gleiche Darſtellung oben im rechten Querſchiffe der d Kirche von Chiaravalle (beſchädigt).

Unter Luinis Tafelbildern iſt das prachtvolle große Altarbild e in der Hauptkirche zu Legnano voran zu nennen, mit reichem Bilderſchmuck in der Einfaſſung. — Mailand ſelbſt beſitzt zahl- f reiche, namentlich kleinere Gemälde in der Ambroſiana, in der g Brera (Madonna vor einer Roſenhecke; Nr. 289), in der Gal. h Poldi und in verſchiedenen Privatſammlungen (beſonders in der i Galerie Borromeo). In Caſa Beltrami ein Tondo mit zwei reizend naiven Amoretten vor einer Roſenhecke, mit einem Köcher ſpielend (Vorbild für den Grund der Brera-Madonna). Ähnlich k die Typen auf der Madonna in der Galerie zu Bergamo (Samm- l lung Morelli, Nr. 7); ebenda eine gute Anbetung der Hirten (Gal. m Locchis, Nr. 190). — Im Dome von Como u. a. zwei große Temperabilder (Altäre rechts und links): die Anbetung der Hirten und die der Könige, mit ſehr ſchönen Einzelheiten; im rechten Seitenſchiffe ein anderes großes Altarbild, leider ſehr beſchädigt.

Über die Lombardei hinaus kommen nur vereinzelte kleinere n Bilder von ihm vor. In der Tribuna der Uffizien die Enthauptung Johannis, lange dem Leonardo beigelegt, obſchon die Bildung der Hände, die etwas allgemeine Schönheit der Königstochter und ihrer Magd, die glaſige Oberfläche des Nackten deutlich auf den Schüler hinwies; der Henker grinſend und doch nicht fratzenhaft, das Haupt des Täufers ſehr edel. So charakteriſiert o die goldene Zeit! In der Galerie von Neapel eine Madonna mit dem ſtehenden Kinde neben einer Lilie, ein liebenswürdiges Werk der reifſten Zeit.

Gaudenzio Ferrari (geb. um 1471, † 1546), weder dem Solario noch Luini oder Boltraffio gewachſen, iſt doch einer der wirkungsvollſten Meiſter der goldenen Zeit, ſchwankend zwiſchen den Einwirkungen der alten lombardiſchen und piemonteſiſchen Schule (als ſein erſter Lehrer gilt Gir. Giovenone), des Leonardo, des Perugino und des Raffael, Correggios wie der Ferrareſen und Venezianer, deren Werkſtätten er in den verſchiedenſten Zeiten ſeines Lebens beſucht hat, und deren Anregungen er jedesmal mit einer großen unabhängigen Kraft neu verarbeitete; zwiſchen hinein bricht dann zuweilen ein tüchtiger Naturalismus durch. Das Leben

der Bewegung und der hochgesteigerte Seelenausdruck stellenweise vortrefflich; das Kolorit häufig bunt, aber in den Fresken meist harmonisch und leuchtend; die Komposition oft überladen und unschön; die Kunstmittel überhaupt nie gleichmäßig bewältigt. — Eine schöne Taufe Christi im Chorumgange von S. Maria presso S. Celso zu Mailand (eine Vorarbeit dazu in der Hauptkirche von Casale); — dagegen pomphaft und nur durch die Hauptfigur genießbar: die große Marter der h. Katharina in der Brera zu Mailand (Nr. 321); — eine Madonna mit Heiligen in der Gal. Poldi; — ein großes Madonnengemälde in der Gal. Borromeo (ähnliches Altarwerk in S. Agata zu Santhià, 2. Kap. 1.); — wohl sein schönstes Tafelbild, obwohl sehr überfüllt, eine Kreuztragung mit wunderbaren Köpfen, auf dem Hochaltare der Kirche zu Cannobbio am Lago Maggiore (unter der von Pellegrino Tibaldi erbauten Kuppel); — ein prächtiges Altarwerk in sechs Tafeln, aus Ferraris perugineskerZeit (1514—15), in S. Gaudenzio zu Novara, — und eine Vermählung der h. Katharina im Dome daselbst; — ein kostbares Altarblatt in 6 Abteilungen: Himmelfahrt der Jungfrau, in der Madonna di Piazza zu Busto Arsizio; — die Vermählung der h. Katharina auf dem Hochaltare der Collegiata zu Varallo, seiner Heimat. — In S. Cristoforo zu Vercelli die treffliche Madonna mit zahlreichen Heiligen und Stifterinnen; — zwei spätere Temperabilder im Dome von Como, etwas gewaltsame Improvisationen. Das letzte Tafelbild, die großartig aufgefaßte, wenn auch überfüllte Darstellung des Abendmals, in S. M. della Passione zu Mailand. — Was man in den Galerien von ihm sieht, gibt selten die höchste Idee von seiner Begabung; am ehesten in der an seinen Werken reichen Galerie von Turin der h. Petrus mit Donator und eine Grablegung, die an Garofalo erinnert, der zu den großen Meistern in einem ähnlichen Verhältnis stand wie Ferrari. — Eine ansehnliche Reihe von Kartons in der Accademia Albertina zu Turin.

An Fresken sind die eben genannten Orte ebenso reich wie an großen Altarwerken. Die Städte Arona, Vercelli, Santhià und Varallo bieten daher von Mailand aus einen höchst lohnenden Ausflug. Vor allem offenbaren die in reichlicher Folge zu Varallo befindlichen Fresken seinen ganzen Bildungsgang. — In der Franziskanerkirche S. M. delle Grazie (am Fuße des Sacro Monte) ist zunächst die ganze Wand über dem Chore angefüllt mit einer Passion (Mittelbild mit vielen Einzelfeldern ringsum), wesentlich eine sehr freie und kräftige Umbildung einer perugineskenInspiration, in die aber auch Signorelli hineinzuklingen scheint (1507 bis 1513); — in der Kapelle links unter dieser Chorwand: Dar-

ſtellung im Tempel und Chriſtus unter den Schriftgelehrten, von faſt raffaeliſcher Erzählungsweiſe, vielleicht das reinſte, was Ferrari geſchaffen; — dann wird in den 40 Kapellen des Sacro Monte manches dem Ferrari zugeſchrieben, wovon ihm ſicher gehören: in der Kap. der h. drei Könige das rings auf die Wand gemalte Geleit derſelben (ſehr zerſtört), — und in der Kap. der Kreuzigung der in gleicher Weiſe angebrachte Zug der Kriegsknechte, Reiter und Frauen von Jeruſalem ſamt den blonden weinenden Engeln am Gewölbe, Hauptwerk von größter Fülle des Ausdrucks und entſchloſſener Breite der Darſtellung (1523).

a In der Wallfahrtskirche bei Saronno: das die Kuppel anfüllende derbkräftige Engelkonzert, in merkwürdigem Gegenſatz zu der Milde der dortigen Meiſterwerke des Luini; — in der b Brera: Fresken mit dem Leben der Maria, zum Teil von ſehr edlen und einfach ſprechenden Motiven (Nr. 26—38); — eine groß gedachte, aber für den Raum zu koloſſale Geißelung in S. M. c delle Grazie zu Mailand (Kap. des r. Seitenſchiffes), Ferraris d letztes Fresko, datiert 1542; — anderes in S. Criſtoforo, S. Ca- e terina und S. Paolo zu Vercelli (koloſſale Fresken von 1532 und 1534) u. a. a. O. — Hervorragend das „Gaudenzius Vincius" f bezeichnete (G.s Mutter war eine Vinci) Altargemälde der Oberkirche zu Arona, deſſen Mittelbild eine das Kind anbetende Madonna (nach einer Kompoſition von Perugino im Pal. Pitti) darſtellt (datiert 1511).

Ceſare da Geſto (vor 1480 geb., † vor 1521), in Mailand einer der tüchtigſten Schüler Leonardos, ging ſpäter nach Rom, wo er Raffael perſönlich ſehr nahe geſtanden zu haben ſcheint. Unter dieſem doppelten Einfluſſe entſtanden einige ſehr unglückliche Schöp- g fungen, wie die Anbetung der Könige im Muſeum zu Neapel, voll von erdrückendem Detail und manierierter Eleganz. Seine hervorragendſten Werke finden ſich in den Privatſammlungen zu h Mailand: beim Duca Scotti ſein berühmtes Jugendwerk, die Taufe Chriſti, von einer eigentümlichen, faſt ſüßlichen Weichheit und großer Farbenpracht; die miniaturartig bis in alle Details durchgeführte Landſchaft ſtammt von *Bernazzano,* der Anregungen Leonardos (deſſen Pflanzenſtudien) mit ſolchen von ſeiten der niederländiſchen Kunſt verband. Als ein frühes Bild gilt die Anbetung der Könige, noch vor dem Einfluſſe Leonardos aus Credi-, Albertinelli- und Pinturicchio-Reminiszenzen zuſammenkomponiert i in der Galerie Borromeo; — ein anderes frühes, noch faſt herbes Rundbild der Madonna mit dem kleinen Johannes, naiv aufgefaßt, k im Beſitze der Ducheſſa Joſéphine Melzi, deren Galerie auch das berühmteſte Bild aus ſeiner ſpäteren Zeit ſchmückt, eine große

Altartafel: in den Wolken Maria zwischen den beiden Johannes, unten in reicher Landschaft St. Rochus zwischen Sebastian und Christophorus; in den Gestalten stark raffaelisch, aber in der Empfindung und in dem weichen Auftrag der prächtigen Färbung echt leonardesk. — Die Brera besitzt die zierliche Madonna im Schatten a
eines Lorbeerbaumes (Nr. 276, auch hier das Landschaftliche wohl von *Bernazzano*), sowie ein größeres Bild des h. Hieronymus (Nr. 754). Die h. Familie mit den hh. Joachim und Johannes (Nr. 272) ist nur Kopie nach dem Originale in England bei Lord Carysfort. In der Galerie von Pavia ein großes Martyrium b
des h. Sebastian (alte Kopie nach verlorenem Original). Das Rundbild unter seinem Namen in der Galerie des Vatikans, c
dat. 1521, hat mit Cesare nichts zu tun. — Nachfolger des Cesare da Sesto ist *Cesare del Magno;* Fresken in Saronno, Altartafel d
der Kreuzigung im Dome von Vigevano, links, sowie die best- e
erhaltene Kopie von Leonardos Abendmahl (jetzt zur Seite des Freskos aufgestellt).

Auf Giovanni Pietro Rizzi, gen. *Giampetrino,* der von Leonardo selbst noch 1508 als Schüler erwähnt wird, ist vorzugsweise eine Reihe von Halbfiguren aus dem Gebiete des passiven Ausdruckes (Eccehomo, Mater dolorosa, Magdalena, Katharina usw.) zurückzuführen, die neben Leonardo zwar eintönig und süßlich erscheinen, immerhin aber beim Vergleiche mit ähnlichen Darstellungen eines Carlo Dolce ihren besonderen Wert erhalten. Dem Petrino ist ein kühler weißlicher Ton und eine etwas trockene kleinliche Behandlung eigentümlich. Als sein bestes Bild darf wohl ein von 1521 datiertes Altarbild im rechten Kreuzarme des Domes zu f
Pavia bezeichnet werden. Diesem kommt die Madonna in der Sakristei von S. Sepolcro zu Mailand ganz nahe. — Mehrere g
jener oben erwähnten Halbfiguren u. a. in der Gal. Borghese h
zu Rom (Nr. 456), in der Brera (Nr. 262) und bei March. Brivio i
(ganze Figur der Nymphe Egeria) in Mailand; einzelne Ma- k
donnen in Villa Albani (Nr. 9), im Pal. Rospiglioši zu Rom, l
in der Gal. Poldi zu Mailand u. s. f. — Eine schöne Einzel- m
gestalt der Flora in der Gal. Borromeo, ein kreuztragender n
Christus, sowie die hh. Katharina und Petrus Martyr in der Turiner o
Galerie, ein Kardinalsporträt (Asc. Sforza?) bei March. Vis- p
conti Venosta in Rom.

Von den Nachfolgern des Gaudenzio Ferrari hat *Bernardino Lanini* († um 1578) anfangs eine gewisse Energie in Formen und Farben; späteres ist dagegen sehr manieriert. Verschiedenes in der Brera und in den Kirchen von Mailand; darunter das Beste q
die jugendlichen Wandmalereien einer Kapelle des rechten Seitenschiffes in S. Ambrogio; spät das große Fresko in S. Catarina r

a daſelbſt. — Außerhalb Mailands Bilder in der Gal. von Turin
b (Nr. 42); in der Kirche von Saronno; in S. Pietro-Paolo zu
c Borgo Seſia (thronende Madonna zwiſchen Heiligen, von 1539).
d In Novara und Vercelli kommt Lanini in allen Kirchen mit
e Gaudenzio und allein vor; Hauptwerk in S. Gaudenzio zu No-
vara mit Szenen aus dem Leben der h. Jungfrau (2. Kap. l.).

An Bernardino Luini ſchließt ſich *Giovanni Antonio da Lagaia*
f an. Sein Hauptbild iſt der Hochaltar der Kirche des Semi-
nariums zu Ascona (Teſſin); das Mittelbild, Madonna mit Hei-
ligen und Donatoren (1519), beſonders beachtenswert wegen der
trefflichen, an Luini erinnernden Geſtalten der Stifter.

***

Mit Correggio teilt die venezianiſche Schule den Ruhm der Malerei der höchſten Augenluſt. Es iſt ein denkwürdiges Phänomen, daß ſie grade die höhern Ideale menſchlicher Bildung nicht erreicht noch erreichen will, weil dieſe über das bloße wonnevolle Daſein hinaus zu einer höhern Tätigkeit drängen. Noch merkwürdiger aber iſt, daß dieſe Schule mit dem (verhältnismäßig) geringſten Gehalte an ſog. poetiſchen Gedanken durch die bloße Fülle der maleriſchen Gedanken alle andern Schulen an Wertſchätzung erreicht und die meiſten weit übertrifft. Iſt dies bloß Folge der Augenluſt? oder dehnt ſich nicht vielmehr das Gebiet der Poeſie weit hinab in diejenigen Regionen aus, die wir Laien bloß der maleriſchen Durchführung zuweiſen? Gehört nicht ſchon die dämoniſche Wirkung dahin, die das in Raum und Licht wirklich gemachte Sinnlich-Reizende bei Correggio ausübt? Bei den Venezianern, auf die er gar nicht ohne Einfluß blieb (ſchon auf Tizian nicht), iſt dieſes ebenfalls das Hauptthema, nur ohne die bei Correggio weſentliche Beweglichkeit; ihre Geſtalten ſind weniger empfindungsfähig, aber im höchſten Grade genußfähig.

Der ſprichwörtliche Vorzug iſt hier das Kolorit, das ſchon bei den Malern der vorhergehenden Generation (S. 760 fg.) jene hohe Trefflichkeit erreicht hatte, jetzt aber in ſeiner Vollendung auftrat. Das höchſt angeſtrengte Studium auf dieſem Gebiete war offenbar ein doppeltes: einerſeits realiſtiſch, indem alle Spiele des Lichtes, der Farbe, der Oberflächen von neuem nach der Natur ergründet und dargeſtellt wurden, ſo daß z. B. jetzt auch die Stoffbezeichnung der Gewänder eine vollkommene wird, andererſeits aber wurde das menſchliche Auge genau befragt über ſeine Reizfähigkeit, über alles, was ihm Wohlgefallen erregt. Das dem Laien Unbewußte wurde dem Maler hier klarer als in andern Schulen bewußt.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Welche Gegenstände hiernach für diese Meister die glücklichsten waren, ist leicht zu erraten. Je näher sie dieser Sphäre bleiben, desto größer sind sie: desto zwingender die Eindrücke, die sie erregen.

Als der eigentliche Begründer der neuen Entwicklung der venezianischen Malerei ist Giorgione zu bezeichnen; neben ihm hat Tizian seinen Platz. Da Giorgione noch jung plötzlich starb, so wurde Tizian rasch zum Mittelpunkte der Schule und hat während seines langen Lebens alle ihre Phasen als leitender Meister durchgemacht.

Giorgio Barbarelli, gen. *Giorgione* (geb. angebl. 1477, vielleicht schon einige Jahre früher; † 1510), gebürtig aus Castelfranco, also wie die beiden anderen Hauptmeister der venezianischen Kunst nicht aus Venedig selbst, sondern aus der Terra ferma, war auch, gleich diesen, der Schüler des Giov. Bellini. Wie wir von seinem Leben nur einige dürftige Daten kennen, so sind auch seine Gemälde bis auf wenige schlecht oder gar nicht beglaubigt. Doch hat ihm die moderne Kritik mit Unrecht die meisten Bilder streitig gemacht.

Als Jugendarbeiten Giorgiones gelten jetzt zwei kleinere zusammengehörige Bilder in den Uffizien: die Feuerprobe des kleinen a
Moses (Nr. 621) und das Urteil des Salomo (Nr. 630); letzteres in den schwach gezeichneten, hageren Figuren und der harten Färbung auffallend gering für Giorgione. Der Umstand, daß die Kostüme die Bilder schon in das 16. Jahrh. versetzen, wie Eigentümlichkeiten in Färbung und Zeichnung, die halb ferraresisch sind, machen aber auch das erstere als eigenhändiges Werk G.s zweifelhaft. — Erst im 17. Jahrh. wird das herrliche Altarwerk in der Hauptkirche zu Castelfranco erwähnt, das aber sicher mit Recht b
dem Giorgione zugeschrieben wird: die thronende Madonna zwischen den hh. Franziskus und Liberale, mit köstlicher Ferne. – Schon vom Anonimo des Morelli beschrieben wird die reizvoll novellistische sog. Familie Giorgiones aus Pal. Manfrin, jetzt beim Princ. Giovanelli zu Venedig; das Motiv jetzt als Adrast, der c
die in der Fremde als Amme verdungene Hypsipyle findet, gedeutet. – Ein reizvolles mythologisches Motiv im Seminario zu Venedig, d
„Daphne von Apoll verfolgt", kleine Figuren in einer Landschaft, als Truhendekoration gemalt und daher nur Werkstatt, ist leider stark beschädigt; ein ähnliches feineres Gemälde, Landschaft mit kleinen Figuren, besitzt die Galerie zu Bergamo (Sammlung Locchis Nr. e
179); zwei andere verwandte Cassonebilder die Galerie zu Padua, f
diese sicher nur Werkstattbilder (s. a. S. 939). (Der h. Georg in der Gall. Nazionale zu Rom ist ein mäßiges, schadhaftes Gemälde g
in der Art des *D. Dossi.*)

a Der „Johanniter" in den Uffizien (Nr. 622), einer jener höchst adligen venezianischen Köpfe, die sich den Christusköpfen Bellinis und Tizians nähern, auch äußerlich durch das gescheitelte lange Haar, den bloßen Hals usw., steht dem berühmten „Konzert" im b Pal. Pitti, Nr. 185, nahe, das neuerdings mit Unrecht auch Tizian zugeschrieben ist. Zwischen Giorgione und dem jungen Tizian ist das großartige Bildnis der imposanten Dame unter dem Namen c der Cat. Cornaro in der Sammlung Crespi in Mailand strittig. Unter den Novellenbildern ist das mehrfach wiederholte Drei- d figurenbild, von dem in der Gal. Buonarroti in Florenz das beste, vielleicht eigenhändige Exemplar (nicht von Sebastiano!) sich befindet, besonders charakteristisch. (Über den kreuztragenden Christus in der Kirche von S. Rocco vgl. S. 916 b.)

Das kleine Bildnis eines Mannes in weißer Tracht in der Gal. e zu Rovigo (Nr. 11) steht wenigstens dem Meister nahe. Dasselbe gilt von dem Porträt eines Mannes in schwarzer Tracht in der f Gal. Doria zu Rom (Nr 442). — Von seinen Fresken am Fon- g daco de' Tedeschi in Venedig sind jetzt leider kaum noch Spuren zu entdecken.

Diese kleine Zahl von Bildern (außerhalb Italiens ist die Zahl von G.s Bildern größer, obgleich auch diese von der modernen Hyperkritik fast sämtlich bestritten werden) zeigt dem Gegenstande nach eine Mannigfaltigkeit, wie sie kein anderer Venezianer jener Zeit aufzuweisen hatte. Jenes farbenherrliche, einfach schöne Altarbild in Castelfranco ist noch im kirchlichen Stille des Giovanni Bellini aufgebaut und von gleich edlen, in sich abgeschlossenen Charakteren. Aber wie hier die landschaftliche Ferne schon eine hervorragende Rolle spielt, so ist in den beiden biblischen Tafeln der Uffizien (wenn sie auch nicht von ihm ausgeführt sein sollten) der Vorgang fast nur noch Staffage für den landschaftlichen Schauplatz. Völlig neu und wegweisend ist der Meister dagegen, auch dem Gegenstande nach, in Bildern wie das Konzert und Adrast und Hypsipyle; jenes ist das früheste und zugleich großartigste Beispiel eines genreartigen Charakterbildes, dieses eine geradezu novellistische Schilderung inmitten der stimmungsvollen Landschaft.

Die Belebung einzelner Charaktere durch hohe, bedeutende Auffassung und durch den Reiz der vollkommensten malerischen Durchführung war schon in der vorigen Periode so weit gediehen, daß eine abgesonderte Behandlung dieser Charaktere nicht länger ausbleiben konnte. So wie die vorige Periode der venezianischen Malerei ihr Bestes schon in jenen Halbfigurenbildern der Madonna mit Heiligen zu geben imstande war, so gibt nun Giorgione dergleichen Bilder profanen, bloß poetischen Inhaltes und auch einzelne Halbfiguren, die dann schwer von dem bloßen Porträt zu

trennen sind. Er ist der Urvater dieser Gattung, die später in der ganzen modernen Malerei eine so große Rolle spielt. Allein er malt nicht deshalb kostümierte Halbfiguren, weil ihm ganze Figuren zu schwer wären, sondern weil er darin einen abgeschlossenen poetischen Inhalt zu verewigen imstande ist. Venedig bot in dieser Zeit der erzählenden dramatischen Malerei verhältnismäßig nur wenig Beschäftigung; es fehlten (abgesehen von den Fassadenmalereien) die großen Freskounternehmungen von Rom und Florenz; der Überschuß an derartiger Begabung aber brachte es zu solchen (als Schmuck der Privatzimmer sehr beliebten) Einzelfiguren, wie sie keine andere Schule schuf. Soll man sie historische oder novellistische Charaktere nennen? Bald überwiegt mehr die freie Tatfähigkeit, bald mehr das schönste Dasein. Zusammenstellungen, wie das „Konzert", sind besonders anregend zu Vermutungen über die geistige Entstehungsweise solcher Bilder; mit wenigem ist ein unergründlich Tiefes gegeben.

Das venezianische Novellenbild dehnte schon Giorgione selbst über die biblischen Szenen aus, insofern diese nicht für Kirche und Andacht gemalt, sondern nur aus dem Drange nach Darstellung eines reichen und farbenschönen Daseins entstanden sind. Sie zeigen auf merkwürdige Weise, wie dem Venezianer das Ereignis nur Vorwand wird zur Darstellung der bloßen Existenz auf bedeutendem landschaftlichen Hintergrunde, grade im Gegensatze gegen die florentinisch-römische Kunst. Aber die poetische Empfindung, die Schönheit der Gestalten, der Zauber des Kolorits und die Leuchtkraft der Färbung verklären diese weltliche Auffassung und stellen Giorgiones Schöpfungen, wie die seiner Nachfolger, neben die erhabensten Werke ihrer großen Zeitgenossen in Rom, Florenz und Mailand.

In der Mitte der Schule steht die gewaltige Gestalt des *Tiziano Vecellio* (1477—1576; sein Geburtsjahr fällt vielleicht erst um 1488), der, ein Schüler Giov. Bellinis, in seinem langen Leben alles, was Venedig in der Malerei vermochte, in sich aufgenommen oder selbst hervorgebracht oder vorbildlich in der jüngern Generation geweckt hat. Es ist kein geistiges Element in der Schule, das er nicht irgendwo vollendet darstellt; allerdings repräsentiert er auch ihre Beschränkung.

Der göttliche Zug in Tizian besteht darin, daß er den Dingen und Menschen jene Harmonie des Daseins anfühlt, die in ihnen nach Anlage ihres Wesens sein sollte oder noch getrübt und unkenntlich in ihnen lebt; was in der Wirklichkeit zerfallen, zerstreut, bedingt ist, das stellt er als ganz, glückselig und frei dar. Die Kunst hat diese Aufgabe wohl durchgängig; allein keiner löst sie mehr so ruhig, so anspruchslos, mit einem solchen Ausdruck der Notwendigkeit. In ihm war diese Harmonie eine prästabilierte,

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

um einen philoſophiſchen Terminus in einem beſondern Sinne zu brauchen. Alle äußern Kunſtmittel der Schule beſaß er wohl in einem beſonders hohen Grade, doch erreichen ihn mehrere im einzelnen Falle. Weſentlicher iſt immer ſeine große Auffaſſung, wie wir ſie eben geſchildert haben.

Tizians Jugendzeit[1]) werden jetzt meiſt zwei Werke zugeſchrieben, die früher Giorgione benannt wurden: Chriſtus als
a Schmerzensmann, in der Scuola di S. Rocco zu Venedig, noch den Typus der älteren venezianiſchen Maler zeigend, und der
b kreuztragende Chriſtus in der Kirche S. Rocco daſelbſt. Hierher gehört auch, wenn wirklich von ihm, das kleine Triptychon in SS.
c Ermagora e Fortunato, das Chriſtkind zwiſchen den hh. Katharina und Andreas; noch ſteif und unbedeutend in den Charakteren, aber leuchtend in der Farbe. — Ein Bruſtbild des Heilands, ſchon
d aus ſpäterer Zeit, in der Gal. Pitti (Nr. 228), von edlem aber etwas allgemeinem Ausdruck.

Den mächtigen Einfluß, den Giorgiones prächtige Lebensgeſtaltung auf den jungen Meiſter ausgeübt, bekundet die nicht vor
e 1512 entſtandene allegoriſche Darſtellung in der Gal. Borgheſe zu Rom (Nr. 147), eine der herrlichſten Schöpfungen der Malerei aller Zeiten: Amor sacro ed Amor profano, d. h. Liebe und Sprödigkeit, ein Thema, das ſchon früher z. B. von Perugino behandelt worden war (nach Wickhoff, wohl fälſchlich, „Venus die Medea überredend“). Das Bild übt jenen traumhaften Zauber aus, den man nur in Gleichniſſen ſchildern und durch Worte vielleicht überhaupt nur entweihen könnte. — Von einem etwa gleichzeitigen Bilde ähnlicher Art, den drei Menſchenaltern (das Original in der Bridgewater-Gal. in London), befinden ſich Kopien von
f Saſſoferrato in den Galerien Borgheſe und Doria zu Rom. Derſelben Zeit entſtammt die noch ganz von Giorgione eingegebene (falls nicht gar ihm zuzuſchreibende) Salome mit dem Haupte des Täufers, von einer Magd begleitet (ebenda, II, 40), ausgezeichnet durch ſchöne Köpfe und herrliche Farben. Ebenſo iſt die ſchöne Gruppe der Maria mit den beiden Kindern und dem h.
g Antonius in den Uffizien (Nr. 633) ein frühes Werk von ſorgfältigſter Ausführung. — Das Bildnis des Dogen Niccolò Marcello
h in der Galerie des Vatikans (nach einem ältern Bilde, leider ſehr übermalt) bekundet ſchon deutlich die außerordentliche Begabung Tizians für großartig-einfache Charakteriſtik.

---

1) Ein Fresko der Madonna in Pieve di Cadore (Caſa Valenzasco) wird ihm fälſchlich als früheſte Jugendarbeit zugeſchrieben. Zwei gleichfalls als Jugendwerke
** bezeichnete Bilder in der Chieſetta im Dogenpalaſte, der Chriſtus in der Vorhölle und der Durchgang durchs Rote Meer, ſind wahrſcheinlich von *Previtali* (ſ. S. 776 n).

Von den Fresken, die Tizian neben Giorgione am Fondaco a
de' Tedeschi ausführte und 1508 bendigte, sind leider keine Spuren mehr zu erkennen. Erhalten sind dagegen die Fresken, die er 1511 in zwei Stiftshäusern zu Padua malte. Diese rasch ausgeführten Darstellungen sind flüchtigere, aber zum Teil köstlich lebensvolle und farbenprächtige Schöpfungen. In der Scuola del Carmine gilt für Tizians Werk nur das schöne b
fünfte Bild: Joachim und Anna; die übrigen von *Campagnola* und anderen älteren Paduanern. — In der Scuola del Santo ist von c
Tizian das I., XI. und XII. Bild (vollendet 1511): Antonius läßt ein kleines Kind reden zur Bezeugung der Unschuld seiner Mutter, eine der prächtigsten giorgionesken Kompositionen Tizians; ein eifersüchtiger Ehemann tötet seine Frau; Antonius heilt das zerbrochene Bein eines Jünglings. (Die Mitarbeiter waren: für IV., VIII. und X. Paduaner der frühern Schule; für II., III., IX. und XVII. der Paduaner *Domenico Campagnola*, der hier ein ausgezeichnetes, fast mit Tizians Werken rivalisierendes Talent zeigt; für V., VII., VIII., XIV. verschiedene Schüler Tizians; von *Giov. Contarini* VI.; von späteren XV. und XVI.) In allem, was zur Komposition gehört, sind diese Malereien zwar mit denen der gleichzeitigen Florentiner nicht zu vergleichen (in der Scuola del Santo haben sogar die Gegenstände einen schweren inneren Mangel, vgl. S. 446 und 573 u. fg.); aber als belebte Existenzbilder mit großartig freien Charakteren, mit malerisch vollkommen schön behandelten Trachten, mit vorzüglichen landschaftlichen Hintergründen, mit einem Kolorit, das im Fresko nur hier und da bei Raffael und A. del Sarto seinesgleichen hat, sind diese Arbeiten Tizians von höchstem Wert; sein Helldunkel in der Karnation ist wahrhaft wonnevoll. — Die 1524 in der Kapelle des Dogenpalastes ausgeführten Fresken sind untergegangen; der um die- d
selbe Zeit gemalte h. Christophorus daselbst (unten an der Treppe neben der Kap.) ist eines derjenigen Werke Tizians, aus welchen ein frischer, von Correggio empfangener Eindruck hervorzuleuchten scheint; die gleichfalls al fresco ausgeführte Madonna mit dem Kinde und zwei Engeln (an der Scala de' Giganti) hat stark gelitten.

Von seinen größeren Kirchenbildern ist der thronende h. Markus, umgeben von vier Heiligen (vor 1512), in der Sakristei der Sa- e
lute, das frühste. Es ist ein Wunderwerk an Reife und Adel der Charaktere, in gewaltig leuchtendem Goldton. — Eine frühe Madonna mit zwei Heiligen und dem Stifter im Pal. Balbi-Senarega zu Genua f
ist leider verdorben. — Um das J. 1518 schuf er seine Himmelfahrt der Maria, ein Werk, das einen Markstein in seinem Leben bildete (Akademie zu Venedig). Die untere Gruppe ist der g

wahrſte Glutausbruch der Begeiſterung; wie mächtig zieht es die Apoſtel, der Jungfrau nachzuſchweben! In einigen Köpfen verklärt ſich der tizianiſche Charakter zu himmliſcher Schönheit. Oben, in dem jubelnden Reigen, iſt von den erwachſenen Engeln der, welcher die Krone bringt, in ganzer, herrlicher Geſtalt gebildet; von den übrigen ſieht man nur die überirdiſch ſchönen Köpfe, während die Putten, ebenfalls in ihrer Art erhaben, in ganzer Figur dargeſtellt ſind. Wenn Correggio eingewirkt haben ſollte, ſo iſt er doch hier an wahrer Himmelsfähigkeit der Geſtalten weit übertroffen. Der Gott-Vater iſt von weniger idealem Typus als die Chriſtusköpfe Tizians; vom Gürtel an verſchwindet er in der die Jungfrau umſtrahlenden Glorie. Sie ſteht leicht und ſicher auf den noch ideal, nicht mathematiſch wirklich gedachten Wolken: ihre Füße ſind ganz ſichtbar. Ihr rotes Gewand hebt ſich ab von dem gewaltig wehenden, vorn geſchürzten dunkelblauen Mantel, ihr Haupt iſt umwallt von ganz mächtigen Haaren. Der Ausdruck aber iſt eine der höchſten Divinationen, um die ſich die Kunſt glücklich zu preiſen hat: die letzten irdiſchen Bande ſpringen; ſie atmet Seligkeit. — Eine andere ſchöne Aſſunta im Dome von Verona, ruhiger gedacht als die der Akademie und in maleriſcher Wirkung vielleicht noch höher ſtehend (um 1525); die Apoſtel am leeren Grabe ſchauen tief ergriffen, anbetend der hier einſam Emporſchwebenden nach.

Im Dome zu Treviſo (um 1517), eine Verkündigung: die Jungfrau knieend, der Engel kommt mit ſtürmiſcher Bewegung gleichſam herbeigeflogen; hinten kniet, ganz klein, der Stifter aus der Familie Malchioſtri. — Eine ſpätere ſchöne Verkündigung in der Scuola di S. Rocco zu Venedig (an der zum Obergeſchoß führenden Treppe). — In S. Domenico zu Ancona eine große thronende Madonna mit Heiligen (1520), leider beſchädigt. — Brescia beſitzt in der Kirche SS. Nazaro e Celſo ein großes Altarbild in fünf Abteilungen: in der Mitte die Auferſtehung des Heilandes mit zwei erſchreckt ſich aufraffenden Wächtern; die Seitenbilder enthalten einzelne Heilige, oben die Verkündigung (1522). In der Gal. zu Vicenza (III, 38) eine ähnliche kleine Auferſtehung: nächtliche Stimmung, von herrlicher Wirkung (Skizze). — Eine großartige Santa conversazione iſt das Bild der Galerie des Vatikans (1523): ſechs Heilige, zum Teil von gemäßigt ekſtatiſchem Ausdruck, bewegen ſich frei vor einer Trümmerniſche, über der auf Wolken die Madonna erſcheint; zwei Engel eilen, dem Kinde Kränze zu bringen, die es in ſeligem Mutwillen herunterwirft; weiter oben ſieht man noch den Anfang einer Strahlenglorie (brutal verſtümmelt durch Entfernung des obern halbrunden Abſchluſſes). In derartigen ruhigen Exiſtenzbildern, wo ein Klang,

eine Stimmung das Ganze erfüllen darf, wo die besondere historische Intention zurücktritt, ist Tizian ganz unvergleichlich groß.

Von Bildnissen aus den zwanziger Jahren sind in Italien wenige erhalten: in der Gal. Pitti: der Geheimsekretär Tommaso a
Mosti (Nr. 495, dat. 1526) und das treffliche Kniestück eines Herrn in schwarzer Tracht (Nr. 92), unter dem Namen des „Engländers" bekannt, dessen Gegenstück, das Bildnis einer schönen jungen Dame in reichem Kostüm, kürzlich in den Privatzimmern des Pal. Pitti b
wieder aufgefunden ist (beide aus Urbino stammend). Wohl noch etwas früher entstand das herrliche Frauenbild in den Uffizien c
(Nr. 626), Flora genannt: mit der Linken zieht sie das Damastgewand auf, mit der Rechten bietet sie Röslein dar. Hier hat Tizian das erreicht, was Palma in ähnlichen Frauenbildern anstrebte. Wie bei der sog. Maîtresse du Titien im Louvre wird man auch hier stets im Zweifel sein, wie weit es Porträt oder wie weit es aus rein künstlerischem Antrieb gemalt ist, und ob man mehr eine bestimmte Schönheit vor sich hat oder ein zum Bilde gewordenes Problem der Schönheit. (Der Jacopo di Franc. Soranzo in der Akademie zu Venedig [falsch datiert 1522] ist ein d
frühes treffliches Werk *Tintorettos*.)

Vielleicht die vollendetste Schöpfung Tizians ist das Gemälde in den Frari: mehrere Heilige empfehlen der auf einem Altar e
thronenden Madonna die unten knieenden Mitglieder der Familie Pesaro (1526, also gerade in der Mitte seines Lebens entstanden). Ein Werk von ganz unergründlicher Schönheit, durch das Tizian die Auffassung ähnlicher Gegenstände für die ganze Folgezeit neu feststellte, nach malerischen Gesetzen der Gruppen- und Farbenfolge, in freier, luftiger Räumlichkeit. (Unfertige Kopie der Madonna, aus dem 17. Jahrh., in den Uffizien.) — Das berühmte f
Altarbild mit der Ermordung des Petrus Martyr in S. Giovanni e Paolo (1530) ist durch den Brand im Jahre 1867 vernichtet — (das Nachfolgende möge bei denen, die das Bild noch gesehen, die Erinnerung an den wundervollen Eindruck hervorrufen: Das Momentane ist hier wahrhaft erschütternd und doch nicht gräßlich; der letzte Ruf des Märtyrers, die Wehklage seines entsetzten Begleiters haben Raum, in die hohen luftigen Baumstämme emporzudringen, die man sich mit der Hand verdecken möge, um zu sehen, wie hochwichtig ein solcher freier Raum für wirklichkeitsgemäß aufgefaßte bewegte Szenen ist. Das Landschaftliche überhaupt ist hier zuerst mit vollendet künstlerischem Bewußtsein behandelt, die Ferne in einem zornigen Licht, das den Moment wesentlich charakterisieren hilft). Es war ein notwendiger, wenn auch verhängnisvoller Übergang in dieser Zeit einer allem gewachsenen Kunst, daß man anfing, statt der Heiligen die Legende,

ſtatt des Märtyrers das Martertum auf den Altar zu bringen. – Würdig reiht ſich dieſen beiden Werken St. Johannes der Almoſen-
a geber in S. Giovanni Elemoſinario an, der bald nach ihnen entſtand; leider ebenſo wie das Bild im Vatikan (S. 918g) durch Entfernung des oberen halbrunden Abſchluſſes verſtümmelt. – In
b der Gal. des Kapitols aus dieſer Zeit die leuchtende Darſtellung der Taufe Chriſti (auch für Bordone erklärt).

Fortan treten die Bildniſſe ſtärker in den Vordergrund. Tizian malte den Kardinal Ippolito Medici in ungariſcher Tracht (Gal.
c Pitti, Nr. 201, v. J. 1533), eine groß aufgefaßte, farbenprächtige
d Schöpfung. – Die Gal. Doria in Rom bewahrt zwei zweifelhafte Bildniſſe, angeblich Marco Polo (wohl von *Jacopo Baſſano*)
e und Janſenius darſtellend; die Gal. Colonna das Bildnis eines
f Mönches, angeblich des Onufrius Panvinus. – In den Uffizien (Nr. 605 u. 599) ſind die Hauptwerke dieſer Zeit: der Herzog Francesco Maria von Urbino im Harniſch, vor einer roten Plüſchdraperie ſtehend, und die alternde, ehemals ſchöne Herzogin im Lehnſtuhle; vollendet in der Charakteriſtik wie in der fleißigen Ausführung, mit einer köſtlichen Landſchaft, in die der aufgeraffte Teppich den Einblick geſtattet; beide 1537 gemalt. Derſelben Zeit gehört das vornehme Porträt des Antonio Porzia an (in der
g Brera, Nr. 288 bis), leider ſehr beſchädigt. Wohl nur wenig ſpäter
h das Bruſtbild des G. Giacomo Medici in der Ambroſiana; nur eine Ruine, aber auch ſo noch von vornehmer Erſcheinung und feiner Farbenwirkung.

Denſelben Typus, wie die Herzogin, tragen zwei Bilder aus
i den zwanziger Jahren: die berühmte „Bella“ im Pal. Pitti (Nr. 18)
k und die Venus mit dem Hündchen in der Tribuna der Uffizien (Nr. 1117). Die Kleidung der Bella (blau, violett, gold, weiß), wahrſcheinlich vom Maler gewählt, ſtimmt mit dem lieblich üppigen Charakter des Kopfes geheimnisvoll zuſammen. An zauberhaftem Reiz übertrifft ſie ſelbſt die Flora der Uffizien. Geſtalten dieſer Art ſind es, die ſo oft unſerer neueren (zumal der franzöſiſchen) Malerei das Konzept verrückten. Warum ſind dieſes ewige Formen, während die Neuern es ſo ſelten über ſchöne Modellakte hinaus bringen? Weil Motiv und Moment und Licht und Farbe und Bildung miteinander im Geiſte Tizians entſtanden und wuchſen. Was auf dieſe Weiſe geſchaffen iſt, das iſt ewig. Die wonnig leichte Lage, die Stimmung der Karnation zu dem goldenen Haar und zu dem weißen Linnen und ſo viel andere Einzelſchönheiten gehen hier durchaus in der Harmonie des Ganzen auf, nichts präſentiert ſich abgeſondert. Tizian malte dieſes Bild für den
l Herzog von Urbino, ebenſo wie die Magdalena im Pal. Pitti (Nr. 67). Hier ſollte wohl die bußfertige Sünderin dargeſtellt

werden; allein in dem wundervollen Weibe, dessen Haare wie goldene Wellen den schönen Leib umströmen, ist dies offenbar nur Nebensache.

Von der im Jahre 1538 entstandenen großen Darstellung der Schlacht von Cadore (für den großen Saal des Dogenpalastes gemalt, 1577 verbrannt) befindet sich eine Kopie in den Uffizien (Nr. 609). a – Ein herrliches, ganz eigenartiges Werk von 1539 bewahrt die Akademie zu Venedig (Nr. 626): den Tempelgang der jugend- b lichen Maria, unmittelbar aus dem venezianischen Leben geschöpft und mit einer Fülle von Nebenmotiven ausgestattet, die mit einer erstaunlichen Frische und Schönheit dargestellt sind. – In S. Mar- c ciliano der junge Tobias mit dem Engel, ein ganz naives Bild kindlicher Beschränktheit unter himmlischem Schutze (um 1540). – In den drei ursprünglich für S. Spirito gemalten Deckenbildern der Sakristei der Salute (1543), dem Tode Abels, dem Opfer d Abrahams und dem toten Goliath, scheint Tizian, neben der Beeinflussung durch Michelangelo, auch dem Correggio sehr unmittelbar nachgegangen zu sein. Sie sind wohl die frühesten venezianischen Bilder in Untensicht. Eigentlich lag diese Darstellungsweise gar nicht in der venezianischen Malernatur, die ja Existenzen entwickeln, nicht durch täuschende Raumwirklichkeit ergreifen will. Es sind noch dazu irdische, nicht himmlische Vorgänge, und daher die Untensicht nur jene halbe, von da an in Hunderten von venezianischen Deckenbildern herrschende. Die Formen verschieben sich dabei schon ziemlich häßlich (der knieende Isaak!), doch ist die Malerei noch vorzüglich. – Außerdem in der Kirche die Ausgießung des h. Geistes (1544 bestellt, aber von T. e in seinen letzten Jahren ganz umgearbeitet) und im Chore hinter dem Hochaltare Kirchenväter und Evangelisten.

In dem Alter von 60 bis 70 Jahren mag der Meister auf dem Bildnisse in der Malerporträtsammlung der Uffizien dargestellt f sein: sehr verdorben und zweifelhaft. Noch ein zweites dort aufgestelltes Selbstbildnis wird als Original angeführt, augenscheinlich mit Unrecht. – Um so schöner ist das Bildnis seines Freundes Pietro Aretino im Pal. Pitti (Nr. 54), ganz geeignet, die eigen- g tümliche Persönlichkeit dieses für seine Zeit so bezeichnenden Mannes voll daraus erkennen zu lassen. – Meisterhaft auch die Halbfigur Pauls III., im Lehnstuhle sitzend, im Museum von Ne- h apel (Kopien im Pal. Pitti, in der Gal. Spada zu Rom und i in der Turiner Galerie); ebenda derselbe Papst samt seinem k Sohne Alessandro und seinem Großsohne Ottavio (1545), skizzenhaft behandelt, aber voll Leben und Dramatik! – Von dem Kardinal Alessandro Farnese befinden sich Einzelbildnisse im Museum l von Neapel und in der Gall. Nazionale zu Rom, beide in üblem m

Zuſtande. — Von deſſen Bruder Pier Luigi, dem Vater Ottavios,
a bewahrt Neapel ein lebensgroßes Knieſtück im Pal. Reale, von
b meiſterhafter Ausführung. — In den Uffizien (Nr. 614) Giovanni
c de' Medici, nach der Totenmaske gemalt. In der Gal. Borgheſe (Nr. 188) ein großartiges Mönchsporträt, als h. Dominikus (um 1560).
d Für die Farneſe malte er die Danae im Muſeum von Neapel, die Zeugnis ablegt von den Eindrücken, die er bei ſeinem Beſuche Roms im J. 1545 empfangen. — Ähnliche Vollendung der Körper-
e formen iſt an der Venus mit dem Amor in der Tribuna der Uffizien (Nr. 1108) zu bemerken. Dieſes Bild, in den Linien der Hauptgeſtalt dem früheren Venusbilde daſelbſt ähnlich, ſchildert doch einen anderen Typus und erhält durch den roten Sammetteppich ſtatt des Linnens, ſowie durch den landſchaftlichen Hinter-
f grund einen ganz neuen Sinn. — Im Pal. Doria zu Rom eine
g Allegorie (Skizze) unerklärten Inhalts. — Im Dome von Serravalle die impoſante Madonna mit den hh. Petrus und Andreas (1547). — (Eine Kopie des Chriſtus in Emaus im Louvre beſitzt
h die Turiner Galerie.)

Aus den Zeiten ſeines zweimaligen Aufenthalts in Augsburg
i (1548 und 1550—51) iſt in Italien noch erhalten: Karl V. im Muſeum von Neapel (arg verdorben); die ſtehende ganze Figur Philipps II. daſelbſt kann dagegen mit dem Meiſterſtück in Madrid
k wetteifern. (Kopien des letzteren im Pal. Pitti, Nr. 200, und, als
l Halbfigur, im Pal. Corſini in Rom, Nr. 615.) Aus derſelben Zeit das erſt kürzlich als T. erkannte ſtattliche Männerbildnis
m unter Moronis Namen in der Gal. zu Verona. — Von feiner Charakteriſtik iſt der Erzbiſchof von Raguſa, Beccadelli, in der
n Tribuna der Uffizien, Nr. 1116 (v. J. 1552). — Im Hoſpital zu
o Mailand Marc Antonio Rezzonico (verdorben). — In Maniago,
p Sammlung des Grafen Maniago, die Bildniſſe der beiden Schweſtern
q Irene und Emilie von Spilimbergo. — Im Dogenpalaſte malte Tizian 1555 das berühmte Bild der „Fede", mit dem knieenden Dogen Grimani. Sein Neffe Marco fügte ſpäter an beiden Seiten
r je eine (ſehr ſtörende) Figur an. — Im Vorſaale des Pal. Reale die großartige Geſtalt der Weisheit, als Deckenbild, ein noch ſpäteres Werk.

Aus den letzten zwanzig Jahren ſeines Lebens ſind die Darſtellungen religiöſen Inhalts ſehr zahlreich, meiſt von gewaltiger Erfindung und kühner Ausführung. In der Pfarrkirche von
s Medole: Chriſtus der Jungfrau Maria erſcheinend. — Der einſame
t Bußprediger Johannes, in der Akademie zu Venedig (Nr. 314), eine edle Geſtalt von würdevoller Haltung, mit dem Ausdrucke des Kummers, in ſchöner Landſchaft; er winkt mit der Rechten die Leute herbei. — Die Marter des h. Laurentius, in der Je-

ſuitenkirche, ein unleidlicher Gegenſtand, aber durchaus groß- a
artig behandelt: der Kopf des Dulders einer von Tizians bedeu-
tendſten Charakteren; das Zuſammenwirken der verſchiedenen
Lichter auf der in vollſter Bewegung begriffenen Gruppe von
zauberhafter Wirkung. — (Die Grablegung und die Anbetung der
Könige, in der Ambroſiana zu Mailand, Kopien nach Bildern b
in Madrid.) — In die Kirche ſeiner Heimatsſtadt Pieve di Cadore c
ſtiftete der Meiſter ein Altarbild mit ſeinem und ſeines Bruders
lebensvollen Bildniſſen, originell angeordnet und leuchtend im
Kolorit. — In der Galerie zu Ancona eine Kreuzigung, arg ent- d
ſtellt (aus S. Domenico). — In S. Francesco zu Ascoli die e
Viſion des Kirchenheiligen mit dem anbetenden Stifter, dem Prä-
laten Deſiderio Guido (1561). — In S. Sebaſtiano zu Venedig der f
greiſe h. Nikolaus in Cathedra, von ergreifender Schilderung des
hinfälligen Alters (1563). — In der Brera ein wirkungsvoller h. g
Hieronymus, von leuchtender Abendſtimmung. Eine andere ſehr
beſchädigte Darſtellung des h. Hieronymus in der Gal. zu Turin. h

Das ſpäteſte ſeiner in Italien befindlichen mythologiſchen Bilder
iſt die Erziehung des Cupido, in der Gal. Borgheſe zu Rom; i
wunderbar naiv und farbenſchön. — (In der Accad. S. Luca da- k
ſelbſt eine verdorbene Kopie der Calliſto nach dem Originale in der
Bridgewater-Gal. zu London; die Vanitas ebenda Schülerarbeit.) —
Die ſpätere Faſſung des Magdalenentypus, im Muſeum von l
Neapel (1567), wo die Heilige mit geſtreiftem Überwurf bekleidet
iſt, geht ebenſo wie das Exemplar im Pal. Durazzo zu Genua m
(bis auf die Landſchaft ganz übermalt) auf das Petersburger
Hauptbild zurück. An Stelle der früheren Lieblichkeit iſt üppige
Gliederpracht getreten; die Behandlung von der charakteriſtiſchen
Breite, die Färbung in dem graulichen Tone der ſpäteſten Zeit. —
Von Kirchenbildern ſeiner letzten Zeit beſitzt Venedig in S. Lio n
einen äußerſt wirkungsvollen h. Jago di Compoſtella; in S. Sal- o
vatore eine großartige Verklärung Chriſti und die durch den
grellen Lichteinfall pikante Verkündigung. — Im Pal. Pitti p
(Nr. 423) die Anbetung der Hirten, in der Kompoſition übereinſtimmend mit einer der Fresken, die ſeine Schüler in der Kirche
von Pieve di Cadore ausführten. — In der Stadtgalerie zu q
Urbino zwei kleinere Bilder, Abendmahl und Auferſtehung, r
erſteres leer und lieblos, letzteres noch klar, leuchtend und farben-
prächtig. Das letzte Bild des Meiſters, die Pietà in der Aka- s
demie von Venedig (Nr. 400), von Tizian 1573 begonnen, nach
ſeinem Tode von Palma Giovane vollendet und ſpäter vielfach
übermalt, zeigt bei etwas zerfließenden Formen und Linien noch
einen wahren und großartigen Affekt[1]).

1) Von den vielen dem Meiſter mit Unrecht zugeſchriebenen Gemälden mögen

Faſt gleichzeitig und eigenartig, aber weniger begabt, bereits von Giorgione und von Tizian beeinflußt, ſtrebt der Bergamaske *Jacopo Palma* (eigentlich Negreti, geb. wahrſcheinlich 1480, † 1528) nach einem ähnlichen Ziele. In ſeinen Altarbildern, deren noch eine größere Reihe auf uns gekommen iſt, hält er ſich bei freierer Anordnung doch im weſentlichen noch an das Vorbild Bellinis, auf den in ſeiner letzten Zeit Palma offenbar einen rückwirkenden Einfluß hatte (vgl. B.s Altarbild in S. Giov. Criſoſtomo). Den Geſtalten ſeiner heiligen Männer wohnt eine für die Venezianer ſeltene Kraft und Energie inne, die weiblichen Geſtalten imponieren durch eine ſchöne Fülle der Formen; und dem entſpricht die außerordentlich tiefe lokale Färbung in den meiſten dieſer Bilder. In einem irrtümlich dem Previtali (Cordegliaghi) zugeſchriebenen
a Madonnenbilde der Akademie zu Venedig (Nr. 70) zeigt ſich der Künſtler noch als echter Bergamaske. — Ein Hauptwerk der
b früheren Zeit iſt das Altarbild in Zerman (unfern Meſtre), Maria mit dem Kinde, das die vier Heiligen am Fuße des Thrones ſegnet. Der thronende Petrus, umgeben von ſechs Heiligen, in der Aka-
c demie zu Venedig (Nr. 302) wird, wohl mit größerem Recht, dem *Pordenone* zugeſchrieben; ebenda eine Himmelfahrt Mariä
d (Nr. 315), ſicher nur Schulgut. — In S. Caſſiano ein thronender Johannes mit vier Heiligen; — ein beſonders impoſantes Altar-
e werk in S. Stefano zu Vicenza: Maria thronend zwiſchen den hh. Lucia und Georg, vorn ein mandolineſpielender Engel, zu den Seiten Ausblick in die herrliche Landſchaft. — Tizians Zinsgroſchen hatte der Künſtler im Kopfe, als er die Ehebrecherin vor Chriſtus,
f in der Galerie des Kapitols (Nr. 203), malte. Eine Madonna mit Kind, Halbfigur vor rotem Teppich, aus der beſten Zeit, von
g geradezu monumentaler Konzeption, bei March. Visconti-Venoſta in Rom; eine kleinere unfertige Madonna vor einer
h Grotte, beſonders farbenprächtig, bei Dr. G. Frizzoni in Mailand. — Zwei große vielteilige Bilder, die Palma ſpät für ſein
i Heimatſtädtchen Serinalta malte (im Dome, die Mittelbilder ſtellten den Tempelgang Mariä und die Auferſtehung Chriſti dar), ſind vielleicht ſein flüchtigſtes Machwerk. Hier in ſeiner Heimat, im Brembotale bei Bergamo, ſind noch zwei Altarbilder in Doſ-
k ſena und Peghera von ihm erhalten. — Die große Anbetung
l der Könige in der Brera (Nr. 119, 1526 beg.), ſowie Kaiſer Kon-

---

* hier noch angeführt werden die „Schiava“ im Pal. Barberini, eine Kopie nach
** *Palma;* das Opfer Abrahams in der Gal. Doria zu Rom, von *Livens;* ebendort das angebliche Selbſtbildnis Tizians ſamt ſeiner Frau, von *Sophonisba Anguisciola;* die
*** Huldigung der Veroneſer an Venedig, in der Gal. zu Verona, wohl von *Bonifazio;*
† die Bildniſſe des Ant. Cappello und Soranzo in der Akademie zu Venedig, von *Tintoretto.*

ſtantin und Helena mit dem Kreuze zwiſchen zwei Heiligen ebenda (Nr. 179) zeigen den Meiſter nicht von ſeiner günſtigen Seite.

Das ſchönſte ſeiner Altarbilder, die h. Barbara, mit unbedeutenderen, etwas ſtörenden Seitenbildern, in S. M. Formoſa zu Venedig, ſteht bereits auf der Grenze der reinen Exiſtenzbilder. Der Kopf der Heiligen von einer wahrhaft zentralen venezianiſchen Schönheit, das Ganze mit der höchſten Gewalt und Wiſſenſchaft der Farbe und Modellierung vollendet. Auffallend daneben der unentſchiedene Schritt, der unplaſtiſche Wurf des Gewandes, die überzierliche Kleinheit der Hand, welche die Palme hält. — Erſt durch Palma werden auch jene heiligen Konverſationen, in denen in völlig freier Gruppe (von kleinen Figuren) die Madonna mit dem Kinde dargeſtellt iſt, wie ſie inmitten der Landſchaft umgeben iſt von Heiligen oder von Hirten und Stiftern, die ſich verehrend ihr nahen und vor ihr knieen, zu Bildern für die einfache Hausandacht von rein weltlicher, aber hehrer Schönheit und unübertroffener Farbenpracht und Farbenharmonie umgeſtaltet. In ihnen tönt immer derſelbe Klang, hier einfacher, dort reicher; hier auf einer höhern, dort auf einer tiefern Gamme der Farben; hier mit ſchlichtem, dort mit prächtigem landſchaftlichen Hintergrunde; die Madonna in der Mitte gerne unter dem Schatten eines Baumes. — Unter den Bildern dieſer Art in Italien gilt als das ſchönſte das im Muſeum zu Neapel; — ihm gleich kommt b
das große, nicht ganz vollendete Bild der Akademie zu Venedig (neuerdings erworben); — zwei frühe, mit je zwei Heiligen, in den Galerien von Rovigo und von Bergamo (Gal. d
Locchis, Nr. 189; eine Replik des letzteren im Pal. Bianco zu e
Genua); — im Pal. Pitti (Nr. 254), in der Gal. Borgheſe und f
im Pal. Colonna zu Rom: die Madonna mit dem h. Petrus, der g
den knieenden Stifter empfiehlt, einen jungen bartloſen Mann von ſelten erreichter Wahrheit im Ausdruck inniger Hingebung; das Malwerk von jener Kraft des Tones und jener markig körnigen Behandlung, in der Palma von keinem Venezianer übertroffen wird. Eines der ſpäteſten (vielleicht von *Bonifazio* voll.) in der Galerie zu Baſſano (Halbfigurenbild). h

Palma gilt auch als Schöpfer (wahrſcheinlicher waren Giorgione und Tizian auch hier ſeine Vorgänger) jener etwas überreich, bei ihm aber noch ſehr edel gebildeten und beſonderes Zutrauen erweckenden weiblichen Charaktere, die in Venedig beſonders beliebt waren. Italien beſitzt nur noch wenige dieſer Bilder. Eins davon, noch im hiſtoriſchen Gewande, die Judith in den Uffizien i
(Nr. 619), iſt nur noch eine Ruine und wohl überhaupt zu gering für Palma. (Ein anderes iſt mit den Kunſtſchätzen des Pal. Sciarra ins Ausland gekommen.) Eine „Lukretia“ in der Gal. Borgheſe. k

a In der Gal. Querini-Stampaglia zu Venedig zwei der seltenen Bildnisse Palmas (S. IV u. XVII), das weibliche unvollendet.

Unter Giorgiones Nachfolgern ist *Sebastiano Luciani*, unter seinem späteren Beinamen *Frate del Piombo* bekannt (geb. 1485, † 1547), der wichtigste. Er soll anfangs Schüler des Giov. Bellini gewesen sein, kam aber schon jung zu Giorgione, bei dem sich sein malerisches Talent rasch entwickelte. Giorgiones Einfluß verraten zuerst die vier Einzelfiguren (von den Orgelflügeln) in S. Bar-
b tolommeo zu Venedig, die hh. Bartholomäus, Sebastian, Ludwig und Sinibald, meist unbedeutend in Typus und Haltung, knitterig in der Faltenbildung, aber von leuchtender Färbung. — Als Jugendwerk des Künstlers wird jetzt auch die früher Tizian benannte
c Heimsuchung in der Akademie (Nr. 95) in Anspruch genommen; in den Figuren wesentlich geringer, in der Ausführung flüchtig. – Die herrlichste Frucht dieser seiner ersten Tätigkeit ist das Ge-
d mälde auf dem Hochaltare in S. Giovanni Crisostomo zu Venedig: der Patron der Kirche von andern Heiligen umgeben, leuchtend in den reichen Farben, wie nur wenige andere der goldenen Zeit Venedigs, und in der Gruppe der Frauengestalten von jener edlen sinnlichen Schönheit, für die ihm Giorgione das Vorbild war, in dessen Werkstatt Sebastiano das Bild wohl noch malte. (Die alte Angabe, daß Giorgione das Bild begonnen und Sebastiano es nur vollendet habe, hat manches für sich.)

Gleich nach Giorgiones Tod, spätestens 1511, siedelte Sebastiano nach Rom über, wohin ihn Agostino Chigi zur Teilnahme an der
e Ausschmückung der Villa Farnesina zog. Hier sind von ihm in dem Saale der Galatea die Lünettenbilder, Szenen aus Ovids Metamorphosen, und die Kolossalgestalt des Polyphem neben Raffaels Galatea al fresco ausgeführt; die leuchtende Färbung zeigt noch den Schüler Giorgiones, einzelne schöne weibliche Gestalten erfreuen das Auge; aber die Kompositionen sind unglaublich verzettelt und unbedeutend, die Zeichnung ist sehr flüchtig.

Schon in diesen Fresken verrät sich hier und da der Einfluß Michelangelos, zu dem Sebastiano für nahezu ein Jahrzehnt in engste Beziehung trat. Die gewaltige Auffassungsweise Michelangelos wirkte so packend auf den jungen Venezianer, daß er allmählich aus seiner glühend leuchtenden Tonmalerei in eine auf strenge Zeichnung und große Komposition ausgehende Richtung überging, wobei ihn jedoch bis in die späteste Zeit der angeborene koloristische Sinn vor allen römischen Nebenbuhlern auszeichnete. Bei dem engen Verhältnisse beider Künstler, das Sebastiano in unwürdiger Weise benutzt zu haben scheint, um Michelangelos Abneigung gegen den ihm in seiner Kunstrichtung unsympathischen

Raffael immer mehr zu steigern, ist Michelangelos Beihilfe in Rat und Tat bei mehreren späteren Kompositionen Sebastianos durch den Briefwechsel beider Künstler gesichert; Michelangelo fertigte danach die Zeichnungen zu verschiedenen der bedeutendsten Kompositionen des Venezianers.

Noch giorgionesk ist die große Darstellung mit dem Tode des Adonis in den Uffizien (Nr. 592), in den Formen schon auf a
Michelangelo weisend, in der schönen Landschaft und in der malerischen Stimmung noch rein venezianisch. (Über das ihm jetzt fast allgemein zugeschriebene Porträt der sog. Fornarina in der Tribuna s. u. Raffael, S. 860 b.) Von großer Farbenpracht ist auch die Pietà aus S. Francesco im Museo Comunale zu Viterbo: b
Christi Leichnam auf einem Linnen vor der trauernden Mutter ausgebreitet, die, von gewaltigem Charakter, mit fest geschlossenem Munde nach vorn gewandt inmitten des Bildes sitzt; ein Bild von fremdartig ergreifender Wirkung und höchst feierlicher Stimmung, dessen herrliche Komposition sehr an Michelangelo erinnert. — Etwa gleichzeitig entstand auch die unfertige (auf Schiefer gemalte) Madonna, das schlafende Kind aufdeckend, im Museum zu Ne- c
apel; raffaelisch in der Erfindung, von einem ganz eigenartigen Duft der kühlen, zarten Färbung. Vollendet ist die Umgestaltung zum römischen Stil in dem Martyrium der h. Agathe von 1520 (Pal. Pitti, Nr. 179), einem Bilde, das in besonders glücklicher d
Weise Michelangelos große Zeichnung und männliche Auffassung mit ernster, fast florentinischer Farbenstimmung verbindet.

Mehrere große Aufträge, die Sebastiano in dieser Zeit ausführte, zeigen am stärksten Michelangelos Einfluß und teilweise auch dessen Beihilfe. Die Fresken der 1. Kap. rechts in S. Pietro in Mon- e
torio zu Rom entstanden zwischen den Jahren 1514 und 1519. In dem Hauptbilde, der Geißelung Christi (1518, zu den Seiten Petrus und St. Franziskus), gibt er das Unleidliche wahrhaft groß; durch die bewegten Schergen ist die edle Duldergestalt in wirksamster Weise gehoben. Über diesem in der Rundung der Nische angebrachten Bilde (leider in Öl an die Wand gemalt und daher sehr nachgedunkelt) malte Sebastiano schon früher in der Halbkuppel die Verklärung und an der Kirchenwand über der Nische beiderseits je einen Propheten in Begleitung eines Engels. Die Verklärung leidet noch an dem Mangel an Kompositionssinn, der in den Farnesinafresken so sehr stört; die Propheten sind dagegen denen Michelangelos an der Sistinadecke nur zu nahe verwandt. (Eine eigenhändige Replik der Geißelung Christi im Museo Comu- f
nale zu Viterbo; eine große Taufe daselbst nur ein Schulwerk; eine kleinere Kopie der Geißelung von *Venusti* in der Gal. Bor- g
ghese, Nr. 133.) — In S. M. del Popolo enthält die Capp. Chigi h

in dem Altarbilde mit der Geburt Mariä, mehr noch in dem Wandbilde mit der Glorie Gott-Vaters spätere, reiche Kompositionen des Meisters, groß gehalten, aber schon gesuchter und manierierter in den Formen und leider infolge Nachdunkelns fast ungenießbar.

Vor 1525 entstanden noch verschiedene Bildnisse, in denen des Meisters Bedeutung zur vollen Geltung kommt: im Museum zu
a Neapel das Papst Hadrians VI., großartig aufgefaßt, in der Färbung schon kühl, während das herrliche Bildnis eines schönen voll-
b bärtigen Mannes im Pal. Pitti (Nr. 409) noch fast die alte venezianische Leuchtkraft besitzt, obgleich die Schiefertafel, auf der es gemalt ist, die Farben hat nachdunkeln lassen. (Das Jünglings-
c porträt in der Tribuna, dat. 1512, wird ihm mit Unrecht zugeschrieben, steht vielmehr dem Lotto und Licinio nahe.)

Von dem zweijährigen Aufenthalte des Meisters in seiner Vaterstadt nach dem Sacco di Roma (1527) zeugt sodann das Bildnis
d Aretinos im Stadthause zu Arezzo, noch als Ruine von großem Reiz; aber neben Tizians bekanntem Bildnis des Aretiners vermag es trotz großartiger Wiedergabe der brutalen und doch imponierenden Persönlichkeit nicht zu bestehen. Vielleicht gleichzeitig malte Sebastiano auch (überlebensgroß) den Andrea Doria in der Gal.
e Doria zu Rom: einfach aufgefaßt und doch in den kalten, fahlen Zügen ein so gewaltig treues Charakterbild, wie kaum ein zweites; nur in wenigen grauen Farben und doch in der Abstufung der Töne voll großartiger Kraft und Feinheit! Ebendort seit kurzem das Bildnis Andreas als Neptun. — Nach seiner Rückkehr nach Rom (1529) entstand der treffliche Kopf Papst Clemens' VII. im
f Museum von Neapel (als Mönchskopf aufgeführt). Von dem-
g selben Papste besitzt die Galerie zu Parma ein nicht ganz gleichwertiges größeres Bildnis, mit einem Kammernherrn zur Seite. — (Wie ein spätes Werk des Künstlers erscheint das großartig ge-
h dachte Feldherrnbildnis eines Colonna in der Gal. Colonna zu Rom, Giorgione zugeschrieben.) Die Bilder seiner letzten Zeit sind
i fast ausnahmslos in das Ausland gewandert; im Vatikan (Anticamera delle Udienze) die edle Einzelgestalt des h. Bernhard, den Versucher unter den Füßen.

Sebastiano steht gewiß den großen Meistern der goldenen Zeit weit nach; aber trotz seiner Abhängigkeit hat er gelegentlich Werke geschaffen, die durch Größe und Schönheit der Form, Pracht der Farbe, pikante Wirkung der Beleuchtung und selbst durch packenden Ernst der Auffassung sich den Schöpfungen der Größten anschließen.

Der einzige Schüler Sebastianos, *Tommaso Laureti*, hat den
k 4. Saal im I. Stocke des Konservatorenpalastes mit Fresken (Szenen der römischen Geschichte, M. Scaevola, Brutus und seine

Söhne usw.) ausgeschmückt, in denen er sich mehr an die Art Giulios und Sodomas als an die seines Lehrers gehalten hat; in seiner spätern Zeit, zu Bologna, erscheint er mehr als Naturalist in Tintorettos Art: Hochaltar von S. Giacomo Maggiore usw. a

Mehrere gleichzeitige Künstler entwickeln sich im Anschlusse an die genannten großen Meister, ohne sie jedoch völlig zu erreichen.

Rocco Marconi (1504 schon tätig, 1529 gestorben), ursprünglich wohl von Giorgione beeinflußt und im Gedanken durchaus von Palma abhängig, in der Farbe glühend und transparent wie wenige, in den Charakteren ungleich, müßte sich einmal zu einer großen Leistung zusammengenommen haben, wenn wir ihm die Kreuzabnahme in reicher Landschaft (Akademie von Venedig, Nr. 166), b allein zuschreiben dürften; doch lassen sich deutlich mehrere Hände unterscheiden: *Basaiti* und vielleicht *Boccaccino* haben den Hauptanteil daran; Rocco hat nur hier und da die letzte Hand angelegt. – Seine Halbfigurenbilder mit dem venezianischen Lieblingsgegenstande, der Ehebrecherin vor Christus (S. Pantaleone, Kap. l. vom Chor; Akademie, Nr. 334, Replik von fremder Hand; Pal. Reale, besonders gut und allein echt bezeichnet), sind seelenlos aufgeschichtet; besser das Bild in der Gal. Giovanelli. Sein Christus zwischen zwei Aposteln ist das eine Mal (Akademie von Venedig, Nr. 317) in Anordnung und Charakteren unfrei, in der Färbung eine wenig glückliche Nachahmung der Art des Palma, – das andere Mal (S. Giovanni e Paolo, rechtes Querschiff) eines der besten Bilder der Schule, mit den schönsten, mildesten Köpfen, zumal des Heilands, der sich dem Christustypus Bellinis nähert; Petrus mit der ausdrucksvollen Gebärde tiefster Ergebenheit; darüber ein musizierender Engelchor. c d e f g h

Eine sehr viel eigenartigere, phantasievollere Natur ist *Lorenzo Lotto* (1480–1556). Unstät seinen Wohnsitz wechselnd, zeigt er sich sehr verschiedenen Einflüssen zugänglich, und erscheint auch in seinen Schöpfungen sehr verschiedenartig, aber fast immer anziehend, selbst bestechend. Die kleinen frühesten Jugendwerke, die ihm jetzt zugeschrieben werden, befinden sich nicht mehr in Italien. Die frühesten Werke hier: ein paar Halbfigurenbilder mit der Madonna und Heiligen in der Gal. zu Neapel (um 1505), ein ähnliches Bild i in der Gal. Borghese (Nr. 193; 1508), sowie die Madonna in der k Glorie mit zwei Heiligen in Asolo (1506), die großen Madonnen- l bilder in S. Cristina vor Treviso (1506) und im Municipio von m Recanati (1508), vor allem, als früheste Arbeiten, die prächtigen n Kriegergestalten in den Freskodekorationen um das Grabmal Onigo in S. Niccolo zu Treviso (nicht von Jac. de' Barbari!) zeigen o im Aufbaue und in den Typen wie in der Farbe vorwiegend den Einfluß von Giov. Bellini; in den kleinern Bildern daneben eine

gewisse Verwandtschaft mit Dürer, wie dieser gerade damals in Venedig malte. Aus dieser Zeit das tüchtige Bildnis des Bischofs
a Bern. Rossi von Treviso, im Museum zu Neapel, früher Solario u. a. zugeschrieben. Allmählich macht sich daneben besonders das Vorbild Giorgiones geltend. — Wiederholt hielt sich Lotto in der Mark Ancona auf, zuerst wahrscheinlich von 1508—1512, vorübergehend auch in Rom. Von 1512 datiert die Transfiguration im
b Municipio zu Recanati und eine Grablegung in der Biblio-
c teca zu Jesi. — Wenig später ist das (zweifelhafte) Halbfigurend bild der drei Menschenalter im Pal. Pitti (Nr. 110), sehr ansprechend und von leuchtender Färbung in Giorgiones Art (dem es neuerdings wieder zugesprochen ist). — Seit 1513 finden wir den Künstler auf mehr als ein Jahrzehnt in Bergamo ansässig,
e wo er damals seine Meisterwerke in S. Bartolommeo (Mad.
f mit zehn Heiligen, 1517), S. Spirito (Mad. mit vier Heiligen und
g einer Engelglorie, 1521) und S. Bernardino (h. Familie mit Antonius Abbas u. a. Heiligen, 1521) schuf. Die eigentümliche Verkürzung, in der die Figuren der Madonna und der um den Thron gruppierten Heiligen dargestellt sind, der Schmelz der hellen, prächtigen Färbung, das Streben nach Helldunkel und der eigentümliche Liebreiz in den Gesichtern, namentlich der Engel, — alles weist auf eine nahe Berührung Lottos mit Correggio hin. In der
h Gal. Carrara ebenda (Nr. 66) eine Verlobung der h. Katharina (1523, mit dem trefflichen Bildnis des Stifters) und ein Presepio (1533). — Besonders interessant und als Fresken selten unter den
i Werken des Meisters sind die Malereien in S. Michele Arcangelo zu Bergamo (um 1523). — Noch vor 1526 siedelte Lotto wieder nach Venedig über. Hier entstand damals das Altarbild im
k Carmine (2. Altar links, 1529): der h. Nikolaus zwischen der h. Lucia und dem Täufer und mit Engeln auf Wolken über einer morgendämmernden Meeresbucht schwebend; in seiner Vernachlässigung immer noch ein herrliches, poetisches Werk. — Noch reicher gehalten die Glorie des h. Antoninus, dessen Kapläne Bittschriften annehmen und Almosen verteilen (1542, im rechten Quer-
l schiffe von SS. Giovanni e Paolo). — Aus der Zeit seines späteren
m Aufenthalts in den Marken finden sich in Jesi in der Biblioteca die Verkündigung, die Madonna mit Heiligen (1526), die h. Lucia vor dem Richter (um 1530) mit der prächtigen Predella, und die
n Heimsuchung (1530) und in der Pinakothek zu Ancona die aus S. M. in Piazza stammende, ganz tizianisch empfundene Madonna
o in trono (eine treffliche Replik von 1546 in S. Giacomo dall' Orio zu Venedig); in der Kirche von Monte San Giusto bei
p Macerata eine Kreuzigung. — Von kirchlichen Tafelbildern, deren sich noch manche im Venezianischen, in den Marken und in

der Umgegend von Bergamo finden, seien noch vermerkt: eine h. Familie (1534) in den Uffizien (Nr. 575), in der Brera (Nr. 188) a eine Pietà (1545), bei Dr. G. Frizzoni in Mailand eine kleine b h. Katharina, in der Gal. Poldi eine h. Familie. c

Noch mehr als bei den späteren Andachtsbildern fällt der Einfluß Tizians auf Lotto bei einer Reihe von Bildnissen ins Auge, die früher vielfach unter fremden Namen gingen. An vornehmer Haltung, feiner Auffassung und leuchtender Färbung stehen sie denen des großen Venezianers kaum nach, haben aber meist etwas Empfindsames im Ausdruck, etwas Nervöses in der Positur und in dem flackernden Lichte. Die Brera steht mit vier Bildnissen (Nr. 183 d bis 185, 187) obenan: die junge Dame in reichster Tracht, von bezaubernder Anmut, übertrifft fast noch der hagere, rotbärtige Edelmann. — Von ähnlicher Meisterschaft in Rom das schöne Männerbildnis der Gal. Borghese (Nr. 185) und der Bogenschütz e in der Gal. des Kapitols (Nr. 176); im Pal. Doria ein bärtiger f Mann, sowie ein h. Hieronymus in einer Landschaft, ein Werk, das den Meister auf dem Höhepunkte der Entwicklung zeigt. — In der Gal. Carrara zu Bergamo ein Frauenbild mit land- g schaftlicher Ferne bei Mondlicht, ein kleines Juwel (Nr. 354). In der Gal. zu Treviso ein Mönchsporträt von 1526; im Museo h Artistico zu Mailand ein tüchtiges Porträt eines jungen Mannes i (Nr. 83). — Durch phantasievolle Auffassung ist ein kleines allegorisches Bild im Pal. Rospigliosi in Rom ausgezeichnet: der k Sieg der Keuschheit, ein Werk von besonders zierlicher Ausführung. — Den Arbeiten aus seinen letzten Lebensjahren, nach 1550, so namentlich den sieben Tafeln im Pal. Apostolico zu l Loreto, merkt man die Alterschwäche an. Die riesengroße Himmelfahrt Mariä in der Pinakothek zu Ancona (von 1550) m ist ein schwaches Plagiat des berühmten Bildes von Tizian.

Das Hinterland von Venedig hatte, wie wir sahen, schon im 15. Jahrh. eine Reihe hervorragender Kräfte zu der Künstlerschaft Venedigs gestellt; im 16. Jahrh. verdankt ihm diese sogar alle ihre ersten Meister. Daneben entwickelt sich aber an einzelnen Plätzen, im steten Anschlusse an die Lagunenstadt, eine beachtenswerte lokale Malerei, so namentlich in der nordöstlichen Provinz Venedigs, im Friaul, und im Westen in Brescia und Bergamo.

Im Friaul finden wir in fast allen Städten bis in die Alpentäler hinauf bereits während der ganzen zweiten Hälfte des 15. Jahrh. eine Anzahl lokaler Künstler, die sich allerdings nur als Anstreicher im höheren Sinne bezeichnen lassen. Bilder von ihnen finden sich noch in allen Orten des Friaul, namentlich in der Hauptstadt Udine, wo zuerst ein *Bellunello* und die Brüder *Dom.* und n

Mart. di Candido (da Tolmezzo) und *Gian Francesco da Tolmezzo* genannt zu werden verdienen. Während diese den Stil der älteren Vivarini halb kindlich, halb verknöchert wiedergeben, erscheinen
a *Giov. Martini da Udine* (Altarbild im Dome daselbst; kleine Ma-
b donna von 1498 im Museo Correr zu Venedig und die schwache
c Glorie der h. Ursula in der Brera [Nr. 157] von 1507) und *Girolamo da Udine* (Mad. zwischen vier Heiligen, von 1494, im Schlosse
d S. Salvatore [Colalto] bei Conegliano, Krönung Mariä im
e Stadthause zu Udine) von Bellinis Kunstweise abhängig, wie sie diese von ihrem Landsmanne Cima kennen lernten. — Ein wirklich namhafter Meister ist erst *Martino da Udine*, auch *Pellegrino da San Daniele* genannt (geb. um 1460—70, † 1547). In seiner Jugend den genannten Malern noch sehr verwandt, wie seine ältern
f Fresken in S. Antonio zu San Daniele, das Altarbild in Osoppo
g (1494) und ein Bild im Dome zu Udine (1501, leider sehr übermalt) zeigen, kam er während eines Aufenthaltes in Venedig zwischen 1508 und 1512 unter den Einfluß Giorgiones, der neben dem seines jüngeren und talentvolleren Landsmannes Pordenone sich fortan in seinen Werken in vorteilhafter Weise geltend macht.
h Sein Hauptwerk, der umfangreiche Wandschmuck von S. Antonio in San Daniele, den er zwischen 1497 und 1522 ausführte, gibt ein vollständiges Bild seiner Entwicklung und ist auch wegen seiner Umfänglichkeit ein interessantes Denkmal der an Freskenmalereien armen venezianischen Schule. Ähnlichen Charakter hat das her-
i vorragendste Altarbild des Meisters in S. M. de' Battuti zu Cividale, die thronende Madonna mit dem h. Donato und vier jungen weiblichen Heiligen, eines seiner seltenen späteren Werke
k (1528). — Ein Verkündigung in der Akademie zu Venedig (Nr. 151, dat. 1519) ist fast eine treue Wiederholung des gleichen Gegenstandes im Freskenzyklus zu S. Antonio.

In den Bergtälern des Feltrino ist gleichzeitig Pietro Luzzi, unter dem Namen *Morto da Feltre* bekannt, in ähnlicher Richtung tätig; zu dem vorherrschenden Einflusse Giorgiones kommen noch fremdartige Züge, die er dem Wanderleben seiner Jugendjahre dankt. Einzelne Altarbilder und Häuserdekorationen in seiner Heimat.

Im Trevisanischen ist die Familie der *Pennacchi* zu nennen. *Pier Maria Pennacchi* (1464—1514 oder 15) ist noch ein echter Schüler des Giov. Bellini, von heller Färbung, glatter sauberer Durchführung, aber geringer Bedeutung. Charakteristische Bilder:
l die kleine Pietà im Museo Correr zu Venedig (von 1494, Nr. 39),
m die Verkündigung Mariä in S. Francesco della Vigna und der
n Tod Mariä in der Akademie (Nr. 657). Die ihm zugeschriebene

Himmelfahrt Mariä im Dome zu Treviso ist dagegen jüngst als a
Werk seines Schülers *Dom. Caprioto* erwiesen worden, dem ein
bez. und 1518 dat. Presepio in der Galerie zu Treviso und ein b
zweites bei Princ. Giovanelli angehören. — Von Pier Marias c
Bruder *Giovan Girolamo* (s. S. 174 d) sind die Mittelbilder und
Halbfiguren in den Feldern der noch erhaltenen interessanten
Holzdecken in S. M. de' Miracoli und S. M. della Visitazione d
zu Venedig, sowie in S. M. degli Angeli zu Murano. — Die e
vier Tafeln mit je einem Engel in S. Pietro Martire in Murano f
und die große Tafel der Madonna in der Sakristei von S. M. g
della Salute in Venedig befanden sich unter dem Chore der
Nonnen in S. M. degli Angeli. — Der Sohn des Pier Maria, *Giro-
lamo* (Pennacchi) *da Treviso d. J.* (1497—1544), entwickelte sich
direkt unter dem Einflusse von Giorgione und Pordenone. Das
schöne Altarbild in S. M. della Salute, der h. Rochus zwischen h
Hieronymus und Sebastian, zeigt ihn (wenn es ihm mit Recht zu-
geschrieben wird) dem L. Lotto verwandt. Wie dieser frühe eine
Wandertätigkeit beginnend, kam er in der Romagna, namentlich
in Bologna, unter den Einfluß der dortigen Nachfolger Raffaels,
wie des Innocenzo da Imola. Die Altarbilder in Faenza (Chiesa i
della Commenda, 1533) und die dem Giorgione zugeschriebene,
sehr übermalte, aus S. Maglorio in das Museum übertragene k
Madonna sind noch venezianisch in der Art des Pordenone; da-
gegen zeigen die grau in grau gemalten tüchtigen Fresken in der
Capp. S. Antonio in S. Petronio zu Bologna den florentinisch- l
römischen Einfluß. — Ein schönes männliches Bildnis von seiner
Hand in der Gal. Colonna zu Rom, angeblich Poggio Braccio- m
lini darstellend.

Alle diese Künstler überragt ein Meister so weit, daß er in Ve-
nedig als Nebenbuhler des Tizian aufzutreten wagte, *Giov. Antonio
Sacchi da Pordenone* (1483—1539, bald als de Corticellis, de Sac-
chis, Regillo sich zeichnend, später von Ridolfi fälschlich Licinio
gen.). Seine erste Ausbildung verdankt er den Malern des Friaul,
insbesondere wohl dem Pellegrino; im Friaul hat er auch seine
erste umfangreiche Tätigkeit entwickelt. Schon früh (wahrscheinlich
zur Zeit seiner ersten Abwesenheit von Pordenone, 1506—13) haben
dann Giorgiones und Tizians Vorbild seiner Eigenart zu glücklicher
Entfaltung verholfen, die sich namentlich in der Größe der Auf-
fassung und der Formen und in lebendiger, selbst leidenschaftlicher
Bewegung allen anderen Venezianern gegenüber bekundet.

Die höhere geistige Bedeutung an irgend einem Vorgange her-
vorzuheben, war freilich wohl so wenig Pordenones Sache als die
der Schule überhaupt, allein er ist ganz besonders frisch und
lebendig in der Auffassung des äußern Lebens und behielt dabei

in der Karnation, zumal, wo sie im Helldunkel erscheint, eine dem Giorgione nahe kommende eigentümliche Wärme und Kraft. Seine Gestalten zeigen die echt venezianische Fülle und Schönheit, bie einer mehr männlichen Kraft.

Von Pordenones Werken ist uns namentlich außerhalb Venedigs, insbesondere in seiner Heimat, eine beträchtliche Anzahl erhalten, darunter mehrere umfangreiche Freskenzyklen, die von den verlorenen Schöpfungen der großen Meister einen gewissen Begriff geben. — Das Hauptwerk seiner Jugend sind die Fresken
a in der kleinen Kirche (S. Salvatore) des Castel Colalto bei Conegliano. Hier hatte schon gegen Ende des 14. Jahrh. ein tüchtiger giottesker Meister (in der Art der Paduaner) die linke Wand und die Decke ausgemalt. Alles übrige ist von Pordenones Hand, der hier, nach dem Fortschritte innerhalb der einzelnen Darstellungen zu urteilen, längere Zeit und, wenigstens mit einer größeren Unterbrechung, bis nach 1513 malte. Die Fresken der rechten Wand (Anbetung, Verkündigung, Flucht nach Ägypten) zeigen noch große Ungleichheiten: einzelne übervolle Gestalten neben hageren und eckigen Figuren, fast schwülstige Gewandung neben nüchterner Faltengebung, Überfüllung im Aufbaue neben Leere. Ähnlich ist dies auch bei der Auferweckung des Lazarus (die Gestalt des Auferweckten schon von großartig kühner Zeichnung; einige Figuren der Umgebung trefflich charakterisiert) und beim Jüngsten Gericht im Chore der Fall. Dagegen sind die Kompositionen der linken Chorwand, namentlich die Heimsuchung und die Verstummung des Zacharias, von diesen Mängeln in den Proportionen, Härten und Übertreibungen so viel freier, so schön in den Gestalten, so echt venezianisch im Sinne des Palma und Giorgione, so frei in der Anordnung, daß zwischen ihrer Entstehung und der der erstgenannten ein längerer Aufenthalt in Venedig
b wohl mit Recht angenommen wird. (In der Kirche zu Villanuova, unweit Pordenone, noch Reste des Freskenschmuckes.) — Etwa gleichzeitig entstand eine Reihe farbenkräftiger Altarbilder mit
c schönen Gestalten: in Susigana die thronende Madonna zwischen
d vier Heiligen, in Pordenone selbst, im Dome, eine schöne Alartafel von 1515: vor einer köstlichen Landschaft Maria zwischen Christophorus und Joseph, unten die Bildnisse des Stifters und seiner Familie; — ebenda an einem Pfeiler die hh. Erasmus und Rochus, al fresco (1525), und die Glorie des h. Markus, unvollendet
e und sehr schadhaft (1535), der die „Dreieinigkeit“ in S. Trinita zu San Daniele vorausging (1534). — Eine schöne skizzenhafte Madonna (al fresco, früher) unter der Halle des Stadthauses,
f jetzt im Museo Civico zu Udine (1516). — Etwa gleichzeitig die thronende Madonna zwischen vier Heiligen auf dem Hochaltare

der Kirche zu Torre bei Pordenone. — In den Jahren 1519 und a
1520 führte Pordenone im Dome zu Treviso die Fresken der b
Capp. Malchioſtro (Capp. dell' Annunziata) aus, die ſich durch kräftige, leuchtende Färbung, wie durch Kühnheit der Zeichnung und Auffaſſung beſonders auszeichnen.

Im J. 1520 erhielt Pordenone den Auftrag, den Freskenſchmuck des Domes von Cremona zu vollenden. Bis 1522 malte er hier c
an der rechten Wand des Mittelſchiffes und über dem Eingange die außerordentlich umfang- und figurenreichen Darſtellungen: Chriſtus vor Pilatus, Golgatha, Kreuzigung und Kreuzabnahme und ſechs Medaillons mit Prophetenfiguren, außerdem das ſchöne Altarbild der Madonna zwiſchen Paulus und Dominikus, mit muſizierenden Engeln am Fuße des Thrones. Hier zuerſt läßt Pordenone ſeinem Talente die Zügel ſchießen, ſteigert das Große ins Koloſſale, das Gewaltige ins Gewaltſame, wie namentlich in der Kreuzigung; ſelten hat er aber auch ſo große dramatiſche Wirkung erreicht; vor allem möchte die Kreuzabnahme zu den beſonders tief empfundenen Kompoſitionen, möchten die Geſtalten darin zu ſeinen wirkungsvollſten gehören.

Der gleiche Geiſt ſpricht aus einer Anzahl Kompoſitionen, die er nach ſeiner Rückkehr in die Heimat malte, namentlich aus den Orgelbildern im Dome von Spilimbergo: Himmelfahrt Mariä, d
zu den Seiten Bekehrung des Paulus und Beſtrafung des Simon Magus; kolaſſal in den Dimenſionen, von beinahe Rubensſcher Auffaſſung. (1524; in Tempera. In der Sakriſtei ſechs Skizzen zu Gemälden.) In Pordenone entſtand gleichzeitig das Altarbild e
mit S. Gottardo zwiſchen Sebaſtian und Rochus und zwei lautеſpielenden Engeln (1525; im Stadthauſe), großartig und von ſeltener Farbenpracht. Ein Freskenzyklus im Chore der Kirche zu Caſarſa (unweit Suſegana, 1525) zeichnet ſich den eben ge- f
nannten Werken gegenüber durch ein ſeltenes Maßhalten, gute Raumverteilung und edle Würde der Geſtalten aus. Dasſelbe gilt von den Fresken, mit denen er 1529—31 zwei Kapellen in der Madonna di Campagna zu Piacenza ausmalte, die eine mit g
Szenen aus dem Leben Mariä, die andere mit Darſtellungen aus der Katharinenlegende; ſowie von den Fresken der Kuppel, wegen der geſchmackvollen, reichen Ornamentik beſonders bemerkenswert.

Im Jahre 1535 ſiedelte der Künſtler nach Venedig über, nachdem es ihm gelungen war, ſich zum ungariſchen Ritter ſchlagen zu laſſen und ſo auch ſeiner äußeren Stellung nach mit Tizian in die Schranken treten zu können. Hier hatte er bei vorübergehendem Aufenthalte ſchon 1528 in S. Rocco gemalt, wo die h
beiden großen Einzelgeſtalten der hh. Martinus und Chriſtophorus erhalten ſind. — Ein ſchönes, leider ſchadhaftes Altarbild, Katharina

a mit Sebaſtian und Rochus, in S. Giovanni Elemoſinario (rechts
b vom Chore). — In den Angeli zu Murano: das Hochaltarbild, in Nachahmung Tizians. — Sein bekannteſtes Bild in Venedig, St.
c Juſtinian von Heiligen und Ordensbrüdern umgeben (Akademie, Nr. 316, v. J. 1532), hat eine gar zu geſuchte Dramatik; die Santa conversazione ſieht trotz aller Blicke und Geſten danach aus, als wüßten die Leute nicht recht, was ſie einander zu ſagen haben; — eine Madonna mit zwei Heiligen und der Familie Ottoboni zu ihren Füßen (ebenda, Nr. 321, die „Mad. del Carmelo", v. J. 1525) befriedigt als reines und ſehr ſchönes Exiſtenzbild mehr, obgleich es den Altarwerken in ſeiner Heimat nicht gleichſteht. Ebendort (Nr. 305) ein prächtiges Frauenbild, groß gehalten und in palmesker Auffaſſung. Das Schönſte von ihm in Venedig ſind die
d Überreſte der Fresken im Kloſterhofe von S. Stefano, einzelne weibliche Geſtalten und nackte Putten, als Freskomalereien vielleicht das beſte, was Venedig überhaupt noch beſitzt. (Ähnlich die
e vorzüglichen dekorativen Fresken eines Hauſes am Canal grande, gegenüber dem Muſeo Correr.)

Mit Gianantonio darf ſein Neffe *Antonio Pordenone* nicht verwechſelt werden, deſſen Porträts denen eines Licinio und Bordone nahe ſtehen, ohne ſie zu erreichen. Ein bezeichnetes männliches
f Bildnis vor einer Landſchaft im Muſeo Artiſtico zu Mailand;
g ein ähnliches in den Uffizien (Nr. 585) unter dem Namen des Onkels.

Von Giov. Ant. Pordenone nicht zu trennen iſt ſein Schüler und Schwiegerſohn *Pomponio Amalteo* (1505—84). Das bedeutendſte ſeiner im Friaul häufig vorkommenden Werke, die Fresken im
h Spitale zu San Vito (voll. 1535), faſt wie Pordenones eigene Arbeit; genreartig aufgefaßte Darſtellungen aus der Jugendgeſchichte
i Chriſti und der h. Jungfrau. Ebendort im Dome die h. Apollonia mit vier andern Heiligen (1533), die h. Magdalena, die Samaritanerin, die Fußwaſchung und die ſpäte Pietà (1572).

In dem weſtlichen Hinterlande Venedigs waren in den erſten Jahrzehnten des 16. Jahrh. die Maler von Vicenza noch Nachfolger des Bellini. — In Padua lernten wir verſchiedene Lokalmaler in den beiden Scuole daſelbſt kennen (S. 744 fg.), die ſie gleichzeitig mit Tizian mit Fresken ausſchmückten, meiſt in einem mäßigen, altertümlichen Stile. — Auch in Verona baſiert die reiche Entwicklung der lokalen Malerſchule dieſer Zeit weſentlich noch auf dem Stile des 15. Jahrh. Doch gehen hier die jüngeren Meiſter, die wir oben (S. 784 fg.) ſchon kennen gelernt haben, allmählich unter dem Einfluſſe der venezianiſchen und teilweiſe auch der lombardiſchen Schule in den freien Stil der neuen Zeit über und

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

bereiten das Feld für Paolo Veroneſe. — In Bergamo, das eine ſo beträchtliche Zahl talentvoller Künſtler im 15. wie im 16. Jahrh. der Lagunenſtadt geſtellt hatte, fanden dieſe nicht genügende Beſchäftigung, um ſich hier dauernd anſäſſig machen und eine lokale Schule gründen zu können.

Um ſo beachtenswerter und eigenartiger ſind die Leiſtungen, die namentlich im zweiten Viertel des 16. Jahrh. die Schule von Brescia hervorbringt. An der Spitze ſtehen drei ſehr verſchiedenartige, faſt gleichwertige Künſtler: Savoldo, Romanino und Moretto, die freilich hinter den großen Meiſtern Venedigs, deren Nachfolger ſie ſind, zurücktreten.

Giovanni Girolamo Savoldo (1480—1548) iſt der älteſte von ihnen, leicht kenntlich an dem eigentümlich kühlen, meiſt etwas ſchweren, düſtern Ton ſeiner Färbung, den er aus Vorliebe für die Wiedergabe abendlicher Beleuchtung oder künſtlicher Lichteffekte wählte, den er aber auch in ſeinen Bildern mit gewöhnlicher Tagesbeleuchtung nie ganz verleugnet. Innerhalb dieſes grauen Tones iſt ſeine Färbung oft kräftig und reich, ſeine Modellierung ſtets tüchtig; der geiſtige Ausdruck tritt dagegen meiſt hinter dem Streben nach wirkungsvoller Wiedergabe der Stoffe wie der landſchaftlichen Stimmung zurück. Die Motive ſeiner größern Kompoſitionen und ſeine Einzelgeſtalten zeigen namentlich eine deutliche Anlehnung an Palma. — Seine am häufigſten wiederkehrende Kompoſition iſt die h. Familie in abendlich beleuchteter Landſchaft, von den Hirten oder einzelnen Heiligen verehrt; die Figuren gewöhnlich in halber Lebensgröße. So in der Gal. Martinengo a
zu Brescia eine Anbetung der Hirten aus S. Barnaba, von ſchönem Effekt; ein ähnliches, leider verdorbenes Bild in S. Giobbe b
zu Venedig (1540). Das von *Penſaben* begonnene Altarwerk am Hochaltare von S. Niccolò zu Treviſo vollendete Savoldo 1521. c
— Eine umfangreiche Madonna mit vier Heiligen, Geſtalten von ſeltener Energie und Größe, in der Brera (Nr. 114); ein ganz d
verwandtes Bild von gleicher Kompoſition in S. M. in Organo in e
Verona (1533). — Eine Transfiguration in den Uffizien (Nr. 645) f
zeigt den Gedanken Giov. Bellinis (S. 768 c) in den Stil der neuen Zeit überſetzt; davon in der Ambroſiana zu Mailand (Nr. 52) g
eine große geringere Wiederholung, Lomazzo benannt. — In der Gal. zu Turin eine h. Familie und eine ſchöne Anbetung der h
Hirten, in der palmesken Art. — In der Kapitoliniſchen Gal. i
ein für Savoldo ganz charakteriſtiſches impoſantes Frauenporträt, unter Giorgiones Namen; dem Sebaſtiano nahe kommend. In der Villa Borgheſe das Profilbildnis eines Jünglings (Nr. 139). — k
In der Gal. Querini-Stampaglia in Venedig ein h. Abend- l
mahl, ungewöhnlich tief im Kolorit und lebhaft in der Farben-

skala. — Außerdem befinden sich im Privatbesitze: eine anziehende
a Ruhe auf der Flucht mit einem Blick auf Venedig im Pal. Albani
zu Urbino, sowie ein sehr stimmungsvoller h. Hieronymus bei
b Lady Layard in Venedig. — Die zwei h. Einsiedler in der
c Akademie zu Venedig (Nr. 328, datiert 1570) sind wohl Kopien
nach Savoldo.

Von *Bernardino da Brescia,* einem Schüler und Nachahmer
d Savoldos, die Orgeltüren von S. Michele in Murano; zwei noch
e an Ort und Stelle, zwei jetzt im Museo Correr.

Savoldos fast gleichaltriger Landsmann *Girolamo Romanino* (1485—1566), in Brescia geboren, ist gewissermaßen dessen direktes Widerspiel. Statt der Savoldo eigentümlichen genreartig und auf landschaftliche Stimmung angelegten Kompositionen von mäßigem Umfange, statt seiner sorgfältigen, fast glatten Behandlung und kühlen Färbung finden wir bei Romanino einen ausgesprochenen Sinn für lebhafte Bewegung, reiche Szenerie und große volle Formen, eine kräftige, glühende Färbung und eine meisterlich breite Behandlung, die namentlich in seinen Fresken eine große Wirkung hervorbringt. In der ältern Schule von Brescia ausgebildet, nimmt er sich Giorgione zum Muster für sein Kolorit. Im übrigen hat seine Kunstweise sowohl in der mehr äußerlichen Auffassung der Dinge wie in der Bravour des Machwerks viel gemein mit der Art des Pordenone, dem er innerlich verwandt war, ohne doch von ihm direkt Anregung und Einfluß erfahren zu haben. Gleich am Eingange seiner Tätigkeit steht ein Werk, das durch Farbenglanz und einschmeichelnde Formenschönheit einen so überwältigenden Eindruck macht, wie nur wenige Schöpfungen der venezianif schen Malerei, das Altarbild in S. Francesco zu Brescia (dat. auf dem Rahmen 1502, aber wohl erst gegen 1511 ausgeführt): auf reichem Throne, hinter dem Cherubime einen grünen Vorhang halten, sitzt Maria; an den Stufen, andächtig zu ihr aufblickend, sechs Heilige des Franziskanerordens stehend und kniend; der prachtvolle Rahmen (s. S. 241 e) hebt die Wirkung des Ganzen. — Wenige Jahre später (1513) schuf der Künstler, den die Plünderung Brescias nach Padua vertrieben hatte, ein ganz verwandtes Meisterg werk, das sich jetzt in der Gal. zu Padua befindet: die Madonna thronend zwischen zwei Engeln, die sie bekrönen, und vier Heiligen: vorn ein Engel Tamburin schlagend; das schönste Tafelbild Paduas. Auch hier lebt in der äußerst geschmackvollen altertümlichen Anordnung die volle Schönheit des 16. Jahrh. und eine Farbenglut wie in Sebastianos Altarbild in S. Giov. Crisostomo. Ebenda ein großes, mehr dekoratives Abendmahl und eine thronende Madonna zwischen zwei Heiligen (1521); in dem Silbertone

der hellen, schillernden Färbung, die dem Moretto zum Vorbilde diente (wenn darin nicht etwa Jugendwerke *Morettos* zu erkennen sind), fast ebenso fein wie die beiden zuerst genannten Altarwerke in ihrem leuchtenden Goldtone. Alle drei Bilder stammen aus S. Giustina. (Auch die beiden angeblich von Giorgione gemalten Cassonebilder [s. S. 913 f] mit mythologischen Szenen in Landschaft [Nr. 50 u. 56] hat man ihm zugeschrieben.) — Ein ähnlich helles Bild von großer Anmut ist das kleinere Altarbild der Galerie Poldi zu Mailand, dort Moretto benannt; ebenso a
eine Madonna mit Kind in der Brera (Nr. 98). — Ehe Romanino b
sich dauernd wieder in Brescia niederließ, malte er 1519—20 vier
große Fresken im Chore des Domes von Cremona: Christus c
vor Pilatus, die Geißelung, die Dornenkrönung und die Verspottung Christi, sämtlich von energischer Farbenwirkung und voll schöner Motive und Gestalten, wenn auch in einzelnen Figuren zuweilen nachlässig und selbst schwerfällig. — Zwei besonders groß gehaltene, äußerst wirkungsvolle Fresken dieser Zeit besitzt jetzt die
Gal. Martinengo zu Brescia (Nr. 10 und 11): Christus in Emaus d
und Magdalena Christus die Füße waschend; — auf gleicher Höhe
stehen die Fresken der Corpus-Domini-Kapelle von S. Giovanni e
Evang., die Romanino gemeinsam mit dem jungen Moretto ausmalte: die Austeilung der Hostie durch den h. Apollonius, die Evangelisten Matthäus und Lukas und die Propheten, sowie (auf Leinwand) die Auferweckung des Lazarus und das Gastmahl des Simon. Das Altarbild ebenda (Sposalizio), ein zweites in S. M.
di Calchera (der Bischof Apollonius die Hostie segnend), eine f
Kreuzabnahme in der Gal. Martinengo und andere Tafelbilder g
haben noch eine ähnliche tiefe und warme Färbung, ein leuchtendes, doch meist etwas zu eintöniges und schweres, rötliches Kolorit; — dagegen zeigen zwei spätere Bilder, Geburt und Beweinung Christi, ebenda, sowie die groß gehaltene Himmelfahrt Mariä in S. Alessandro in Bergamo den feinen perlgrauen Ton und die helle und doch leuchtende Färbung wie das bereits erwähnte Bild von 1521 in Padua. — Wie wirkungsvoll er auch das Bildnis zu behandeln wußte, bekunden zwei männliche Porträts der Gal.
Martinengo zu Brescia, sowie mehrere andere in den Privat- h
sammlungen daselbst; auf eine feinere Nuancierung des Kolorits verzichtet der Meister freilich auch hier. — Im Jahre 1540 führte er eine Reihe tüchtiger dekorativer Fresken im bischöflichen
Schlosse zu Trient aus, die noch erhalten sind. — Ihres Inhalts i
wegen merkwürdig sind die Fresken mit Szenen aus dem Leben
Bart. Colleonis in dessen Schloß Malpaga bei Bergamo. — k
Späte dekorative Werke sind die Orgelflügel im Dome zu Brescia l
(Heimsuchung und Geburt Mariä).

Bekannter noch als Romanino — namentlich durch seine zahlreichen und zum Teil trefflichen Bilder im Auslande — ist *Alessandro Bonvicino*, gen. *Moretto* (geb. um 1498, † 1555), der bei fleißigem Studium der Venezianer, namentlich des Palma, sich an Romanino heranbildet und im Anschlusse an dessen spätere Werke sein Kolorit harmonisch in einen feinen perlgrauen Silberton stimmt. In seinen späten Bildern artet die Färbung zuweilen in ein eintöniges Grau (bei schwerem, rötlichen Kolorit) aus, und pflegen die Figuren zu unbestimmt, zu unförmig und zugleich zu empfindsam zu werden, während sie sonst in der Regel von einer reifen Schönheit und einer Noblesse der Haltung sind, der nur etwas mehr von der vollen Lebenswärme eines Giorgione und Tizian zu wünschen wäre. Ein eigentümlicher Zug von fast schwärmerischer Wehmut macht die Gestalten des Meisters noch besonders an-
a ziehend. Die Kirchen von Brescia: S. Clemente (5 Bilder), S. Francesco, S. M. delle Grazie, S. Giov. Evang., S. M. di Calchera, S. M. de' Miracoli, besitzen sämtlich meist mehrere und zwar fast ausnahmsweise umfangreiche Altarwerke sowie einzelne Fresken des Meisters. Die Bilder aus einer Reihe an-
b derer Kirchen sind jetzt in der Städt. Galleria Martinengo vereinigt. (Eine beträchtliche Zahl mehr oder weniger tüchtiger Altartafeln findet sich in der auch durch ihre landschaftlichen Reize anziehenden Umgebung von Brescia, am nächsten die bekannte
c Mad. in Paitone). Seine herrlichste Schöpfung: die Krönung Mariä, unten in schöner Landschaft verschiedene Heilige von hin-
d reißend anmutiger und zarter Bildung, besitzt SS. Nazaro e Celso. — Ein frühes Bild, wie dieses, und von ähnlicher Schönheit ist die in Wolken thronende Maria mit den hh. Eufemia und Justina und
e zwei knienden Bischöfen in der Galerie (aus S. Eufemia); —
f ferner die Glorie der h. Margareta in S. Francesco (1530); —
g der h. Antonius von Padua in S. M. delle Grazie. — Ein Hauptwerk, originell im Aufbaue, von zarter Empfindung und köstlicher
h Färbung, ist das Altarbild in der Städt. Gall. Martinengo (von 1539): der h. Nikolaus, Schulkinder zum Throne der Madonna führend. — Die große Madonna in den Wolken mit drei Heiligen
i in der Brera (Nr. 91) ist ein tüchtiges Bild, aber gerade die Hauptfigur hat hier etwas Trübes. (Ebenda mehrere Bilder mit einzelnen Heiligen.) — Das einzige unter den in italienischen Sammlungen noch vorhandenen Altargemälden Morettos, das den oben genannten Altarbildern in Brescia ebenbürtig ist, befindet
k sich in Venedig in S. M. della Pietà (an der Riva), in einer Nonnentribuna über dem Portale; es ist Christus beim Pharisäer, die Szene schön architektonisch angeordnet, mit großartigen Gestalten, in der Anordnung und Färbung wie eine Vorahnung von

Paolo Veroneſe (datiert 1544). — Dieſem verwandt iſt der Chriſtus zu Emaus in der Galerie zu Brescia, von prächtiger Färbung a und ernſter, lebensvoller Darſtellung. — In der Akademie zu b Venedig die Einzelfiguren des Petrus und Johannes auf landſchaftlichem Grunde, fleißige und anſprechende aber nicht bedeutende Bilder. — Ferner beſitzen in Bergamo (wo auch ſein früheſtes Werk unter Tizians Namen in der Galerie, Nr. 132, c dat. 1518): S. Andrea, in Verona S. Giorgio in Braida, in d Rom die Gal. des Vatikans und der March. Visconti-Venoſta, e in Mailand Dr. Frizzoni und in Venedig Lady Layard f Werke ſeiner Hand.

Ganz beſonders ſchätzenswert iſt Moretto als Bildnismaler: vornehme Haltung, geſchmackvolle Anordnung und wahrhaft blendende Farbenpracht verleihen ſeinen Bildniſſen einen hohen Reiz. Unter den in Italien erhaltenen kommt freilich keines denen in der National Gallery zu London gleich. Es ſind: der ſogenannte Arzt des Pal. Roſſo in Genua (1553), auch als Per- g ſönlichkeit eine wahrhaft ſchöne Erſcheinung; — ein ſchönes männliches Bildnis in der Galerie zu Brescia; — das Porträt einer h jungen Dame im Pal. Maffei ebenda (ſchadhaft); — ein Reiter- i porträt im Pal. Michiel delle Colonne zu Venedig; in der k Caſa Sola-Busca zu Mailand eines ſeiner ſeltenen Frauen- l bildniſſe.

Zu einem trefflichen Bildnismaler entwickelte ſich auch Morettos Schüler, *Giov. Batt. Moroni* († 1577). Moronis Bildniſſe haben dieſelbe einfache, noble Haltung, wie die ſeines Lehrers, und eine faſt noch treffendere ungeſuchte Individualität; der eigentümlich klare graue Ton ſeines Kolorits baſiert auf einer meiſt ſehr einfachen Farbenſkala. In ſpäteren Bildern ſteigert ſich gelegentlich die graue Färbung bis zur Eintönigkeit und Flauheit, und das Kolorit erhält dann einen ſchweren rötlichen Ton. In den Uffizien m ein ſchwarzgekleideter Mann in ganzer Figur, mit einem flammenden Becken (Nr. 586, von 1563), und die unvergleichliche Halbfigur eines Gelehrten, des „Gelehrten als ſolchen“; das vor ihm liegende Buch iſt vielleicht ſchuld daran, daß der etwa 45jährige Mann ſchon wie ein Sechziger ausſieht (Nr. 629). Ein treffliches Männerbildnis, das des Podestà von Bergamo, Ant. Navagero in der Brera (Nr. 100, von 1565); noch ſchöner das eines kränklich aus- n ſehenden Mannes von energiſcher Haltung in der Ambroſiana o (1553). Einige andere Bildniſſe in den Galerien zu Brescia p (1560) und Bergamo (u. a. ein junger Herr und eine Dame in q ganzer Figur, vortrefflich); ferner in Privatbeſitz zu Bergamo. — Wie ſehr er in ſeinen religiöſen Darſtellungen hinter ſeinem Lehrer

a zurückſteht, beweiſen die große Himmelfahrt Mariä im Dome zu
b Brescia (Kopie danach in der Brera, Nr. 130), zwei Madonnen
c mit Heiligen in der Brera (Nr. 118 u. 131), die Marter des h.
d Petrus im Muſeo Artiſtico zu Mailand, ſowie die Madonna
e mit vier Kirchenlehrern und die h. Klara in S. M. Maggiore in Trient.

In Bergamo war ſchon etwas früher als dieſe Meiſter Brescias ein Künſtler tätig, der ſich bei einer gewiſſen Anlehnung an Romanino in geſchickter Weiſe Auffaſſung und Farbengebung des Giorgione und des Pordenone anzueignen verſtand, *Giovanni Buſi*, gen. *Cariani* (geb. um 1485, † 1541). Echte bezeichnete Bilder ſind zwar ſelten, ſie genügen aber, um ihm danach eine Reihe von Bildern im Stile des Palma und Giorgione, deren Namen ſie nicht ſelten führen, zuſchreiben zu laſſen. Zweifellos echte Bilder in ſeiner
f Heimat Bergamo und in Mailand: in der Brera (Nr. 116) die Madonna mit Joſeph, ſechs Heiligen und Engeln, die in der noblen Charakteriſtik beſonders an Giorgione erinnern; in der Ambro-
g ſiana eine Kreuztragung, früher Luca d'Ollanda gen.; im Muſeo
h Artiſtico Loth und ſeine Töchter (Lotto zugeſchrieben). — In der
i Gal. zu Bergamo u. a. eine h. Katharina in Landſchaft und ſein beſtes Werk, das ſchöne Bildnis eines Arztes von leuchtender Färbung; dazu eine beträchtliche Zahl anderer Bildniſſe und einzelne Heilige. — Eine ihm eigentümliche Art Halbfigurenbilder (u. a. in
k Caſa Roncalli zu Bergamo, von 1519, und in Caſa Baglioni, ebenda) iſt von eignem Reiz durch die phantaſtiſche und dabei gefällige Tracht der vornehmen Leute und gewiſſe fein angedeutete
l novellenartige Bezüge. — In der Gal. Borgheſe zu Rom eine Madonna mit dem h. Petrus (Nr. 164).

Bernardino Licinio aus Bergamo (nicht aus Pordenone und ohne Beziehung zu Giov. Antonio), ſchon 1511 in Venedig tätig und als Bildnismaler ganz von Giorgione beeinflußt (dat. Bilder 1524—44), iſt der Urheber mehrerer Familienbilder, die ſeinen angeblichen Bruder, umgeben von Angehörigen und Schülern, darſtellen; das
m in Italien erhaltene Exemplar, in der Gal. Borgheſe zu Rom, iſt ein in jeder Beziehung tüchtiges Beiſpiel. Ebenda, venezianiſche Schule benannt, eine h. Familie. — Sein beſtes Altarbild, eine
n Madonna mit Heiligen, meiſt Mönchen, in den Frari zu Venedig, 1. Kap. links vom Chor; ohne beſondern Adel des Gedankens oder des Ausdruckes, aber von reicher Farbenpracht und Lebensfülle (1535). — Von ähnlichen Vorzügen die thronende Madonna
o in der Kirche von Sarego, aus demſelben Jahre. — In Rom,
p Palazzo Doria, eine h. Familie, mit Anklängen an Paris Bor-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

done. — Im Pal. Balbi-Senarega zu Genua trägt eine große a
h. Familie mit Stiftern den Namen Tizian. In der Galerie zu
Rovigo eine geringere h. Margareta zwiſchen zwei weiblichen b
Heiligen (Nr. 4) und ein männliches Porträt (Nr. 8). — Ein cha-
rakteriſtiſches Frauenporträt in der Gal. zu Bergamo (Locchis, c
Nr. 197, mit Unrecht dem Giorgione zugeſchrieben); ein zweites
im Muſeo Artiſtico zu Mailand. d

Die jüngere Generation der Maler von Cremona haben wir zum Teil ſchon kennen gelernt (S. 795 m). Außer Bembo, Gal. Campi und Altobello Melone war auch *Criſtoforo Moreto* 1515—20 an der Ausſchmückung des Domes beteiligt. Ihre Kunſtweiſe wurde weſentlich durch den Eindruck der Fresken Romaninos und Pordenones beſtimmt; ſpäter tritt der Einfluß des Giulio Romano hinzu. Nur das Haupt der Malerfamilie *Campi, Galeazzo* (1477—1536) blieb in der Anſchauungsweiſe des Boccaccino (ſ. oben S. 795) befangen. Bilder von ihm in S. Sebaſtiano (Mad. in trono e
zwiſchen den hh. Sebaſtian und Rochus, bez. u. dat. 1518, peru-
ginesk), S. Giovanni in Croce (Mad. della Miſericordia), S. f
Agoſtino (Mad. in trono), S. Abbondio (Madonna in Halbfigur, g
von Engeln gekrönt und angebetet, als Altobello Melone), S. M.
Maddalena (Triptychon des Preſepio mit vier Heiligen), S. Sigis- h
mondo (Fresko des h. Abendmahls im Refektorium) und im i
Muſeo Civico (Mad. in trono mit den hh. Chriſtoph und Klara, k
1503). — Außerhalb Cremonas ſind zu erwähnen: die Madonna
mit den hh. Blaſius und Antonius (bez. u. dat. 1517) in der Brera l
(Nr. 326), in Caſa Borromeo zu Mailand eine Predella mit m
der Verkündigung und Chriſtus im Tempel, und in Bergamo n
(Locchis Nr. 209) die Darſtellung im Tempel (als Boccaccino). —
Von ſeinen Söhnen *Giulio* (1502—72, ſ. S. 293 f), *Antonio* und *Vincenzo*, ſowie von ſeinem Neffen *Bernardino* (dem Lehrer der *Sofonisbe Anguisciola*) zahlreiche, meiſt wenig erfreuliche Werke in Cremona; am erträglichſten die des *Giulio*. Von ihm in S. Abbondio die Madonna mit den h. Rittern Nazaro und Celſo, o
1527, von venezianiſcher Farbenſchönheit; ferner ſein Meiſterwerk
in S. Sigismondo, Mad. in gloria mit den Bildniſſen Fr. Sforzas p
und ſeiner Gemahlin (1540). Außerhalb Cremonas ſind von ihm
in der Brera eine Mad. in gloria mit Heiligen (1530, Nr. 330), q
und ein Preſepio mit Heiligen (Nr. 329), in den Uffizien das r
Bildnis ſeines Vaters (1535). — Seine Wandmalereien in S. Mar- s
gherita zu Cremona, von 1547, ſind kalt und geſpreizt, beſſer
die in S. Agata (Marter der Heiligen, Madonna das Kind ſäugend, t
1537), ſpäte manierierte Sachen im Dome (1566—68). — Von dem u
jüngeren *Bernardino Gatti* (c. 1495—1575) findet man Malereien

a in S. Pietro (Fresko der Brotvermehrung im Refektorium, 1552),
b im Dome (Fresko der Auferstehung 1529 und Hochaltarbild der
c Himmelfahrt Mariä 1573, unvollendet) und in S. Sigismondo
(Deckenbild der Himmelfahrt Christi, 1553). — Von *Gian Franc.*
d *Bembo* außer den zwei Fresken im Dome (Anbetung und Dar-
e stellung von 1515) in S. Pietro eine Mad. in trono mit drei Hei-
ligen und dem Donator, von 1524, von Raffaels Madonna del Bal-
dachino beeinflußt. — Die Werke der sechs Schwestern *Anguisciola*
f meist im Auslande. Das Selbstporträt der *Sofonisbe* in den Uffi-
zien (Nr. 400); von *Lucia* ein artiges Bildnis ihrer Schwester
g Europa in der Galerie zu Brescia.

Von *Callisto Piazza* aus Lodi († nach 1561, s. a. S. 251 d), einem unselbständigen, von Romanino abhängigen und später sehr ver-
h flachten Künstler, vier große Altarbilder in Lodi, Incoronata;
1. Altar rechts: die Bekehrung Pauli; 2. Altar rechts: die Ent-
hauptung Johannis (1530); 2. Altar links: die Kreuzabnahme mit
i Passionsbildern (1538); im Dome der Kindermord. — Anderes in S.
k M. presso S. Celso in Mailand; in Brescia, S. M. di Calchera,
l eine Heimsuchung von 1525; ebenda in der Städt. Galerie eine
bez. Anbetung von 1524; eine große Madonna mit Heiligen in der
m Brera (Nr. 339), eine Salome mit dem Haupte des Täufers im
n Museo Civico zu Verona (Nr. 83, unter *Giorgione*). — Von
Romaninos brescianischen Schülern wurde *Lattanzio Gambara*
schon als Dekorator genannt (s. S. 269 e u. f). — *Girolamo Muziano,*
später in Rom Nachahmer Michelangelos, behielt selbst noch bei
seinen manierierten Werken ein wenigstens halbvenezianisches
Kolorit; am kenntlichsten vielleicht in der „Verleihung des Schlüssel-
o amts", in S. M. degli Angeli zu Rom (beim Eingange ins Haupt-
schiff links).

***

In Venedig beginnt allmählich Tizian auf die gesamte Malerei einen überwältigenden Einfluß zu üben, ohne jedoch — wie die großen Meister der florentinisch-römischen Schule — wirkliche Talente ihrer Originalität und eigenartigen Entwicklung zu entziehen.

Unter den eigentlichen Schülern und Gehilfen Tizians begegnen wir zunächst einigen seiner Verwandten. Von seinem Bruder *Fran-*
p *cesco Vecellio* († 1559) sind z. B. die Orgelflügel in S. Salvatore
gemalt; innen die Verklärung und Auferstehung, außen Augustinus,
der kniende Mönche ordiniert, und Theodorus in einer Landschaft,
in jener grandiosen, freien Darstellungsweise, die man in Tizians
q Fresken zu Padua bemerkt. In San Vito (Friaul) ein großes
Altarbild (von 1524), Madonna mit Heiligen, schön und würdig.

Von ähnlichem Charakter die giorgioneske Auferstehung in S. Francesco della Vigna (1. Kap. rechts, 1516), mit stimmungsvoller Abendlandschaft. — Von Tizians Neffen *Marco Vecellio* (1545—1611) eine Madonna della Misericordia im Pal. Pitti (Nr. 484) von kräftiger, satter und durchsichtiger Farbe bei flauer Ausführung; und in S. Giov. Elemosinario zu Venedig (links) das Bild dieses Heiligen nebst Markus und einem Stifter. — Von Tizians Sohn *Orazio Vecellio* sind hauptsächlich Bildnisse, aber wenig namhafte, vorhanden; in S. Caterina zu Venedig: Tobias mit dem Engel, von kräftigem Kolorit, im Dome zu Belluno (2. Altar r.) Mad. in gloria mit h. Sebastian, Papst und Stifter, und in Pieve di Cadore (Dom): Madonna in Wolken und h. Abendmahl, flaue Arbeiten.

Zu den glücklichsten Nachfolgern Giorgiones und Tizians gehört *Bonifazio dei Pitati* (geb. zu Verona 1487, † 1553 zu Venedig), in Venedig unter Palma und nach Giorgiones Werken ausgebildet. Nach seinem Tode führten seine Schüler: *Antonio Palma, Battista* und *Marcantonio di Bonifazio* u. a. seine Werkstatt (ähnlich wie die „Heredes Paoli") fort und malten die große Zahl handwerksmäßiger Bilder, die bald dem Bonifazio, bald Tizian oder Giorgione zugeschrieben zu werden pflegen.

Wenn man diese Bilder als Ganzes übersieht, so zeigt sich, was in Venedig der Ersatz für die mangelnden Fresken war, nämlich jene großen auf Tuch gemalten Geschichten, die an heiliger und profaner Stätte in einiger Höhe, etwa oberhalb des Wandgetäfels aufgehängt wurden. Es ist für den ganzen Schulstil von Bedeutung, daß das Breitbild hier (aus Gründen des Raumes) durchgehends den Vorzug erhielt vor dem Hochbilde. Sodann offenbaren diese Meister glänzend, wie und weshalb die Venezianer zweiten und dritten Ranges den Florentinern und Römern der entsprechenden Stufe so weit überlegen sind. Die Auffassung des Momentes, so niedrig sie ihn fassen, bleibt wenigstens ganz naiv; der veredelte Naturalismus, der die Lebenskraft der Schule ist, treibt sie von selbst auch zu stets neuer Anschauung des Einzelnen; was sie aber von ihren Meistern entlehnen, jene Summe von Reizmitteln aus dem Gebiete der Farbe und des Lichtes, das nimmt die Nachwelt auch aus zweiter Hand auf das dankbarste an. (Florentiner und Römer dagegen entlehnen von ihren Meistern Einzelelemente der Schönheit und der Energie zu konventioneller Verwertung und legen sich auf das Ungeheuere und das Pathetische.) Einen höhern geistigen Gehalt darf man freilich bei den meisten Venezianern nicht suchen, und so auch bei Bonifazio nicht, und noch weniger bei seinen Nachahmern; indes stören auch diese nicht durch platte Roheit der Auffassung.

Als Jugendwerke des *Bonifazio* werden jetzt bezeichnet: eine
a h. Familie mit dem Erzengel und Tobias in der Ambrosiana, früher als Giorgione aufgeführt, eine Madonna unter Tizians Namen
b im Pal. Colonna zu Rom und ein ähnliches Bild als Palma im
c Pal. Pitti (Nr. 84). Ein größeres Madonnenbild (mit den hh.
d Omobono und Barbara) im Pal. Reale zu Venedig (dat. 1530) leitet mit der Glut seiner Farben und dem lieblichen Ausdrucke seiner Gestalten schon zu den berühmten Hauptwerken in der
e Akademie zu Venedig über. Obenan steht das Mahl des reichen Mannes (Nr. 291); das anziehendste Novellenbild, das uns den schönsten Einblick in das Leben des vornehmen Venezianers bietet; von einer Farbenpracht, einer Schönheit der Gestalten, einem Reiz der landschaftlichen Ferne, die Tizians Meisterwerke um 1510–20 als Vorbild erkennen lassen. Von ähnlichen Vorzügen ebenda die Anbetung der Könige (Nr. 281), — der Erlöser zwischen andächtig verehrenden Heiligen thronend (Nr. 284, von 1530), noch fast streng in der Anordnung und von vornehm ernsten Gestalten, — und der Kindermord (Nr. 319, 1545 bezeichnet), ein für den Meister freilich sehr wenig geeigneter Gegenstand. Diesen Bildern stehen einige gleich umfangreiche derselben Sammlung wenig nach: eine zweite Anbetung der Könige (Nr. 287), das Urteil Salomos (Nr. 295 von 1532) und eine kleine h. Familie mit Heiligen in einer Landschaft, nach Palmas Vorbild (Nr. 269). — Den besten unter den vorge-
f nannten Werken reiht sich ein Bild der Brera gleichwertig an: die Findung Mosis (Nr. 144), früher als ein Hauptwerk des Giorgione allgemein bewundert. Verglichen mit dem Bilde Raffaels (Loggien) wird man das Ereignis als solches ungleich weniger deutlich und ergreifend dargestellt finden; allein welcher Neid erfaßt die moderne Seele, wenn der Maler aus dem täglichen Leben, das ihn umgab, aus diesen genießenden Menschen in ihren reichen Trachten, eine so wonnevolle Nachmittagsszene zusammenstellen konnte! Die höchste Wirkung liegt, analog den Charakteren Bellinis, darin, daß man das Gemalte für möglich und noch vorhanden hält. (Kleinere Darstellungen desselben Gegenstandes im Pal.
g Pitti zu Florenz [Nr. 161] und im Pal. Chigi zu Rom.) Die Brera besitzt auch das Hauptwerk des öfter vorkommenden Gastmahls
h zu Emaus (Nr. 138; derselbe Gegenstand in den Uffizien [Nr. 1037], sehr schadhaft, unter Palmas Namen). — Eine gute Santa Con-
i versazione in der Gal. Giovanelli zu Venedig.

Von den beiden großen Abendmahlsbildern enthält das in
k S. Angelo Raffaello (rechts von der Tür) eine Anzahl schöner, selbst inniger Köpfe; der Moment des „Unus vestrum“ (S. 824) spricht sich noch deutlich aus. In dem andern Abendmahle, in
l S. M. Mater Domini (linkes Querschiff), kam es doch dem Maler

schon nicht mehr auf den Moment an; die Apostel, in gleichgültigem Gespräch, achten gar nicht auf Christus. — Besonders charakteristisch sind die großen Heiligenfiguren in der Akademie, eine a
Madonna mit Heiligen (Nr. 325) u. a. Bilder der oberen Reihe an der Nordwand der Sala dei Bonifazi, bei denen das Mittelbild vom Meister, die Flügel von den Schülern gemalt wurden. — Außerhalb Venedigs sind noch bemerkenswert: im Pal. Pitti b
Christus unter den Schriftgelehrten (Nr. 405, ein späteres Bild), eine Ruhe auf der Flucht (Nr. 89) und die Sibylle mit Kaiser Augustus (Nr. 257), letztere beide Bordone zugeschrieben; in der Gal. Borghese zu Rom drei Bilder: die Söhne Zebedäi mit c
ihrer vor Christus knienden Mutter, die Rückkehr des verlorenen Sohnes (beide tüchtig und wie die meisten Bilder im Pal. Pitti wohl spätere Arbeiten von Bonifazio selbst), sowie eine unbedeutende Ehebrecherin; in der Gal. zu Modena eine schöne An- d
betung der Könige (Nr. 114) neben geringeren Einzelgestalten u. s. f.

Am ehesten mit Bonifazio zu vergleichen ist der minder begabte Tizian-Schüler *Polidoro Veneziano* (*Polidoro Renzi da Lanzano*, 1515—75). Von ihm eine datierte Madonna mit Heiligen (Nr. 323) in der Akademie zu Venedig, eine Madonna in An- e
betung des Kindes im Pal. Pitti (Nr. 483). f

An seine Lehrer Tizian und Palma zugleich lehnt sich *Paris Bordone* (1500—71) an. Unter den venezianischen Meistern erreicht er vielleicht die größte Anmut und Zartheit, die oft bezaubernd wirkt. Sehr häufig aber artet seine Kunstweise in flaue Weichheit und Unbestimmtheit der Charakteristik und Zeichnung aus; seine Färbung leidet zuweilen an unerträglicher Härte und Glätte. Das Vorzüglichste leistet er im Porträt; seine idealen Halbfiguren junger, schöner Frauen gehen unmittelbar auf Palma und Tizian zurück und sind meist an einer unangenehmen hektischen Röte auf Backen und Hals kenntlich. Seine Stärke liegt überhaupt nicht im Nackten; seine pfirsichblütenfarbigen schillernden Gewänder aber verbinden sich mit dem rosigen Fleischtone und der kraus behandelten Landschaft von gesättigtem Grün zu bestechender Gesamtwirkung. Ein treffliches Bildnis ist das eines jungen Mannes in den Uffizien g
(Nr. 587); nicht minder die dicke „Amme des Hauses Medici“ im Pal. Pitti (Nr. 109). — Im Pal. Rosso zu Genua das wunder- h
bare Porträt eines bärtigen Mannes in schwarzem Kleide mit roten Ärmeln, an einem rotbezogenen Tische, in der Hand einen Brief, hinten eine Balustrade; ebenda eine Frau in rosenfarbenem Unterkleide und goldstoffenem Oberkleide. — In der Brera (Nr. 105) i
ein von Tizian abhängiges Liebespaar. — Größere Darstellungen heiliger Szenen sind nicht seine Sache: in dem Abendmahle von S. Giovanni in Bragora zu Venedig (nach der ersten Kap. links) k

sehen die Gebärden aus wie ein Abhub von Reminiszenzen aus
a den Werken besserer Meister; — das Paradies (in der Akademie) ist vollends ein ganz schwaches Werk, die unglücklichste Nachahmung des Tintoretto; dagegen verdankt man dem Bordone das am schönsten gemalte Zeremonienbild, das überhaupt vorhanden sein mag (ebenda, Nr. 320): der Fischer, der dem Dogen in Gegenwart einer erlauchten Versammlung einen Ring überreicht, den ihm der h. Markus gegeben. Dieses Werk ist gleichsam die reifste, goldenste Frucht der mit Carpaccios Historien beginnenden Darstellungsweise, auch in Beziehung auf die Prachtbauten, zwischen denen die Szene sich abspielt. — In Venedig noch eine besonders
b gute kleine Madonna mit Heiligen, in der Gal. Giovanelli; in
c S. Giobbe (3. Alt. r.) die hh. Andreas, Antonius und Nikolaus, groß im Ausdrucke, tief und ernst im Kolorit, spät. — Die große
d h. Familie im Pal. Rosso zu Genua ist sehr bedeutend, doch arg mißhandelt. — Bordones Vaterstadt Treviso besitzt ein Hauptwerk in der farbenprächtigen Anbetung der Hirten im Dome, mit dem Zuge der herannahenden drei Könige in der Ferne, noch in
f Anlehnung an Giorgione erfunden; ebenda in der Pinakothek (III, 73) eine h. Familie, dort als Palma Vecchio aufgeführt. —
g In der Brera zu Mailand nicht weniger als fünf, zum Teil recht
h ansprechende Bilder; in S. M. presso S. Celso eine sehr gute
i h. Familie. — In Rom, Pal. Colonna, eine h. Familie mit der prachtvollen Gestalt des h. Sebastian und eine (Bonifazio genannte) kleine h. Familienszene mit Anna und Hieronymus, von seiner
k schönsten Art; im Vatikan (jetzt wohl in der neuen Galerie) ein
l trefflicher h. Georg mit schöner Landschaft; im Pal. Doria eins seiner unerfreulichen Halbfigurenbilder: Mars mit Venus und Amor. — Bordone muß auch in dem „Seesturm" in der Aka-
m demie zu Venedig (Nr. 516) mitgewirkt haben. Von Giorgione entworfen und begonnen, phantastisch erdacht, lebensvoll in der Bewegung, entspricht das Bild doch keineswegs seinem Rufe, zumal jetzt nach den schweren Beschädigungen und Übermalungen.

Von Bordones einzigem Schüler, *Francesco de Dominicis*, eine durch die malerischen Trachten und die Ansicht des alten Domes interessante Prozession, in der Sakristei des Domes zu
n Treviso.

Von *Battista Franco*, der auch in Rom nach Michelangelo studiert hatte, ist bei Anlaß der dekorativen Malerei, der er seinem Talente gemäß am ehesten angehört, die Rede gewesen (S. 259 b).

***

In der zweiten Hälfte des 16. Jahrh., als alle andern Schulen in den tiefsten Verfall geraten waren, hielt sich die venezianische

noch in einer bedeutenden Höhe, — durch die größere Vernunft der Besteller, durch die Unerschöpflichkeit des Naturalismus und durch die fortdauernde Praxis der Reizmittel des Kolorits. Trotzdem macht sie jetzt einen wesentlich anderen Eindruck. Wir versparen das Werk der ganzen Schule, die Ausmalung des Dogenpalastes, auf das Ende und nennen hier zuerst die übrigen Werke der betreffenden Künstler.

Der erste, welcher der Schule eine neue Richtung gab, war *Jacopo Robusti*, gen. *Tintoretto* (1518—94). Anfangs kurze Zeit Schüler Tizians und von Hause aus sehr reich begabt, empfand er bei seinem fast stürmischen Temperamente gerade das, woran es in Venedig fehlte, und drängte auf eine mächtig bewegte, dramatische Historienmalerei hin. Er studierte Michelangelo, kopierte auch bei künstlichem Lichte nach Gipsabgüssen und Modellen, nicht um seine venezianische Formenbildung zu idealisieren, sondern um sie ganz frei und gelenk zu machen für jede Aufgabe und um ihr durch die wirksamsten Lichteffekte eine neue Bedeutung zu geben. Glücklicherweise blieb er dabei in seinem tiefsten Wesen Naturalist. Jene Verschleppung der Manieren der römischen Schule blieb wenigstens der guten Stadt Venedig erspart. Unter diesen Umständen büßte er in vielen seiner Werke bloß das venezianische Kolorit ein, das mit der starkschattigen Modellierung an sich unverträglich ist, auch vielleicht bei Tintoretto technischen Neuerungen und einer krampfhaften Hast und Flüchtigkeit der Arbeit unterliegen mußte. Man darf sich dabei wundern, daß in so vielen Fällen seine Farbe überhaupt gerettet, ja daß ein Helldunkel vorhanden ist. Manches freilich erscheint ganz entfärbt, dumpf und bleiig. — War er nun aber der Poet, der das Recht gehabt hätte zu seinen großen Neuerungen? Es steckte in ihm neben vielem Großen doch auch eine gewisse Roheit und Barbarei der Empfindung; selbst seine künstlerische Moralität schwankte oft, so daß er bis in die gewissenloseste Sudelei versinken konnte. Es fehlt ihm die höhere Gesetzlichkeit, die der Künstler, besonders bei Wagnissen und Neuerungen, sich selber geben muß. Bei seinen ungeheuren Unternehmungen, die an bemaltem Quadratinhalt vielleicht das Zehnfache von dem ausmachen, was die Frucht von Tizians hundertjährigem Leben ist, kommt man auf die Vermutung, daß er dergleichen als Mindestfordernder an sich gebracht und großenteils als Improvisator durchgeführt habe.

Es gibt von ihm zunächst treffliche Bildnisse, die in Venedig noch nicht sorglos gemalt werden durften. Im Pal. Pitti (Nr. 65): a
die Halbfigur eines alten Mannes im Pelzrock, von strahlender Schönheit, und das meisterlich breit ausgeführte Bildnis des V. Zeno (Nr. 131); — in den Uffizien eine stattliche Reihe von Bildnissen, b

darunter das Selbstbildnis (378), das con amore gemalte des Jac. Sansovino (Nr. 638) und das ebenfalls ausgezeichnete des Admirals Venier in voller Rüstung (Nr. 601); prachtvoll das lebens-
a große Bildnis eines jungen Durazzo im Pal. Durazzo zu Genua;
b andere überall, namentlich im Dogenpalaste. Das einzige
c Frauenporträt von ihm in Italien die sog. Königin in Bergamo (Gal. Carrara Nr. 111). — Sodann sind überhaupt Werke seiner frühern Zeit durch den vollen tizianischen Goldton ebenso schätzenswert, als die irgend eines andern Nachfolgers des großen Meisters; so
d das Abendmahl in S. Ermagora (1547), noch altertümlich streng in der Anordnung, aber schon von gesättigtem Kolorit (ein zweites
e Abendmahl in S. Simone grande); so das naive Bild: Vulkan,
f Venus und Amor, im Pal. Pitti (Nr. 3), dessen gleichen man in Venedig kaum finden wird. Ebenso schön, mit Tizians goldenem Pinsel gemalt, eine Leinwand mit einem männlichen und drei weiblichen Brustbildern, die sich von einer Engelsglorie abheben, im
g Pal. Colonna zu Rom; dort auch ein sitzender ältlicher Mann (mit Aussicht auf die Lagunen im Abendlichte), ein Doppelporträt eines bejahrten Herrn mit seinem Sekretär und ein Narziß an der Quelle in schöner Landschaft. — Sonst noch bemerkenswert:
h in der Galerie des Kapitols Taufe, Stäupung Christi und Ecce
i homo; im Pal. Pitti eine kleine Abnahme vom Kreuz, von mäch-
k tiger Wirkung; in der Brera namentlich die Beweinung Christi (Nr. 149). — Auch die Deckenstücke mit ovidischen Metamorphosen
l in der Gal. von Modena sind noch ziemlich farbenreich. — In
m Venedig besonders merkwürdig das farbenprächtige Wunder des h. Markus, der einen gemarterten Sklaven aus den Händen
n der Heiden rettet (Akad. Nr. 42, von 1548). Hier geht Tintoretto vielleicht zum erstenmal über alle bisherigen venezianischen Absichten hinaus: die Szene ist ungleich bewegter und konfuser; der Künstler sucht Verkürzungen der schwierigsten Art auf und verrät z. B. in dem häßlich kopfabwärts schwebenden Heiligen, daß alle höhere Auffassung ihm nichts gilt, sobald er seine äußerliche Meisterschaft an den Tag zu legen Anlaß hat. — Von gleicher Meisterschaft und noch größer in der Erfindung und Lichtgebung
o ist das als Gegenstück gemalte Bild der Brera, die Auffindung der Leiche des h. Markus (Nr. 143). Ähnlich zwei andere Szenen
p aus diesem Markuszyklus im Pal. Reale zu Venedig. — In der
q Akademie weiter eine ebenfalls noch schön gemalte, leuchtende, aber frivole Darstellung der Ehebrecherin, der man es ansieht, daß sie den gemeinen Christus nicht respektiert; — Adam und Eva (ebenda), ein Jugendwerk, zeigt noch den Anschluß an Tizian; — geringer das Gegenstück: der Tod Abels. — Ein anderes Werk der guten Palette: die Geschichten des wahren Kreuzes, im rechten

Querschiffe von S. M. Mater Domini. — Die große Hochzeit von a
Kana in der Sakristei der Salute (kleineres Exemplar in den b
Uffizien, Nr. 617) ist ein stattliches Genrebild von häuslichem c
Charakter (nicht von fürstlichem, wie bei Paolo Veronese), wobei
wenigstens das Wunder und seine Wirkung löblicherweise in den
Vordergrund verlegt sind. — Von den 56 zum Teil kolossalen
Bildern, womit Tintoretto (vom J. 1560 bis zu seinem Tode) die
ganze Scuola di S. Rocco angefüllt hat (Nachmittagsbeleuch- d
tung!), ist hauptsächlich die große Kreuzigung (in der sogenannten
Sala dell' Albergo) noch schön gemalt und teilweise auch im Ge-
danken bedeutend. Hier lernt man denn auch die hochwichtige
historische Stellung Tintorettos vollständig kennen: er zuerst ge-
staltet (besonders in der großen obern Halle) die heilige Geschichte
von Anfang bis zu Ende im Sinne des absoluten Naturalismus
um, vielleicht mit dem Zwecke, unmittelbar zu ergreifen und zu
rühren. Für diese Absicht sucht er das Auge durch schöne Köpfe
zu gewinnen; dagegen wird er nicht inne, wie der Mißbrauch der
Füllfiguren den wahren und großen Eindruck aufhebt; er fällt in
seinem Eifer der Verwirklichung auf die gemeinsten Züge, wie
denn z. B. das Abendmahl kaum je niedriger aufgefaßt worden
ist; bei der Taufe im Jordan drückt Johannes dem Christus die
Schulter herab; bei der Auferweckung des Lazarus sitzt Christus
ganz bequem in der Ecke unten. Die meisten Bilder, mit Ausnahme
derjenigen der Sala dell' Albergo, sind höchst nachlässig und schnell
gemalt. In denen der untern Halle (nach 1580) ist das Landschaft-
liche zu beachten; scharfe phantastische Lichter an den Rändern
der Bäume und Berge. Einen ungeschickten Wetteifer mit Michel-
angelo findet man am ehesten in dem großen mittlern Decken-
bilde der obern Halle, das die eherne Schlange darstellt. — Mit
den Gemälden dieser Scuola gab Tintoretto den Ton an für die
ganze monumentale Malerei Venedigs von etwa 1560 bis zum
Ende des Jahrhunderts; er selber nahm noch teil an der Aus-
schmückung der als Denkmal des Sieges von Lepanto errichteten
Capp. del Rosario (SS. Giov. e Paolo), hauptsächlich aber an der e
des Dogenpalastes (seit 1560). Den dekorativen Wert dieser f
Arbeiten werden wir unten festzustellen suchen. Wo sich einmal
der ganze Stil so sehr von der Auffassung, die beim Fresko die
allein mögliche ist, abgewandt hat, da bleibt in der Tat kein
anderer Ausweg offen als dieser. — Im Chore von S. M. dell' g
Orto zwei Kolossalbilder, die Anbetung des goldenen Kalbes und
die letzten Dinge; konfus und abgeschmackt, obgleich aus bester
Zeit (um 1565); ebenda ein fast zart empfundenes Wunder der
h. Agnes. — Im linken Querschiffe von S. Trovaso ein Abendmahl, h
zum gemeinsten Schmaus entwürdigt, aber sehr farbenprächtig;

ebendort die Verſuchung des h. Antonius (1577) mit den beſtrickend unſchuldvollen weiblichen Dämonen. — „Auf allen Altären von
a S. Giorgio Maggiore Sudeleien, die dem Tintoretto zur ewigen Schmach gereichen“ (Burckhardt! Auch die herrliche, in urſprünglicher Farbenſchönheit ſtrahlende Grablegung in der Capp. de' morti?). Beſſere Bilder in zahlreichen andern Kirchen Venedigs,
b z. B. in S. Zaccaria (Coro delle monache) die prächtige Verkündi-
c gung, in S. Caſſiano die gewaltig geheimnisvolle Kreuzigung (1568).

Von ſeinen Schülern iſt ſein Sohn *Domenico* in ſeinem Naturalismus meiſt um einen Grad gewiſſenhafter, aber weit unbedeu-
d tender. Gute Bilder u. a. in der Gal. des Kapitols, beſonders
e die (bez.) Magdalena in der Grotte. In Modena ein geringes ſpätes Bild: Chriſtus übergibt Petrus die Schlüſſel. Auch manche der unter ſeines Vaters Namen gehenden Porträts ſind von Domenicos Hand. — *Antonio Vaſſilacchi*, genannt *l' Alienſe* (geb. auf der Inſel Milo 1556), der als Freskomaler 1571 im Dogenpalaſte
f tätig war, brachte Tintorettos Stil nach Perugia: 10 große Geſchichten Chriſti an den Oberwänden des Hauptſchiffes von S.
g Pietro de' Caſſineſi. — Ein anderer Grieche, *Dom. Theotokopuli, il Greco* (c. 1550—1625), anfangs Schüler von Tizian, malte, ehe er 1575 nach Spanien ging, in venezianiſchem Charakter, im kecken Strich und in den Gebärden Tintoretto ähnlich, aber mit einem byzantiniſchen Unterton, der ihn zum ſchlimmſten Manieriſten machte. In Italien von ihm nur noch erhalten: das Bildnis Giulio Clovios und das eines Knaben, der Kohlen anbläſt, im
h Muſeo Nazionale zu Neapel, ſowie die Heilung des Blind-
i geborenen in der Galerie zu Parma.

Ehe von dem größten Maler Veronas und einem der größten Italiens im 16. Jahrhundert, von *Paolo Veroneſe*, zu reden iſt, müſſen wir ſeiner nächſten Vorgänger gedenken, die in Verona zahlreiche Werke ihrer Hand hinterlaſſen haben.

Der Lieblingsſchüler Liberales, *Francesco Torbido*, gen. *il Moro* († nach 1546), ſtand entſchieden unter venezianiſchem Einfluſſe. Er iſt der kräftigſte Koloriſt der veroneſer Schule, bleibt aber in den Formen etwas roh. Sein Hauptwerk, die Darſtellungen aus dem Leben der Maria in der Halbkuppel und an den Oberwänden des
k Domchores zu Verona (von 1534), gehört nicht ganz ihm ſelbſt, ſondern iſt nach Kartons des *Giulio Romano* ausgeführt, der dabei Correggios Raumwirklichkeit mit ſeinem eigenen Stile in Einklang zu bringen ſuchte; man beachte, auf welche abſchreckende Weiſe!
l — Beſſere Altarbilder von ihm befinden ſich in S. Eufemia, S.
m Fermo und namentlich in S. Zeno (1. Altar links, die Madonna mit Sebaſtian und andern Heiligen, von brillanteſter Färbung). —
n In S. M. in Organo zwei Fresken mit Geſchichten des alten

Teſtaments (linke Schiffswand), die hh. Hieronymus und Joh. d. Evang. (Capp. del Sagramento) und einige Medaillons im Kuppeltambur. — In der Pinakothek fünf Bilder, darunter ein Porträt a (I. Nr. 9). — Ein derbes Bildnis mit dem Namen des Meiſters im Muſeum von Neapel; ein anderes, ſehr verdorben, in der Gal. b zu Padua (Nr. 659); ein drittes in der Akademie zu Venedig c (eine Alte mit dem Motto „col tempo", Nr. 272); ein beſonders gutes und bezeichnetes in der Brera (Nr. 99), ſtark von Giorgione d beeinflußt. — Der ſog. Gattamelata der Uffizien gehört aber e weder ihm noch Caroto, dem er gewöhnlich zugeteilt wird, ſondern *Cavazzoſa*. — Von Torbidos Schüler *Giambattiſta del Moro* z. B. in SS. Nazaro e Celſo die Lünetten über den meiſten f Altären; in beiden Seitenſchiffen von S. Stefano einfarbige g Fresken aus der Legende des Heiligen; in S. Fermo magg. eine h Tafel mit drei h. Biſchöfen; in S. Eufemia ein Wandbild, Paulus i vor Ananias darſtellend. — (Torbidos Faſſadenmalereien ſ. S. 269 a.)

Der als Kupferſtecher und Glasmaler (S. 815) bekannte Muraneſe *Girol. Mocetto* (1458—1531) hat ſich vorzugsweiſe unter venezianiſchem Einfluſſe ausgebildet. Ein Triptychon von ihm in SS. Nazaro e Celſo zu Verona mit Donatorenporträts; ein Jünglings- k bildnis in der Galerie zu Modena, ganz in der Art des Cima; l ſchwächer und unerfreulich die bez. Madonna der Galerie zu m Vicenza. In Pavia, Pal. Malaspina, eine phantaſtiſche Schlacht n zwiſchen römiſchen Reitern und germaniſchen Rittern (Nr. 55, bez.).

Von dem Medailleur *Giov. Maria Pomedello* gibt es nur ein einziges bekannes Bild, eine Kreuztragung in S. Tommaſo zu o Verona (1523); von *Dionigi Battaglia* eine große Altartafel mit der Mad. in Glorie und Heiligen (1547) in S. Eufemia; er ſteht p darin Giolfino nahe.

Torbidos Schüler und Paolo Caliaris Lehrer *Antonio Badile* (1516—69) nahm in der Folge von Tizian ein paſtoſeres Kolorit und eine reifere Faltengebung an. In der Pinakothek von Verona q eine Madonna in trono mit den hh. Petrus und Andreas (1546) von Tizians Peſaro-Madonna inſpiriert (IV, 244). Ebendort ein Kinderporträt (I, 8) und die Auferweckung des Lazarus (IV, 246); bedeutender derſelbe Vorwurf in S. Bernardino (Capp. della r Croce); eine frühere Madonna in Glorie mit vier Heiligen in SS. Nazaro e Celſo (1544). — In der Galerie zu Turin eine vor- s treffliche Darſtellung im Tempel, ein ſehr belehrendes Bild, worin einerſeits das Studium Carotos, Gir. dai Libris und Mocettos zutage tritt, andererſeits der Vorläufer P. Veroneſes, namentlich in der Architektur, ſich deutlich erkennen läßt.

Domenico Rizzi, gen. *Bruſaſorci* (1493—1567), ein Schüler Carotos und tüchtiger Nachfolger Michelangelos, aber mit einem

feinen, echt veroneſiſchen Kolorit, entfaltete ſeine reiche Phantaſie namentlich als Freskomaler. Eine Erſtlingsarbeit ſind die Wand-
a bilder der Kapelle links vom Chore in S. M. in Organo (über die Landſchaften in der Sakriſtei ſ. S. 241 b u. 787 f); ferner in
b S. Stefano die ſchwachen Kuppelmalereien ſowie das Fresko über der rechten Seitentür, der Heilige umgeben von den unſchuldigen Kindlein, die, wie er, als „Erſtlinge des Martertums“ bezeichnet
c werden; in S. Fermo die Freskolünette des 1. Altars rechts, mit der Enthauptung eines h. Biſchofs. Sein Hauptwerk ſind die Wand-
d malereien im Salone des Pal. Ridolfi, die „Gran Cavalcata“ Karls V. und Clemens' VII. in Bologna (1530), in geiſtreicher Lebendigkeit und ſchöner, heller Färbung dargeſtellt. — Ein zweites bedeutendes Werk dekorativer Wandmalerei ſchuf er im Synodal-
e ſaale des Vescovado, wo er ſämtliche Biſchöfe Veronas in den Arkaden einer Loggia mit Ausblick auf mannigfache Landſchaften darſtellte. — Von ſeinen Tafelbildern ſeien erwähnt verſchiedene
f Madonnen mit Heiligen in S. Trinità, S. Lorenzo, SS. Nazaro
g e Celſo und beſonders S. Eufemia; ferner im Dome zu Mantua
h eine h. Margarete und in S. Barbara die Marter der Heiligen. — Von den Bildern ſeines Sohnes und Schülers *Felice Brusaſorci*
i (1530—1605) ſind alle Kirchen Veronas voll: im Dome die prach-
k tvollen Orgelflügel, in S. Elena das Hochaltarbild, in S. Giorgio
l in Braida die Mad. mit den drei Erzengeln und das nach ſeinem Tode von Schülern vollendete Altarbild mit der Mannaleſe.

Paolo Farinato (1524—1606) war unter den Malern dieſer Epoche (mit Ausnahme Paolo Veroneſes) der fruchtbarſte und der kühnſte in der Erfindung, als Zeichner ſicher und kräftig, als Koloriſt düſter und eintönig. (Seine Faſſadenmalereien ſ. S. 269 b
m u. ff.) Im Pal. Lisca bei S. Tommaſo malte auch er eine „Gran Cavalcata“ Karls V. und Clemens' VII. (ſ. S. 954 d); den Chor von
n SS. Nazaro e Celſo ſchmückte er mit z. T. bedeutenden Fresken,
o ebenſo die Capp. Marogna in S. Paolo. — Bilder von ihm im
p Chore von S. Giorgio in Braida (Vermehrung der Brote, 1603),
q S. M. in Organo (im Chore), in S. Paolo, S. Anaſtaſia, S.
r Tommaſo, ſowie in der Pinakothek. — Farinatos Spuren folgt
s *Bernardino India;* im Pal. Canoſſa hat er zwei Säle mit Fresken
t ausgemalt; Tafelbilder von ihm u. a. in S. Bernardino (Capp. Pellegrini), die Geburt des Heilands und eine Madonna von 1579

Tintoretto gegenüber repräſentiert *Paolo Caliari,* gen. *Veroneſe* (1528—88), die ſchönere Seite der damaligen venezianiſchen Malerei. In der Werkſtatt des Antonio Badile (ſ. S. 953 q) zur Kunſt erzogen, ging er 1555 nach Venedig, wo das Studium Tizians noch in mancher Beziehung läuternd auf ihn einwirkte, aber nicht ſo ſehr, daß

man ihn einen Schüler Tizians nennen oder überhaupt voll zur venezianischen Schule rechnen könnte. Von einigen Werken, die er vor jeder Berührung mit Venedig schuf (abgenommene Fresken der Villa Soranzo im Dome zu Castelfranco und die Fresken der Villa a Emo zu Fanzolo, unweit Castelfranco), wird noch weiter unten die Rede sein. Ein Bildnis aus dieser Frühzeit, das Porträt des Pasio Guarienti, ganze Figur in reicher Rüstung, in der Galerie b zu Verona (1556).

Paolos Größe liegt darin, daß er, den wahren Genius der venezianischen Schule erkennend, nicht eine bewegte Historienmalerei auf den anders gearteten Stamm zu pfropfen suchte, wie Tintoretto, sondern die Existenzmalerei auf eine letzte, unübersteigliche Stufe hob und auch das Kolorit diesem gewaltigen Problem gemäß zu steigern vermochte.

Seine Charaktere sind nicht höher, erhabener als die der bessern Vorgänger, besitzen aber den Vorzug eines so freien, unbefangenen, absichtslosen, lebensfrohen Daseins, wie wohl bei keinem andern Maler der Welt. Er gibt das vornehme Venedig in der Stimmung festlichen Genusses. — In den Sante Conversazioni befolgt er die Anordnung der spätern Werke Tizians; die Heiligen sind z. B. zwanglos um das Postament gruppiert, auf dem die Madonna sitzt. In der Akademie von Venedig, Nr. 37; in S. Francesco della c Vigna (5. Kap. links); in S. Paolo zu Verona (1565); von d gleicher Schönheit in der Brera, Nr. 139, die hh. Cornelius, Antonius Abbas und Cyprian nebst einem Geistlichen und einem Pagen. e

In den erzählenden Bildern geht der allgemeine venezianische Mangel an genügender Entwicklung der Figuren zuweilen bis zur Unverständlichkeit; Haltung und Schritt aber haben oft etwas sonderbar Schwankendes, und für gewisse schräge, durch den Rahmen oder die Architektur abgeschnittene Halbfiguren hat Paolo eine eigene Vorliebe. Allein, wo er sich anstrengt, hat er edlere Gedanken als die übrigen Schulgenossen, wie man am besten in S. Sebastiano zu Venedig sieht, wo er den Schmuck der f Wände, Decken und Altäre wie der Sakristei mit Unterbrechungen von 1555 bis 1565 ausführte: reich an prächtigen Gestalten von vollendeter Schönheit, die Färbung schimmernd in feinem, grauem Ton, die Kompositionen meist klar und ausdrucksvoll, namentlich das Martyrium des h. Sebastian und das der hh. Markus und Marcellinus. — Ebenso sind die Hochaltarbilder (Martyrien der Titelheiligen) von S. Giustina zu Padua und von S. Giorgio in g Braida zu Verona (beide um 1568), Meisterwerke ersten Ranges; h Paolo dämpft das Ereignis so weit als möglich zum Existenzbilde, mäßigt sich im Pathos auf das behutsamste, meidet die Exzesse des Naturalismus und behält auf diese Weise die nötige Fassung,

um seine Farbe in siegreicher Prachtfülle vortragen zu können. Mit seinen weltlichen Bildern verhält es sich nicht anders; sie wirken nur deshalb so ganz zwingend, weil das Pathos auf das notwendigste beschränkt, der Moment zu einer bloßen demütigen Präsentation gedämpft ist. — Er wählt vorzugsweise solche Ereignisse, die sich dem Zeremonienbilde nähern, wie die Königin von
a Saba (mit den Zügen der Elisabeth von England, Gal. zu Turin, Nr. 572); seine eigentlichen Zeremonienbilder werden wir im Dogenpalaste kennen lernen. — Die schwächeren erzählenden
b Bilder übergehen wir; die Geschichte der Judith (Pal. Rosso in Genua) sei noch als prächtiges Farbenbild erwähnt.

Am berühmtesten sind Paolos Gastmähler, dergleichen er vom kleinsten bis zum ganz kolossalen Maßstabe gemalt hat. Sie erscheinen als notwendige höchste Frucht der Existenzmalerei, die hier die letzten historischen Fesseln abschüttelt und nur noch einen Rest von Vorwand braucht, um im ungehemmten Jubel alle Pracht und Herrlichkeit der Erde, vor allem ein schönes und freies Menschengeschlecht im Vollgenusse seines Daseins zu feiern. Indem er aber für Klosterrefektorien malte, ergab sich als sichere Basis irgend ein biblisches Bankett, dessen zeremoniellen Inhalt er durch die schönste Einzelbelebung aufheben konnte. Die prachtvollsten architektonischen Örtlichkeiten und Perspektiven bilden den Schauplatz, auf dem sich die sitzende Gesellschaft und die bewegten Episoden in vollem Reichtume und doch ohne Gedränge ausbreiten können. Die besten und größten dieser Bilder (im Louvre) sind vielleicht die ersten Gemälde der Welt in betreff der sog. malerischen Haltung, in dem vollkommenen Wohlklang einer sonst überhaupt unerhörten Farbenskala; allein die Skala der zu einem Ganzen vereinigten Existenzen ist im Grunde ein noch größeres Wunderwerk. Die heiligen Personen und die an sie geknüpften Ereignisse bleiben freilich Nebensache[1]).

Venedig besitzt noch ein Hauptwerk dieser Art: das Gastmahl
c des Levi nach Ev. Mark. 2, 14 und Luk. 5, 27 (Akademie, Nr. 203,
d von 1572); — in der Brera (Nr. 140, von 1570): Christus beim Pharisäer. In dieser Szene (nach Luk. 7, 36) tritt bisweilen das Gastmahl ganz zurück neben der Episode der Sünderin, die Christi Füße abtrocknet; so in dem fast zu farbenprächtigen Gastmahle bei
e Simeon, in der Turiner Galerie (vor 1566). — In Mad. del Monte vor Vicenza endlich das Gastmahl Gregors d. Gr. von 1572.

Zu seinen schönsten Altarbildern zählt die Verlobung der h.
f Katharina in S. Caterina zu Venedig (nach 1572): kaum ein

1) Der Meister hatte sich über die unheilige Auffassung der biblischen Gegenstände vor dem Tribunale des Santo Uffizio, welches an „Narren, betrunkenen Deutschen, Zwergen und andern Albernheiten" Anstoß nahm, zu verantworten.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

anderes Bild Paolos iſt ſo klar und ſchön aufgebaut, iſt ſo voll der ſchönſten Typen reifer Jugend in den weiblichen Geſtalten, wie in den muſizierenden Engeln; die Färbung in feinſtem Silberton und die meiſterlich breite und doch ſo liebevolle Behandlung ſtehen vollends auf der Höhe. — Eine köſtliche Anbetung der Könige in der Biblioteca Marciana im Dogenpalaſte (Saal des Beſ- a
ſarion); — mehrere treffliche Einzelgeſtalten von Heiligen in der Akademie; in S. Barnaba und in S. Francesco della Vigna b
(1. Kap. l.) je eine h. Familie. Außerhalb Venedigs in S. Afra c
zu Brescia das Martyrium der h. Afra; in Genua im Pal. d
Giorgio Doria (Via Garibaldi 6) eine Suſanna im Bade von e
großer Helligkeit und Farbenpracht; in den Uffizien zu Florenz f
das köſtliche kleine Martyrium der h. Giuſtina (Nr. 589) und die Verlobung der h. Katharina (Nr. 572), im Pal. Pitti das Bildnis g
Daniele Barbaros (Nr. 216), in der Pinakothek zu Verona die h
kleine Grablegung (IV, Nr. 245); in der Gal. zu Turin eine Danae, i
frei und wunderbar gemalt. — Charakteriſtiſche Porträts vene-
zianiſcher Frauen u. a. im Pal. Roſſo zu Genua und im Pal. Mar- k
telli zu Florenz. — In Rom, Gal. Borgheſe, der h. Antonius l
den Fiſchen predigend, durch die köſtliche Abendſtimmung der ſchönen Strandlandſchaft von Intereſſe (nicht zweifellos, vielleicht von *Giac. Baſſano*).

Bei ſeiner Auffaſſung und ſeiner techniſchen Fertigkeit und Solidität war Paolo auch der berufene Maler für die Innenausſchmückung der venezianiſchen Paläſte und Landhäuſer. In Venedig ſelbſt iſt leider nichts mehr erhalten; dafür bieten uns aber einige Villen der Terra ferma den erwünſchten Erſatz. Schon 1551 hatte Paolo mit *Batt. Zelotti* zuſammen die oben (S. 955 a, 958 c) erwähnten beiden Landhäuſer mit Fresken ausgeſchmückt: Reſte der Wandbilder aus der Villa Soranzo bewahrt der Dom zu Caſtelfranco; m
an Ort und Stelle erhalten, freilich ſtark beſchädigt, ſind die Malereien der Villa Emo zu Fanzolo (bei Caſtelfranco), Dar- n
ſtellungen aus der römiſchen Geſchichte und aus der Mythologie. — Ähnlichen Inhalts (auch ſtark beſchädigt) ſind die Fresken des Schloſſes Magnadole bei La Motta (nach 1572). — Hervor- o
ragender und zum Teil gut erhalten ſind die Fresken der Villa Colleoni in Thiene (unfern Vicenza), die er um 1560, wieder p
mit Zelotti, ausführte: gleichfalls Motive aus der griechiſchen und römiſchen Geſchichte, die Paolo hier durchaus einfach und charaktervoll vorträgt. — Größere Bewunderung aber verdienen die Fresken in der von Palladio erbauten Villa Barbaro (jetzt Gia- q
comelli) in Maſer (von 1566). Die geſchmackvolle Anordnung in den kleinen Räumen, die gemalten Einrahmungen, die Abwechslung mythologiſcher Szenen an den Decken mit allegoriſchen

Figuren und phantaſtiſchen Berglandſchaften an den Wänden und mit friesartig angebrachten Baluſtraden, auf denen vornehme Venezianer und Venezianerinnen lehnen, üben bei der ungewöhnlich guten Erhaltung einen ganz einzigen Zauber aus. Die Geſtalten ſind von einer bei den Venezianern ſonſt ſeltenen Kühnheit der Auffaſſung, von herrlichem Bau, leuchtendem Kolorit und — ob der chriſtlichen oder der heidniſchen Allegorie oder Mythologie entlehnt — gleich lebensvoll und wirklich. Einen ſchönern Zufluchtsort vor der Hitze des Sommers und vor den mit ihr in der Lagunenſtadt eintretenden verheerenden Krankheiten, als dieſe anſpruchsloſe Villa mit ihren kühlen ſchattigen Zimmern, ihrem herrlichen Freskenſchmuck und dem Blick auf die grünen Abhänge der nahen Berge, konnte ſich kein venezianiſcher Nobile wünſchen.

Paolo beſchäftigte bei den ihm überreichlich zufließenden Aufträgen eine große Schar von Künſtlern, die die nur konzipierten Kompoſitionen ausführten, denen die Hand des Meiſters dann z. T. ihre letzte Vollendung gab. Daher der große Qualitätsunterſchied in den unter ſeinem Namen gehenden Arbeiten. Indes verdienen ſeine unmittelbaren Schüler und Nachfolger nicht ganz mit Stillſchweigen übergangen zu werden. Außer ſeinem Bruder *Benedetto*, ſeinen Söhnen *Carletto* und *Gabriele*, die unter der Bezeichnung „Heredes Paoli“ Kompoſitionen des Paolo variierten, aber ohne ſeine leuchtende Färbung und ſeine herrliche Formgebung (z. B.
a das Gaſtmahl beim Phariſäer in der Akademie, dasſelbe größer
b in S. Martino zu Neapel u. ſ. f.) ſind zu nennen: *Benfatto* (gen. *dal Friſo*), ſeine Neffe, deſſen Verwandter *Maffeo da Verona*, ferner *Gianantonio Faſolo* aus Vicenza, beſonders aber der viel bedeutendere *Giambattiſta Zelotti* (1532—92), der mit Paolo in Beweglichkeit der Phantaſie und Leichtigkeit der Ausführung wetteiferte und von ihm namentlich bei der Ausführung der großen Dekorationsfresken zur Teilnahme herangezogen wurde (Villen zu Tiene, Fanzolo, Caltaio, Malcontenta, vgl. S. 957 m u. n); Bilder von ihm finden ſich in den Kirchen von Treviſo, Vicenza, Venedig; in
c der Pinakothek zu Verona das graziöſe Fresko der Muſik (V, Nr. 326). — Von dem tüchtigen *Francesco Montemezzano* eben-
d dort eine Taufe Chriſti (I, Nr. 31) und in S. Giorgio in Braida (1. Altar r.) Chriſtus und Magdalena.

***

Während Paolo die Exiſtenzmalerei bis zu ihren höchſten Konſequenzen emporführte, konnten auch die niedrigern nicht ausbleiben. Das Genrebild, ſchon ſeit Giorgione durch das Novellenbild angekündigt, in zahlreichen einzelnen Verſuchen bereits vor-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

handen, wird zu einer beſonderen Gattung durch *Jacopo Baſſano* (eigentlich *da Ponte*, 1510–92) und deſſen Söhne. (Von dem alten *Francesco*, dem Vater Jacopos, iſt in der Galerie zu Baſſano a noch eine große thronende Madonna mit ſchöner Landſchaft [1519] und eine Beweinung Chriſti, in der Art des B. Montagna.) Im Kolorit ſichtlich nach den beſten Meiſtern gebildet, obwohl ſehr ungleich (vom Glühenden bis ins ganz Dumpfe), ergötzt dieſe Familie immer durch ihre bäuriſchen Idyllen in heimiſcher Landſchaft, denen eine Parabel Chriſti oder eine der vier Jahreszeiten oder ein Mythus u. dgl. weniger zum Inhalt als zum Vorwand dient. Die Schafherden und die Gerätſchaften, in denen die Füße der handelnden Perſonen faſt durchgängig verloren gehen, ſind oft meiſterhaft gemalt. Das meiſte, was unter ſeinem Namen geht, ſind Werkſtattarbeiten oder fabrikmäßige Nachahmungen. Zum Beſten gehören *Jacopos* frühe Altarbilder, die in großer Zahl in der Gal. zu Baſſano zuſammengebracht ſind; – im Dome zu b Belluno (3. Altar r.) die Marter des h. Laurentius, eine mächtige c Formen- und Farbenſymphonie; – gleichfalls tüchtig eine Ruhe auf der Flucht mit anbetenden Hirten in der Ambroſiana. – d In der Gal. Borgheſe die Dreieinigkeit (Nr. 127) und das Abend- e mahl (Nr. 144). – In der Akademie zu Venedig: Chriſtus am f Ölberg, im Pal. Reale der h. Hieronymus von 1569; noch be- g deutender der lebensgroße Hieronymus in der Akademie, neu h erworben, voll Stimmung und feinſter Abtönung. – In Padua, S. M. delle Grazie, eine Grablegung; in den Uffizien einiges i vom Beſſern, ſo das Familienkonzert. – In der Pinakothek von k Vicenza ein großes halbrundes Präſentationsbild: die hh. Markus und Laurentius empfehlen zwei kniende Beamte der Madonna, ein vorzügliches Werk.

Zwei von den Söhnen, *Francesco* (1549–92) und *Leandro* (1557 bis 1622), haben, wie ihr Vater, auch große Bilder heiligen Inhalts gemalt, bisweilen naiv und rührend im Ausdrucke, aber überhäuft, auf grelle Lichteffekte berechnet, roh gezeichnet. (Grablegung, in den Uffizien; Auferweckung des Lazarus, in der Aka- l demie von Venedig; – Abendmahl, in S. M. Formoſa, rechtes m Querſchiff; – Predigt Johannes' d. T., in S. Giacomo dall' Orio, n rechtes Querſchiff, – und Madonna mit Heiligen, ebenda, beim l. Altare links; – Marter der h. Katharina, im Pal. Pitti; – o Aſſunta, auf dem Hochaltare von S. Luigi de' Franceſi in p Rom.) – Von allen kommen tüchtige Porträts vor; zu den ſchönſten gehören: Jacopos alter Mann im Pelz im Pal. Roſſo zu q Genua und die Dame im Pal. Pitti (Nr. 130). r

Dem Jacopo Baſſano parallel geht *Andrea Meldolla*, gen. *Schiavone* (geb. wohl vor 1522, † 1582), eine Zeitlang wahrſchein-

lich ein Schüler Tizians, dessen spätere Färbung und Behandlungsweise seine Bilder charakterisiert. Es sind malerisch ausgezeichnete Bravourstücke, meist mit starker Betonung der Landschaft; die Figuren nicht selten klein und mehr als Staffage behandelt. Seine
a Hauptwerke in der Akademie zu Venedig und in den Uffizien.

Das Ausleben der venezianischen Schule repräsentiert *Jacopo Palma Giovane* (1544—1628), ein gewissenloser Maler von großem Talent, aber wenig Fleiß. Seine meisten Arbeiten, von denen Venedig wimmelt, sind fast lauter Improvisationen. Wer sie durchgeht, wird neben den schnöden, von Tintoretto erborgten Manieren hier und da einen guten Gedanken und schöne Farbenpartien finden; aber als Ganzes lohnen sie dies Studium nicht. Seine be-
b deutendste Leistung sind die Wandgemälde im Oratorio dei Crociferi, Venedig (gegenüber dem Gesù, von 1585), mit zahl-
c reichen tüchtigen Porträts. — Im Dome von Belluno (4. Altar r.) eine schöne Trauer um den Leichnam, in Komposition und im tiefen Farbenakkord noch ganz tizianesk. — Ungleich ehrlicher auf das wahre Ziel der Kunst gerichtet war *Alessandro Varotari,* gen. *Padovanino* (1590—1650), brachte es aber nicht über die Nachahmung Tizians und Paolos hinaus und vermischte mit diesen Studien einen etwas lebloseu Idealismus. Immerhin ist seine Hoch-
d zeit von Kana (Akademie, Nr. 220) ein achtungswertes und schönes Werk.

Noch später stärkten sich einzelne Talente an dem Vorbilde Paolos und brachten zu guter Stunde sehr ansprechende Werke hervor. So *Lazzarini, Angeli, Fumiani* und vor allen *Tiepolo,* auf den wir weiter unten zurückkommen. — Von Fumiani († 1710)
e ist unter andern die ungeheure Deckenmalerei in S. Pantaleone merkwürdig, die nicht mehr aus vielen einzeln eingerahmten Bildern, sondern aus einer großen Komposition mit perspektivischer Anordnung in Pozzos Art besteht, übrigens jedoch nicht al fresco, sondern auf aufgenagelten Tuchflächen gemalt ist; Taten und Glorie des h. Pantaleon darstellend. — *Pietro Liberi* hängt in den Formen schon sehr von Pietro da Cortona ab. Sein Schüler war *Carlo Lotti* († 1698). — Von *Piazettas* Genrebildern wie von den Veduten der beiden *Canaletti* und des *Fr. Guardi* wird man das Meiste und Beste außerhalb Venedigs und Italiens suchen müssen (vgl. unter „Landschaftsmalerei"). Von dem brillanten *Orbetto* (eigentlich *Aless. Turchi*) aus Verona ist in Galerien und Kirchen wenig vorhanden.

***

Wie die älteste venezianische Malerei in der Markuskirche, so
f hat sich die späteste, die der Nachfolger Tizians, im Dogen-

palaſte (Räume des zweiten Stockwerkes) verewigt. Die dekorative Anordnung und Einrahmung wurde oben (S. 239 u. 263) geſchildert; hier handelt es ſich weſentlich um die Frage, wie die Künſtler ihr Geſamtthema: die Verherrlichung Venedigs, auffaßten.

Schon im Atrio quadrato empfängt uns *Tintoretto* (der ſeit 1560 im Dogenpalaſte malte) mit einem jener Votivbilder (an der Decke), die den Dogen mit Heiligen und Allegorien umgeben darſtellen (wovon unten). — Die perſpektiviſche Untenſicht, die wir fortan in den Deckenbildern aller Säle durchgeführt finden werden, iſt ſelbſt bei ſchwebenden Figuren in der Regel keine abſolute, ſondern eine halbe, eine Art von Schiefſicht. Es ließe ſich ſchon fragen, ob an Decken überhaupt, ob vollends an flache Decken figürliche Darſtellungen gehörten; ferner wenn es durchaus große reiche Kompoſitionen ſein ſollten, ob nicht die gewöhnliche einfache Vorderanſicht und die ideale, ſtrenge Kompoſition den Vorzug verdienten vor dieſen künſtlich verſchobenen und illuſionsmäßig angeordneten Gruppen; die irdiſchen Ereigniſſe bleiben in ſolchen Deckenbildern doch unglaublich, und die himmliſchen wollen überhaupt anders angeſchaut ſein als nach dem Maßſtabe der räumlichen (und obendrein für das Einzelne ganz naturaliſtiſchen) Wirklichmachung. Genug — innerhalb des Irrtums, den alle Maler des Dogenpalaſtes teilen, gibt es doch große Unterſchiede, und Paolo wird uns ſtellenweiſe ſehr zu vergnügen, ſelbſt zu überzeugen wiſſen.

Sala delle quattro Porte. *Tizians* großes, ſpätes, noch herrlich gemaltes Präſentationsbild, ein rechtes Denkmal der Gegenreformation: der Doge Ant. Grimani vor der in voller Glorie erſcheinenden Fides kniend. — Die Schlachtenmaler dieſes und anderer Säle durften durch freie Phantaſietrachten und Epiſoden aller Art das Hiſtoriſche an ihrem Gegenſtande völlig in den Schatten ſtellen. — Die Zeremonienbilder, ſo wichtige Fakta ſie darſtellen mögen, wie z. B. die Verbindung mit Perſien (Empfang der perſiſchen Geſandten, von *Carlo Caliari*), ſind dramatiſch ganz gehaltlos. So auch der Empfang Heinrichs III., von *Andrea Vicentino*. Zu dieſer Art von Auffaſſung gehörte der heitere Fleiß eines Carpaccio, dem man um der Detailſchönheit und der maleriſchen Vorzüge willen die Abweſenheit höherer Dramatik gern zugute hält. — In *Tintorettos* Deckenbild ergötzt die zeremonioſe Höflichkeit, mit der Jupiter die Venezia aus dem götterreichen Olymp zum Adriatiſchen Meere herabführt.

Sala dell' Anticollegio. Die vier mythologiſchen Wandbilder *Tintorettos* ſind von ſeinen beſtgemalten, aber freudlos gedacht, häßlich in den Bewegungen; man ſehe, wie Venus zur Krönung der Ariadne herbeiſchwebt. — Jakobs Rückkehr nach Kanaan

ist ein wichtiges Haupt- und Urbild der Palette, aus der Jacopo Bassano und die Bassaniden jene Hunderte von ländlichen Szenen gemalt haben. — *Paolo Veronese* (seit 1578 bis zu seinem Tode fast ausschließlich für den Dogenpalast beschäftigt): der von den Contarini vermachte „Raub der Europa", schönster Beleg für die venezianische Umdichtung des Mythologischen in eine teils pomphafte, teils anmutig sinnliche Wirklichkeit; das Vorgefühl der seltsamen Abreise, die eilige Toilette, wozu die Putten Blumen und Kränze bringen, bilden einen köstlichen Moment. — An der Decke eine thronende Venezia *Paolos* al fresco, das einzige politische Bild dieses Saales, wo der venezianische Staat sonst nur das Schönste verlangte, das im Bereiche seiner damaligen Künstler lag.

Sala del Collegio. *Tintorettos* vier große Votivbilder von Dogen, die, meist steinalt, in ihrer halbbyzantinischen Amtstracht vor der Madonna oder Christus knien und dabei von zahlreichen Heiligen empfohlen werden. Ihre streng zeremonielle Andacht würde besser in Mosaiken passen als in die oft sehr effektvolle und bewegte heilige Gesellschaft, unter die sich hier und anderswo auch allegorische Personen handelnd mischen. Übrigens ist schon das Breitformat dem überirdischen Inhalte nicht günstig; die Visionen müssen zur ebenen Erde herabrücken. — Viel mehr Wärme zeigt an einem dankbaren Gegenstande (hintere Wand) *Paolo Veronese;* sein Sieger von Lepanto, Seb. Veniero, kommt in hastiger Begeisterung heran, um von seinen Begleitern St. Markus, Venezia, Fides, St. Justina dem niederschwebenden Christus empfohlen zu werden. — Die sämtlichen elf Gemälde und sechs Chiaroscuri der Decke gehören vollends zu *Paolos* schönsten und frischesten Malereien; hier u. a. wieder eine thronende Venezia mit zwei andern Göttinnen, welche zeigen, wie sich Paolo bei der Untensicht zu helfen wußte; er gewann seinen allerliebsten Fettköpfchen gerade die Reize der Bildung und des Helldunkels, die sich nur hier offenbaren, ganz meisterlich ab.

Sala del Senato. Hier fahren *Tintoretto* und *Palma Giovane* mit ihren Votivbildern fort; u. a. eine auf Wolken niederschwebende Pietà, von zwei Dogen angebetet. — Das Äußerste von Lächerlichkeit leistet Palmas Allegorie der Liga von Cambray; die Stierreiterin stellt das „verbündete Europa" vor. — Noch ein Programm der Orthodoxie, von *Tommaso Dolabella,* Schüler des Aliense: Doge und Prokuratoren beten die Hostie an, die auf einem von Geistlichen und Armen umgebenen Altare steht. — Tintorettos Deckenbild zeigt, wie ihn Michelangelo irre gemacht hatte; statt Paolos Naivetät und Raumsinn ein wüstes Durcheinanderschweben.

(Vorzimmer der Kapelle: gute Bilder von *Bonifazio* und *Tintoretto;* über *Tizians* h. Christoph s. S. 917 d.)

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Sala del Consiglio de' Dieci. Große, friesartige Zeremonienbilder von *Leandro Bassano, Marco Vecellio* und von *Altense,* in dessen „Anbetung der Könige" Zug, Gepäck und Episoden zwei Dritteile des Raumes einnehmen. Viele sehr schöne Einzelheiten. — An der Decke das Mittelbild Kopie nach Paolos Original im Louvre; ringsum die schön gemalten Allegorien, die man durchweg dem *Paolo* zuschreiben möchte, von dem doch nur der Alte mit dem reizenden jungen Weibe herrührt; im übrigen das Beste von dem häufig mit P. Veronese verwechselten Freunde und langjährigen Mitarbeiter des Meisters, *Giambattista Zelotti,* und von dem wenig genannten *Ponchino,* gen. *Bazzacco* oder *Bozzato.*

Sala della Bussola. Die Übergaben von Brescia und Bergamo, mit guten Episoden, von *Altense.* — In der Sala de' tre Capi geringere allegorische Malereien.

Noch immer keine römische Geschichte, die doch sonst in italienischen Ratspalästen so unvermeidlich ist? Es lag ein gerechter und großartiger Stolz darin, daß man sie im Dogenpalaste zu Venedig entbehren konnte.

Sala del maggior Consiglio. In den historischen Wandbildern wird der Moment (fast lauter Zeremonien und Schlachten) in der Regel durch Akzessorien erstickt. Volksgewühl und Handgemenge, ohne irgend ein Liniengefühl und ohne rechte Naivetät vorgetragen, ermüden den Blick sehr bald. Auch der Kunstverderber *Federigo Zuccchero* hat sich hier eingedrängt. — *Tintorettos* kolossales Paradies galt damals gewiß für schöner, als Michelangelos Weltgericht, und ist jedenfalls viel mehr wert als die Kuppelmalerei des Domes von Florenz. Allein der Realismus dieser Gestalten ist mit ihrer vorausgesetzten Coexistenz im Raume ganz unverträglich; alles ist dermaßen angefüllt, daß auch die fernste Tiefe wieder eine ziemlich nahe Wand von Gesichtern zeigt. Um lauter Lebendiges zu geben, beschränkte Tintoretto die Wolken auf das notwendigste und ließ seine Heiligen in einer Art schweben, baumeln, auf dem Mantel oder auf gar nichts lehnen und liegen, daß dem Beschauer in ihrem Namen schwindlig wird; die fliegenden Engel wirken wahrhaft wohltätig daneben. Die Komposition zerstreut sich in lauter Farben- und Lichtflecke und nimmt nur in der Mitte einen bessern Anlauf. Aber die große Menge vorzüglicher Köpfe, meist auf dem hellen Grunde ihres Nimbus, geben diesem Werke immer einen hohen Wert. — Von den drei großen Deckenbildern werden die des *Tintoretto* und *Palma Giovane* weit übertroffen von dem des *Paolo:* Venezia, vom Ruhme gekrönt. Schon die Untensicht und die bauliche Perspektive sind weit sorgfältiger gehandhabt; dann hat Paolo das Allegorische und Historische auf die obere Gruppe beschränkt, wo

seine Wolkenexistenz in Linien und Farben ganz harmonisch mit der Architektur in Verbindung gebracht ist; auf der untern Balustrade sieht man nur schöne Frauen, weiter unten zwei wachthabende Reiter und Volk, als Zuschauer der himmlischen Zeremonie. Höchst weislich sind zwei große Stücke Himmel frei gelassen, ein Atemschöpfen, das Tintoretto dem Beschauer nirgends gönnt; endlich hat Paolo seinem heitern Schönheitssinn einen wahren Festtag bereiten wollen, dessen Stimmung unfehlbar auf den Beschauer übergeht.

Sala dello Scrutinio. Nichts von Bedeutung als das Weltgericht des jüngern *Palma,* und auch dieses nur der Farbe halber.

Als Ganzes offenbar das Werk allmählicher, wechselnder Entschlüsse, bildet diese Dekoration immerhin ein Unikum der Kunst. Ob der Geist, der uns daraus entgegenweht, ein vorherrschend wohltuender ist, und ob die damalige Kunst im Namen der wunderbaren Inselstadt nicht eher eine andere Sprache hätte reden müssen, darüber mag die Empfindung eines jeden entscheiden.

***

Im großen und ganzen war die Malerei, mit Ausnahme der venezianischen Schule, schon etwa vom Jahre 1530 an in kenntlicher Ausartung begriffen; ja es ließe sich behaupten, daß nach Raffaels Tod keine Komposition mehr zustande gekommen, in der Form und Gegenstand ganz rein ineinander aufgegangen wären; selbst die spätern Werke der größten Meister imponieren eher durch alle andern Vorzüge als gerade durch diesen, wie schon oben mehrfach angedeutet wurde.

Die Schüler der großen Meister traten nun in das verhängnisvolle Erbe ein. Sie bekamen die Kunst unter früher nie erhörten Bedingungen in die Hände; alle zünftige und lokale Gebundenheit hatte aufgehört; jeder Große und jede Kirchenverwaltung verlangten für ihre Gebäude einen monumentalen Schmuck von oft ungeheurem Umfang und in großem Stil. Aufgaben, zu denen eben Raffael und Michelangelo mit Aufwand aller ihrer Kräfte hingereicht hatten, gelangten jetzt bisweilen an den ersten Besten, wurden auch wohl das Ziel, nach dem Ehrgeiz und Intrige um die Wette rannten.

Den wahren Höhegrad des jetzt zur Mode gewordenen Kunstsinnes sahen die klügern Künstler ihren Gönnern sehr bald ab. Sie bemerkten, daß die Herren vor allem rasch und billig bedient sein wollten, und richteten sich auf Schnelligkeit und die dieser angemessenen Preise ein. Sie sahen auch recht wohl, daß man an Michelangelo weniger das Große als die phantastische Willkür und ganz bestimmte Äußerlichkeiten bewunderte, und machten ihm nun

dieſe nach, wo es paßte und auch wo nicht. Ihre Malerei wird eine Darſtellung von Effekten ohne Urſachen, von Bewegungen und Mukelanſtrengungen ohne Notwendigkeit. Endlich richteten ſie ſich auf das ein, was die meiſten Leute von jeher in der Malerei vorzüglich geſchätzt haben: auf Vieles, auf Glänzendes und auf Natürliches. Dem Vielen genügten ſie durch Vollpfropfen der Gemälde mit Figuren, auch mit ganz müßigen und ſtörenden; dem Glänzenden durch ein Kolorit, das man ja nicht nach dem jetzigen Zuſtande der meiſten betreffenden Bilder beurteilen darf, indem ehemals eine freundliche Farbe mit hell oder changeant aufgetragenen Lichtern neben der andern ſaß. Das Natürliche endlich wurde teils durch grundproſaiſche Auffaſſung und Wirklichmachung des Vorganges, teils durch ganz naturaliſtiſche Behandlung einzelner Teile erreicht, die dann neben dem übrigen Bombaſt beträchtlich abſticht. — Der größte Jammer aber iſt, daß manche der betreffenden Künſtler, ſobald ſie nur wollten oder durften, den echten Naturalismus und ſelbſt ein harmoniſches Kolorit beſaßen, wie namentlich ihre Bildniſſe beweiſen.

Eine Zeitlang verlangte die Mode lauter Gegenſtücke zum Jüngſten Gericht, und es entſtanden jene Gewimmel nackter (oder eng gekleideter) Figuren, die in allen möglichen und unmöglichen Stellungen auf einem Raume, der ſie nicht zum dritten Teile beherbergen könnte, durcheinander ſtürzen. Gemäßigt, räumlich denkbar und z. T. edel iſt von dieſen Bildern am eheſten *Danieſe da Volterras* Kindermord (Uffizien, Nr. 1107) zu nennen, a
und bei *Bronzinos* „Chriſtus in der Vorhölle“ (ebenda, Nr. 1271) wird man wenigſtens den Müßiggang und die Überfülle ſo vieler gewiſſenhaft ſtudierter nackter Formen beklagen; anderes der Art iſt aber vollkommen unleidlich, zumal durch Vermiſchung mit Reminiſzenzen aus dem Jüngſten Gerichte ſelbſt. — So insgemein die Stürze der Verdammten, die Hinrichtungen der 40 Märtyrer[1]), die Marter des h. Laurentius (großes Fresko *Bronzinos* im l. Schiff von S. Lorenzo in Florenz), die Darſtellungen der ehernen b
Schlange u. a. m. Auch der Bildhauer *Bandinelli* konkurrierte und ließ Paradiesbilder nach ſeinen Entwürfen malen (Pal. Pitti). c
— Sein ausgezeichnetes Selbſtporträt in den Uffizien (Nr. 1248). d

In der Folge bekam die große und freche Improviſation hiſtoriſcher (ſowohl bibliſcher als profaner) Gegenſtände einen wahren Schwung. Man malte alles, was verlangt wurde, und verſetzte das Hiſtoriſche mit Allegorie und Mythologie ohne alles Maß. *Vaſari* (1512—1574), bei großer Begabung beſtändig bemüht, dem Ge-

1) Ein Sujet, für welches jener verlorene Karton des *Perin del Vaga* einen begeiſterten Wetteifer geweckt haben muß. — In der Sakramentskapelle zu S. Filippo Neri in Florenz ein Bild der Art von *Stradanus*.

schmacke seiner Leute zuvorzukommen, in der Ausführung so sauber und ordentlich, als man bei gewissenloser Schnellproduktion sein kann, tritt wenigstens die einfachsten Gesetze der Kunst noch nicht
a geflissentlich mit Füßen (Fresken in der Sala regia des Vatikans, voll. 1573; Gastmahl des Ahasverus in der Bibliothek der Aka-
b demie zu Arezzo; Abendmahl in S. Croce zu Florenz, Capp. del Sagramento; andere Bilder in derselben Kirche, die unter seiner Aufsicht ihre meisten jetzigen Altargemälde erhielt; mehreres
c in S. M. Novella; sehr gedankenlos die zahllosen Malereien im
d großen Saale des Pal. Vecchio). — Auch sein Genosse *Francesco Salviati* (1510—63) hat bei aller öden Manier (Fresken der Sala
e d'Udienza im Pal. Vecchio; Pal. Farnese zu Rom, Fresken des vorderen Saales im ersten Stocke) noch einen gewissen Schönheitssinn, der ihn vom Schlimmsten zurückhält. — Ganz im Argen liegen erst die Brüder *Zuccheri, Taddeo* (1529—66) und *Federigo* († 1609), indem sie den größten systematischen Hochmut mit einer bei ihrer Bildung wahrhaft gewissenlosen Formliederlichkeit verbinden. Erträglich und bisweilen überraschend durch Züge großen Talentes in ihren Darstellungen der Zeitgeschichte (vorderer Saal
f im Pal. Farnese zu Rom; Sala regia des Vatikans; Schloß
g Caprarola mit der farnesischen Hausgeschichte, dies alles von *Taddeo,* nach dessen Tod vollendet von *Federigo*), werden sie in ihren unergründlichen (weil literarisch erarbeiteten) Allegorien
h (von *Federigo:* Casa Bartholdy in Rom und Domkuppel zu
i Florenz) komisch bedauernswert. — Ein anderer großer Entrepreneur, hauptsächlich für Rom und Neapel, war seit der spätern Zeit des 16. Jahrh. der *Cavaliere d'Arpino* (eigentlich *Giuseppe Cesari,* geb. um 1560, † 1640); nicht barock, aber mit einer seelenlosen allgemeinen Schönheit oder Eleganz behaftet, die nur selten
k (Kap. Olgiati in S. Prassede zu Rom; Zwickelbilder der Kap.
l Pauls V. in S. M. Maggiore; Wandfresken aus der römischen
m Geschichte im großen Saale des Konservatorenpalastes) einer edlern Wärme Platz macht. — Die Mitstrebenden dieser vielbewunderten Meister haben vorzüglich in Rom eine unglaubliche Menge von Fresken hinterlassen. — Von dem ältern *Tempesta* und *Roncalli dalle Pomarance* rühren z. B. die vielen gräßlichen
n Marterbilder in S. Stefano Rotondo her, merkwürdig als Beleg dessen, was die Kunst sich wieder von Tendenzgegenständen mußte aufbürden lassen, seitdem sie sich selbst erniedrigt hatte. — Von *Circignani-Pomarancio, Paris Nogari, Baglioni, Baldassare Croce*
o (die Fresken in S. Susanna) enthält fast jede Kirche, die alt genug ist, irgend etwas, das man nur sieht, um es baldigst wieder zu vergessen. Denn was nicht empfunden ist, kann auch nicht nachempfunden werden und prägt sich dem Gedächtnisse nur äußer-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

lich und mit Mühe ein. Bisweilen entschädigt der mehr dekorative Teil, z. B. Füll- und Tragfiguren, den Sinn einigermaßen.

In Neapel ist einer der besten Manieristen dieser Zeit *Simone Papa d. J.* (Fresken im Chore von S. M. la Nuova). Auch der a
stets rüstige, oft wüste Improvisator *Belisario Corenzio* (überall), der ältere *Santafede* (Deckenbild in S. M. la Nuova, andere b
Deckenbilder von ihm und der ganzen Schule besonders im Dome), c
der jüngere *Santafede* (Auferstehung in der Kap. des Monte di d
Pietà, gegenüber der Assunta des *Ippolito Borghese*, beides Hauptbilder), *Imparato* (Dom und S. M. la Nuova) u. a. geben e
zusammen das Bild einer zwar entarteten, aber von michelangelesker Nachahmung nur wenig angesteckten Schule; es fehlt zwar im Komponieren an Mäßigung und im ganzen an höherm Geiste, allein auch die falsche Bravour fehlt, und die Verwilderung ist keine so unwürdige wie in Rom und anderwärts. Arpino, der eigentlich mit in diese Reihe gehört, machte es sich nur zu leicht. – Der einzige Michelangelist, *Marco da Siena*, kam von außen. Seine Bilder im Museum sind meist äußerst widrig; die ange- f
nehmern Seiten, namentlich ein brillantes Kolorit, entwickelt er in dem „ungläubigen Thomas" (Dom, 2. Kap. links, bez. 1573) g
und in der Taufe Christi (S. Domenico Maggiore, 4. Kap. rechts). h

Ehe wir den Apennin überschreiten, ist es auch in betreff der bis jetzt Genannten und einiger ihrer Zeitgenossen eine Forderung der Billigkeit, der guten und selbst sehr vorzüglichen Leistungen zu gedenken. Sie beginnen da, wo der falsche Pompstil aufhört.

Von der florentinischen Schule, hauptsächlich von den großen Porträtmalern[1]) *Bronzino* und *Pontormo*, ging fortwährend ein belebender Strahl nach dieser Richtung aus. Bildnisse *Vasaris* (sein Haus, jetzt Casa Montauti, in Arezzo, Uffizien und Aka- i
demie in Florenz) und der beiden *Zuccheri* (Pal. Pitti und k
Casa Bartholdy zu Rom, wo die sämtlichen Mitglieder der l
Familie in Lünetten al fresco gemalt sind) sind in der Auffassung fast ganz naiv und in der Ausführung wahr. Dem *Taddeo* gelingt auch auf dem idealen Gebiete etwa ein phantastisch schöner Wurf (der tote Christus, von fackelhaltenden Engeln beweint, in der Gal. Borghese zu Rom, Nr. 398), natürlich nur in sehr bedingter m
Weise. *Santi di Tito* ist sogar als Historienmaler in dieser Zeit

1) Bei diesem Anlasse mag der bedeutenden Sammlung von Miniaturporträts in Öl gedacht werden, die zu Florenz teils in den Uffizien (Säle rechts von der * Tribuna), teils im Pal. Pitti (Durchgang zu den hintern Zimmern der Galerie), ** immer mehrere zusammen eingerahmt, sich vorfinden. Sie geben eine reiche Übersicht dieser ganzen Kunstgattung für die Zeit von 1550–1650. Es lassen sich Deutsche und Venezianer des 16. Jahrh., Niederländer und Florentiner des 17. Jahrh. wohl ausscheiden von der dabei am meisten vertretenen Richtung des *Bronzino* und des *Scipione Gaetano*.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

fast ohne Affektation, ja ein einfacher Mensch geblieben. (Mehrere
a Altartafeln besonders in S. Croce zu Florenz; der Engelreigen
b über dem Hauptportale im Dome usw.; der 1. Altar in S. Marco
rechts; Anteil an den Lünetten des großen Klosterhofes bei S. M.
c Novella usw.). Wir werden an diesen Namen wieder anknüpfen
müssen bei der Wiederherstellung der florentinischen Malerschule, die
nach den bösen Jahrzehnten 1550—1580 beginnt. Unter den Römern
ist *Pasquale Cati* von Jesi (großes Fresko in S. Lorenzo in
d Panisperna zu Rom) gewissermaßen ein naiver Michelangelist,
e *Giciolante da Sermoneta* (Christi Geburt, in S. M. della Pace
f zu Rom; Chlodwigs Heereszug in S. Luigi, 4. Kap. rechts) tüchtiger und ebenfalls innerlich wahr und gemäßigt. Dann arbeitete in Rom der aus obiger neapolitanischer Reihe stammende *Scipione Gaetano*, dem es in seiner Beschränktheit immer ein solcher Ernst ist, daß eine Anzahl ganz vortrefflich naiver, wenn auch etwas
g harter Porträts zustande kamen (Vatikan. Bibliothek; Pal.
h Colonna usw.). In idealen Gegenständen (h. Familie, Gal. Bor-
i ghese [Nr. 313]; Vermählung der h. Katharina, Pal. Doria
k [Nr. 119]; Mariä Himmelfahrt, linkes Querschiff von S. Silvestro di Monte Cavallo) ist er nach Vorzügen und Mängeln seiner heimischen Schule verwandt und erfreut durch ein saftiges Kolorit.

Sogar eine ganze Schule, die von Siena, ist vorherrschend wahr und lebendig geblieben; ein nobler Naturalismus, der seinen Anhalt bei Andrea del Sarto, Sodoma und Baroccio sucht, beseelt die bessern Werke eines *Francesco Vanni* (1565—1609; in S. Do-
l menico zu Siena alles, was in der Katharinenkapelle nicht dem
m Sodoma angehört; in S. M. di Carignano zu Genua Altar rechts neben dem Chore, die letzte Kommunion der h. Magdalena;
n im Dome von Siena, Kap. unter der Sakristei, ein großes Altarbild, ganz unter Baroccios Einfluß, usw.), eines *Arcangelo* und
o *Ventura Salimbeni* (Fresken im Chore des Doms von Siena mit den Geschichten der h. Katharina und eines h. Bischofs; im oberen
p und unteren Oratorium von S. Caterina das 2. Bild rechts), eines *Rutilio Manetti* u. a. m.

Viele der genannten Maler verschiedener Schulen waren mehr oder weniger beeinflußt von einem merkwürdigen, meist abseits in seiner Heimat Urbino lebenden Meister, *Federigo Baroccio* (1528—1612). Seine geschichtliche Bedeutung liegt darin, daß er die Auffassungsweise Correggios, als dessen eigene parmesanische Schule sie aufgegeben hatte, bis zum Auftreten der Bologneser fast allein mit Eifer vertrat; freilich genügte seine Begabung dazu keineswegs ganz, und neben echtem Naturalismus und einer wahren Begeisterung für sinnliche Schönheit muß man sich, besonders in seiner letzten Zeit, mancherlei affektierte Mienen und

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Gebärden, glasartige Farben und ein hektisches Rot an den beleuchteten Stellen der Karnation gefallen lassen. Das schönste Bild, das ich von ihm kenne, ist der Crucifixus mit Engeln, St. Sebastian, Johannes und Maria, im Dome von Genua (Kap. rechts vom Chore; 1596); — das fleißigste und größte, die Madonna als Fürsprecherin der Kinder und der Armen, in den Uffizien (Nr. 169; gemalt für die Pieve von Arezzo), mit vortrefflichen genreartigen Partien; — das „Noli me tangere" in der Gal. Corsini zu Rom und (kleiner) in den Uffizien (Nr. 212) hat ebenfalls noch eine wahre Naivetät. Frühe Arbeiten die Dekoration im Palazzetto del Bosco und im Belvedere (jetzt Museo Gregoriano) im Vatikan (1561, gemeinsam mit Federigo Zuccheri). Wohl das Hauptwerk des Künstlers, noch von einer an A. del Sarto erinnernden Farbenpracht, ist das späte Abendmahl im Dome zu Urbino (Kap. l. vom Chore); dabei edel in der Komposition. Ein vorzügliches Bild dieser letzten Zeit ist auch die Geburt Christi in der Ambrosiana zu Mailand. — Dagegen gehören die meisten Bilder in der Vatikan. Galerie und die übrigen in den Uffizien zu den affektierten. — In dem Porträt des Herzogs Francesco Maria II. von Urbino konnte gerade Baroccio die kleinliche Hübschheit und den kriegerischen Aufputz gut wiedergeben (Uffizien, Nr. 1119). Noch anziehender ist das Kinderporträt in der Galerie von Lucca. Eine große bewegte Kreuzabnahme aus früher Zeit besitzt der Dom von Perugia (rechts). — In Rom die Visitation und Mariä Tempelgang in der Chiesa Nuova (4. und 5. Kap. l.); der Brand Trojas in der Gal. Borghese (Nr. 68, bez. 1598). Besonders gute Fresken seiner Schule in S. Gregorio magno (Barbarakap.) und S. Girolamo degli Schiavoni (Apsis) (beides von Antonio Viviani gen. il Sordo d'Urbino). — Die neuflorentinische Schule, von der unten die Rede sein wird, schloß sich wesentlich an Baroccio an.

In Genua war der Manierismus schon bei den Schülern des Perin del Vaga in vollem Gange. *Giov. Batt. Castello, Calvi,* die jüngern *Semini,* auch der etwas bessere *Lazzaro Tavarone* gerieten ob dem beständigen Fassadenmalen (s. unter Dekor.) in eine wahre Verstockung; sie bilden einen ganz besonders ungenießbaren Ableger der römischen Schule. — Ihnen gegenüber stand der einsame *Luca Cambiaso* (1527 bis um 1585), der aus eigenen Kräften, ohne Moretto und Paolo Veronese zu kennen, ein wenigstens entfernt ähnliches Resultat erreichte: einen gemütlich veredelten Naturalismus, der auch für den Ausdruck des höheren Seelenlebens ein würdiges Gefäß sein konnte. Sein Kolorit ist meist harmonisch und klar, sein Helldunkel wirkungsreich, weil Licht und Schatten in breiten Massen verteilt sind; erst in der spätern Zeit, da auch

ſeine Naivetät erlahmte, wird es dumpfer. Seine Madonna iſt eine echte liebenswürdige Genueſerin ohne ideale Form, das Kind naiv und ſchön bewegt, die Heiligen voll innigen Ausdruckes; Altarbilder dieſer Art ſind in der Regel ein Stück Familienſzene,
a heiter, ohne Mutwillen. (Dom von Genua: Altar des rechten Querſchiffes: Madonna mit Heiligen; Kap. l. vom Chore: ſechs Bilder; 3. Altar rechts: St. Gothardus mit Apoſteln und Dona-
b toren. — Pal. Adorno: Madonna im Freien ſitzend mit zwei
c Heiligen. — Uffizien: Madonna als junge Mutter ſich auf das Kind niederneigend [Nr. 160].) Seine ganze Kraft aber hat Cambiaſo zuſammengenommen in der großen Grablegung (Genua,
d S. M. di Carignano, Altar l., unter der hintern l. Nebenkuppel). Ruhig, ohne alles wilde Pathos, ohne Überfüllung, entwickelt ſich der Moment in edeln, energiſchen Geſtalten von tiefinnerlichem Ausdruck; eine friſche Oaſe in der Epoche der Bravour und der Süßlichkeit. — In bewegten Szenen kann der Meiſter ſchon wegen des mangelnden Raumgefühls nicht genügen; zudem ſind Bilder
e der Art meiſt aus ſeiner ſpätern Zeit (drei im Chore von S. Gior-
f gio; — Transfiguration und Auferſtehung in S. Bartolommeo degli Armeni). — Seine mythologiſchen und andern dekorativen
g Malereien in den Hallen genueſiſcher Paläſte und in S. Matteo (die Putten an den Gewölben) ſtehen wenigſtens um ein Beträchtliches höher als die Arbeiten der Schulgenoſſen; zwei lichte, mytho-
h logiſche Bilder in der Gal. Borgheſe zu Rom. Von der ſchön gebauten Gruppe der Caritas (Berlin, Kaiſer-Friedrich-Muſeum)
i eine Umarbeitung von der Hand des *Strozzi* im Pal. Roſſo zu Genua. — Wer die edle Perſönlichkeit des Mannes will kennen
k lernen, ſuche im Pal. Spinola zu Nervi das Doppelporträt auf, worin er, das Bildnis ſeines Vaters malend, vor der Staffelei abgebildet iſt.

Von den übrigen Oberitalienern ſind die in dieſe Zeit fallenden Mitglieder der Malerfamilie *Campi* von Cremona und *Caliſto Piazza* von Lodi S. 943 u. fg. erwähnt worden. — Unter den Mailändern ſelbſt iſt der aus Bergamo gebürtige, in Rom durch liebevollſtes Studium Raffaels gebildete *Enea Salmeggia*, gen. *Talpino*, immer ſorgfältig, nie manieriert, bisweilen ſchön und zart, meiſt aber
l zaghaft und kraftlos (Madonna in der Brera, Nr. 387); — die drei älteren *Procaccini* dagegen, *Ercole* (geb. 1522), *Camillo* (geb. 1546), *Giulio Ceſare* (geb. 1548) höchſt reſolut, im einzelnen brillant, im ganzen wild überladen; ſie bilden den Übergang zu der mailändiſchen Schule des 17. Jahrh., die mit *Ercole Procaccini* dem jüngern, *Nuvolone* und den beiden *Crespi* eine eigentümliche Vollendung erreicht.

In Ferrara geht die ältere Schule in den Manierismus über

mit *Bastianino* (1535–1585), einem schwachen Nachahmer des Michelangelo (Certosa, Querschiff rechts: die Kreuzerhöhung; — a
Ateneo: Madonna mit Heiligen, Verkündigung). — Von Dossos b
Schülern gehört hierher: *Bastarolo* († 1580); Bilder im Gesù, c
l. Altar rechts: Verkündigung, 1. Altar links: Crucifixus. — Außerdem der platte *Nic. Roselli;* Altarbild der Certosa. — Der be- d
gabteste, bisweilen angenehm phantastische Manierist von Ferrara, *Scarsellino* (Ipp. Scarsella, 1551–1620), steht koloristisch unter dem Einflusse der Bassani; von ihm in S. Benedetto eine ganze An- e
zahl von Bildern und in S. Paolo die Fresken fast sämtlicher f
Gewölbe; in der Halbkuppel des Chores eine große, interessante Himmelfahrt des Elias in einer Landschaft; in den Uffizien eine g
Heilige Familie (Nr. 1084), in der Art der verschiedenen Francken. Zahlreiche z. T. sehr ansprechende Bilder in den Galerien von Modena, Parma, des Kapitols in Rom und besonders in der Gal. Borghese.

In Bologna ist zunächst die sehr bedeutende Kunstübung merkwürdig, die von Bagnacavallo und Innocenzo da Imola an quantitativ beträchtlich zunimmt. Erquickliches wird man freilich aus dieser Zeit wenig finden; doch ist den meisten der betreffenden Maler eine saubere Genauigkeit eigen, die für jede Schule ein wertvolles Erbe heißen darf, weil sie eine gewisse Achtung der Kunst vor sich selber beweist. Es mag genügen, einige der bessern Bilder zu nennen. Von *Lorenzo Sabbatini* († 1577): in der vierten Kirche bei S. Stefano (S. Pietro e Paolo gen.) links neben h
dem Chore: Madonna mit Heiligen. — Von *Bart. Passerotti* († 1562): in S. Giacomo Maggiore, 5. Altar rechts: thronende i
Madonna mit fünf Heiligen und dem Donator (Correggios „Tag" nachgebildet). — Von *Prospero Fontana* (1512–97): in S. Salvatore k
das Bild der 3. Kap. rechts; in der Pinakothek eine gute Grab- l
legung; in S. Giacomo Maggiore, 6. Altar r., die Wohltätig- m
keit des h. Alexius. — Von seiner Tochter *Lavinia* ein Bild in der Sakristei von S. Lucia. — *Dionigi Calvaert* aus Antwerpen n
(† 1619), besonders beeinflußt von Correggio: ai Servi, 4. Altar o
rechts, großes Paradies. — Von *Bart. Cesi* (1556–1629): Bilder hinten im Chore von S. Domenico und in S. Giacomo Magg., p
l. Altar links im Chorumgange. — Von den genannten, sowie von *Gammachini, Naldini* und andern Bilder in der Pinakothek. q
— Sie alle überragt der schon als Baumeister (S. 326) genannte *Pellegrino Tibaldi* (1527–97), den die Carracci als den wahren Repräsentanten des Überganges von den großen Meistern auf ihre Epoche anerkannten. Er ist einer von den wenigen, die dem emsigen Naturstudium treu blieben und die Formen nicht aus zweiter Hand produzieren wollten; seine Fresken im untern Saale

a der Universität enthalten unter anderen jene vier nackten, auf bekränzten Balluſtraden ſitzenden Füllfiguren, deren Trefflichkeit neben den mythologiſchen Hauptbildern wunderbar abſticht; —
b das große Fresko in S. Giacomo Maggiore aber (Kap. am rechten Querſchiffe) iſt auch in der Verwirklichung eines bedeutenden ſymboliſchen Gedankens („Viele ſind berufen, wenige auserwählet") beinahe großartig zu nennen. Von den Fresken in der
c Remigiuskapelle von S. Luigi de' Franceſi in Rom (4. Kap. rechts) gehört ihm, außer den drei kleineren, ſchon manierierten Deckenbildern, das große Wandgemälde rechts mit Chlodwigs Taufe, das durch den guten Stil der Figuren, die ſchöne Architektur und den Goldton der Färbung ſehr wohltuend wirkt. Die Wandbilder mit Chlodwigs Heerzug und Eidſchwur ſind von *Germoneta* und *Giac. del Conte.*

Für Ravenna iſt *Luca Longhi* (S. 778) bereits erwähnt, der bisweilen noch in der Art der bologneſiſchen Nachahmer Raffaels an die beſte Zeit erinnert, öfter aber ſich ins Süße und Schwache
d neigt. Refektorium der Camaldulenſer in Ravenna: große Hochzeit von Kana.

***

Seit den 1580er Jahren beginnt der Manierismus einem neuen, beſtimmten Stile zu weichen, der ſchon als geſchichtliche Erſcheinung ein hohes Intereſſe hat. Der Geiſt der Gegenreformation, der damals den weiträumigen, prachtvollen Kirchentypus des Barockſtiles hervorbrachte, verlangte zugleich von der Malerei eine möglichſt aufregende, eindringliche Behandlung der heiligen Gegenſtände, einen höchſten Ausdruck himmliſcher Herrlichkeit und frommen Sehnens danach, verbunden mit populärer Begreiflichkeit und lockendem Formenreiz. Bei Anlaß der Skulptur, die fünfzig Jahre ſpäter den Bahnen der Malerei folgte, wurden vorläufig (S. 600 fg.) die weſentlichen Mittel dieſer modernen Kunſt hervorgehoben: der Naturalismus in den Formen ſowohl als auch in der ganzen Auffaſſung des Geſchehenden (Wirklichkeit) und die Anwendung des Affektes um jeden Preis. Auf dieſen ihren geiſtigen Inhalt hin werden wir im folgenden die Malerei von den Carracci bis auf Mengs und Batoni zu prüfen haben, und zwar als ein — wenn auch vielgeſtaltiges — Ganzes. Wo die Kunſt ſo in die Breite geht wie hier, wäre eine Einzelcharakteriſtik der Maler die Sache eines umfangreichen Buches; wir müſſen uns damit begnügen, die wichtigeren unter den Tauſenden in einer vorläufigen Überſicht zu nennen. Nicht eine Anleitung zur ſpeziellen Kennerſchaft, ſondern die Feſtſtellung anregender Geſichtspunkte für dieſe Periode überhaupt muß unſer Zweck ſein.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

In den auf die Übersicht folgenden fragmentarischen Bemerkungen wird wenigstens jedes Hauptwerk bei irgend einem Anlaß vorkommen, allerdings oft in beschränkendem Sinne, in nachteiliger Parallele mit den Werken der goldenen Zeit. Daß dies nicht geschieht, um Mißachtung zu erwecken, oder gar um von der Betrachtung der betreffenden Werke abzulenken, wird man beim Durchlesen des Ganzen inne werden. Irgend eine systematische oder gar eine sachliche Vollständigkeit ist hier nicht zu verlangen.

Die Anfänger der neuen Richtung sind teils Eklektiker, teils Naturalisten im besondern Sinne. Die Beseitigung der unwahren Formen und der konventionellen Ausdrucksweisen schien dieser doppelten Anstrengung zu bedürfen: eines Zurückgehens auf die Prinzipien der großen Meister der goldenen Zeit und einer völligen Hingebung an die äußere Erscheinung. Der Eklektizismus enthält einen innern Widerspruch, wenn man ihn so auffaßt, als sollten die besondern Eigentümlichkeiten eines Michelangelo, Raffael, Tizian, Correggio in einem Werke vereinigt werden; schon das Verfolgen und Nachahmen der Eigentümlichkeiten einzelner großer Meister hatte ja eben die Manieren hervorgerufen, denen man entfliehen wollte. Allein im Sinne eines allseitigen Studiums aufgefaßt, war er höchst notwendig.

In der neuen Schule von Bologna ist denn auch die Aneignung der Prinzipien der großen Vorgänger fast von Anfang an eine harmonische und verständige. Es gibt Bilder aus ihr, die in der Art des Paolo Veronese, des Tizian gemalt sind, und von Correggio ist sie mitsamt vielen abgeleiteten Schulen dauernd abhängig; allein dieses Verhältnis erstreckt sich nur ausnahmsweise bis in die vollständige Reminiszenz und sinkt nie bis zur seelenlosen Ausbeutung.

Die Stifter waren *Lodovico Carracci* (1555–1619) und seine Neffen *Annibale* (1560–1609) und *Agostino* (1557–1602), der letztere mehr durch seine Kupferstiche als durch Gemälde einflußreich. Annibale ist es vorzüglich, durch den der neue Stil seine Herrschaft über Italien gewann.

Unter ihren Schülern ist der gewissenhafteste *Domenichino* (eigentlich Domenico Zampieri, 1582–1641), der am höchsten begabte *Guido Reni* (1574–1642); außerdem *Francesco Albani* (1578–1660); der freche *Giov. Lanfranco* (1581–1675); *Giac. Cavedone* (1577–1660); *Alessandro Tiarini* (1577–1658); der Landschaftsmaler *Giov. Franc. Grimaldi* u. a. — Schüler des Albani: *Giov. Batt. Mola; Pierfrancesco Mola; Carlo Cignani; Andrea Sacchi,* der die letzte römische Schule gründete und u. a. den *Carlo Maratta* (1625–1713) zum Schüler hatte. — Schüler des Guido Reni: *Simone Cantarini,*

gen. Simone da Pesaro, der bedeutendste; *Giov. Andrea Sirani* und dessen Tochter *Elisabetta Sirani; Gessi, Canuti, Cagnacci* u. a.

Nur kurze Zeit hatte *Guercino* (*Giov. Francesco Barbieri,* geb. 1590 zu Cento, wo noch bedeutende Malereien von ihm sind, † 1666) unter dem Einflusse Lod. Carraccis gestanden; er verschmolz dessen Prinzipien mit denjenigen der Naturalisten. — Unter seinen Schülern sind mehrere des Namens *Gennari,* darunter *Benedetto* der bedeutendste (Gal. von Modena).

a

Bei einem andern Schüler der Carracci, *Lionello Spada* (1576—1621), hat die naturalistische Art im engern Sinne die Oberhand (Gal. von Parma und Modena); — ähnlich bei *Bartol. Schedone* oder *Schidone* von Modena († jung 1615), der sich anfangs besonders nach Correggio gebildet hatte (Gal. von Parma, Gall. Nazionale in Rom: die Hirten in Arkadien).

b c d

Ein mittelbarer Schüler der Carracci, vermutlich durch Domenichino, ist *Sassoferrato* (eigentlich *Giov. Battista Salvi,* 1605—85), ein Eklektiker in ganz anderem Sinne als alle übrigen.

Mit *Cignani* und *Pasinelli* geht die bolognesische Schule in das allgemeine Niveau hinüber, das um 1700 die ganze Malerei umfaßt.

Von den andern Schulen Italiens ist keine ganz unberührt geblieben von der bolognesischen Einwirkung, so sehr man sich auch z. B. in Florenz dagegen wehrte.

Zu den eklektischen Schulen wird zunächst gerechnet: die mailändische. Aus der Familie der *Procaccini* gehört hierher *Ercole* der Jüngere; aus ihrer Schule: *Giov. Batt. Crespi,* gen. *Cerano;* dessen Schüler *Daniele Crespi* (von ihm wichtige Werke in der Certosa bei Pavia); *Pamfilo Nuvolone* aus Cremona u. a.

e

In Ferrara malte *Carlo Bonone* (1569—1632). Wir werden ihn kennen lernen als eine der schönstgestimmten Seelen jener Zeit.

Sodann die florentinische Schule, die z. T. von ihrer eigenen bessern Zeit her einen höhern Zug gerettet hatte (*Santi di Tito,* S. 967 fg.), auch mit Bewußtsein auf Vorgänger wie A. del Sarto zurückging und dann einen bedeutenden neuen Anstoß durch Baroccio erhielt. — Ihre Richtung ist eine wesentlich andere als die der übrigen gleichzeitigen Schulen; in der Komposition ist sie prinziploser und oft überfüllt, in den Farben saftig glänzend und bunt, obwohl die Bessern bisweilen eine tüchtige Harmonie erreichen; ihre Hauptabsicht geht auf sinnliche Schönheit; dagegen bleibt ihr der Affekt fast völlig fremd. Da wir deshalb ihre Werke nur ausnahmsweise wieder werden zu nennen haben, so mögen hier bei jedem Maler die wichtigsten Kirchenbilder gleich mit angeführt werden; von den übrigen wird man in den florentinischen Galerien das Wertvollste leicht finden.

Aleſſandro Allori (1535–1607), der Neffe Bronzinos, noch halb Manieriſt. (In S. Spirito, ganz hinten: die Ehebrecherin; in der a
Sakriſtei: ein Heiliger, Kranke heilend; – Chor der Annunziata, b
erſte Niſche links: Mariä Geburt, 1602; – S. Niccolò, rechts c
vom Portale: Opfer Abrahams.) – Ebenſo *Bernardino Poccetti* (1542–1612), welcher früher als Dekorator genannt worden iſt. Er war nebſt Santi di Tito ein Hauptunternehmer jener Lünettenfresken in den florentiniſchen Kloſterhöfen, meiſt legendariſchen Inhaltes: Aufgaben, an welchen auch die unten zu Nennenden oft teilnahmen und ſich bildeten. (Chioſtro von S. Marco; – erſter d
Hof rechts bei S. M. degli Angeli; – erſter Hof links bei der e
Annunziata, teilweiſe von ihm; – Chioſtro Grande, der f
hinterſte links, bei S. M. Novella, teilweiſe von ihm; – größere
Wandfresken im Hofe der Confraternità di S. Pietro Martire.) g
Verglichen mit den Malereien der bologneſiſchen Chioſtri (z. B. S. Francesco oder ai Servi in Bologna), die ungleich beſſer komponiert, viel unbefangener und meiſterhafter gezeichnet ſind, behaupten ſie doch einen gewiſſen Vorzug durch das Gemütliche und Affektloſe, ſowie durch den größern Reichtum der Individualiſierung (wobei immer die drei ſchönen Lünettenbilder Domenichinos in der äußern Halle von S. Onofrio zu Rom als das h
Trefflichſte auszunehmen ſein werden). – In S. Felicita, 1. Altar i
links, die Aſſunta. – *Jac. Ligozzi:* Hauptanteil an den Lünetten
im Chioſtro von Ogniſſanti; – S. Croce, Capp. Salviati, links k
am linken Querſchiffe: Marter des h. Laurentius; – S. M. No- l
vella, 6. Altar rechts, Erweckung eines Kindes. – *Jac. (Chimenti) da Empoli* (1554–1640), in der Erzählung nirgends bedeutend (Malereien im vordern Saale des Pal. Buonarroti), iſt im In- m
dividualiſieren der edelſte und würdigſte dieſer Schule. Hauptbild
im rechten Querſchiffe von S. Domenico zu Piſtoja: S. Carlo n
Borromeo als Wundertäter, umgeben von Mitgliedern des Hauſes Roſpigliosi; – mehreres im Chore des Domes von Piſa; – S. o
Lucia dei Magnoli in Florenz, 2. Altar links: Madonna mit p
Heiligen; – Annunziata, Chor, dritte Niſche rechts, uſw. – q
Lodovico Cardi, gen. *Cigoli* (1559–1613), der beſte Koloriſt und Zeichner der Schule, deſſen Werke denn auch größtenteils in die
florentiniſchen Galerien übergegangen ſind (Uffizien: Magdalena; r
Pal. Pitti: Kreuzabnahme, Ecce-Homo, der ungläubige Petrus, s
Madonna mit Kind u. a.). Von den Altären in S. Croce gehört t
ihm der ſechſte rechts, Chriſti Einzug in Jeruſalem, und die Trinität im alten Refektorium. In Rom: in S. Giov. de' Fiorentini u
(4. Kap. r.) ein h. Hieronymus; in S. M. Maggiore (Kap. Pauls V.) v
das Kuppelfresko der Aſſunta (um 1610). – Von ſeinem Schüler *Ant. Biliverti* u. a. die große Vermählung der h. Katharina ſamt

a Seitenbildern im Chore der Annunziata in Florenz, 2. Nische
b rechts; Joseph und Potiphars Weib in den Uffizien und im Pal.
c Barberini zu Rom. — Andere Schüler, wie *Domenico Crefti*, gen. *Paſſignano*, *Gregorio Pagani* uſw., ſind in den Galerien beſſer repräſentiert. — *Francesco Curradi* (1570—1661); ſein Hauptwerk
d hinten im Chore von S. Frediano, Madonna mit vielen Engeln
e und knieenden Heiligen; außerdem in S. Giovannino: Franz Xavers Predigt in Indien. — Von *Criſtofano Allori* (1578—1621) wird man in den Kirchen vergebens etwas ſuchen, das ſeiner be-
f rühmten Judith (Pal. Pitti, Nr. 96) an Wert gleich käme. —
g *Matteo Roſſelli* (1577—1650) hat in der Annunziata die Fresken der 1. Kap. rechts und einen Teil der Lünetten im Chioſtro ge-
h malt; — in SS. Michele e Gaetano: 3. Kap. rechts, und das linke Seitenbild in der 2. Kap. links; ſeine gefälligſten Arbeiten
i im Pal. Pitti (Nr. 13) uſw. — Von den Schülern Matteos bringt *Francesco Furini* mit der raffiniert weichen Modellierung des Nackten ein neues Intereſſe in die Schule; — *Giovanni (Manozzi) da San Giovanni* (1599—1636) aber wird, offenbar unter bologneſiſcher Einwirkung, zumal ſeines Altersgenoſſen Guercino, der entſchloſſenſte, liebenswürdigſte Improviſator der ganzen Schule, der im Beſitz einer reichen Palette und einer blühenden Phantaſie den Mangel höherer Elemente zuweilen vergeſſen machen
k kann (Bilder in den Uffizien). Von ſeinen in dieſen Grenzen ganz bedeutenden Fresken wird noch mehrmals die Rede ſein.
l (Allegorien im großen untern Saale des Pal. Pitti; Verſuchung
m Chriſti im Refektorium der Badia bei Fieſole; halbzerſtörte Allegorie an der Front eines Hauſes gegenüber von Porta Ro-
n mana; Geſchichte des h. Andreas in S. Croce, 2. Kap. rechts vom
o Chore; in Ognissanti die Malereien der Kuppel und Anteil an den Lünetten des Chioſtro; im Gange des linken Hofes bei S. M.
p Nuova die kleine Freskofigur einer Caritas; in Rom die Halb-
q kuppel von SS. Quattro Coronati, 1624). — Von *Baldaſſare Franceſchini* die (früher Giov. da San Giovanni zugeſchriebene)
r Wirtshausſzene in den Uffizien. — Endlich *Carlo Dolci* (1616—86), ebenfalls aus dieſer Schule, der den von den übrigen verſäumten Affekt in mehreren hundert Darſtellungen voll Ekſtaſe wieder einbringt, wovon unten. (Er und alle Vorhergehenden ſind ſehr ſtark
s vertreten in der Gal. Corſini zu Florenz.)

Die Schule von Siena hat in dieſer Zeit den *Rutilio Manetti* (1572—1639), deſſen ſchöne Ruhe auf der Flucht, über dem Hoch-
t altare von S. Pietro di Caſtelvecchio zu Siena, alles übrige aufwiegen möchte. Am eheſten dem Guercino zu vergleichen.

Ein mittelbarer Schüler des Cigoli war *Pietro (Berettini) da Cortona* (1596—1669), mit dem die Verflachung des Eklektizismus,

die Entweihung der Malerei überhaupt zur hurtigen und gefälligen Dekoration eintritt.

Der moderne Naturalismus im engern Sinne beginnt auf die grellſte Weiſe mit *Michelangelo Amerighi da Caravaggio* (um 1565 bis 1609), der einen großen Einfluß, beſonders auf Rom und Neapel, ausübte. Seine Freude beſteht darin, dem Beſchauer zu beweiſen, daß es bei all den heiligen Ereigniſſen der Vorzeit eigentlich ganz ſo ordinär zugegangen ſei, wie auf den Gaſſen der ſüdlichen Städte gegen Ende des 16. Jahrh.; er ehrt gar nichts als die Leidenſchaft, für deren wahrhaft vulkaniſche Auffaſſung er ein großes Talent beſaß. Und dieſe Leidenſchaft, in lauter gemeinen, aber energiſchen Charakteren ausgedrückt, bisweilen höchſt ergreifend, bildet dann den Grundton ſeiner eigenen Schule ſowohl (*Valentin, Simon Vouet,* wozu noch als Nachfolger *Carlo Saraceni* von Venedig zu rechnen iſt), als auch der Schule von Neapel.

Hier iſt der Valenzianer *Giuſeppe Ribera,* gen. *lo Spagnoletto* (1588[?]—1652), der geiſtige Nachfolger Caravaggios im vollſten Sinne des Wortes, wenn auch in ſeinem Kolorit noch frühere Studien nach Correggio und den Venezianern nachklingen. Neben ihm war, außer dem S. 967 genannten *Corenzio,* auch *Giov. Batt. Caracciolo* tätig, der ſich mehr dem Stile der Carracci anſchloß. Der Schüler des letztern, *Maſſimo Stanzioni* (1585—1656), nahm zugleich auch von Ribera ſo viel an, als mit ſeiner eigenen Richtung verträglich war. (Sein bedeutendſter Schüler war *Domen. Finoglia.*)

Mittelbare neapolitaniſche Nachfolger Caravaggios: *Mattia Preti,* gen. *il Cavalier Calabreſe* (1613—99), *Andrea Vaccaro* u. a. m.

Schüler Spagnolettos: der Schlachtenmaler *Aniello Falcone* und der in allen Gattungen tätige *Salvatore Roſa* (1615—73), deſſen Schüler der Landſchaftsmaler *Bartol. Torregiani,* der Hiſtorienmaler *Micco Spadaro* u. a. — Ein Nachfolger Spagnolettos iſt auch der bedeutendſte ſizilianiſche Maler, *Pietro Novelli,* gen. *Monrealeſe.* (Dame und Page im Pal. Colonna zu Rom.) — a Schüler des Spagnoletto, mehr aber des Pietro da Cortona, war der in ſeiner Art große Schnellmaler *Luca Giordano* (1632—1705). Von ihm an tritt die Verflachung der neapolitaniſchen Malerei ein, welche dann mit *Giac. del Po, Solimena* († 1747), *Conca* († 1764), *Franc. di Mura, Bonito* u. a. in bloße Dekorationsmalerei ausmündet.

In Rom, wo ſich alle Richtungen kreuzten, kamen 1600—1650 einige Nebengattungen beſonders zu Kräften. Außer der Landſchaftsmalerei (ſ. unten) iſt beſonders die Genre- und Schlachtenmalerei bedeutend repräſentiert durch einen Gehilfen des Arpino und Nachfolger des in dieſem Fache beſonders in Rom geſchätzten Nieder-

länders *Pieter van Laar* (gen. *Bamboccio*), nämlich *Michelangelo Cerquozzi* (1602—60), dessen beste Arbeiten sich im Auslande befinden. Sein Schüler war der Jesuit *Jacques Courtois*, gen. *Bourguignon* (1621—71), ausschließlich Schlachtenmaler. Ein anderer Schüler ist *Jan Miel* (1599—1664), von dem eine gute kleine Landa schaft in den Uffizien (Nr. 714; große historische Fresken im b Stile der Akademiker in S. Martino ai Monti und S. M. dell' c Anima zu Rom). — Als Blumenmaler trat *Mario de' Fiori* († 1673), als Maler von Fruchtstücken *Pietro Paolo Bonzi* und *Paolo Antonio Barbieri*, der Bruder Guercinos, als Architekturmaler *Giov. Paolo Panini* († 1764) auf.

Seit der zweiten Hälfte des 17. Jahrh. ist Rom zugleich der Hauptsitz der von Pietro da Cortona abgeleiteten, bloß noch dekorierenden Schnellmalerei, gegen die *Sacchi* und *Maratta* eine nur zu schwache Reaktion bilden. Hier wirkten u. a. *Gianfranc. Romanelli* († 1662), *Ciro Ferri* († 1689), *Filippo Lauri* († 1694), auch der Florentiner *Bened. Luti* († 1724), der Pater *Pozzo* (s. S. 347) u. a. m.

In Genua schwankt der Stil je nach den Einwirkungen. *Giov. Batt. Paggi* (1554—1627) erinnert an die damaligen Florentiner d (S. Pietro in Banchi, 1. Altar links: Anbetung der Hirten; Dom, 2. Kap. links: Verkündigung); — *Domenico Fiasella*, gen. *Sarzana* († 1669), gleicht mehr dem Guercino; — *Bernardo Strozzi*, gen. *il Capuccino Genovese* (1581—1644), in seinem gesunden Naturalismus dem Caravaggio nahe, namentlich trefflich im Porträt (im e Pal. Bianco: die koloristisch feine h. Cäcilia; im Pal. Rosso: f flöteblasender Hirt; anderes in den Uffizien u. s. f.). — *Benedetto Castiglione* (1616—70), der zuweilen van Dyck nachzuahmen suchte, besonders aber als Tiermaler Erfolge erzielte. (Man sieht g von ihm in Genua Ausgezeichnetes, z. B. im Pal. Giorgio Doria die lebensgroße Figur eines Schäfers und einer Schäferin, wo diese mit schelmischem Ausdruck fragt, ob die Liebeserklärung h ihr gelte; — im Pal. Sormanni in Mailand ein Saal mit Fresken: Orpheus mit dem virtuos charakterisierten Gefolge der verschiedensten Tiere.) — *Valerio Castello*, ein Cortonese, ist in der Farbe wärmer; — *Carbone* und *Deferrari* haben nach van Dyck studiert. — Der jung verstorbene *Pellegrino Piola* (1607—30) hat zuweilen einen eigentümlichen schönen Naturalismus entwickelt. i (Bilder im Pal. Rosso; Puttenfries im Pal. Adorno.)

(Die Niederländer, Deutschen, Spanier und Franzosen dieses Zeitalters, von denen Italien viele und zum Teil bedeutende Werke besitzt, werden im folgenden, wo nötig, an der betreffenden Stelle mit genannt werden.)

* * *

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Innerhalb der Malerei zweier Jahrhunderte (1580 bis um 1780) gibt es natürlich ſehr große Unterſchiede der Richtung, um der ſo unendlich verſchiedenen Begabung der Einzelnen nicht zu gedenken. Ehe von dem Gemeinſamen die Rede ſein darf, das die ganze große Periode charakteriſiert, muß zunächſt auf die Unterſchiede in Zeichnung, Formenauffaſſung und Kolorit hingedeutet werden.

Die bologneſiſche Schule begann als Reaktion der Gründlichkeit gegenüber dem Manierismus, als Selbſterwerb gegenüber dem einſeitigen Entlehnen. Ihre Zeichnungsſtudien waren ſehr bedeutend; bei *Annibale Carracci* findet man außerdem ein vielſeitiges Intereſſe für alles Charakteriſtiſche, wie er denn eine Anzahl von Genrefiguren in Lebensgröße gemalt hat (Pal. Colonna in Rom: a der Linſeneſſer [vielleicht von *Luca Giordano*]; Uffizien: der b Mann mit dem Affen [Nr. 171]; eine große Reihe von Genrefiguren in Kupferſtichen uſw.). Gleichwohl begnügt ſich die Schule bald mit einer gewiſſen Allgemeinheit der Körperbildung und der Gewandungen, und zwar iſt der Durchſchnitt, der ſich dabei ergibt, weder ein ganz ſchöner noch ein hoher; er iſt abſtrahiert von Correggio, nur ohne deſſen unerreichbares Lebensgefühl, auch von dem üppig ſchweren Paolo Veroneſe, nur ohne deſſen alles verſöhnende Farbe. Den umſtändlichſten Beleg gewähren die Fresken der Galerie im Pal. Farneſe zu Rom, von *Annibale* mit Hilfe c ſeiner Schüler *Domenichino* und *Lanfranco* ausgeführt (voll. 1604). (Die Aurora mit Cephalus und Galatea ſind von *Agoſtino.*) Bei wie vielen dieſer Junonen, Aphroditen, Dianen uſw. würde man wünſchen, daß ſie lebendig würden? Selbſt die höchſt vortrefflichen ſitzenden Aktfiguren ſind doch von keiner hohen Bildung. So fruchtbar die Schule an friſchen Bewegungsmotiven iſt, ſo fehlt ihr doch im einzelnen das Schönlebendige. — *Albanis* mythologiſche Fresken in einem Saale des Pal. Verospi (jetzt Torlonia, d neben Pal. Chigi; um 1610) in Rom haben im Detail viel Anmutiges, aber dasſelbe Allgemeine. — Hauptwerke der Carracciſchule beſitzt der Pal. Coſtaguti; von *Lanfranco:* Raub der De- e janira; von *Domenichino:* Allegorie der Wahrheit; von *Guercino:* Rinaldo und Armida (andere Fresken von jüngeren Künſtlern wie *Mola*).

Wie verſchieden iſt *Guido Reni* nicht nur je nach der Lebenszeit, ſondern bisweilen in einem und demſelben Werke! Von allen modernen Malern nähert er ſich bisweilen am meiſten der hohen und freien Schönheit, und ſeine Aurora (Caſino des Pal. Rospi- f gliosi, 1609) iſt wohl alles in allem gerechnet das vollkommenſte italieniſche Gemälde dieſer beiden letzten Jahrhunderte; allein die Horen ſind in der Bildung von höchſt ungleichem Werte und mitſamt dem Apoll jener einzigen wunderbaren Geſtalt der Morgen-

göttin nicht zu vergleichen. Der berühmte h. Michael in der
a Concezione zu Rom (1. Kap. rechts) bleibt in Charakter und Stellung unendlich tief unter Raffaels Bilde (Louvre). In den weiblichen Köpfen hat sich Guido sehr oft nach Antiken, namentlich nach den Niobiden gerichtet, in den weiblichen Körpern aber nicht selten einer buhlerischen Üppigkeit gehuldigt. (Man sehe
b die Hände seiner Kleopatra im Pal. Pitti [Nr. 178], oder die weiblichen Charaktere in dem Bilde des Elieser, ebenda). — Auch *Domenichino*, mit seinem großen Schönheitssinne, hat sich jener bolognesischen Formenallgemeinheit nicht entziehen können. Er ist am ehesten frei davon in den herrlichen Wandfresken der Cäcilien-
c kapelle (die 2. rechts) in S. Luigi de' Francesi zu Rom, auch
d in mehreren der Freskohistorien zu Grottaferrata (Kap. des h.
e Nilus). In S. Silvestro a Monte Cavallo zu Rom tüchtige klassizistische Kompositionen in den Kuppelpendentifs (Capp. Bandini). In seinen Engeln bleibt er sehr sichtbar von Correggio ab-
f hängig, wie man z. B. aus dem großen Bilde der Brera (Madonna mit Heiligen, Nr. 550) sieht. — Bei *Guercino* muß man einige köstliche Gestalten der edelsten Bildung (die ihm zu Gebote stand) ausscheiden von den Schöpfungen des energischen Natura-
g listen; so das Bild der Hagar (Brera, Nr. 556), die Vermählung
h der h. Katharina (Gal. zu Modena), die Kleopatra (Pal. Rosso
i zu Genua), sowie die h. Nonne mit dem Chorknaben und die
k Rückkehr des verlorenen Sohnes (Gal. von Turin). — *Sassoferrato*, stets gewissenhaft, erscheint auch in diesen Beziehungen von Raffael inspiriert, doch nicht abhängig.

Bei *Caravaggio* und den Neapolitanern steht Zeichnung und Modellierung durchgängig um eine beträchtliche Stufe tiefer, da sie sich auf ganz andere Wirkungsmittel glauben verlassen zu dürfen. So gemein überdies ihre Formen sind, so wenig kann man doch im einzelnen Fall darauf bauen, daß sie wirklich aus dem Leben gegriffen seien; in ihrer Gemeinheit sind sie nur zu oft auch allgemein. Der gewissenhaften Bilder sind in dieser Schule überhaupt wenige. Von *Luca Giordano* abwärts fällt die Zeichnung der neapolitanischen Schule dem liederlichsten Extemporieren anheim. Luca selbst hält sich noch durch angeborene Anmut in einer gewissen Höhe. Der beste ist stets der Spanier *Ribera*.

Bei *Pietro da Cortona* ist es nicht schwer, eine durchgehende Gleichgültigkeit gegen die wahre Formendarstellung zu erkennen, so wie der Ausdruck seiner Köpfe zum Erschrecken leer wird. Man ahnt auf einmal, daß der sittliche Halt, den die Carracci (zu ihrer ewigen Ehre) der Kunst zurückgegeben, hier von neuem tief erschüttert ist. Wenn ein Künstler von dieser Begabung das Beste so offenkundig preisgab, so war nur ein noch weiteres Sinken zu erwarten.

Der letzte große Zeichner, *Carlo Maratta*, war durch ſeine Nachahmung des Guido Reni zu befangen, durch ſeinen Mangel an individueller Wärme zu machtlos, um auch nur ſich ſelber auf die Länge dem Verderben zu entziehen. (Fresken in der Kuppel und in den Lünetten ſowie Ölbilder in S. Iſidoro [1. Kap. r.]; einzelne Apoſtelfiguren im Pal. Barberini zu Rom; Aſſunta mit den vier Kirchenlehrern in S. M. del Popolo, 2. Kap. r.; thronende Mad. mit Heiligen in der Chieſa Nuova, r. vom Hochaltare; Pietà in S. M. della Pace, Sakriſtei; Martyrium des h. Franz Xaver im Geſù, r. Querſchiff.) Überraſchend lebendig iſt er dagegen in einigen Porträts, wie in dem eines Mannes in der Gall. Nazionale zu Rom. Unmittelbar auf ihn folgen noch ein paar Maler, die in der Formengebung nahezu ſo gewiſſenhaft ſind wie er; man lernt ſie z. B. in der Gall. Nazionale kennen, die *Muratori, Ghezzi, Zoboli, Luti*, auch den angenehmſten der Cortoniſten: *Donato Creti*. Ganze Kirchen, wie S. Gregorio, SS. Apoſtoli, ſind wieder mit leidlich gewiſſenhaften Altarbildern eines *Luti, Coſtanzi, Gaulli* u. a. gefüllt (von Gaulli das Deckenfresko im Geſù und die vier allegor. Kuppelpendentifs in S. Agneſe in Piazza Navona; von Coſtanzi das in S. Gregorio); — ja die höchſte Blüte der römiſchen Moſaiktechnik, die gewiſſermaßen nur neben einer gründlichen Ölmalerei denkbar ſcheint, fällt gerade in die erſten Jahrzehnte des 18. Jahrhunderts (Altarbilder in St. Peter, moſaiziert unter der Leitung der *Criſtofani;* bereits im 17. Jahrh. hatte der tüchtige *G. B. Calandra* hier eine Reihe der Altarbilder und Pendentifs in Moſaik geſetzt). Allein dieſe ſpäte, mehr lokale als allgemeine Beſſerung iſt das rein äußerliche Reſultat akademiſchen Fleißes: ein neuer geiſtiger Gehalt, eine tiefere Anſchauung der darzuſtellenden Gegenſtände war damit nicht mehr verbunden. Den Gipfelpunkt dieſer Art von Beſſerung bezeichnet dann *Pompeo Batoni* (1708—87; Hauptbild: Sturz Simons des Magiers, in S. M. degli Angeli, Hauptſchiff links; S. Celſo e Giuliano: Hochaltarbild, Frühwerk; S. Gregorio [2. Kap. l.]: Madonna mit Heiligen; S. M. Maggiore, 4. Altar r.: Verkündigung Mariä; Deckenbilder im Pal. Colonna), bei dem auch das individuelle Gefühl ſich wieder etwas erwärmt; ſein deutſcher Zeitgenoſſe *Anton Raphael Mengs* (1728—79) aber iſt doch vielleicht der einzige, bei dem wieder die Anfänge einer tieferen idealen Anſchauung wahrzunehmen ſind, von der aus auch die Einzelformen wieder ein höheres und edleres Leben gewinnen. Sein Deckenfresko in S. Euſebio zu Rom iſt nach ſo vielen Ekſtaſen eines verwilderten Affektes wieder die erſte ganz feierliche und würdige; ſeine Gewölbemalereien in der Stanza de' Papiri der Vatikaniſchen Bibliothek geben wieder eine Vorahnung

des wahrhaft monumentalen Stiles; in dem Parnaß an der Decke
a des Hauptſaales der Villa Albani wagte er mehr als er durfte, und doch wird man auch hier wenigſtens die hiſtoriſche Tatſache nicht beſtreiten, daß er zuerſt nicht bloß die naturaliſtiſche Auffaſſung im großen, ſondern auch die konventionelle Formenbildung im einzelnen durch Beſſeres und Edleres verdrängt hat. Allerdings vermochte er dies nur durch einen neuen Eklektizismus, und man bemerkt wohl die Anſtrengung, mit der er die raffaeliſche Einfachheit und Correggios Süßigkeit zu vereinigen ſuchte. Seine
b wenigen Porträts (Uffizien: ſein eigenes; Brera Nr. 706: das
c des Sängers Annibali; in der Pinakothek von Bologna: das Clemens' XIII.) ſind anſpruchsloſer als alle gleichzeitigen italieniſchen Porträts.

Nic. Pouſſin hat keinen ſichtbaren Einfluß auf die italieniſche Hiſtorienmalerei geübt.

***

Im Kolorit waren die Venezianer und Correggio die Vorbilder der ganzen Periode; ſpäter wirken auch Rubens, van Dyck und Velasquez, die geiſtigen Haupterben Tizians und Paolos, hier und da ein.

Die *Carracci* haben kein Ölgemälde hinterlaſſen, das den rechten feſtlichen Glanz und die klare Tiefe eines guten Venezianers hätte. Die Schatten ſind in der Regel dumpf, die Karnation iſt oft ſchmutzig
d bräunlich. Ich halte die Fresken im Pal. Farneſe bei weitem für die größte Farbenleiſtung des Annibale. Mit einer ganz meiſterhaften Freiheit hat er unter dem Einfluſſe von Michelangelos Gewölbemalereien der Siſtina ſeine Darſtellung einzuteilen gewußt in Hiſtorien und dekorierende Beſtandteile; letztere teils ſteinfarbene Atlanten, teils jene trefflichen ſitzenden Aktfiguren, teils Putten, Masken, Fruchtſchnüre, bronzefarbene Medaillons uſw. Nur bei einer ſolchen Abſtufung nach Gegenſtänden war die große harmoniſche Farbenwirkung zu erzielen, die das Ganze trotz einzelner roherer Partien hervorbringt. Alle beſſern Maler des 17. Jahrh. haben hier für ähnliche Aufgaben gelernt; die geringern kopierten wenigſtens. (Vor der Galerie malte Annibale die Fresken des ſog. Camerino ebenda.) In Bologna hatten die Carracci
e z. B. in den Fresken des Pal. Magnani (Fries des großen Saales) einfachere, aber in ihrer Art nicht minder treffliche dekorierende Figuren angebracht (ſitzende ſteinfarbene Atlanten, geneckt von naturfarbenen Putten, begleitet von je zwei bronzefarbenen Nebenfiguren halber Größe); Arbeiten, die in Stil und Kolorit viel trefflicher ſind als die Hiſtorien, denen ſie zur Einfaſſung dienen.
f (Ähnliches im Pal. Fava.) Noch die ſpäteſten Nachfolger brachten

bisweilen in dieser Gattung Ausgezeichnetes hervor, wie z. B. *Cignani* die berühmten acht Putten (je zwei mit einem Medaillon) über den Türen im Hauptschiffe von S. Michele in Bosco. Selbst a
den bloßen Dekoratoren (*Metelli* und *Colonna*, in S. Bartolommeo a Porta Ravegnana, in S. Domenico, Capp. del Rosario, und in S. Michele in Bosco; — *Franceschini* in Corpus Domini; — *Canuti* in S. Michele in Bosco, Zimmer des Legaten usw.) geben solche Vorbilder bisweilen eine Haltung, die andern Schulen weniger eigen ist. Treffliche Dekorationen der Carracci sind auch die von reichen Stukaturen eingefaßten Decken- und Kaminfresken im Pal. Sampieri in Bologna (voll. 1593). — f
Leider sind die vielleicht bestkolorierten Fresken des *Lodovico* und seiner Schule, in der achtseitigen Halle, die einen kleinen Hof des Klosters S. Michele in Bosco umgibt, auf klägliche Weise zugrunde gegangen; man kann die Überreste ohne Schmerz nicht ansehen. Die nach *Annibales* Zeichnungen von *Albani* gemalten Fresken in S. Giacomo degli Spagnuoli in Rom wurden 1879 von den Wänden abgelöst (jetzt im Museum zu Barcelona).

Domenichino ist in der Farbe sehr ungleich; von seinen Fresken möchten in dieser Beziehung wohl die in S. Andrea della Valle g
zu Rom, auch sonst Hauptwerke, den Vorzug haben (1623; die Pendentifs mit den Evangelisten; das Chorgewölbe mit den Geschichten des Andreas und allegorischen Figuren; — ihr Verdienst wird am besten klar durch den Vergleich mit den untern Malereien der Chorwände, vom *Calabrese*.) Diesen Fresken stehen nahe die Kuppelpendentifs in S. Carlo ai Catinari zu Grottaferata. h

Der größte Kolorist der Schule war, wenn er wollte, *Guido Reni*. Seine Einzelfigur des h. Andrea Corsini (Pinak. von Bologna) i
möchte in der Delikatesse der Töne damals unübertroffen sein; vielleicht erreicht noch hier und da ein Bild seiner silbertönigen Maniera seconda eine ähnliche Vollendung, etwa z. B. eine seiner Aktfiguren des h. Sebastian (wovon die schönste ebenda, andere a. a. O.); seine beste Aktfigur im Goldton ist (ebenda) der siegreiche Simson, ein Bild von venezianischer Freudigkeit. (Zu vergleichen mit dem von h. Frauen gepflegten h. Sebastian seines Schülers *Simone da Pesaro*, im Pal. Colonna zu Rom.) Von k
seinen Fresken wird die Aurora um der Haltung willen auf das höchste bewundert; die größte Farbenwirkung übt aber wohl die Glorie des h. Dominikus in der Halbkuppel der Kap. des Heiligen in S. Domenico zu Bologna. l

Guercino ist in seinen Farben bisweilen venezianisch klar bis in alle Tiefen, später endet er aber mit einem dumpfen Braun. Die Werke seiner Frühzeit, wie das große Bild der h. Petronilla (Galerie des Kapitols, um 1621, s. S. 1007 b), aber auch noch m

a der spätere Tod der Dido (Pal. Spada in Rom) zeigen seine Palette von der kräftigsten Seite; die oben (S. 980 g—k) genannten Gemälde sind auch in der Farbe edler gemäßigt. Von den Fresken
b sind die im Casino der Villa Ludovisi (Aurora im Erdgeschosse, Fama im Obergeschosse, 1621—23), Armida und Rinaldo im Pal.
c Costaguti und das Deckenbild mit Herkules und Antaeus im
d Pal. Sampieri zu Bologna vorzüglich energisch in der Farbe,
e ebenso die Propheten und Sibyllen in der Kuppel des Domes von Piacenza, nebst den Allegorien in den Pendentifs.

***

Unter den Naturalisten ist der frühste, *Caravaggio* (geb. c. 1565, † 1609), von dem auch Guercino mittelbar lernte, immer einer der besten Koloristen. Freilich schließt das scharfe Kellerlicht, in das er und viele Nachfolger ihre Szenen zu versetzen lieben, jenen unendlichen Reichtum von schönen Lokaltönen aus, die nur bei der Mitwirkung der Tageshelle denkbar sind; außerdem ist es bezeichnend, daß trotz aller Vorliebe für das geschlossene Licht die Naturalisten so wenig auf die Poesie des Helldunkels eingingen. Nur in Caravaggios eigenen Jugendwerken, hell in der Harmonie und vorherrschend goldgelb, ist dies meist der Fall; so in dem berühmten Bilde: die Spieler (ehemals im Pal. Sciarra); — in der Ruhe
f auf der Flucht (Nr. 384), in der Magdalena der Gall. Doria, in
g der Wahrsagerin des Kapitol. Museums (Nr. 227); — in dem
h Lautenspieler der Gal. zu Turin und selbst noch in der spätern
i Bekehrung Pauli im Pal. Balbi-Senarega zu Genua; letztere ein merkwürdiges Beispiel seiner geflissentlichen Wahl eines erhabenen und idealen Gegenstandes, den er dann so recht con amore ins Trivale und Gemeine herunterzieht. Dabei ist aber das Bild in malerischer Beziehung ein Meisterwerk. Das Helldunkel ist echt künstlerisch gefühlt und von verführerischem Reiz, die Schatten vollkommen durchsichtig, die Zeichnung scharf, die Ausführung höchst gewissenhaft und bestechend schön. Andere echte
k Werke in der Gal. Borghese: David (Nr. 2), Anna und Maria mit dem jugendlichen Jesus, der die Schlange zertritt (Nr. 110); das meiste im Auslande. — Caravaggios Geschichten des h. Mat-
l thäus in S. Luigi de' Francesi zu Rom (letzte Kap. l.; um 1591) sind freilich so aufgestellt, daß sich kaum über die Farbenwirkung urteilen läßt, mögen auch überdies stark nachgedunkelt sein; doch ist so viel (auch aus seinen andern Werken) sicher, daß er mit Absicht auf den Eindruck des Grellen und Unheimlichen ausging, und daß die Reflexlosigkeit hierzu ein wesentliches Mittel ist. Bei Rembrandt dagegen herrscht, trotz allem Abenteuerlichen in Figuren und Trachten, jener tröstliche heimliche Klang, weil das Sonnen-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

licht teils unmittelbar, teils mit dem Goldduft der Reflexe die ganze Räumlichkeit erhellt und wohnlich macht.

Von Caravaggios Schülern, deren Werke oft unter ihres Meiſters Namen gehen, ſind die Nichtneapolitaner *Carlo Saraceni* und *Valentin* die farbigſten, auch ſonſt ziemlich gewiſſenhaft. Von *Saraceni:* Geſchichten des h. Benno in der Anima zu Rom a (1. Kap. r. und 1. Kap. l.), Tod der Maria in S. M. della Scala b links, Dornenkrönung am Gewölbe der Kap. r. vom Hochaltare in der Minerva; Predigt eines Heiligen in S. Adriano; Szene aus c dem Leben S. Carlos in S. Lorenzo in Lucina (1. Kap. l.); — d von *Valentin:* Joſeph als Traumdeuter, Gal. Borgheſe (Nr. 148), e und Martyrium der hh. Proceſſus und Martinianus in der Gal. f des Vatikans.

Spagnoletto wird oft hart und grell, trotz ſeiner venezianiſchen Erinnerungen. So ſchon in ſeinem abſcheulichen Bacchus von 1626 (Muſeum von Neapel); ſein h. Sebaſtian (ebenda) iſt merkwürdig g als ſpäteſtes mit Liebe gemaltes Bild, von 1651. Am meiſten venezianiſch erſcheint mir die im übrigen geringe Figur des h. Hieronymus (Uffizien, Tribuna). Seine Hauptwerke außerhalb Italiens. h — *Stanzioni* iſt milder und weicher. Von den übrigen hat *Salvatore Roſa,* wenn er will, das wärmſte Licht und das klarſte Helldunkel, oft aber etwas Fahles und Dumpfes. Von der Verſchwörung des Catilina, Pal. Pitti, findet ſich ein zweites Exemplar i im Pal. Martelli zu Florenz; — kräftig in der Farbe iſt auch k ſein großes Bild im Pal. Chigi zu Rom, worin er ſich von Satyrn l verfolgt darſtellt, ſowie ſein einziges Kirchenbild in Rom: das Martyrium der hh. Cosmas und Damianus in S. Giov. de' Fio- m rentini, 5. Kap. r. — Beim *Calabreſe* und mehreren andern muß man ſich mit einer höchſt äußerlichen Farbenbravour begnügen.

Pietro da Cortona iſt ein ſo bedeutender Koloriſt, wie man es ohne allen Ernſt der ſachlichen Auffaſſung ſein kann. Seine Farbe iſt — man geſtatte uns das fade Wort — in hohem Grade freundlich; in den großen, mehr dekorativ als ernſtlich gemeinten Gewölbemalereien hat er zuerſt ſich genau nach dem Eindrucke gerichtet, den das von Gedanken verlaſſene, müßig irrende Auge am meiſten wünſcht. Vorherrſchend ein heller Ton, eine ſonnige Luft, bequeme Bewegung der Figuren im lichten Raume, ein oberflächlich angenehmes Helldunkel, zumal in der Karnation. Deckengemälde in S. M. in Vallicella in Rom (in der Sakriſtei die n Engel mit Marterwerkzeugen); Gewölbe des koloſſalen Hauptſaales u. a. m. im Pal. Barberini; eine Anzahl von Plafonds o im Pal. Pitti; Wandfresken in einem der Säle daſelbſt, wo ſeine p halbe Gründlichkeit widriger erſcheint als ſeine ſonſtige ganze Flüchtigkeit. Unter den Staffeleibildern gibt etwa die Geburt der

a Maria (Pal. Corsini in Florenz) und einige frühe Bilder in der
b Kapitolin. Pinakothek und im Pal. Barberini den günstigsten Begriff von seinem Kolorit.

Von P. da Cortona und von Paolo Veronese geht dann das Kolorit des *Luca Giordano* aus, der sich darin vermöge seines unzerstörbaren Temperamentes doch bisweilen zu einer wahren
c Freudigkeit erhebt. Im Tesoro von S. Martino zu Neapel hat er die Geschichten der Judith und der ehernen Schlange binnen 48 Stunden an das Gewölbe gemalt; sein h. Franz Xaver, der die
d Wilden tauft (Museum zu Neapel), ist in drei Tagen vollendet, — beides so, daß an dieser Palette noch immer einiges zu beneiden bleibt. Auch seine übrigen Bilder (wovon im Museum eine Auswahl), ohne einen wirklich sichern Kontur, ohne irgend welche Wahl in Formen oder Motiven, üben doch durch eine gewisse liederliche Anspruchslosigkeit (neben den Prätensionen eines Salvatore und Konsorten), durch den angenehmen Schein des Lebens noch einigen Reiz aus. — Seine Nachfolger in Neapel sind im besten Falle brillante Dekoratoren mit blühendem Kolorit (*Solimena:*
e Fresken der Sakristeien von S. Paolo und S. Domenico
f Maggiore; große Geschichte des Heliodor innen über dem Portale
g des Gesù nuovo; — *Luigi Garzi:* Fresken an Decke und Front-
h wand von S. Caterina a Formello; — *Conca:* großes Mittel-
i bild der Decke von S. Chiara, David vor der Bundeslade tan-
k zend; — *Franc. di Mura:* großes Deckengemälde in S. Severino;
l — *Bonito:* kleineres Deckenbild in S. Chiara usw.). — Beim Verkommen der Lokalschulen in ganz Italien reisten vorzüglich diese Neapolitaner als Virtuosen der Schnellmalerei herum und drangen auch in Toskana ein, wo schon vorher Salvatore Rosa einen großen Teil seines Lebens zugebracht hatte. So hat z. B. *Conca* im
m Hospitale della Scala zu Siena die Chornische mit der Geschichte des Teiches von Bethesda ganz stattlich ausgemalt; der *Calabrese*
n bedeckte Chor und Kuppel des Carmine zu Modena mit seinen Improvisationen usw.

Von den Römern hat *Sacchi* ein kräftigeres und gründlicheres
o Kolorit als Cortona (Hochaltarbild in S. Isidoro; Fresko der
p Divina Sapienza im Pal. Barberini; die Messe des h. Gregor,
q und der h. Romuald mit seinen Mönchen, Vatikan. Galerie;
r Tod der h. Anna in S. Carlo ai Catinari, Altar links; Cruci-
s fixus mit hh. Dominikanern in der Minerva). — *Maratta* mit aller Sorgfalt ist hierin auffallend matt; einzelne Köpfe, wie etwa
t „la Pittura“ in der Gall. Nazionale zu Rom, geraten ihm am ehesten ganz lebendig und schön; seine Madonna mit dem schlafenden
u Kinde, im Pal. Doria, ist auch in der Farbe der reproduzierte Guido.

Von den Florentinern ist der S. 976 r genannte *Furini* unaus-

geſetzt bemüht, das Fleiſch ſeiner weiblichen Akte immer mürber und weicher darzuſtellen (Pal. Pitti: Schöpfung der Eva [Nr. 426]; a Pal. Capponi: David und Abigail; Pal. Corſini in Rom: Akt- b figuren und Mythologiſches).

Die ſpätern Venezianer ſind in der Dekorationsmalerei z. T. äußerſt geſchickte Nachfolger Paolos; *Tiepolo* (ſ. S. 1010 fg.) befleißigt ſich dabei meiſt eines hellen Silbertons.

***

Weitaus die größten Meiſterwerke des Kolorits, die Italien aus dieſer ganzen Periode aufzuweiſen hat, ſind eine Anzahl Bilder der vlämiſchen und holländiſchen Schule, insbeſondere von Rubens und A. van Dyck. Beide Meiſter verdienen unſere Aufmerkſamkeit hier in höherem Grade als ihre Landsleute, nicht nur, weil ſie beide jahrelang in Italien lebten, ſondern weil ſie hier, jeder in ſeiner Weiſe, ſtudiert und ſich erſt allmählich zu ihrer vollen Eigentümlichkeit durchgebildet haben.

Peter Paul Rubens (1577—1640) können wir in Italien an verſchiedenen Werken, die während ſeines dortigen Aufenthaltes (1600—1608) entſtanden, aber auch an einer Reihe ſpäter in den Niederlanden, meiſt für ſeine alten Gönner, gemalten Bildern verfolgen. Eines der früheſten Werke befindet ſich jetzt im Muſeo c Patrio zu Mantua, leider mißhandelt und in zwei Stücke geſchnitten, wobei einige Teile der Schere zum Opfer gefallen ſind (ein Fragment davon in der Wiener Galerie): im oberen Teile eine Darſtellung der Dreieinigkeit, unten die Bildniſſe von Vincenzo I. Gonzaga und ſeinem Vater Guglielmo, nebſt beider Gemahlinnen, an Betſchemeln kniend. (Die einzige in Italien erhaltene Kompoſition von den drei Bildern, die Rubens 1604 für die Jeſuitenkirche in Mantua ſchuf.) Neben den Reſten der vlämiſchen Manier ſeiner Lehrer macht ſich hier der mächtige Eindruck geltend, den Venedig, namentlich Tintoretto, auf den Künſtler ausgeübt hatte. Das Bild hat ſchon einen außerordentlichen Schwung in Erfindung und Kompoſition; in der Färbung iſt es noch etwas kalt.

In der Brera ein großes Abendmahl (Nr. 679), das um 1615—20 d entſtanden iſt, etwas plump in den Geſtalten und unerfreulich durch die eigentümliche Kerzenbeleuchtung, aber von ſehr energiſcher Wirkung und kräftig maleriſcher Behandlung. — In der Gal. zu Turin iſt allein echt die Skizze der Apotheoſe Hein- e richs IV. (um 1622). — Reich an Gemälden des Künſtlers iſt Genua. In der „Beſchneidung“ auf dem Hochaltare von S. Am- f brogio iſt mit dem Studium nach den Typen der Carracci in den koloſſalen Geſtalten zugleich ein ſtarker Einfluß von Correggio erkennbar, deſſen „Nacht“ Rubens offenbar bei der Kompoſition

seines Bildes vorschwebte (um 1607). Neben diesem frühen, noch vielfach unselbständigen Werke hängt ein Meisterstück seiner Blütezeit, die Wunder des h. Ignaz darstellend (um 1620). — Im Pal.
a Bianco zunächst ein köstliches Hauptwerk (ein Landsknecht mit seiner Schönen, von Bacchus, Amor und den Furien begleitet), das nach 1630 entstanden sein muß, da die Gattin Helene Fourment darin abgebildet ist (in R.'s Nachlaß als unvollendet bezeichnet). Im
b Pal. Rosso unter dem Namen van Dyck ein Ecce-Homo (um 1615). —
c Der Pal. Durazzo-Pallavicini besitzt in einem Silen, den ein Bacchant und eine Bacchantin führen, ein farbenprächtiges Werk, das bald nach seiner Rückkehr aus Italien (1608) entstanden sein wird. Von zwei männlichen Bildnissen derselben Sammlung wird das weniger bedeutende irrtümlich dem van Dyck zugeschrieben; beide könnten von Rubens während seines Aufenthaltes in Genua (1607) gemalt sein. Ein Meisterwerk von ungewöhnlich fleißiger Durchführung ist das große Bildnis Philipps IV. ebenda (um 1630).
d — Die beiden großen mythologischen Bilder im Pal. Adorno, Herkules und Dejanira, aus der letzten Zeit des Künstlers, haben leider einen Teil ihres Reizes durch Restaurierung eingebüßt. — Die Bilder des Meisters in den Uffizien und namentlich im Pal. Pitti zu Florenz sind weltbekannt und bestehen hier den Vergleich mit den Meisterwerken der italienischen Blütezeit. Ein
e frühes Werk ist der „h. Franziskus im Gebet" im Pal. Pitti (Nr. 93). Ebenda die köstliche, eigenhändige „h. Familie mit der Wiege" (Nr. 235). (Eine zweite h. Familie, Nr. 251, wird Rubens mit Unrecht zugeschrieben.) Das berühmte Porträtstück, „die vier Philosophen" genannt (Nr. 85), ist teilweise nach der Erinnerung gemalt, daher nicht in allen Köpfen gleich gut (um 1612—14). — Von den beiden herrlichen Landschaften (Nr. 9 und 14) aus der letzten Zeit des Künstlers wird weiter unten die Rede sein. Später noch (1638 an den Großherzog abgeliefert) entstand das Meisterwerk der Allegorie des Krieges (Nr. 86), wo Farben, Formen und Moment unmittelbar als eins empfunden sind. (Das Porträt des Herzogs von Buckingham [Nr. 324] ist eine schwache Kopie.) — Die
f Uffizien besitzen zunächst die beiden bekannten Selbstbildnisse des Künstlers, von denen das ohne Hut etwa 1615, das besser erhaltene und schönere mit dem breiten Hute gegen 1625 entstanden ist. Von zwei weiblichen Bildnissen, die ihm zugeschrieben werden, stellt das treffliche Bild der Tribuna (Nr. 197) Rubens' erste Gattin Isabella Brant vor (um 1625), während das andere (Nr. 180) nur Kopie eines Porträts in Windsor Castle ist. Rubens' Talent zeigt sich aufs günstigste in den beiden unfertigen (leider durch neuere Restaurierung stark verdorbenen) Darstellungen aus der Geschichte Heinrichs IV. (Nr. 140, 147), Überreste einer als Gegenstück der

Luxembourg-Galerie geplanten, aber nicht ausgeführten Folge von Darstellungen aus dem Leben dieses Fürsten. Als gute Skizze sind die Grazien (Nr. 842) bemerkenswert. (Der Abschied der Venus von Adonis [Nr. 812] ist das treffliche Werk eines Schülers, wahrscheinlich *Frans Wonters*.)

In Rom sind noch die drei Altarbilder in S. M. in Vallicella (1608) an Ort und Stelle; der Einfluß, den die Antike in Rom auf den Künstler ausübte, bekundet sich hier in wenig glücklicher Weise in den kolossalen Gestalten der Heiligen. — Ein interessantes Werk, vielleicht in Rom 1602 entstanden, ist die irrtümlich van Dyck zugeschriebene Grablegung Christi in der Gal. Borghese zu Rom (Nr. 411), von feinem Helldunkel, in den Köpfen noch an Rubens' Lehrer Venius erinnernd. — Die Halbfiguren Christi und der zwölf Apostel im Casino Rospiglosi sind dagegen von so mannigfacher Charakteristik, von so meisterlich malerischer Behandlung, daß sie alle gleichzeitigen Leistungen der Italiener überragen, wenn auch hier und da noch der Einfluß des einen oder anderen durchblickt. Sie wurden in Rubens' Werkstatt um 1617 nach den von ihm 1603 für den Grafen Lerma gemalten Bildern (jetzt in Madrid) wiederholt und von Rubens retuschiert. Von heller, leuchtender Färbung, aber manieriert in der Bewegung und in den Formen ist der h. Sebastian in der Gall. Nazionale, mit deutlichen Reminiszenzen an Correggio. Gleichfalls früh ist die Vision des h. Franziskus in der Gal. des Kapitols, wo die „Findung des Romulus und Remus" (um 1616) schon den vollen „idyllisch naiven" Reiz des Künstlers ausübt. Eine hübsche Skizze aus den zwanziger Jahren sind die drei Grazien der Accademia di S. Luca. Was sonst an Gemälden in anderen Sammlungen Roms, im Pal. Doria (Bildnis eines Franziskaners), Pal. Borghese (Heimsuchung von *Th. van Thulden*), Pal. Colonna (Himmelfahrt Mariä), den Namen Rubens trägt, führt ihn fast immer mit Unrecht.

Anthonis van Dyck (1599—1640) ist in Italien noch reicher vertreten als Rubens; ans Unglaubliche grenzt namentlich die Zahl der von ihm zumeist in Genua gemalten und (nachdem zahlreiche Perlen ins Ausland gewandert sind) noch erhaltenen Bildnisse. Eine Anzahl Bilder idealen Inhalts entstanden fast alle in Italien (1623—26). So im Pal. Pitti die aufwärts blickende Madonna, von großer Schönheit (Nr. 160). Zwei echte h. Familien, eine größere und eine kleinere, besitzt Pal. Balbi-Senarega zu Genua. — Wohl das schönste dieser Art ist die h. Familie von fünf Halbfiguren in der Gal. zu Turin (Nr. 288), offenbar von Tizian eingegeben, von strahlender Färbung. Dagegen ist der Christus mit den beiden Pharisäern (Pal. Rosso in Genua) eine bloße neue Redaktion des tizianischen Cristo della moneta, der Christuskopf leer, die Köpfe der Alten jedoch ausgezeichnet. — Auch die Brera

besitzt ein vorzügliches Bild in der lebensgroßen Madonna mit
a dem h. Antonius —, die Accademia di S. Luca zu Rom eine leider verdorbene h. Familie mit zwei musizierenden Engeln; —
b in der Gal. zu Vicenza die „Lebensalter", noch Rubens sehr nahe stehend. — Eines der schönsten Bilder ist das große Altar-
c bild im Oratorio del Rosario zu Palermo: die Madonna del Rosario, 1623 dort gemalt. — (Das Martyrium des h. Laurentius
d in S. M. dell' Orto zu Venedig, im engen Anschlusse an Tintoretto, ist nicht von Anton, sondern von *Daniel van Dyck*.)

e In bezug auf van Dycks Porträts steht Turin nach Genua obenan. Der Prinz Thomas von Savoyen auf einem Schimmel ist eins seiner großartigsten Bildnisse; die drei Kinder Karls I., wie eine Klara Eugenia in Klostertracht gehören zum allerbesten, was van Dyck in seiner späteren Zeit (beide um 1635) geschaffen hat. — In Genua besitzen auch nach Ausscheidung des Unechten und der Nachahmungen[1]) die Paläste des alten Adels der Republik überraschend viele Werke seiner Hand, leider viele davon rettungslos verdorben; so auch zum großen Teil die kostbaren Porträts des
f Pal. Rosso, deren vorzüglichste sind: ein junger Mann in spanischer Tracht an einer gewundenen Säule; Geronima Sale-Brignole, mit einem Töchterlein; das Reiterbild des Antonio Giulio Brignole, mit dem Hute in der Rechten grüßend; seine Gemahlin, mit einer Rose in der rechten Hand. (Die beiden Frauenbildnisse sind leider
g besonders mißhandelt.) — Im Pal. Durazzo-Pallavicini vier echte Bildnisse in einem Saale vereinigt, darunter das schönste, das Genua überhaupt besitzt: die sitzende Dame in weißer Seide, mit zwei Kindern in Blau und Gold; das vortreffliche Bild der drei rasch vorwärts kommenden Kinder mit einem Hündchen; endlich ein weiß gekleideter Junge an einem Stuhle mit Papagei, Äffchen und Früchten (die Nebendinge augenscheinlich von *Fr. Snyders*). — Im Pal. Balbi ist hervorzuheben eine junge Frau von
h sonderbar schnippischem Aussehen mit rotem Haar, darin eine
i weiße Feder steckt. — In der Brera das Kniestück einer blonden jungen Engländerin (Nr. 700), gutes Bild der späteren Zeit. — Im
k Pal. Pitti: Kardinal Bentivoglio, ganze Figur, sitzend, höchst vornehm elegant und besonders farbenprächtig (um 1624). — Uffi-
l zien: Margarete von Lothringen aus der spätern, blassern Palette (Nr. 196); das Reiterbild Karls V. (Nr. 1128), dem man ansieht, daß der Künstler nicht die Natur vor Augen gehabt hat; (das Brustbild des Joh. v. Montfort, Nr. 1115, und das Doppelbild der Brüder Lennox, aus späterer Zeit, nur Werkstattbilder; anderes hier wie im Pal. Pitti und im Pal. Colonna zu Rom nicht echt). —

1) Den Namen van Dyck tragen Bilder von *Giov. Bern. Carbone, Bened. Castiglione, Michele Fiammingo, Cornelis de Wael, Giov. Andr. Ferrari* u. a.

Echt, wenn auch etwas zahm: Maria von Medicis mit zwei Rosen in der Gal. Borghese; endlich in der Sammlung des Kapitols a
das späte Doppelbildnis, angeblich die Dichter Thomas Killigrew und Henry Carew darstellend (Halbfiguren, Nr. 128).

Die italienischen Galerien besitzen auch eine nicht unbeträchtliche Zahl von Bildnissen anderer trefflicher Niederländer, wie *Frans Pourbus d. J.*, *A. de Vries* (? Pal. Pitti, Nr. 255), *Ravesteyn*, *Corn. de Vos* (Pal. Pitti, Nr. 440), *B. van der Helst* (Selbstporträt in den Uffizien), von *Th. de Keyser* (in Neapel, Museum, in Rom, Gall. Nazionale, Nr. 764), von *Paulus Moreelse* (ebenda, Nr. 767), von *Joh. Verspronck* (ebenda, Nr. 762, 765), *J. Mytens* (Accademia di S. Luca zu Rom), *Grebber*, *Cornelis Janssens van Ceulen*, *P. Lely* u. a. in den Uffizien, im Pal. Pitti, in der Gal. zu Neapel usw. In den Katalogen vielfach untereinander verwechselt.

Werke von *Snyders*, *Jordaens* und andern vlämischen Malern kommen einzeln in den Uffizien (Nr. 220) und in der Turiner Galerie (Nr. 150) vor. Wir bleiben einstweilen bei den Porträts stehen; von Genre und Landschaft wird beiläufig unten die Rede sein.

Von *Rembrandt van Ryn* (1607–69) finden sich in italienischen Sammlungen fast nur Bildnisse aus den verschiedenen Epochen des Künstlers. Ein Jugendwerk (um 1629) ist der schlafende Greis am Kamine mit den Zügen von Rembrandts Vater in der Galerie k
zu Turin (Livens gen.). Die Galerie der Brera besitzt in dem l
Bildnis der rotblonden Schwester des Malers ein treffliches leuchtendes Porträt der frühen Zeit (Nr. 614, dat. 1632). — Im Pal. m
Pitti ist das eigene Bildnis (Nr. 60, um 1635) wenig ansprechend in der Auffassung, sehr groß und malerisch in der Wirkung dagegen der „Rabbiner" (Nr. 16, um 1658). Der späten Zeit gehören gleichfalls die beiden (leider sehr verdorbenen) Selbstporträts der Uffizien an: das eine (Nr. 452) in der etwas unscheinbaren ein- n
tönigen Färbung, welche manche Bilder um 1655 charakterisiert; das andere (Nr. 451), von herrlich leuchtender Farbe und tief ergreifend, zeigt den gealterten Künstler am Abend seines Lebens (um 1665). (Die kleine h. Familie in den Uffizien [Nr. 922] alte o
Kopie des Bildes im Louvre.)

Von den Werken der Schüler Rembrandts verdient vor allem das treffliche Opfer Isaaks von *Jan Livens* im Pal. Doria zu p
Rom (II, 26) erwähnt zu werden, das so starken venezianischen Einfluß zeigt, daß es in der Galerie Tizians Namen trug. — Ein paar gute Bilder von *Bernaert Fabritius* in den Gal. von Ber- q
gamo und Turin. — Von *G. v. d. Eeckhout* Bilder in der Brera r
und in der Gall. Nazionale zu Rom (Nr. 499); von *G. Flinck* s
ein treffliches Frauenbildnis in Bergamo (Gal. Morelli, noch t
immer unter der falschen Benennung Rembrandts, wo auch ein

ſchwaches Männerporträt noch als F. Hals bezeichnet wird!); von
a *Ferd. Bol* eine Caritas in der Gall. Nazionale zu Rom.

Ein Blick auf die Malerſammlung in den Uffizien genügt, um ſich die volle Überlegenheit der Niederländer klar zu machen. Die Italiener des 17. Jahrh. ſuchen in ihren Porträts vorzugsweiſe einen beſtimmten Geiſt, eine beſtimmte Tatkraft auszudrücken und fallen dabei leicht in das Grelle und Prätentiöſe; die Niederländer geben das volle Daſein, auch die Stunde und ihre Stimmung; durch Farbe und Licht erheben ſie auch das Porträt zu einem der Phänomene des Weltganzen. (Die Franzoſen von *Lebrun* an intereſſieren in dieſer Sammlung durch ihren lockern und doch ſo gutartigen und anſtändigen phyſiognomiſchen Ausdruck.)

Ein vlämiſcher Künſtler, *Jacob Guſtermans* von Antwerpen (1597—1681), hat ſein Leben in Florenz zugebracht und hier jene Menge tüchtiger Porträts geſchaffen, die oft genug an van Dyck, noch mehr aber an Velazquez ſtreifen. (Viele Bildniſſe der Herrſcherfamilie; einmal auch die Großherzogin Viktoria mit dem Erbprinzen, dargeſtellt als h. Jungfrau mit dem Kinde; ein Dänen-
b prinz u. a. im Pal. Pitti; — andere, wie der Galilei, in den
c Uffizien; — dann im Pal. Corſini uſw.)

***

Der Einfluß dieſer niederländiſchen Meiſter läßt ſich bei manchen gleichzeitigen Italienern nicht verkennen, wird aber häufig überſchätzt. — *Salv. Roſa* iſt in ſeinen energiſchen, faſt trotzigen Bild-
d niſſen (Geharniſchter und das Selbſtporträt im Pal. Pitti) gewiß eigenartig. — Tüchtige Porträts finden wir noch zuweilen bei den
e Bologneſen, den *Carracci, Reni* (Pal. Spada zu Rom; Pina-
f kothek zu Bologna), *Domenichino* (Uffizien; Gal. Corſini
g in Florenz; Pal. Spada zu Rom) und *Guercino* (Gal. von Modena) u. a.; ſie haben eine freie, hiſtoriſche Würde. — Die fälſchlich dem Guido Reni zugeſchriebene ſog. Cenci (wahrſcheinlich von
h *Francesco Albani*), im Pal. Barberini, iſt dagegen nicht einmal ein hübſches, nur durch die daran geknüpfte Fabel reizendes Köpf-
i chen. — Ein Jünglingsbildnis von *Carlo Dolci* (Pal. Pitti) gehört zu deſſen beſten Arbeiten; ſchön und liebenswürdig iſt auch Dolcis eige-
k nes Bildnis im Alter von 58 Jahren in den Uffizien; ebenſo *Sacchis*
l Prieſterporträt in der Gal. Borgheſe und ſein Bruſtbild Urbans VIII.
m in der Gal. Barberini. — Von dem Florentiner *Tiberio Tinelli* mehrere Porträts, die den Einfluß van Dycks zeigen, in den Uf-
n fizien, Pal. Pitti und a. a. O. — Das edle, wahrhaft hiſtoriſche Por-
o trät *Pouſſins* im Caſino Roſpigliosi zu Rom (gute Kopie, Original im Louvre) möchte indes all dieſen letztgenannten vorzuziehen ſein.

* * *

Die großen Spanier, deren Kolorit und Auffassung ebenso von Tizian berührt wurde, wie dies bei den vlämischen Malern der Fall war (aber weniger von Paolo als diese), sind in Italien nur durch einzelne zerstreute Werke repräsentiert. *Murillos* Madonna in der Gall. Nazionale zu Rom ist nicht nur höchst einfach a
liebenswürdig in den Charakteren der Mutter und des Kindes, sondern (bei teilweise sehr großer Flüchtigkeit) ein Wunder der Farbe. Die beiden Madonnen im Pal. Pitti erreichen diese Wonne b
des Tones nicht ganz; die eine absichtlichere, aus früherer Zeit (Nr. 56, das Kind mit dem Rosenkranze spielend), ist auch in der Malerei wenig lebendig. Im Pal. Bianco zu Genua die Flucht c
nach Ägypten und der h. Franz; echt aber wenig bedeutend. — Von *Velazquez* nur Porträts. Sein eigenes in den Uffizien, fast d
etwas gesucht nobel, ist schwerlich ein Original; auch sind die kleinen Reiterbildnisse Philipps IV. und seiner Gemahlin im Pal. e
Pitti (Nr. 243) und in den Uffizien nur gute Werkstattwieder- f
holungen der großen Bilder in Madrid; im Pal. Doria zu Rom: g
Innocenz X. sitzend, das beste Papstporträt des Jahrhunderts; in der Gal. des Kapitols das echte Selbstporträt (1630, Nr. 80). In h
Turin das schöne Brustbild Philipps IV.; in der Galerie zu Mo- i
dena das unvollendete Brustbild eines Herzogs von Modena, 1637 gemalt. Beachtenswert ist auch die alte vortreffliche Kopie der Borrachos im Museum zu Neapel. (Den sonst auf den Namen k
Murillo und Velazquez getauften Bildern ist nicht zu trauen; das große Reiterbild Philipps samt Knappen und Allegorien in den Uffizien ist wahrscheinlich die Kopie eines Spaniers nach Rubens' l
verlorenem Bildnisse des Königs.) — Eine Pietà von *Sanchez Coello* in S. Giorgio zu Genua. Zwei weibliche Heilige von m
Zurbaran im Pal. Bianco ebenda. n

***

In allen Aufgaben idealer Art ist diese moderne Malerei von den höchsten Zielen ausgeschlossen, weil sie zu unmittelbar darstellen und überzeugen will, während sie doch, als Kind einer späten Kulturepoche, nicht mehr in der bloßen Unmittelbarkeit (Naivetät) erhaben sein kann. Ihr Naturalismus möchte alles Seiende und Geschehende als solches handgreiflich machen: er betrachtet dies als Vorbedingung jeglicher Wirkung, ohne auf den innern Sinn des Beschauers zu rechnen, der Anregungen ganz anderer Art zu beachten gewohnt ist.

Schon die Wirklichkeit der Bewegung im Raume, wie man sie bei Correggio vorfand und adoptierte, machte die Kunst gleichgültig gegen alle höhere Anordnung, gegen das Einfach-Große im Baue und im Gegensatze der Gruppen und Einzelgestalten. Am

meiſten Architektoniſches hat vermöge ſeines Schönheitsſinnes *Guido Reni* gerettet. Seine groß gehaltene Madonna della Pietà
a (Pinakothek von Bologna) verdankt dem ſymmetriſchen Baue der untern wie der obern Gruppe ihre gewaltige Wirkung; ähnlich verhält es ſich mit dem Bilde des Gekreuzigten und ſeiner Angehörigen (ebenda); die edle Behandlung, der ſchöne Ausdruck allein würde nicht genügen, um dieſen Werken ihre ganz ausnahmsweiſe Stellung zu ſichern. (Andere Darſtellungen des Crucifixus von Guidos Hand, ohne die Angehörigen, aber von gleicher
b Bedeutung, in der Gal. von Modena und in S. Lorenzo in
c Lucina zu Rom [Hochaltar]; ein Crucifixus mit Heiligen aus *Ann. Carraccis* Frühzeit, unter P. Veroneſes Einfluß, in S. Nic-
d colò da Tolentino in Bologna.) Die Aſſunta in München, die
e Dreieinigkeit auf dem Hochaltare von S. Trinità de' Pellegrini in Rom geben hierzu weitere Belege; ſelbſt das flüchtige
f Werk der Maniera seconda: die Caritas (Pinak. von Bologna). — *Lodovico Carraccis* Transfiguration (ebenda) und Himmelfahrt
g Chriſti (Hochaltar von S. Criſtina zu Bologna) werden nur durch dieſes architektoniſche Element recht genießbar; *Annibales* Madonna in einer Niſche, an deren Poſtament Johannes d. Ev. und Katharina lehnen (ausgeführt von *Lucio Maſſari*), verdankt demſelben Elemente (nebſt der energiſchen Malerei) eine große Wirkung, trotz der allgemeinen und wenig edlen Formen; denſelben Lebens-
h gehalt zeigt das ähnliche große Bild des *Guercino* im Palazzo Roſſo zu Genua. (Derſelbe Guercino geht in einem ſchön ge-
i malten Bilde — S. Vincenzo zu Modena; 2. Kap. rechts — an dem Richtigen vorbei; ſein ſegnender Gott-Vater, Halbfigur, in
k der Gal. von Turin, ſcheint von Guidos Trinität inſpiriert zu ſein.) Ja auch die in Bewegung geratene Symmetrie, das Prozeſſionale, kurz alles, was das in dieſer Schule ſo oft zur Konfuſion führende Pathos dämpft, kann hier von höchſt erwünſchter Wirkung ſein; hierher gehören die beiden Rieſenbilder des *Lod.*
l *Carracci* in der Gal. von Parma (ehemals Seitenbilder einer Aſſunta), hauptſächlich die Grabtragung der Maria, wo der Ritus, beherrſcht von dem meiſterlich verkürzten Leichname, das ſubjektive Pathos vollkommen zurückdrängt. Auch *Domenichino,* deſſen Kompoſition ſo überaus ungleich iſt, hat in ſeinem Tode der h.
m Cäcilia (S. Luigi in Rom, 2. Kap. rechts) ein gutes Beiſpiel ſtrenger und doch ſchön aufgehobener Symmetrie geliefert. Von den beiden Bildern der letzten Kommunion des h. Hieronymus
n (*Agoſtino Carracci:* Pinak. von Bologna; *Domenichino:* Gal.
o des Vatikans, bez. 1614) hat das des Domenichino ſchon darin einen Hauptvorzug, daß die beiden Gruppen (die des Prieſters und die des Heiligen) dem Totalwerte nach gegeneinander abgewogen

ſind, ſo daß Bewegung und Ruhe, Ornat und freie Gewandung, Geben und Empfangen uſw. ſich gegenſeitig aufheben; außerdem iſt die Geſtalt des Heiligen in die Pietät und Andacht der Seinigen wie gebettet und doch für den Anblick ganz freigehalten. Der größte Verehrer Domenichinos, *Nic. Pouſſin*, geht dann wieder zu weit, ſo daß ſeine Gruppen oft abſichtlich konſtruiert erſcheinen. — Bisweilen überraſchen die Mailänder, ſo verwildert ſonſt ihre Kompoſition iſt, durch eine groß gefühlte ſymmetriſche Anordnung. Man ſehe in der Brera, Nr. 115, das große Bild des *Cerano-Crespi* (Madonna del Roſario); im Palazzo Roſſo zu Genua a b den von Engeln gen Himmel getragenen h. Karl, von einem der *Procaccini*, ein ergreifendes Bild, ſo naturaliſtiſch die Anſtrengung der Engel gegeben ſein mag; in der Galerie von Turin (Crespi c gen.) die von den hh. Franz und Karl angebetete Madonna, von *Giul. Ceſ. Procaccini*, bezeichnenderweiſe als Statue dargeſtellt. — *Gaſſoferrato* befolgte in ſeiner ſchönen Madonna del Roſario (S. Sabina zu Rom, Kap. rechts vom Chore) mit vollem Bewußt- d ſein die alte ſtrenge Anordnung.

Weitaus die meiſten aber erkennen die höheren Liniengeſetze nur in beſchränktem Maße an, die Naturaliſten faſt gar nicht. Selbſt den beſten Bologneſen iſt eine prächtige Aktfigur (womöglich kunſtreich verkürzt) im Vordergrunde bisweilen ſo viel wert wie der ganze übrige Inhalt des Bildes; einige ſuchen dergleichen gefliſſentlich auf (*Schidones* h. Sebaſtian, deſſen Wunden von Zigeunern beſchaut werden, im Muſeum von Neapel); die Natura- e liſten begehren vollends nichts als den leidenſchaftlichen Moment. *Caravaggios* Grablegung (Gal. des Vatikans), immer eines der wichtigſten und gründlichſten Bilder der ganzen Richtung, iſt der Einheit und Gewalt des Ausdruckes zuliebe als Gruppe ganz einſeitig gebaut. Wie roh aber Caravaggio komponieren (und empfinden) konnte, wenn ihm am Ausdrucke nichts lag, zeigt die Bekehrung des Paulus (S. M. del Popolo in Rom, 1. Kap. links g vom Chore), wobei das Pferd beinahe das Bild ausfüllt. *Spagnoletttos* Hauptbild, die Pietà im Teſoro von S. Martino zu Ne- h apel, iſt in den Linien unangenehm, was man allerdings über der Farbe und dem ergreifenden, obwohl auf keine Weiſe verklärten Schmerz überſehen kann.

Dieſes Gebiet des Ausdruckes und Affektes, dem die moderne Malerei ſo vieles opfert, müſſen wir nun nach Inhalt und Grenzen zu durchforſchen ſuchen. Wir beginnen mit den erzählenden Bildern (heiligen, bibliſchen oder legendariſchen Inhaltes), ohne uns ſtreng an irgend eine Einteilung zu halten. — Auch die Altarbilder gewinnen ſchon ſeit Tizian (S. 919 f) gerne einen erzählenden Inhalt; jetzt iſt vollends alles willkommen, was irgendwie ergreifen kann

a Man sieht in S. Bartolommeo a Porta Ravegnana zu Bologna (4. Altar r.) eines der besten Bilder des *Albani*, die Verkündigung: Gabriel, eine schöne Gestalt, fliegt der Jungfrau leidenschaftlich zu. Die gleiche Darstellung von *Lod. Carracci*, ein Hauptwerk dieses b Künstlers, in S. Giorgio. (Man vergleiche das kolossale Fresko c desselben Meisters über dem Chore von S. Pietro ebenda.) — Die Geburt Christi, das Presepio, früher immer naiv dargestellt, war durch Correggios heilige Nacht zu einem Gegenstande des aufs höchste gesteigerten Ausdruckes und des Lichteffektes geworden. (Den letztern findet man z. B. in zweien der bessern d Bilder des *Honthorst*, Uffizien, nach Kräften reproduziert.) Wie völlig mißverstand nun z. B. *Tiarini* in einem sonst guten Bilde e (S. Salvatore zu Bologna, Querschiff links) den stillen, idyllischen Sinn der Szene! Er malt sie höchst kolossal und läßt den Joseph ganz deklamatorisch auf die Maria hindeuten, damit der Beschauer aufmerksam werde. — Gleichgültiger werden insgemein behandelt die Anbetung der Hirten und der Könige, u. a. von f *Cavedone* (S. Paolo in Bologna, 3. Kap. rechts), der bei aller Tüchtigkeit das Ordinäre sehr herauszukehren pflegt. Eine An- g betung der Hirten von *Sassoferrato* (Museum von Neapel) gibt gerade das Gemütliche, das ganz besonders sein Element ist, im Jahrhundert des Pathos eine vereinzelte Erscheinung; eine An- h betung der Könige von *Lod. Carracci* in der Brera (Nr. 520). — Von den Geschichten der h. Anverwandten werden jetzt vorzugsweise nur die pathetischen, besonders die Sterbebetten behandelt: i der Tod der h. Anna (von *Sacchi*, in S. Carlo ai Catinari zu Rom, Altar links), der Tod des h. Joseph (von *Lotti*, in der k Annunziata zu Florenz, 2. Kap. links; — von *Franceschini*, l im Corpus Domini zu Bologna, 1. Kap. links; — von *Maratta*, m in S. Isidoro zu Rom, 1. Kap. rechts). Ein Nachfolger *Caravaggios* dagegen, der selbst oft mit Absicht das Heilige alltäglich n darstellt, malt (in einem Bilde des Pal. Spada in Rom) zwei häßliche Nähterinnen, womit die Erziehung der Jungfrau durch die h. Anna gemeint ist. — Bei den Kindbetten (*Lod. Carracci:* o Geburt des Johannes, Pinak. von Bologna, spätes resolutes Hauptbild) mochte man, wenn auch unbewußt, den Nachteil empfinden, in dem man sich z. B. gegen die Zeit eines Ghirlandajo befand; damals war die Grundauffassung ideal, das Einzelne individuell, — jetzt die Grundauffassung prosaisch, die Einzelform allgemein.

Unter den Jugendgeschichten Christi, die nunmehr in sentimentaler Absicht bedeutend ausgesponnen wurden, behauptete die Ruhe auf der Flucht immer den ersten Rang, und hier gibt Correggios Madonna della Scodella (S. 898 e) wesentlich den Ton an.

Eine schöne kleine Skizze des *Annibale* im Pal. Pitti zeigt dies a
z. B. deutlich; auch das betreffende unter *Bonones* trefflichen
Freskobildern im Chore von S. M. in Vado zu Ferrara, u. a. m. b
Caravaggio trifft noch einmal den wahren idyllischen Inhalt, wenn
auch in barocker Art. (Frühes Bild in der Gal. Doria zu Rom: c
Mutter und Kind schlummern, ein Engel spielt Violine, und Joseph
hält das Notenblatt.) Bei den meisten aber wird die Szene zu
einer großen Engelcour im Walde; so schon in dem oben (S. 976 s)
erwähnten Prachtbilde des *Rutilio Manetti.* Vollends aber ist es
ergötzlich zu sehen, was ein später Neapolitaner daraus gemacht
hat: Bild des *Giacomo del Po,* im rechten Querschiffe von S. Te- d
resa zu Neapel, oberhalb des Museums. Die Szene ereignet
sich auf einer Nilinsel; Joseph wacht auf, es ist eben himmlische
Audienz; die Madonna spricht mit einem Engel, der einen Nachen
anbietet, und überläßt inzwischen das Kind der Bewunderung und
Anbetung zahlreicher Engel verschiedenen Ranges; die ältern dar-
unter meistern die jüngern usw. — In anderen Szenen des Jugend-
lebens Christi ist *Sassoferrato* allein fast immer naiv, trotz seiner
Sentimentalität: eine h. Familie im Pal. Doria zu Rom; Josephs e
Tischlerwerkstatt, wo der Christusknabe die Späne kehrt, im Mu-
seum von Neapel. Bei den Bolognesen wird bisweilen auf eine f
nicht ganz gesunde Weise die Handlung des Christus auf das
Christuskind übertragen, wie z. B. in einem Bilde des *Cignani*
(S. Lucia zu Bologna, 3. Altar l.), wo das Bambino, vor den g
Knien der Mutter stehend, den Johannes und die h. Teresa mit
Kränzen belohnt. Bei *Albani* (Mad. di Galliera zu Bologna, h
2. Altar l.) ist eine Vorahnung der Passion so ausgedrückt, daß
das Christuskind affektvoll emporblickt nach den mit den Marter-
instrumenten (wie mit Spielzeug) herumschwebenden Putten; unter-
halb der Stufen Maria und Joseph, ganz oben Gott-Vater, be-
kümmert und gefaßt. — Von den zahllosen Josephsbildern ein
gutes von *Guercino* (S. Giov. in Monte zu Bologna); das Kind i
hält dem Pflegevater eine Rose zum Riechen hin.

Eine Szene der Art, wie Christus unter den Schriftgelehrten,
muß bei der naturalistischen Auffassung noch viel bedenklicher
werden, als sie an sich schon ist. *Salvatore Rosa* (Museum von k
Neapel) malte um den hilflosen Knaben herum das brutalste
Volk. Ein ähnliches frühes Bild *Luca Giordanos* in der Galerie l
Corsini zu Rom. — Einzelne Bilder der Taufe und der Ver-
suchung werden unten genannt werden. Die Wunder Christi werden
fast ganz verdrängt durch die Wunder der Heiligen; an der Hoch-
zeit von Kana wird grade das Wunder am wenigsten hervorge-
hoben (angenehmes großes Genrebild dieses Inhaltes von *Bonone*
im Ateneo zu Ferrara). — Die Vertreibung der Käufer und Ver- m

käufer aus dem Tempel hat z. B. *Guercino* in einem gleichgültigen
a Bilde geſchildert (Pal. Roſſo zu Genua); lehrreicher iſt es, in der großen Freskodarſtellung dieſer Szene, welche *Luca Giordano*
b in Gerolomini (S. Filippo) zu Neapel innen über dem Portale gemalt hat, zu ſehen, mit welchem Wohlgefallen der Neapolitaner eine ſolche Exekution darſtellt. — Von den Auferweckungen des
c Lazarus iſt die des *Caravaggio* (Pal. Roſſo zu Genua) immer eine der bedeutendſten Leiſtungen des gemeinern Naturalismus. — Das Abendmahl fällt gleich unwürdig aus, ob es nun als Genrebild oder als Affektſzene behandelt wurde. Erſteres iſt z. B. der Fall
d in dem großen Bilde des *Aleſſ. Allori* (im Depot in S. Salvi zu Florenz), das eine ganz ſchön gemalte lebendige „Szene nach
e Tiſche“ heißen kann. Bei *Domenico Piola* (S. Stefano in Genua, Anbau links) fehlt es nicht an Pathos aller Art, allein das „Unus vestrum“ geht unter in einem geſuchten Lichteffekt und in den Zutaten (Bettler, Aufwärter, Kinder, auch ein niederſchwebender
f Reigen von Putten). — Im Chore von S. Martino zu Neapel ſind außer der großen Geburt Chriſti von *Guido* vier koloſſale Bilder dieſer Gattung zu finden, deren zum Teil berühmte Urheber doch hier nicht auf ihrer rechten Höhe erſcheinen: *Ribera*, die Kommunion der Apoſtel; — *Carraccioſo*, die Fußwaſchung; — *Stanzioni*, figurenreiches Abendmahl; — *Erben des Paolo Veroneſe*, Einſetzung der Euchariſtie. — Von den Paſſionsſzenen (abgeſehen von einzelnen Figuren, wie das Ecce homo, der Crucifixus) iſt es hauptſächlich der Moment des Affektes im vorzugsweiſen Sinne, der nun tauſendmal dargeſtellt wird: die Pietà, der vom Kreuze abgenommene Leichnam, umgeben von Maria, Johannes, Magdalena und andern. Die Vorbilder Tizians und Correggios berechtigten und reizten hier zur höchſten Steigerung des Ausdruckes. Wie bei der Szene unter dem Kreuze, ſo wird nun auch hier, dem Wirklichkeitsprinzip gemäß, die Madonna faſt immer ohnmächtig, d. h. der ſittliche Inhalt muß mit einem pathologiſchen teilen. Wo dieſer Zug ausgeſchloſſen iſt, wie z. B. in den Bildern, die nur die Madonna mit dem Leichnam auf den Knien darſtellen (*Annibale*
g *Carracci:* im Pal. Doria zu Rom und im Muſeum von Neapel), iſt auch der Eindruck viel reiner. — Die bedeutendſte jener vollſtändigeren Darſtellungen iſt wohl die ſchon wegen ihrer Anordnung (S. 994 a) erwähnte Madonna della Pietà des *Guido* (Pina-
h kothek von Bologna); leider hatte er den Mut nicht, dieſe Szene, wie Raffael ſeine Transfiguration, in einen beſtimmten obern, auf einen zweiten Augenpunkt berechneten Raum zu verſetzen (etwa auf einen Hügel), ſondern er brachte ſie als auf einem über den knienden Heiligen hängenden Teppich gemalt, als Bild im Bilde an, bloß um raumwirklich zu bleiben. — Herrlich iſt

dann (noch in ihrem Ruin) die Pietà des *Stanzioni* über dem Portale von S. Martino zu Neapel, den seelenvollsten Bildern a
des van Dyck gleich zu achten; auch in der edeln Haltung und Verkürzung des Leichnams alle Neapolitaner, zumal den Spagnoletto (S. 995 h) übertreffend. — *Luca Giordano* (Bilder im Museum zu Neapel und in der Akademie in Venedig), der sich b
hier bemüht, innig zu sein, umgibt wenigstens die Leiche nicht mit caravaggesken Zigeunern, sondern mit gutmütigen alten Marinari. (Eine Beweinung Christi von *Aless. Tiarini* in der Pinakothek c
zu Bologna, sorgsam komponiert.) — Von den Grabtragungen wurde die des Caravaggio schon erwähnt; ein Bild des *Annibale* in der Gal. zu Parma ist aus der Zeit, da er dem Correggio d
völlig zu eigen gehörte. — Von den Szenen nach der Auferstehung hat z. B. *Guercino* den Thomas gemalt, der nicht bloß Christi Wunde berührt, sondern ein paar Finger hineinschiebt (Gal. des e
Vatikans). Man fragt sich, wer die Beschauer sein mochten, die an einer so rohen Verdeutlichung und an so unedeln Charakteren Gefallen fanden. Allein man kann noch viel gemeiner sein: *Capuccino Genovese* hat dasselbe Faktum (Pal. Rosso) so aufge- f
faßt, als würde über eine Wette entschieden. — Die Himmelfahrt Christi wird fast ganz durch die der Maria ersetzt, wovon unten. — Die Geißelung Christi u. a. von *Lod. Carracci* im Pal. Durazzo- g
Pallavicini in Genua.

Aus dem Leben der Heiligen wird zunächst das Affektreiche und Bewegte nach Kräften hervorgehoben. (Eine Quelle solcher Inspirationen für die ganze Schule waren hauptsächlich jene jetzt fast erloschenen Fresken bei S. Michele in Bosco zu Bologna, S. 983 f.) Ein Hauptbild dieser Art ist die Belebung eines Knaben durch den h. Dominikus, von *Tiarini* (Kap. des Heiligen in S. Domenico zu Bologna, rechts); es ist angefüllt mit allen h
Graden der Verehrung und Anbetung. Gegenüber links das Hauptwerk des *Lionello Spada:* der h. Dominikus, der die ketzerischen Bücher verbrennt, ein äußerlich leidenschaftliches Tun, dessen Entwicklung in Gruppen und Farben das beste ist, was einem so entschlossenen Naturalisten gelingen mag. Allein geschichtliche Szenen dieser Art nehmen nur einen geringen Raum ein neben den beiden Hauptgegenständen dieser Zeit, die oft genug auf einem Bilde vereinigt sind: den Martyrien und den himmlischen Glorien.

Für die Martyrien, die zur Manieristenzeit (S. 964 fg.) sich von neuem entschieden in der Kunst festgesetzt hatten, besaß man ein grelles Präzedens von Correggio (S. 898 e). Alle Maler wetteifern nun, nachdrücklich zu sein im Gräßlichen. Der einzige *Guido* hat in seinem bethlehemitischen Kindermorde (Pinak. von Bo- i

logna) Maß zu halten gewußt, das eigentliche Abſchlachten nicht dargeſtellt, in den Henkern Härte, aber keine beſtialiſche Wildheit perſonifiziert, die Grimaſſe des Schreiens gedämpft, ja durch eine ſchöne, wahrhaft architektoniſche Anordnung und durch edel gebildete Formen das Gräßliche zum Tragiſchen erhoben; er hat dieſe Wirkung hervorgebracht ohne Zutat einer himmliſchen Glorie, ohne den verdächtigen Kontraſt des ekſtatiſchen Schmachtens zu den Greueln. Sein Werk iſt denn auch wohl die vollkommenſte pathetiſche Kompoſition dieſer Zeit in Italien. (Seine Kreuzigung
a Petri, in der Vatikan. Galerie, iſt dagegen noch unter dem Einfluſſe der Naturaliſten entſtanden; vor 1608.) — Aber ſchon der ſonſt mild und ſchön geſinnte *Domenichino*, welch ein Schlächter je nach Umſtänden! Anzufangen von ſeinem frühen Fresko der Marter des h. Andreas (in der mittlern der drei Kapellen neben
b S. Gregorio in Rom, 1608); war es Wahl oder glücklicherer Zufall, daß ſein Mitſchüler *Guido* (gegenüber) den Gang zum Richtplatze darſtellen und jenen herrlichen Moment treffen durfte, da der Heilige von fern das Kreuz erblickt und mitten im Zuge niederkniet? — *Domenichino* dagegen malt die eigentliche Marterbank und bedarf, um dieſe und ähnliche Szenen genießbar zu machen, jener Zuſchauer, zumal Frauen und Kinder, die ihre Herkunft aus Raffaels Heliodor, Meſſe von Bolſena, Schenkung Roms, Tod des Ananias, Opfer zu Lyſtra uſw. nur wenig verleugnen. Von Domenichino aus verbreiten ſich dieſe Motive dann über die meiſten Werke der Nachfolger. In ſeiner Marter des h. Sebaſtian
c (S. M. degli Angeli zu Rom, rechts) läßt er ſogar Reiter gegen dieſe Zuſchauer einſprengen und zerſplittert damit das ganze Intereſſe. Vom widrigſten, überdies unangenehm gemalt, ſind ſeine
d Marterbilder in der Pinakothek zu Bologna; in der Marter der h. Agnes ſtimmt die Erdolchung auf dem Holzſtoße ſamt Zutaten unſäglich roh zu all dem Geigen, Blaſen und Harfnen der Engelgruppe oben; — die Marter des S. Pietro Martire iſt nur eine neue Redaktion der tizianiſchen; — die Stiftung des Roſenkranzes geſtehe ich gar nicht verſtanden zu haben; unter den weiblichen Charakteren und Engeln macht ſich hier das nette, ſoubrettenhafte Köpfchen mit dem roten Näschen, das dem Domenichino eigen iſt, ganz beſonders geltend. — Solche Beiſpiele mußten ſchon in Bologna ſelbſt Nachfolge finden. Von *Canuti*,
e einem ſehr tüchtigen Schüler Guidos, iſt in S. Criſtina (4. Altar rechts) die Mißhandlung der Heiligen durch ihren Vater — man ſehe wie — gemalt. Auch *Maratta*, ſonſt Guidos treuer Verehrer, holt ſich in ſolchen Fällen doch lieber ſeine Inſpiration aus Domeni-
f chinos h. Sebaſtian (Marter des h. Blaſius in S. M. di Carignano zu Genua, 1. Altar r.). — *Guercino* iſt in Martyrien erträglicher,

als man erwarten ſollte. (Gal. von Modena: Marter des h. a
Petrus, Hauptbild; — Dom von Ferrara Querſchiff rechts: Marter b
des h. Laurentius.) — Von dem Florentiner *Cigoli* ſieht man in
der Akademie eine mit großer Virtuoſität gemalte Marter des c
h. Stephanus, der bereits mit Steinen geworfen und mit Fuß-
tritten mißhandelt wird, in Gegenwart phariſäiſch ruhiger Zu-
ſchauer. — *Carlo Dolcis* h. Apollonia (Gall. Nazionale in Rom) d
begnügt ſich damit, uns die Zange mit einem der ausgeriſſenen
Zähne auf das niedlichſte zu präſentieren.

Wahrhaft abſcheulich ſind in ſolchen Fällen die eigentlichen Naturaliſten. *Caravaggio* ſelber zeigt uns in einem einzigen Kopfe ſchon die ganze falſche Rechnung des Naturalismus; es iſt ſeine Meduſa in den Uffizien gemeint. Stets begierig nach einem e
Ausdrucke des Augenblickes und ſchon deshalb gleichgültig gegen den tiefern immanenten Ausdruck (den er in der Grablegung gar wohl erreicht), malt er einen weiblichen Kopf im Momente der Enthauptung; könnte dieſer aber z. B. beim Ausreißen eines Zahnes nicht ebenſo ausſehen? — Notwendigerweiſe erregt das Gräßliche, wie dieſe Schule es auffaßt, mehr Ekel als tiefes Bangen. — Zuweilen ſucht Caravaggio durch naturwahre Darſtellung des unterlaufenen Blutes Grauen zu erregen; ſeine Marter des h. Matthäus (S. Luigi in Rom, letzte Kap. links) wird durch die Zu- f
taten faſt lächerlich. Sein Schüler *Valentin* hat zu viel Geiſt, um ihm auf dieſen Bahnen zu folgen; in ſeiner Enthauptung des Täufers (früher im Pal. Sciarra) tritt ein phyſiognomiſches Intereſſe an die Stelle des Gräßlichen. (Dieſelbe Szene von *Honthorſt* in S. M. della Scala zu Rom, rechts, läßt doch ziemlich gleich- g
gültig.) Andere dagegen malen ſo roh als möglich. Gegenſtände wie Kains Brudermord (von *Spada,* im Muſeum von Neapel, h
von der *Elſ. Sirani,* Gal. von Turin), das Opfer Iſaaks (von i
Honthorſt) werden jetzt ganz henkermäßig behandelt, vorzüglich aber die Heldentat der Judith, wofür *Artemiſia Gentileſchi* eine Art Privilegium beſaß (Uffizien; Pal. Pitti); auch der *Cav.* k
Calabreſe leiſtete das mögliche (Muſeum von Neapel). Zum l
beſten in dieſer Richtung gehören die Gemälde in S. Pietro in m
Montorio zu Rom (4. Kap. l.) von einem holländiſchen Schüler Caravaggios, *Th. Baburen* (1617), der hier edler und ebenſo energiſch und leuchtend iſt, wie ſein Meiſter. (Ähnliche Vorzüge haben die Bilder eines andern Nachfolgers, des *Chriſtoph Storer,* in der Gal. zu Neapel, wie auch zwei Freskolünetten in der Bibliothek n
der Certoſa von Pavia.) — Andere legendariſche Marterſzenen o
übergehen wir. Durch einen ſonderbaren Zufall war grade die erſte große römiſche Beſtellung, die *Nic. Pouſſin* erhielt, die Marter des h. Erasmus, dem die Därme aus dem Leibe gewunden werden

a (für St. Peter gemalt, jetzt in der Gal. des Vatikans): er brachte ein Werk zustande, das bezüglich des Kunstgehaltes zu den trefflichsten des Jahrhunderts gehört.

Während nun um der vermeintlich ergreifenden Wirklichkeit willen nach dieser Seite hin alle Schranken übersprungen werden, zeigen sich dieselben Maler (die ja zum Teil Cavaliere hießen!) bemüht, in heilige Vorgänge den guten Ton und die bemessenen Formen der damaligen Gesellschaft hineinzubringen. (Vgl. Parmegianino S. 902 c u. d.) Namentlich werden jetzt die Engel dazu erzogen, eine noble Dienerschaft vorzustellen, den Hof der heiligen b Personen zu bilden. Im Refektorium der Badia bei Fiesole wird man nicht ohne Heiterkeit betrachten, wie Christus nach der Versuchung von den Engeln bedient wird; doch sieht dergleichen bei *Giov. da S. Giovanni,* der das Fresko malte, immer noch naiv aus. Schon viel wohlerzogener sind die Engel in der großen Taufe c Christi von *Albani* (Pinakothek von Bologna); man erinnert sich bei ihrer Dienstfertigkeit unwillkürlich, wie auf mittelalterlichen Bildern die kleiderhaltenden Engel noch Zeit und Stimmung zur Anbetung übrig haben. Ähnliches zeigt die Taufe Christi von d *Maratta* in S. M. degli Angeli zu Rom (Tribuna). Eine noch naivere Darstellung desselben Gegenstandes aus *Annibale Carraccis* e frühester Zeit in S. Gregorio zu Bologna, ganz nach Art Correggios. Putten als Lakaien, außerhalb der Szene wartend, sieht f man auf einer Vermählung der h. Katharina von *Tiarini* (Pinakothek); außer der genannten Heiligen wohnen auch die hh. Margarethe und Barbara der Zeremonie bei; der gute Joseph schwatzt inzwischen draußen im Vordergrunde mit den drei kleinen Dienstboten, die das Rad der Katharina, den Drachen der Margarethe und das Türmchen der Barbara zu hüten haben. — Ein gewisses Zeremoniell war schon in den venezianischen Empfehlungsbildern (S. 956 a) üblich. Jetzt kommen aber Dinge vor wie z. B. ein Kondolenzbesuch sämtlicher Apostel bei der trauernden Madonna; Petrus als Wortführer kniet und wischt sich mit dem Schnupftuch die Tränen ab (gemalt von *Lod. Carracci* als Deckeng bild der Sakristei von S. Pietro zu Bologna). Oder Dominikus stellt den h. Franziskus dem Karmeliter Thomas vor, wobei ganz die höfliche Neugier herrscht, die in solchen Fällen am Platze ist h (*Lod. Carracci,* in der Pinakothek). Wie ganz anders gibt das 15. Jahrh. ein solches Zusammentreffen von Heiligen! In *Ales. Allioris* i Krönung Mariä (S. M. degli Angeli in Florenz, Hochaltar) küßt Maria dem Sohne ganz ergeben die rechte Hand. — Auch der h. Antonius bekommt das Kind gar nicht immer auf die Arme, sondern es wird ihm nur zum Handkuß hingereicht (Bild k des *Lod. Carracci,* Pinakothek von Bologna).

Wir wenden uns nun zu den Bildern, in denen der Seelenausdruck vor dem erzählenden Elemente den Vorrang hat, um dann zur Behandlungsweise des Überirdischen überzugehen.

Der Ausdruck sehnsüchtiger Inbrunst, ekstatischer Andacht, des Verlorenseins in Wonne und Hingebung war von den großen Meistern der goldenen Zeit auf wenige, seltene Gelegenheiten verspart worden. Zwar macht bereits Perugino recht eigentlich Geschäfte damit, allein Raffael malte nur einen Christus wie den in der Transfiguration, nur eine h. Cäcilia; Tizian nur eine Assunta wie die in der Akademie von Venedig. Jetzt dagegen wird dieser Ausdruck ein Hauptbestandteil desjenigen Affektes, ohne den die Malerei überhaupt nicht mehr glaubt bestehen zu können.

Zu einer endlosen Masse vermehren sich nunmehr jene einzelnen Halbfiguren, die von den frühern Schulen in verschiedener Absicht, z. B. in Venedig als schöne Daseinsbilder waren gemalt worden. Jetzt liegt ihr Hauptwert darin, daß man jenen gesteigerten Ausdruck ohne weitere Motivierung darin anbringen kann. Die Sehnsuchtshalbfigur bildet fortan eine stehende Gattung. (Ein früheres vereinzeltes Beispiel bei Leonardo und einigen seiner Nachfolger S. 902 u. fg.) Zunächst wird jetzt statt eines schlichten Christuskopfes durchgängig der Dornengekrönte, das Eccehomo gemalt: Von *Guido* (Gall. Nazionale in Rom), *Guercino* und a
C. Dolci; — (Pinak. in Bologna: die schöne Kreidezeichnung b
Guidos; Gal. von Turin: gutes Eccehomo von *Guercino*). Das c
Motiv, wie man es gab, stammte angeblich von Correggio; allein die Reproduktion ist dann bisweilen frei, erhaben und tiefsinnig zu nennen. — Unter den Madonnen werden die Bilder der Mater dolorosa zahlreicher. — Die vielen Halbfiguren von Sibyllen, deren trefflichste (von *Guercino, Domenichino*) in und außerhalb Italiens zerstreut sind, haben meist den Ausdruck des Emporsehnens (S. 876 c). Für Propheten und Heilige aller Art gab es eigene Werkstätten; in sehr verschiedener Weise und doch der Absicht nach eng verwandt arbeiteten besonders *Spagnoletto* und *C. Dolci* dergleichen. Jenen möge man in der Gal. von Neapel d
verfolgen, diesen im Pal. Pitti, in den Uffizien und besonders e
im Pal. Corsini zu Florenz, wo man auch seinen Nachahmer f
Onorio Marinari kennen lernt. Über Dolcis Süßlichkeit, seine konventionelle Andacht mit Kopfhängen und Augenverdrehen, seine schwarzen Schatten und geleckten Lichtpartien, die überelegante Haltung der Hände usw. darf man doch einen bedeutenden angeborenen Schönheitssinn nicht ganz vergessen, auch den Fleiß und Schmelz der Ausführung nicht. Von den Neapolitanern hat *Andrea Vaccaro* (Museum von Neapel) in solchen Bildern g

am meiſten Ernſt und Würde, wie er ſich denn ſelbſt in ſeinem Kindermord (ebenda) zu mäßigen weiß. (Sein beſtes Bild, der Ge-
a kreuzigte mit Angehörigen, in S. Trinità de' Pellegrini.)

Ob heilige oder profane Perſonen dargeſtellt werden, ändert im ganzen nicht viel. Die Lukretien, Kleopatren, auch die Judith,
b wo ſie ekſtatiſch aufwärts ſchaut (*Guercino*, im Pal. Spada zu Rom), der ſiegreiche David in ähnlichem Momente (*Gennari*, Pal.
c Pitti), ja ſelbſt der ſich erſtechende Cato (*Guercino*, Palazzo
d Roſſo in Genua) u. dergl. m. zeigen nur andere Nuancen desſelben Ausdrucks.

Auch ganze oder faſt ganze Figuren in Einzeldarſtellung werden ſehr häufig, eben dieſem Ausdrucke zuliebe. An ihrer Spitze ſteht der h. Sebaſtian; die beſten Bilder glaube ich (S. 983 i u. ff.) ſchon
e genannt zu haben (wozu noch der *Guercino*, Pal. Pitti, zu rechnen ſein mag). Dann betende Heilige im Überfluſſe: der reuige Petrus
f (man vergl. *Guercino*, im Muſ. von Neapel — hier mit dem
g Schnupftuche! — *Guido* und *Carlo Dolci*, beide im Pal. Pitti,
h *Pierfranc. Mola*, in der Gall. Nazionale zu Rom) auf allen Stufen des Jammers; — büßende Magdalenen aller Art, von der heftigſten Beteuerung bis zur ruhigen Beſchaulichkeit (*Criſtofano*
i *Allori*, im Pal. Pitti; *Cigoli*, in den Uffizien; *Cignani*, *Guercino*,
k in der Vatikaniſchen Gal., letzterer motiviert die Rührung der Magdalena dadurch, daß zwei Engel ihr die Nägel vom Kreuze vorweiſen müſſen); — der h. Franz im Gebete (beſonders nied-
l rigen Charakters bei *Cigoli*, Pal. Pitti, Uffizien und Gal.
m Borgheſe). — Bei Darſtellung der Mönchsandacht hat der Karthäuſerorden einen ganz merkwürdigen Vorzug einfacherer Innigkeit (S. 609 a, b). Was in Le Sueurs Geſchichten des h. Bruno (Louvre) am meiſten ergreift, findet ſich auch in italieniſchen Karthäuſerbildern wieder. Die Ereigniſſe ſind nicht günſtiger, noch ungünſtiger für die maleriſche Behandlung als die anderer Orden; es iſt dieſelbe Art von Viſionen, Kaſteiungen, Tätigkeiten (beſonders Schreiben), Gebeten, Wunderwirkungen durch Gebärde, bis auf den Tod auf hartem Lager oder unter Mörderhänden. Allein die tiefe und ſtille Seelenandacht, mag ſie den Blick nach oben wenden oder demütig ſinnend auf die Bruſt ſenken, vergißt hier die Welt und den Beſchauer mehr als irgendwo. Man wird in allen Certoſen Italiens dieſes Gefühl haben; am ſchönſten vielleicht bei
n *Stanzioni* (in S. Martino zu Neapel, Capp. di S. Brunone, die 2. l., mit Geſchichten und Apotheoſe des Heiligen; womit ſeine
o „Fürbitte des h. Emidio" in Trinità de' Pellegrini, ſowie das
p Bild ſeines Schülers *Finoglia* im Muſeum zu vergleichen iſt, — der h. Bruno, der die Ordensregel empfängt). Auch *Guercinos* Ma-
q donna mit den beiden betenden Karthäuſern (Pinak. von Bo-

logna) ist eines seiner liebenswürdigsten Werke. Die vollkommene Weltentsagung gibt dem Orden in der Tat einen ganz eigenen Typus. Übrigens mögen auch die weißen Gewänder dieser Ordensleute eine ruhige, feierliche Haltung fast gebieterisch verlangt haben. — Mehrere zusammen, in heftiger Bewegung, geben gar kein Bild mehr. Deshalb verhält sich auch der h. Romuald mit seinen Camaldulensern auf dem schönen Bilde des *Sacchi* (Gal. a des Vatikans) ganz ebenso ruhig.

***

Neben dieser immer schönen und gemäßigten Andacht entsteht aber eine eigentliche Ekstasenmalerei: eine Glorie oben, unten der oder die Heilige, der Ohnmacht nahe, ringsum Engel als Helfer und Zuschauer. Die Legende des h. Franz enthält einen in der Kunst berechtigten, deshalb auch von jeher dargestellten Moment, der die höchste ekstatische Aufregung voraussetzt: den Empfang der Wundmale. Schmerz und Entzücken und Hingebung so in eins fließen zu lassen, dazu war die Malerei des 17. Jahrh. vorzüglich fähig. (Bild *Guercinos,* alle Stimmate zu Ferrara, b Hauptaltar; ein anderes in S. M. di Carignano zu Genua, links c vom Portale; eins von *Domenichino* in S. M. della Vittoria zu d Rom.) Allein daß man auch bei andern Heiligen nicht mehr mit der guten, wahren Andacht zufrieden war, bei der Darstellung der Verzücktheit aber keinen höheren Moment mehr kannte, als das Ohnmächtigwerden (vgl. S. 998 f u. g), — das mußte zur widrigen Lüge führen. Ein sehr gut gemaltes Bild dieser Art mag statt aller genannt werden: die Ohnmacht des h. Stanislaus, im Gesù e zu Ferrara, 2. Altar rechts, von dem späten Bolognesen *Giuseppe Maria Crespi,* gen. *lo Spagnuolo,* einem Künstler, der in dem gesunden Naturalismus und dem rein malerischen Gefühle Verwandtschaft mit den großen Spaniern zeigt. Nur eins fehlt, um die Entweihung zu vollenden: ein lüsterner Ausdruck in den Engeln; *Lanfranco,* der gemalte Bernini (S. 607 d), sorgte auch dafür (Ekstase der h. Margarethe von Cortona, Pal. Pitti). Das Jahr- f hundert war in diesen Sachen ganz verblendet. Ein schönes Bild des *Cavedone* (in der Pinak. von Bologna), Madonna auf Wolken, g das Kind den unten knienden Heiligen zeigend, enthält zweierlei Ausdruck: in dem h. Schmiede (S. Eligius?) die konventionelle Inbrunst, im h. Petronius aber, mit seinen drei Chorknaben, eine ruhige, rituelle Andacht; wie ungleich ergreifender die letztere auf uns wirkt — ahnte es der Meister oder nicht?

Auch die Madonna wird jetzt mit der größten Vorliebe nicht mehr bloß als Objekt der Anbetung dargestellt, sondern als selber von überirdischer Sehnsucht und heiligem Schmerze ergriffen. Jener

schöne Kopf des *van Dyck* (S. 989 f) beweist es allein schon; die Assunten und Schmerzensmütter repräsentieren fast durchgängig ein höheres Wesen als die bloße Mutter des Bambino, die eben doch dem Naturalismus anheimfällt, ohne dabei immer naiv zu sein, wie in jenen herrlichen Bildern Murillos. Es gibt gute, in Correggios Art gemeinte Mütter und heilige Familien von den *Carracci*, zumal von *Annibale*. Von *Guercino* kommen einzelne Madonnen mit edel-matronalem Ausdrucke vor. *Guido* ist sehr
a ungleich; eine gute frühe h. Familie im Pal. Spinola (Via Garibaldi) zu Genua; aber eine seiner wichtigsten Madonnen, die er
b als besonderes Bild (Gal. zu Turin, Kopie in der Brera, eine
c Nachahmung von *Elis. Sirani* in der Gall. Nazionale zu Rom) und dann als Bestandteil des großen Bildes mit dem Pestgelübde
d (Pinakothek zu Bologna) behandelt hat, sieht unleidlich prätentiös aus, als ließe sie das Kind für Geld sehen. Überhaupt wird die Mutter in dieser Epoche nur zu oft eine mißmutige
e Wärterin des Kindes (Ovalbild des *Maratta* in der Gall. Nazionale zu Rom); sie hat oft etwas zu schelten, so daß Musikputten u. dgl. Dienerschaft nur ganz schüchtern mit einer abgemessenen Ergebenheit ihre Befehle empfangen und der kleine Johannes sich kaum recht herbeiwagt. Das vornehme zurückhaltende Wesen, das hier den heiligen Personen zugetraut wird (S. 1002), findet seine Parallele in damaligen Ansichten über den geistlichen Stand. — Nicht umsonst fühlt man sich immer wieder von *Sassoferrato* gefesselt, dessen milde, schöne, gewissenhaft gemalte Madonnen ohne Ausnahme ein Mutterherz haben, worüber man den Mangel an höherem Leben und malerischem Sinn fast vergißt. Beispiele
f a. m. O., besonders Gal. Borghese in Rom; Brera Nr. 583;
g Galerie zu Turin; in S. Sabina zu Rom, Kap. rechts vom Chore, das einzige größere Altarbild (Madonna del Rosario), von
h trefflichster Ausführung; — in den Uffizien und im Pal. Doria zu Rom (IV, 443) betende Madonnen ohne Kind, demütig abwärts schauend, ohne die Verhimmelung, durch die sich z. B. Carlo Dolci von Sassoferrato gründlich unterscheidet. — Unter den Madonnen der Naturalisten wird eines der oben (S. 978 i) erwähnten Bilder des *Pellegrino Piola* zu den besten und liebenswürdigsten gehören; *Caravaggio* dagegen überträgt auch diese einfache Aufgabe in seine
i beliebte Zigeunerwelt (große h. Familie in der Gal. Borghese).
k Ähnlich *Schidone* (Pal. Pallavicini zu Genua). *Marattas* Madonnen sind wiederum der Nachhall des Guido.

Die Santa Conversazione (Madonna mit Heiligen) muß sich nun, wie schon bei den spätern Venezianern, irgend einem Affekt und Moment bequemen, indem die Madonna und das Kind

zu einem der Heiligen in eine besondere Beziehung treten, wobei sich dann auch die übrigen irgendwie beteiligen. Unzählige Male geschah dies z. B. unter Correggios Ägide mit der bedenklichen Szene der Vermählung der h. Katharina. Aber noch häufiger werden Mutter und Kind aus der Erdenräumlichkeit hinaus in die Wolken versetzt und mit Engeln umgeben; es beginnt das Zeitalter der Glorien und Visionen, ohne die zuletzt kaum mehr ein Altarbild zustande kommt. Das Vorbild ist dabei nicht die Madonna von Foligno, sondern direkt oder indirekt die Domkuppel von Parma mit der illusionären Untensicht, der Wolkenwirklichkeit, den Engelscharen. Dieser Art sind mehrere Hauptbilder der Pinakothek von Bologna, wie z. B. *Guidos* schon erwähnten Bild des Pestgelübdes, in dessen unterer Hälfte sieben Heilige knien, z. T. von dem bedeutendsten Ausdrucke, der dem Meister zu Gebote steht. *Guercinos* Einkleidung des h. Wilhelm von Aquitanien, ebenda, teilt mit seinem Martyrium der h. Petronilla (Gal. des Kapitols) den Übelstand, daß die himmlische Gruppe außer Verbindung mit der irdischen bleibt und doch zu nahe auf diese drückt; aber auch die breite, meisterlich energische Behandlung ist in beiden Bildern dieselbe. (Ersteres ist wieder ein Beleg für die Vertauschung der Santa Conversazione gegen ein momentanes Geschehen; eigentlich mußten nur die hh. Felix, Wilhelm, Philipp und Jakob mit der Madonna auf einem Bilde vereinigt werden.) — *Luca Giordano* ist bei einem solchen Anlaß von seinem unzerstörbaren Temperament richtig geführt worden: seine Madonna del Rosario (Mus. zu Neapel) schwebt unter einem von Engeln getragenen Baldachin auf Wolken einher, während vorn die hh. Dominikus, Klara u. a. Andächtige verehrend ihrer harren; diese Übertragung der Glorie in eine himmlische Prozession war echt volkstümlich neapolitanisch, und das einzelne ist auch danach gegeben. (Ein anderes großes Bild von Luca in der Brera, Nr. 603.) — Ins Maßlose geht z. B. die Doppelvision des *Ercole Gennari* (Pinak. von Bologna): die Madonna erscheint auf Wolken dem ebenfalls auf Wolken über stürmischem Meere schwebenden h. Niccolò von Bari. Auch der Kontrast der Glorien mit Martyrien, so poetisch er sich anläßt, hat etwas künstlerisch Unechtes.

a b c d e

Aber das Überirdische kommt selbst in die einsame Klosterzelle, in das Dasein eines einzelnen heiligen Menschen hereingeschwebt. Hier, in geschlossenen Räumen, ist die örtliche Wirklichmachung in der Regel sehr störend. Es würde wie Spott klingen, wenn wir selbst die besten derartigen Bilder von dieser Seite prüfen und namentlich das Benehmen der hier ganz ungenierten Engel näher schildern wollten. (Pinak. von Bologna: der h. Antonius von Padua, dem Bambino den Fuß küssend, von *Elisa-*

f

a *Cetta Girani;* — S. Giacomo Magg. zu Bologna, 4. Altar r.: Chriſtus erſcheint dem Giovanni da S. Facundo, von *Cavedone.*) Wenn ein herber Naturaliſt wie z. B. *Spagnoletto* das Viſionäre wegläßt, ſo kommt wenigſtens ein harmloſes Genrebild zuſtande;
b ſein h. Stanislas Koſtka (Gal. Borgheſe) iſt ein einfacher junger Seminariſt, dem man ein Kind auf den Arm gelegt hat, und der gutmütig aufmerkt, wie es ihn am Kragen faßt.

Die auf Wolken ſchwebende Madonna iſt in dieſer Zeit kaum mehr zu unterſcheiden von der Aſſunta, der gen Himmel fahrenden Maria. (Wie deutlich hatte noch Tizian die Aſſunta als ſolche bezeichnet!) Auch jetzt werden übrigens gewiſſe Bilder ausdrücklich als Himmelfahrten gemalt. So das koloſſale Bild *Guidos* in
c S. Ambrogio zu Genua (Hauptaltar rechts), eines derjenigen Meiſterwerke, die kalt laſſen. Von den Aſſunten des *Agoſtino* und
d *Annibale Carracci* in der Pinakothek zu Bologna iſt die erſtere bedeutendere wieder ein rechtes Beiſpiel der räumlichen Verwirklichung des Überſinnlichen; das „Aufwärts“ iſt durch ſchiefes Liegen auf einer ſchönen Engelgruppe veranſchaulicht; glücklicherweiſe gibt auch noch der Kopf den ſchönen Eindruck der ſich in Wonne auflöſenden Sehnſucht. — Die unten am Grabe verſammelten Apoſtel erheben ſich ſelten zu irgend einer reinen Begeiſterung.

Einzelne Altarbilder ſind auch ganz mit der Glorie angefüllt.
e In S. Paolo zu Bologna (2. Kap. rechts) ſieht man eines der trefflich gemalten Bilder des *Lod. Carracci,* „il Paradiſo“; merkwürdig als vollſtändiges Spezimen jener Engelkonzerte, durch welche die Schule ſich von ihrem Ahn Correggio wider Willen unterſcheidet. Seine Engel haben ſelten Zeit zum Muſizieren. —
f Ein eigentümliches Glorienbild des *Bonone* ſteht in S. Benedetto zu Ferrara auf dem 3. Altare links: der Auferſtandene wird von neun auf Wolken um ihn gruppierten benediktiniſchen Heiligen verehrt, geküßt, angebetet, beſtaunt; die Santa Converſazione wird zur gemeinſchaftlichen ekſtatiſchen Verklärung. (Parallele: Fieſoles Fresko in S. Marco, S. 687.)

Vor allem aber ſind die Glorien der Hauptgegenſtand für die Kuppel- und Gewölbemalereien (ſ. S. 364). Correggios gefährliches und unerreichbares Vorbild wird anfangs ernſt genommen. Es iſt unmöglich, einer Arbeit die Achtung zu verſagen, wie z. B. den Fresken des *Lod. Carracci* an dem Bogen vor der
g Chorniſche des Domes von Piacenza; dieſe jubelnden Engel, welche Bücher halten und Blumen ſtreuen, haben ein grandioſes Leben und einen faſt ganz echten monumentalen Stil. *Domenichinos* vier Evangeliſten an den Pendentifs der Kuppel von S.

Andrea della Valle zu Rom sind z. T. großartiger als irgend a
eine Pendentifgestalt in Parma; und wenn er mit den allegorischen,
noch sehr schön gezeichneten Figuren der Pendentifs von S. Carlo b
a' Catinari gleichgültig läßt, wenn er in den auffallend geringern
Pendentifs des Tesoro im Dome von Neapel Allegorisches und c
Überweltliches auf anstößige Weise mischt, so geben wir dort der
Allegorie als solcher, hier der gedrückten Stimmung des arg miß-
handelten Meisters die Schuld. *Guido* bringt in seinem (sehr über-
malten) Engelkonzert in der Kap. der S. Silvia (3. Kap. r.) bei S.
Gregorio in Rom wenigstens einen ganz naiven und heitern d
Eindruck hervor durch die schönen jugendlichen Gestalten ohne
Pathos. In der Glorie des h. Dominikus (Halbkuppel der Kap.
des Heiligen in S. Domenico zu Bologna) richten zwar die e
musizierenden Engel einen konventionellen Blick nach oben, Christus
und Maria sind im Ausdrucke des Empfangens ganz unbedeutend;
allein höchst grandios schwebt der Heilige, dessen schwarzer Mantel
von Putten ausgespannt wird. — Zu diesen frühen, mit höherer
Anstrengung gemalten Glorien gehört auch *Bonones* schöne Halb-
kuppel in S. M. in Vado zu Ferrara, anbetende Patriarchen f
und Propheten. — Unter den Neapolitanern ist *Stanzioni* der ge-
wissenhafteste; an der Flachkuppel der Kap. des h. Bruno in S.
Martino zu Neapel (die 2. links) ist trotz der allzu gründlich ge- g
handhabten Untensicht das anbetende Aufwärtsschweben des Hei-
ligen, die Wolken von Putten, das Konzert der erwachsenen Engel
ungemein schön und stilvoll gegeben; — an der Flachkuppel der
2. Kap. rechts dagegen hat Stanzioni der Auffassung seiner Schule
seinen vollen Zoll entrichtet in einem Gegenstande, der über ihren
Horizont ging: Christus in der Vorhölle. — Außerdem ist hier
ein Maler zu beachten, bei dem man sonst nicht gewohnt ist,
Besseres in dieser Gattung zu suchen: der *Calabrese*. In S. Pietro h
a Majella hat er in flachen Deckenbildern die Geschichten Papst
Cölestins V. und der h. Katharina von Alexandrien gemalt, dies-
mal nicht bloß mit äußerlicher Energie, sondern mit Geist und
Besonnenheit; beinahe würdevoll wird sein Naturalismus in dem
Bilde, wo die Leiche der Katharina von fackeltragenden und blumen-
streuenden Engeln auf Wolken nach dem Sinai gebracht wird.

Allein nur zu bald gestaltet sich die Gewölbemalerei zum
Tummelplatze aller Gewissenlosigkeit. In Erwägung, daß selten
jemand die physischen Kräfte habe, ein Deckenbild genau und lange
zu prüfen, und daß man doch nur für den Gesamteffekt einigen
Dank ernte, reduzierte man sich auf den Stil, von dem bei Anlaß
des Pietro da Cortona (S. 980) die Rede gewesen ist. Den Über-
gang macht der gewissenlose *Lanfranco*, zunächst indem er den
Domenichino bestahl (Pendentifs der Kuppel im Gesù Nuovo zu i

a Neapel, auch die in SS. Apoſtoli daſelbſt, wo auch all die gleichgültigen, unwahren Malereien der Decke und der beſſere „Teich von Bethesda“ über dem Portale von Lanfranco ſind), dann durch zuerſt ſchüchternes, bald frecheres Improviſieren (Gewölbe- und b Wandlünetten in S. Martino daſelbſt; Kuppel in S. Andrea c della Valle zu Rom; Tribuna in S. Carlo ai Catinari ebenda, ſein letztes Werk). Wie er ſonſt das Überſinnliche anzupacken gewöhnt war, zeigen z. B. ſein Hieronymus mit dem Engel (Mud ſeum von Neapel) und ſeine h. Thereſe in S. Giuſeppe a Capo e le Caſe zu Rom. Die Nachfolger bekamen nun nicht bloß Kuppeln, ſondern Kirchengewölbe aller Art mit Glorien, Paradieſen, Aſſunten, Viſionen zu füllen; außer den ſchwebenden, in allen Graden der Untenſicht gegebenen Gruppen und Geſtalten ſetzt ſich am Rande ringsum ein Volk von andern Gruppen an, das auf Baluſtraden, Abſätzen uſw. ſteht (wofür P. Veroneſe freilich in Palaſtdekorationen das Vorbild gegeben hatte): für dieſe ſchuf *Pozzo* (ſ. S. 364) jene neue Räumlichkeit in Geſtalt prächtiger perſpektiviſcher Hallen. Wo bleibt nun das wahrhaft Überirdiſche? Mit einer unglaublichen Oberflächlichkeit ſieht man dem Correggio das Äußerlichſte ſeiner Schwebeexiſtenz, ſeiner Leidenſchaft, ſeiner Ekſtaſen, namentlich ſeine Wolken und Verkürzungen ab und kombiniert daraus jene Tauſende von brillanten Schein- und Schaumſzenen, deren illuſionäre Wirkung dann noch durch die oben (ſ. S. 364 u. fg.) geſchilderten kümmerlichen Hilfsmittel geſteigert und geſichert werden ſoll. Wer möchte in dieſem Himmel wohnen? wer glaubt an dieſe Seligkeit? wem gibt ſie eine höhere Stimmung? welche dieſer Geſtalten iſt auch nur ſo ausgeführt, daß wir ein Intereſſe an ihrem Himmelsdaſein haben könnten? Wie lungern die meiſten auf ihren Wolken herum, wie läſſig lehnen ſie davon herab!

Außer den bei obigem Anlaſſe angeführten Arbeiten des Pozzo u. a. ſind noch am eheſten folgende zu nennen. Von *Gauli:* das f große Fresko im Hauptſchiffe des Geſù in Rom, mit beſonders flink gehandhabten Farben und Verkürzungen; der Maler will mit allen Mitteln glauben machen, daß ſeine Heerſcharen aus dem Epyreum durch den Rahmen herabſchwebten gegen den Hochaltar hin (Ölg ſkizze im Pal. Spada). — In Genua die brillanteſten: *Giov. h Batt. Carlone* (Fresken von S. Siro uſw.) und *Carlo Baratta* (S. i M. della Pace, Querſchiff r., Aſſumption der h. Anna). — In Venedig: der hellfarbige *Giov. Batt. Tiepolo* (1693—1770), der die Untenſicht vielleicht am weiteſten treibt, an deſſen geiſtreicher Lebendigkeit und dekorativem Sinne jedoch jedes maleriſch gebildete Auge ſeine Freude haben wird. (Sieg des Glaubens an k der Decke von S. M. della Pietà, an der Riva; Glorie und Viſion

des h. Dominikus in S. M. del Rosario; Legende des h. Hauses a
zu Loreto in den Scalzi und die kolossalen Deckengemälde der b
Scuola del Carmine; sehr interessant auch der Schmuck der c
Chiesa alla Purità zu Udine, von ihm und seinem Sohne *Do-* d
menico.) — Von *Tiepolos* dekorativen Malereien ist schon früher
(S. 365 g und S. 366 b) die Rede gewesen. In Anbetracht der Be-
deutung des Meisters für die Malerei des 18. Jahrhunderts seien
hier noch einige seiner bemerkenswertesten Leistungen in Italien
namhaft gemacht. Ein schönes Bild im Refektorium des Se- e
minario zu Venedig, ein riesiges Dekorationsstück mit dem
Triumphe des Germanicus in der Galerie zu Turin, ein deko- f
rativ großartig ausgemalter Korridor von trefflicher Erhaltung
im Appellhof (Pal. Clerici) zu Mailand; ein Meisterwerk von g
tadelloser Erhaltung der Freskenschmuck der Villa Valmarana h
bei Vicenza, mit Motiven aus antiken und italienischen Dich-
tungen; ferner in Udine im Museo Civico die zeitgeschichtliche i
Darstellung einer Sitzung des Malteserordens (sog. Concilium in
arena). Ebenda eine Anzahl Altargemälde in verschiedenen Kirchen.
Andachtsbilder, meist geringer als die genannten Fresken, u. a.
in der Chiesa della Fava, in S. Alvise, S. Eustachio (tüch- k
tiger h. Incot zu Pferde) und in der Akademie zu Venedig, l
in der Galerie zu Vicenza und im Santo zu Padua. — Auch m
Giov. Batt. Piazzetta (1682—1754) verdient Erwähnung wegen
seiner Glorie des h. Dominikus in SS. Giovanni e Paolo (Kap. n
des Heiligen), ein zuweilen ganz erträglicher Manierist, in Einzel-
figuren (junge Wahrsagerin in der Akademie) sogar ansprechend o
durch die wirkungsreiche Verteilung von Licht- und Schattenmassen.

Wie zuerst *Mengs* mit seinem einsamen kalten Protest jener wuchernden Ausartung gegenüberstand, ist oben (S. 981 u. fg.) erwähnt worden. Die vollständige Reaktion von seiten eines neuklassischen Stiles, den wir nicht mehr zu schildern unternehmen, tritt ein mit *Andrea Appiani d. J.* (Fresken in S. M. presso S. Celso in p Mailand).

***

Die profane Malerei ist in Zeiten eines allverbreiteten Naturalismus von der heiligen kaum zu scheiden. Vollends die Geschichten des Alten Testamentes, z. B. in den vielen Bildern von halben und ganzen Figuren, die aus *Guercinos* Werkstatt hervorgingen, werden von den profanen Historien im Stile nicht abweichen. Es gibt z. B. gerade von Guercino außer den gleichgültigen Historien auch einige vortreffliche, wie die oben (S. 980 g bis k) genannten, oder wie sein „Salomo mit der Königin von Saba" (S. Croce in Piacenza, Querschiff rechts). — Geschichten q

wie die der Suſanna oder der Frau des Potiphar mit Joſeph (große
a Bilder des *Biliverti* im Pal. Barberini zu Rom und in den
b Uffizien), oder des Loth und ſeiner Töchter, Situationen wie die der Judith nehmen von der Bibel nicht mehr als den Vorwand
c her. (Die Suſanna des *Capuccino* im Pal. Spinola, Via Garibaldi, zu Genua.) Die ſchönſte Judith iſt ohne allen Zweifel die
d des *Criſtofani Allori* (Pal. Pitti, kleiner im Pal. Corſini zu Florenz); freilich eine Buhlerin, bei der es zweifelhaft bleibt, ob ſie irgend einer Leidenſchaft des Herzens fähig iſt, mit ſchwimmenden Augenlidern, ſchwellenden Lippen und einem beſtimmten Fett, wozu der prächtige Aufputz vorzüglich gut ſtimmt. Edler iſt
e wohl bisweilen *Guidos* Judith (z. B. im Pal. Adorno zu Genua); auch die des *Guercino* (S. 1004 b); bei beiden hier und da mit dem Ausdrucke ſehnſüchtigen Dankens. — Auch die Tochter des Herodes iſt als Gegenſtand am beſten hier zu nennen. (Kalt und pomp-
f haft, von *Guido*, Gall. Nazionale in Rom.) Bei *Domenichino* ſind altteſtamentliche Hiſtorien im ganzen das allerſchwächſte.
g Vier Ovale al fresco, in S. Silveſtro a Monte Cavallo zu Rom, linkes Querſchiff (im rechten Querſchiffe ſieht man das fleißige Hauptbild eines ſeiner wenigen Schüler, *Ant. Barbalunga*, Gott-
h Vater in einer Glorie, unten zwei Heilige); im Caſino Rospigliosi: das Paradies und der Triumph Davids (?); — Pal. Bar-
i berini: der Sündenfall, aus lauter Reminiszenzen beſtehend; — David mit Goliaths Haupt, das Gegenſtück zur Judith, unzählige Male, am gemeinſten von *Domenico Feti*, der ihn auf dem Haupte ſitzen läßt (früher im Pal. Manfrin in Venedig).

Die Parabeln des Neuen Teſtamentes, die durch edle Behandlung gar wohl einen bibliſchen Typus erhalten können, ermangeln in dieſer Zeit durchgängig einer ſolchen Weihe, ohne doch durch genrehaften Reiz (wie bei Teniers) oder durch Miniaturpracht (wie bei Elsheimer) zu entſchädigen. Dem *Calabreſe*, als er die Rückkehr
k des verlorenen Sohnes malte (Muſeum von Neapel), erſchienen offenbar die Präzedenzien ſeiner Hauptperſon als etwas ſehr Verzeihliches. „Es hat eben ſein müſſen.“ — *Domenico Feti* (kleine
l Parabelbilder im Pal. Pitti, in den Uffizien, in der Ambro-
m ſiana und ſonſt; größere Bilder in der Akademie zu Venedig) iſt hier einer der beſſern.

Die eigentlich profane Malerei, mythologiſcher, allegoriſcher und hiſtoriſcher Art, wozu beſonders noch eine Menge Szenen aus Taſſo kommen, kann hier nur kurz berührt werden. Die *Carracci*
n gaben mit ihrem Hauptwerke im Pal. Farneſe im ganzen den Ton an. Wie ſie hier die idealen Formen bildeten, ohne reine Größe und ohne rechtes hinreißendes Leben (S. 979 c), aber tüchtig und konſequent, ſo komponierten ſie auch die Liebesſzenen der

Götter. Was ſie in Bologna von römiſcher Geſchichte u. dgl. in die Frieſe und Decken von Sälen gemalt haben (Pal. Magnani, a Pal. Fava, Pal. Sampieri), iſt daneben kaum des Aufſuchens b wert. Um ſo beachtenswerter die Fresken der Decke des talentvollen *Agoſtino Carracci* im Pal. del Giardino zu Parma (die c Wandfresken von *Cignani*, 1681). *Guidos* Aurora (ſ. oben S. 979 f) wird immer unter den mythologiſchen Darſtellungen den erſten Platz behaupten. Wertvoll, namentlich zum Vergleich mit Tizians berühmtem Bilde, Guidos „Irdiſche und himmliſche Liebe“ im Muſeo d Civico zu Piſa. — Das beſte und ſchönſte verdankt man demnächſt *Domenichino*. Das Bild der ſchießenden und badenden Nymphen (Gal. Borgheſe in Rom) zeigt zwar weder ganz reine e Formen, noch venezianiſche Lebensfülle, allein liebenswürdige Motive und jenen idylliſchen Charakter, der hier wie bei den Venezianern die glücklichſte Eigenſchaft mythologiſcher Bilder iſt. Eine Venus bei der Leiche des Adonis vor großer Landſchaft in der Gal. Durazzo-Pallavicini in Genua. Das Deckenfresko im f Hauptſaale des Pal. Coſtaguti in Rom enthält zwar eine un- g glückliche Allegorie (der Gott der Zeit hilft der Wahrheit ſich zum Sonnengott zu erheben), aber die Formen ſind ſchöner und gewiſſenhafter als bei den andern Malern, die in dieſem Palaſte gemalt haben (Guercino, Albani, Lanfranco uſw.). Zwei kleine, ſehr hübſche mythologiſche Bildchen im Pal. Pitti. — Der nächſte, h der in der Behandlung des Mythologiſchen von Domenichino lernte, war *Albani*, deſſen Fresken im Pal. Verospi zu Rom (S. 979 d) ſchon erwähnt wurden. Von ſeinen Rundbildern der vier Elemente iſt die eine größere Redaktion (Galerie von Turin) eine i der tüchtigſten Leiſtungen der modern-italieniſchen mythologiſchen Malerei, während die kleinere (Gal. Borgheſe) wenigſtens die k koketteſte Lieblichkeit erreicht, deren ein Bologneſer fähig war; ein paar hübſche kleine Bilder in den Uffizien; hübſche Putten l am Gewölbe der Chorniſche in S. M. della Pace zu Rom. — m Von *Lanfranco* das Olymp-Fresko an einer Decke in der Villa Borgheſe. n

Den tiefſten Eindruck muß Domenichino auch hier auf *Nic. Pouſſin* gemacht haben, der ihn in ſeinen frühen römiſchen Bildern in Friſche der Auffaſſung wie in Leuchtkraft und Feinheit der faſt venezianiſchen Färbung gleich ſehr übertrifft. Italien beſitzt leider faſt nur noch Kopien, die meiſt durch Farbloſigkeit völlig reizlos ſind. Die beiden allein echten Bilder, die ganz frühe Novellenſzene im Pal. Colonna und der Bacco Fanciullo im Pal. Rospi- o gliosi, ſind gerade unbedeutende und nachgedunkelte Werke. (Der „Theſeus“ in den Uffizien iſt Kopie.) — *Guercino* hat außer jenen Fresken der Villa Ludoviſi (S. 984 b) eine Anzahl meiſt

gleichgültiger Hiſtorienbilder gemalt (Mucius Scaevola, im Pal.
a Pallavicini zu Genua), unter denen nur die S. 984 a genannte
b Dido auf dem Scheiterhaufen (im Pal. Spada zu Rom) durch Schönheit des Ausdruckes und durch ungemeine Kraft der Farbe ſich auszeichnet. — Von dem ſonſt wenig bekannten *Giacinto Ge-*
c *miniani* iſt in den Uffizien (1. Gang) eine „Auffindung der Leiche Leanders", ein Bild, das die beſten Inſpirationen eines Guercino und Pouſſin zu vereinigen ſcheint. — *Guido* läßt mit ſolchen Szenen
d in der Regel kalt. Seine Nauſikaa (Muſeum von Neapel) hält mit großer Seelenruhe Hof zwiſchen ihren Mägden. Seine Ent-
e führung der Helena (Pal. Spada) geſchieht wie ein anderer Aus-
f gang am hellen Tage. In den Uffizien: Bradamante und Fior-
g despina, ein gutes Bild; die ſtreitenden Genien (Gal. von Turin) ein glückliches Motiv.

***

Die Naturaliſten malen lieber das Heilige profan als das Profane ideal; ſie entſchädigen ſich durch das Genre. *Salvatore,* der ihnen entrann, um ſich in allen möglichen Gattungen zu verſuchen, gab in ſeinem S. 985 i ſchon erwähnten Catilina (Pal. Mar-
h telli und Pal. Pitti) eine ausgeſuchte Geſellſchaft bösartigen, vornehm koſtümierten Geſindels. *Carlo Saraceni* malte z. B. (Pal.
i Doria in Rom) die Juno, die dem enthaupteten Argus die Augen mit eigenem Finger ausgräbt, um ſie auf ihren Pfau überzutragen; der Charakter der Göttin iſt dieſer Aktion gemäß.

Mit *Pietro da Cortona,* bei den Neapolitanern mit *Luca Giordano,* beginnt auch für die mythologiſche und allegoriſche Freskomalerei das Zeitalter der reinen Dekoration. *Pietros* ungeheures Deckenfresko, das den Ruhm des Hauſes Barberini verherrlicht, und ſeine Deckenmalereien im Pal. Pitti wurden ſchon angeführt; um zu erraten, was er eigentlich meint, bedarf es einer beträchtlichen Kenntnis der barberiniſchen und mediceiſchen Hausgeſchichte.
k Der Plafond *Lucas* in der Galleria des Pal. Medici in Florenz zeigt, wie Kardinal Leopold, Prinz Coſimo (III.) u. a. als Lichtgottheiten auf den Wolken dahergeritten kommen; ringsum iſt der ganze Olymp verteilt. Wie gerne geht man von da zu *Giov. da San Giovanni,* deſſen Allegorien (im großen untern Saale des
l Pal. Pitti) noch abſurder erſonnen, aber doch noch mit Liebe, Schönheitsſinn und Farbenglanz ausgeführt ſind. — Die Cortoniſten und Nachfolger Lucas noch einmal zu nennen, wie ſie ſich durch die Paläſte von ganz Italien verbreiteten, verbietet uns der Raum. Wer ſich von ihrer Stilkomplizität einen Begriff machen will, braucht z. B. nur dem beliebten Thema vom Raub der Sabinerinnen nachzugehen und aufzumerken, was an dieſem Momente

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

durchgängig und ausſchließlich hervorgehoben wurde. Luca ſelbſt hat in kleinern Bildern, wie z. B. der Galathea in den Uffizien, a bisweilen eine Naivetät in Rubens' Art. — Im 17. Jahrh. ſind dann die oben (S. 981) genannten römiſchen Maler auch in der profanen Gattung bemüht, regelrechte und fleißige Bilder ohne alle Notwendigkeit zuſtande zu bringen; in den Plafonds fürſtlicher Säle dagegen läßt man ſich ſchon eher auf Cortonas Manier gehen, ſowohl im allegoriſchen Inhalt als auch im Malwerk. Pal. Co- b lonna: in der Galerie die zu Ehren des Marcantonio Colonna allegoriſch verklärte Schlacht von Lepanto; ein anderer Plafond, von *Luti*, zu Ehren Papſt Martins V.

Auch mit der Genremalerei, die beſonders bei den eigentlichen Naturaliſten gedieh, dürfen wir uns nicht aufhalten. *Caravaggio*, der Schöpfer der neuen Gattung, wählt ſich zu deren Gefäß das lebensgroße Halbfigurenbild und gibt ihm einen unheimlich witzigen oder ſchrecklich dramatiſchen Inhalt (in ſpäterer Zeit auf ſchlichtem dunkeln Grunde). Seine Spieler (früher im Pal. Sciarra), ſeine lüſterne Wahrſagerin (Gal. des Kapitols, ſ. S. 984 g) ſind c weltbekannt. Dieſe Gattung, bald mehr zur Geſchichte, bald mehr zum Familienporträt ſich hinneigend, fand raſch durch ganz Italien Anklang, trotz ihrer Armut und Einſeitigkeit. Die Schüler Guercinos malten manches der Art. Der ganze *Honthorſt* geht vorzugsweiſe darin auf, nur mehr nach der burlesken Seite hin (Pal. Doria in Rom, Uffizien, wo u. a. ſein Beſtes, ein Souper d von zweideutiger Geſellſchaft; anderes in allen größeren Sammlungen). Andere Nachfolger: *Manfredi*, *Manetti*, *Giov. da San Giovanni* (alle im Pal. Pitti), *Lionello Spada* (große Zigeuner- e ſzene in der Gal. von Modena); — einiges recht Gute in der f Akademie von Venedig: ein Lautenſpieler mit Weib und Knabe, g eine Gruppe von drei Spielern (etwa von *Carlo Saraceni?*, dem die treffliche Figur eines Lautenſpielers im Pal. Spinola zu h Genua angehört). — Ganz eigentümlich ein Halbfigurenbild *Riberas* in der Turiner Gal. (Bernardo Strozzi gen.): Homer als i blinder Improviſator mit der Geige, neben ihm ſein Schreiber; mit Liebe gemalt. — Andere gehen ins harmloſe Exiſtenzbild zurück: *Capuccino* und *Luca Giordano* malen Köchinnen mit Geflügel (Pal. Roſſo in Genua; Pal. Doria in Rom); der *Cala-* k *breſe* aber, vielleicht wie die letztgenannten von Niederländern inſpiriert, ſchuf ein großes ſtattliches Konzert in ganzen Figuren (Pal. Doria). — *Salvatores* halbe und ganze Figuren ſind häufig l zu renommiſtiſch aufgefaßt (Pal. Pitti: un Poeta; un Guerriero). m In der Galerie zu Turin ein treffliches Genrebild aus der Bo- n logneſer Schule von *G. M. Crespi* (ſ. oben S. 1005 e): der h. Ne-

pomuk, die Beichte der Königin anhörend, während ein armer Mann wartet.

Neben diesem caravaggesken Genre gab es seit Anfang des 17. Jahrh. in Rom ein anderes im eigentlich niederländischen Sinne. Die Holländer *Pieter van Laar, Michel Angelo Cerquozzi, Jan Miel,* der Franzose *Jaques Callot,* die bleiden Vlamen *de Wael* (von *C. de Wael* die früher Callot zugeschriebene Folge in der
a Akademie zu Venedig, anderes zerstreut in ital. Galerien) und mehrere andere nordische und italienische Maler haben in dieser Gattung die wahren Gesetze und Bedingungen erkannt und danach manches Vortreffliche geschaffen. — Leider besitzen die italienischen Sammlungen meist geringere und nachgedunkelte Werke dieser Holländer, zum Teil auch abscheuliche Nachahmungen und Kopien. Ein nationales Genre dieses Richtung entwickelte sich nur in Ve-
b nedig, wo *Pietro Longhi* (1702—62) eine beträchtliche Zahl einfacher Szenen des venezianischen Lebens mit feinem Humor, obgleich meist ohne besonderes Geschick in Zeichnung und Färbung,
c geschaffen hat. Besonders in der Akademie, im Museo Correr
d (meist Kopien) und in der Gal. Querini Stampaglia, sowie die
e Fresken im Treppenhause des Pal. Grassi (Maskenfest). — Weitaus bedeutender sind die außerordentlich malerischen Genrebilder von *Tiepolo* (s. S. 1011 i), leider sämtlich in Privatbesitz (u. a. beim
f Conte Papadopoli in Venedig).

Dies alles wird weit überboten durch jene Anzahl von Kleinodien der eigentlichen holländischen und vlämischen Schule in Turin und in den Uffizien, deren Besprechung wir uns versagen müssen. Die Vereinigung des Bedeutendsten dieser Art, was die beiden genannten Galerien besitzen, würde schon eine Sammlung bilden, die hinter mancher größeren Sammlung des Nordens nicht allzu sehr zurückzustehen hätte. Auch die Brera, Gal. Borghese, Pal. Bianco (Genua) und die Akademie zu Venedig und von Privatsammlungen die Galerie Mansi in Lucca, die Gal. des Conte Belgiojoso in Mailand enthalten manches Gute und Interessante. — Es seien wenigstens die Meisterwerke darunter
g genannt: in den Uffizien: *J. Steen,* das Abendessen (Nr. 977), *G. Dou,* Kinder auf dem Schulgange (Nr. 926), *Fr. Mieris,* der Charlatan (Nr. 854), *G. Metsu,* eine Lautenspielerin (Nr. 918) und
h der Besuch des Jägers (Nr. 972); in der Gal. zu Turin: *Fr. Mieris,* Selbstporträt, *G. Dou,* die Traubenpflückerin, *D. Teniers,* seine Frau und Sohn musizierend in einer Schänke, *C. Netscher,* der Scherenschleifer (dat. 1662), und ein interessantes Bild, ein Kirchen-
interieur, von *P. Saenredam,* mit Staffage von *A. v. Ostade.* Ein
i paar frühe Bilder von *Pieter de Hooch* in der Gal. Borghese
k und in der Gall. Nazionale zu Rom. Das dem Watteau zuge-

schriebene farbenprächtige Bild in den Uffizien (Nr. 671) ist vielmehr ein vorzügliches Werk des *Lancret*. a

Die damalige offizielle Ästhetik der Italiener verabscheute im ganzen das Genre, soweit es nicht, wie ihre übrige Malerei, im Affekt aufgehen wollte. Daher der Vorzug jener Halbfigurenbilder ohne räumliche Umgebung und ohne Zutaten.

In den kleinern Nebengattungen repräsentiert *Castiglione* das Tierstück, ohne recht zu wissen, was er wollte, in zum Teil lebensgroßen Möblierbildern (Pal. Colonna in Rom; Uffizien), *Mario de' Fiori* aber eine nur dekorativ gemeinte Blumenmalerei. Man vergleiche damit die unendliche Naturliebe eines *Jan D. de Heem* und die zwar schon mehr konventionelle, aber noch höchst elegante Palette eines *Huysum* (Pal. Pitti). — Die größte Sammlung von Blumenstücken, worunter treffliche von *J. de Heem*, in der Turiner Galerie; ebenda ein vorzüglicher *Paul Potter* (vier Rinder, dat. 1649) und von *Snyders* und *J. Fyt* gute Stilleben. — Hinter ihnen stehen die Italiener wesentlich zurück. Von *Paolo Ant. Barbieri* († 1640, Guercinos Bruder) Fruchtstücke in der Gall. Nazionale zu Rom und in den Galerien zu Modena und Bologna. Von *P. P. Bonzi*, gen. il Gobbo de' Carracci, ein Jüngling mit Früchten in der Gal. Borghese. b c d e f

Eine eigentümliche Gattung der damaligen italienischen Kunst war ihre Schlachtenmalerei, d. h. die Darstellung des Gewühles als solchen, wesentlich nach Farben und Lichtmassen angeordnet. Außer *Cerquozzi* hat *Salvatore Rosa* hierin den Ton angegeben. Von ihm und seinen neapolitanischen Lehrern *Aniello Falcone* und *Micco Spadaro* Schlachten und Aufruhrbilder im Museum von Neapel; von Salvatore selbst eine größere und eine kleinere Schlacht im Pal. Pitti, einiges auch im Pal. Corsini zu Florenz. Von dem farbenreichern *Bourguignon*, einem Nachfolger des Salv. Rosa, ist echt und gut die sog. Schlacht bei St. Quentin in der Gal. von Turin; ferner zwei Schlachten in der Gal. Borghese, eine große im Pal. Pitti, zwei große (wahrscheinlich Abbildungen bestimmter Ereignisse) und zwei kleinere in den Uffizien u. a. a. O. Gegenüber dem ganz geistesleer gewordenen, einst von der Konstantinschlacht abgeleiteten Schlachtenbilde der Manieristen (z. B. bei Tempesta) muß diese neue Behandlungsweise ein großer Fortschritt heißen. Allein neben prächtig hervortretenden Episoden (die sich dann zu wiederholen pflegen) läuft auch ganz gedankenloses Flickwerk mit. In einigen Jahrzehnten hatte man sich, wie es scheint, an der Gattung so völlig satt gesehen, daß sie einschlief — oder das unkriegerische Italien überließ sie den Nieder- g h i k l m

a ländern. (Große Reihen von Kriegsbildern in der Gal. von Turin: von *van der Meulen* und *Huchtenburg;* das schönste Schlachtenbild, neben zwei geringeren Werken, von *Phil. Wouwerman.*)

***

Eine der schönsten Äußerungen des europäischen Kunstgeistes dieser Periode ist die Landschaftsmalerei. Ihre wichtigsten Entwicklungen gehen auf italienischem Boden in Rom (hier größtenteils durch Nichtitaliener) und Venedig vor sich (s. S. 919 f).

Schon im 15. Jahrh. hatte sie die ersten naturgemäßen Hintergründe geliefert, nicht um für sich etwas zu bedeuten, sondern um nach Kräften die Stimmung des Beschauers beim Anblick heiliger Szenen und liebevoll gemalter Bildnisse (vgl. Piero della Francesca, Bellini, Antonello) zu erhöhen. Dann hatte *Raffael* sie zu einer höheren, gesetzmäßigen Mitwirkung herbeigezogen, als er in möglichst wenigem das Leben der Patriarchen zu schildern hatte (S. 872). Von *Polidoro* und *Maturino* sind die ältesten zwei
b Kirchenlandschaften in S. Silvestro a Montecavallo zu Rom (vor 1527). Zu gleicher Zeit erkannten die Venezianer, *Giorgione, Palma* und vor allen *Tizian,* ihre hohe Unentbehrlichkeit für die Existenzmalerei und legten bei entscheidenden Anlässen den poetischen Ausdruck wesentlich mit in die landschaftliche Umgebung. Tizian zuerst hat diesen Teil der Welt in malerischer Beziehung vollkommen entdeckt und die enge Verbindung von landschaftlichen und Seelenstimmungen künstlerisch benutzt. *Correggio* kommt ihm in seiner Weise nahe; *Tintoretto* und die *Bassano* gingen ihm nach, soweit sie konnten. Bei *Dosso Dossi* und *Lorenzo Lotto* liegt sogar der Hauptreiz einzelner Bilder in den landschaftlichen Gründen.

Seit dem Ende des 16. Jahrh. ist in Italien schon ein allgemeines Bedürfnis nach landschaftlicher Anregung vorhanden, dem aber die noch regierenden Manieristen nicht zu genügen vermochten.

Außer den Gemälden kamen auch Maler aus den Niederlanden,
c so *Matthäus Bril,* der z. B. im Vatikan (Sala ducale, Biblioteca) Veduten und freie Kompositionen, beide gleich stimmungslos, al
d fresco malte. (Ein Bild im Pal. Colonna.) Dann sein jüngerer Bruder *Paul Bril* (1554—1626), der wichtige Mittelsmann für die Verbindung der niederländischen und der italienischen Landschaft. Seine frühen Bilder sind noch bunt; erst allmählich wird der Poet zum Künstler und lernt sein Naturgefühl großartig aussprechen. Ob er dem Annibale Carracci oder dieser ihm mehr verdanke, mag dahingestellt bleiben; jedenfalls ist er der erste Niederländer, in welchem ein höheres Liniengefühl erwacht. (Bilder aus allen
e seinen Perioden in den Uffizien; zwei aus der mittleren Zeit im
f Pal. Pitti; Freskolandschaften im Anbaue rechts bei S. Cecilia

in Rom, in den Lünetten der Sakristei von S. M. Maggiore a
[später], in der Kapelle rechts neben dem Hochaltare von Gesù, b
im Erdgeschosse des Pal. Rospigliosi, wo auch die Rebenlauben- c
dekoration, in die *Guido Reni* [um 1608] die spielenden Putten
hineinmalte, von seiner Hand ist.)

Parallel mit ihm entwickelte *Adam Elsheimer* (1578—1610, wahrscheinlich schon seit 1595 in Rom) in seinen köstlichen miniaturartigen Bildchen mit reicher, meist mythologischer Staffage eine neue Richtung der Landschaftsmalerei, in der die ersten Klänge der eigentlichen Stimmungsmalerei deutlich angeschlagen sind. Seinen heimlichen Bergtälern, seinen reich bewaldeten Abhängen, deren Motive er der weiteren Umgebung Roms entlehnte, wohnt ein eigener poetischer Reiz inne, der durch passende Staffage noch erhöht wird. Obgleich im kleinsten Formate und miniaturartig durchgebildet in einem leuchtenden, emailartigen Farbenauftrag, erscheinen sie groß in der Formengebung. Italien besitzt nur noch wenige echte Bilder von ihm, darunter allerdings ein paar Perlen: der blasende Hirte unter der Eiche (Nr. 758) und eine Hügellandschaft mit reicher Staffage aus der Fabel der Psyche (Nr. 793) in den Uffizien. Die ganz kleine Landschaft mit Hagar, vom Engel d
getröstet (ebenda, Nr. 772), ist etwas weicher und unbestimmter, während die zehn Bildchen mit einzelnen Heiligen (ebenda, Nr. 771 und 773) Kopien sind, wohl von der Hand des *C. Poelenburg.* (Von diesem holländischen Nachfolger, wie auch von dem etwa gleichaltrigen *B. Breenbergh* eine reiche Auswahl meist früher kleiner Bilder in den Uffizien.) Zwei frühere figürliche Kom- e
positionen Elsheimers, die „Stäupung Christi" und „Petrus und die Magd", in der Akademie zu Venedig. — Von Elsheimers deut- f
schem Nachahmer *König* eine Folge etwas nüchterner Landschaften in der Akademie zu Siena. Ähnlich die als vlämische Schule g
bezeichneten reichen Waldlandschaften mit Staffage aus der Fabel des Daedalus im Museum von Neapel. Den Einfluß, den dieser h
Meister auf die holländische Schule, selbst auf Rembrandt, Rubens und Claude Lorrain gehabt hat, können wir hier nicht weiter verfolgen. — Was von *Vinckboons, Momper* und andern Malern dieser Generation in Italien sich findet, tritt weit zurück gegen die beiden Landschaften des *Rubens* im Pal. Pitti: die „Heuernte bei i
Mecheln" gibt in den bescheidensten landschaftlichen Formen eine ganz wonnevolle Mitempfindung des Luft- und Lichtmomentes, während die „Nausikaa" mit ihrer reichen Fels- und Seelandschaft und ihrer phantastischen Beleuchtung uns in den Mitgenuß eines fabelhaften Daseins erhebt. Beide zählen zu den herrlichsten landschaftlichen Schöpfungen aller Zeiten. (Nicht als Pendants gemalt, wie die ungleiche Größe zu allem Überfluß zeigt.) Von *Jan*

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Brueghel (1568–1625) finden sich (außer mehreren trefflichen Blumenstücken) mehr als ein Dutzend der allerfleißigsten Bilder, für seinen Gönner, den Kardinal Federigo Borromeo (meist noch
a in Italien) gemalt, in der Ambrosiana zu Mailand; je ein aus-
b gezeichnetes in der Brera (Nr. 655) und in der Gal. zu Turin;
c ein ganz kleines im Pal. Doria zu Rom vereinigt z. B. folgende Staffage: Walfischfang, Austernfang, Eberjagd und eine der Visionen des Johannes auf Patmos. Auch von *Jan Brueghel d. J.*, Sohn des Sammetbrueghel, kommen hier und da, namentlich in Mailand, Bilder vor. — Das „Schlößchen im Weiher" von *A.*
d *van Stalbent* (Uffizien) ist ein besonders anziehendes Bild der gleichen Richtung.

e Was von *Ruisdael* (Gal. von Turin; Pal. Pitti; Uffizien;
f Pal. Bianco in Genua) u. a. Holländern in Italien ist, kommt neben den Schätzen nordischer Sammlungen nicht in Betracht. Die
g düstere Gebirgslandschaft unter Rembrandts Namen, in den Uffizien (Nr. 979), ist in Wahrheit das Meisterwerk des geistesverwandten *Hercules Segers*, ein Stimmungsbild, wie es sonst nur Rembrandt geschaffen hat.

Von Tizian stammt die Anregung her, die inzwischen die Bolognesen zu ihrer landschaftlichen Auffassung begeistert hatte. Es ist das Gesetz der Linien, das sie der niederländischen Regellosigkeit gegenüberstellen, die Ökonomie und edle Bildung der Gegenstände, die Konsequenz der Farbe. Sie lassen der Landschaft einstweilen nur selten das alleinige Recht: *Annibale Carracci* hat offenbar eine gemischte Gattung erstrebt, in der Landschaft und Historie einen gemeinsamen Eindruck hervorbringen sollten
h (Halbrundbild der Flucht nach Ägypten im Pal. Doria; eine
i kleine Magdalena, ebenda; eine andere im Pal. Pallavicini zu Genua; — von *Agostino* eine mit bewundernswürdiger Meisterschaft ausgeführte Felslandschaft mit Badenden in Gouachefarben,
k Pal. Pitti). Von *Grimaldi* (1606–80), dem Hauptlandschafter der
l Schule: Fresken im letzten Zimmer der Gal. Borghese, biblische
m Landschaften im Quirinal; von *Domenichino:* schöne Landschaft
n mit Badenden im Pal. Torrigiani zu Florenz; Landschaften mit
o biblischer und mythologischer Staffage im Pal. Doria zu Rom,
p in der Gal. des Kapitols u. s. f.; Fresken im Casino der Villa
q Ludovisi. Von *Franc. Mola* kommt mehrfach ein h. Bruno in
r schöner Gebirgsgegend vor (u. a. Pal. Doria).

Salvatore Rosa, ein halber Autodidakt in der Landschaft, ist hier wahrer und mächtiger inspiriert als in allen übrigen Gattungen; den Werken der Bolognesen und der bald zu nennenden Franzosen verdankt er wohl nur seine höhere Ausbildung. Abendliche, oft zornig beleuchtete Felsgegenden und schroffe Meeresbuchten

(Pal. Colonna, Gall. Nazionale in Rom), unheimlich staffiert, a
sind anfangs sein Hauptgegenstand; dann erhebt er sich zu einer
ruhig grandiosen, durch bedeutende Formen und Ströme von Licht
überwältigenden Art. (Vor allen „La Selva de' Filosofi", d. h. die
Geschichte des Diogenes, im Pal. Pitti in Florenz; anderes im b
Pal. Corsini, sowie in den Uffizien, ebenda.) Dazwischen oder c
später malte er auch frechere Bravourbilder (la Pace, im Pal. d
Pitti) und sorgfältige große Marinen (ebenda). Eine phantastisch
beleuchtete Landschaft mit dem h. Paulus Eremita in der Brera e
(Nr. 391). Das Meiste und Beste auch von ihm im Auslande (Eng-
land). — Bilder seines Schülers *Bart. Torregiani* im Pal. Doria f
zu Rom u. a. a. O., meist dem Salv. Rosa selbst zugeschriehen,
der überhaupt bis in das 18. Jahrh. hinein Nachahmer aller Art
und aller Nationen aufzuweisen hat, die ihn zuweilen bis zur
Karikatur (*Magnasco,* in der Gal. Poldi zu Mailand) verzerren. g

Der bewußteste von allen aber, der definitive Schöpfer der land-
schaftlichen Gesetze, ist *Nic. Poussin* (1594—1665). Echte Land-
schaften von ihm sind aber in Italien nicht mehr vorhanden. —
Sein Schüler und Verwandter war *Gaspard Dughet,* gen. *Poussin*
(1613—75). Bei ihm redet die Natur die gewaltige Sprache, die
noch jetzt aus den Gebirgen, Eichwäldern und Ruinen der Um-
gegend Roms hervortönt; oft erhöht sich dieser Ton durch Sturm-
wind und Gewitter, die dann das ganze Bild durchbeben; in den
Formen herrscht durchaus das Hochbedeutende, namentlich sind die
Mittelgründe mit einem Ernst behandelt, wie bei keinem andern.
In beiden Seitenschiffen von S. Martino a' Monti zu Rom eine h
Anzahl von leider sehr entstellten Fresken mit den Geschichten
des h. Elias, die hervorragendste Folge von Kirchenlandschaften,
die Italien besitzt; im Pal. Colonna 13 Landschaften in Wasser- i
farbe und ebensoviele im Pal. Doria. Andere landschaftliche k
Freskenzyklen im Pal. Doria-Pamfili (Piazza Navona), Gal. l
Borghese. Diese Reihen bestehen die große Probe, ob eine m
Landschaft bloß durch Linien und Hauptformen, ohne den Reiz
leuchtender Farben und Details existieren könne. In der Gall.
Nazionale zu Rom: der Sturm und der Wasserfall, letzteres wie n
so manches andere Bild Gaspards durch Nachdunkeln, zumal des
Grüns, sehr benachteiligt. In der Akademie S. Luca: mehrere o
tüchtige Bilder. — Im Pal. Pitti: vier gute Bilder, die vor- p
herrschend klar geblieben sind; in den Uffizien: eine kleine q
Waldlandschaft; in der Gal. von Turin: zwei Hochbilder. r

Derjenige Typus, den Annibale vorgebildet, die beiden Poussin
ausgebildet hatten, blieb nun lange Zeit in der Malerei der
herrschende, so daß die Holländer mit ihrer mehr realistischen
Landschaft im ganzen eine (allerdings glorreiche!) Minorität bil-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

deten. Er ſtellt eine unbenutzte Natur dar, in der die Spuren der Menſchenhand nur als Bauwerke, hauptſächlich als Ruinen der Vorwelt, auch als einfache Hütten zum Vorſchein kommen. Das Menſchengeſchlecht, das wir darin vorausſetzen oder auch wohl dargeſtellt finden, gehört entweder der alten Fabelwelt oder der heiligen Geſchichte oder dem Hirtenleben an; der Eindruck im ganzen iſt daher ein heroiſch-paſtoraler.

Seine höchſte Verklärung erhielt dieſer Typus durch den Zeitgenoſſen der Pouſſin, *Claude Gelée*, gen. *Lorrain* (1600–82). Er war längere Zeit der Gehilfe des *Agoſtino Taſſi*, eines Mitſtrebenden des Paul Bril (Werke Taſſis in der Gall. Nazionale und in der Gal. Corſini zu Rom, in den Uffizien und im Pal. Pitti), und hat Elsheimers Einfluß in ſich aufgenommen; ſeine Höhe erreichte er nach einer höchſt prüfungsvollen Jugendzeit in Rom. Seine Landſchaften ſind im Baue weniger gewaltig als die des Pouſſin, allein es liegt darauf ein unausſprechlicher Zauber. Claude, als reingeſtimmte Seele, vernimmt in der Natur die Stimme, die vorzugsweiſe den Menſchen zu tröſten beſtimmt iſt, und ſpricht ihre Worte nach. Wer ſich in ſeine Werke vertieft – ſchon ihre gleichmäßige ſchöne Vollendung macht dies zu einer dankbaren Arbeit –, für den iſt kein weiteres Wort vonnöten. Leider beſitzt Italien nur noch weniges und kaum ein Bild allererſten Ranges. – Im Pal. Doria zu Rom: il Molino (ein frühes Bild), der Tempel Apolls (ein Hauptwerk) und die Ruhe auf der Flucht. – (Im Pal. Rospiglioſi, unſichtbar: u. a. der Tempel der Venus.) – Im Pal. Barberini: eine treffliche kleine Landſchaft. – Im Muſeum von Neapel: ein Sonnenuntergang am Meere; die Grotte der Egeria. – In den Uffizien: Abendlandſchaft mit Brücke, Strom und Gebirge; abendliche Marine mit Paläſten. – In der Galerie von Turin zwei ſchöne Seitenſtücke.

Von ſeinen Nachfolgern iſt nichts in Italien, das ihm irgend nahe käme. Die Bilder von *Swaneveldt* (im Pal. Doria zu Rom und im Pal. Pitti), von dem Manieriſten *Tempeſta Molyn* (Bilder aller Orten) bis zu den Improviſationen des *Orizzonte* und zu den oft ſehr fleißigen Architekturbildern eines *Pannini* (Gall. Nazionale in Rom; Gal. von Turin) geben immer nur einzelne Strahlen des Lichtes, das ſich in Pouſſin und Claude geſammelt hatte. – Von *Jan Both* ſind ſämtliche Bilder in Italien (beſonders im Pal. Doria zu Rom und im Pal. Pitti) unbedeutend und durch Nachdunkeln beeinträchtigt. Den Einfluß von Claude hat er jedenfalls in ganz eigenartiger Weiſe verwertet.

In Venedig ſind als ſchöne Nachblüte venezianiſcher Kunſt im 18. Jahrh. u. a. *Antonio Canale*, deſſen Neffe *Bernardo Belotto*, gen. *Canaletto*, und *Franc. Guardi* als Landſchafter tätig. Freilich iſt

die große Mehrzahl ihrer Bilder jetzt im Auslande. Von *Canale* wirklich hervorragend nur die beiden großen Bilder in Casa Sormani zu Mailand, die Ansicht der Piazzetta in den Uffizien (Nr. 1064), eine Palasthalle in der Akademie zu Venedig — freie Komposition mit Lichtkontrasten —, Veduten aus Rom in der Gal. zu Turin, und einige tüchtige Bilder in der Gal. Poldi zu Mailand. Ebenda gute Bilder von *Guardi*, wie auch in den Galerien zu Bergamo, Verona und Turin, im Museo Civico zu Padua, im Museo Correr (treffliches Genrebild, der Maskenball) und in der Akademie zu Venedig. a b c d e f g

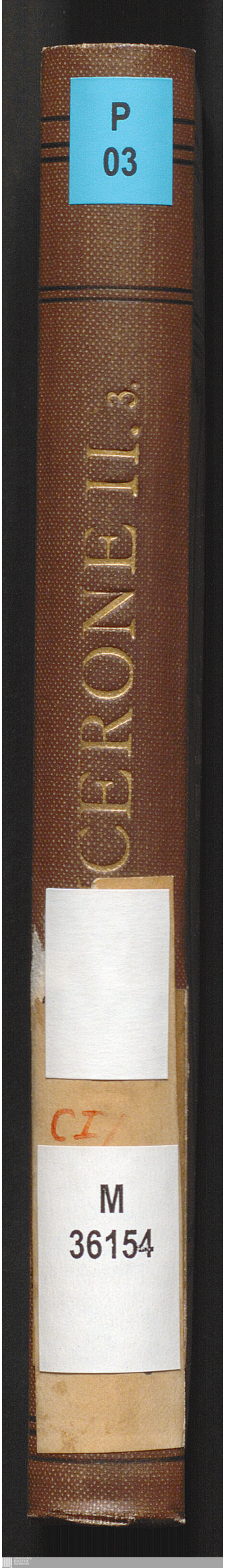
Wer Poussin und Claude außerhalb Italiens wieder begegnet, dem werden sie vielleicht viel stärker als die glänzendsten modernen Veduten das Heimweh rege machen, das nur zeitweise schlummert, nie stirbt, nach dem unvergeßlichen Rom. Der dieses schreibt, hat die Erfahrung gemacht. Er wünscht denen, die ihn lesen, billigen und zum Begleiter über die Alpen mitnehmen, das ruhige Glück der Seele, das er in Rom genossen hat, und dessen Erinnerung ihm selbst aus den schwachen Nachbildungen jener hohen Meisterwerke so übermächtig entgegenkommt.

⁂

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

03M36154

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN


P
03
CERONE II. 3.
CI/
M
36154