



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Der Cicerone

Burckhardt, Jacob

Leipzig, 1910

Malerei des 15. Jahrhunderts.

[urn:nbn:de:hbz:466:1-84584](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-84584)

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 abgemalt.

Bei diesem Interesse für die Einzelercheinung 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 Schmuckfachen, 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 Anreicherung 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 vorwärtstrebenden 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 Fresken¹⁾ 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 Johannes 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 Roke; 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. Jahrhunderts 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 Auffassung¹⁾, 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 Brancaccikapelle eine so große Verwandtschaft, daß wir sie als die Leistungen eines und deselben 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 nachmaligen 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 Brancaccikapelle 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 Prokonful, die Kreuzigung Petri und die Vollendung der großen Erweckung des Königssohnes) wird die schöne Komposition teilweise wohl der Vorzeichnung 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), obgleich 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 Kreuzigung 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.)

Seit
„felige
Laienn
müssen
später
Malere
deren

Zu
gebrad
überire
Seite
auf un
wie do
fromm
wir an
Wert
Wen
wahr
heit d
des Ei
zeugur
Art er
mehr
immer
ihm au
Talent
mäßig
schen
er ein
benim
stand
Bösen

Die
wohl
Werke
währe

Als
minike
durch
junge
über.
ist ein
in der
dieser

Bu

Seinem Alter und feiner 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 feiner 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 Giotto's, 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 Jungfrau, von höchstem Reize, bewahrt jetzt die Kirche S. Gefü.
 a — 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. Domenico 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 Altar- tafeln, die sich heute meist in den Galerien der Stadt finden. Zu- nächst in den Uffizien die große Madonna mit den köstlichen Engel-
 e figürchen 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 ungenügen- den 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 Sel-
 g ligen in den Weltgerichtsbildern, wie in der Akademie zu Flo-
 h renz und im Pal. Corfini 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 nament- lich 35 Bildchen mit Darstellungen aus dem Leben Christi und zwei
 o Altarbilder mit der thronenden Jungfrau zwischen Heiligen aus-

gezeic
 — ebc
 S. M.
 auf V
 tüchtig
 III. So
 großei
 Flore
 Die
 z. T.
 kanern
 Künstl
 endete
 daß 18
 Werke
 Haufe,
 den a
 werter
 an def
 und e
 wenige
 die z.
 Anbet
 den G
 throne
 wieder
 sich au
 Mador
 Mariä
 Novell
 Wie
 zeigt i
 Erde.
 mit z
 sinnige
 Christu
 das be
 kreuzi
 hh. Co
 miniku
 Bernhe
 Thoma
 Kirche,
 Fuße c

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 Sacramento im Vatikan ausmalte. Kurz nach dem Tode Eugens 1447 folgte er einem Rufe nach Orvieto zur Ausmalung 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 *Signoretelli* ausführte. Wie hier, so zeigt der mehr als sechzigjährige 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

Bilde
Kopi
Capp
auch
der F
Jahre
eines
Stiles
das g
deres
Badio
Refel
der F
ander
Prat
Von
drei
de' C
inter

Ar
Werk
Mane
verle
nicht
da Pe
mit S
Or Se
Zierli
feine
den v
in de
legen
und
Popp
cont
lebha
im G
im V
Uffiz
Mod

Ih
fehlt
er ab
feine

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 auch als gutes Spätwerk von Lorenzo erkannt wurde. Die Anbetung der Könige (in den Uffizien, Nr. 39; auch aus seinen letzten 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 der Akademie. Gute Madonnenbilder mit Heiligen neben vielen anderen in der Collegiata zu Empoli, in der Galerie von Prato, und eins aus seiner Frühzeit in der Galerie von Siena. Von herber Großartigkeit ist der Crucifixus mit Maria und Johannes, drei ausgeschnittene Figuren, im Chorraum von S. Giovanni de' Cavalieri in Florenz. In den Uffizien eine ikonographisch 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 *Ambrogio di Baldese* die Pfeiler von Or San Michele bemalt haben soll. Seine Gestalten sind von gotischer 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 in den Uffizien, als von der etwas späteren Predella mit Petruslegenden in den Uffizien und von den Fresken der Kapellen Scali und Abaco in S. Trinità, der Verkündigung in der Badia von Poppiena bei Pratovecchio, und dem Zanobiuswunder bei Visconti Venosta in Rom. Ruhiger und in der Farbe weniger lebhaft sind seine Spätwerke, eine Madonna mit römischen Heiligen im Gange von S. Salvatore al Monte und die Verkündigung im Vatikan. Andere Werke von ihm sind in den Depots der Uffizien, in der Certosa di Val d'Emilia und der Galerie von Modena (Nr. 44).

Ihm verwandt ist *Rossello di Jacopo Franci* (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 besitz 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 Poggibonfi; 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 ano-
 nyme 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) zu-
 sammengefaßt 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 Zeit-
 genossen hinreichend geltend gemacht und ist er für die Empfindungs-
 weise 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 Car-
 mine 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 ein-
 fachen 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 Zeich-
 nung, wie durch ihre technischen Versuche. Leider sind die Haupt-
 werke, 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 Chiofiro Verde

bei S.
 grüne
 (von
 und d
 je ein
 noch c
 der m
 tive z
 S. Me
 zu Fl.
 der G
 wundt
 halter
 tarco
 gering
Paolo
 Heilig
 im Kr

Ve
 ist die
 Flore
 Apol
 Abend
 Fresk
 gezei
 fierte
 und !
 Villa
 hierh
 nische
 und !
 der c
 eindr
 realit
 Haltu
 bung
 vor z
 stellu

1)
 Casta
 leurs
 (Nr. 1
 Meiste
 schaft
 Johnf

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 Perspektive 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 Altartafel mit sechs Darstellungen einer d wundertätigen Monfranz, die in den Farben besonders gut erhalten ist, und in der Gal. des Kapitols das interessante, Pe- 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, ausgezeichnet durch tadellose Erhaltung, mit mannigfach individualisierten 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 italienischer 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 Gesamteindruck, den die reiche und lebendige Charakteristik, die biedere realistische Auffassung, die meisterhafte Anordnung, die Energie in Haltung, Bewegung und Gewandung, die helle und kräftige Färbung hervorrufen¹⁾. Über dem Abendmahle sind zu den Seiten vor zwei Fenstern vor nicht langer Zeit noch drei andere Darstellungen: 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 Medailleurs (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 Landschaft leicht kenntlich ist, und von dem sich ein zweites Porträt in der Sammlung Johnson in Philadelphia befindet.

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 übertragen, während die große Kreuzigung in die Uffizien gekommen ist. Ein sehr tüchtiges, schon von Vasari beschriebenes Fresko war ^a 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, ^d *Domenico di Bartolommeo Veneziano* (geb. nach 1400, gest. 1461), 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 unbekanntem, 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 Farbestimmung und in der Technik ganz dem Altarbilde in den Uffizien entsprechend, aber von tadelloser Erhaltung. Ähnliche Frauenbilder finden sich in Italien noch in den Uffizien (Nr. 1204) ^g und im Pal. Pitti (Nr. 37), beide entstellt durch Restaurierung. ^h

Hier a
(Nr. 3)

Als
(di To
der sic
Filippo
des Di
seinen
weilen
lich vi
Munde
weise
Werke
mälde
heiter
vorra
gleich
wicklu
der si
scheini

Es
erhalt
malte
mehre
Die C
(beste
rits h
aufge
um di
allen
Gehal
müßte
sich S
wänd
von d
geliste

Ne
mitte
Chor
Tode
der A
klingi
Mari
Ersat

Hier auch ein verwandter charakturvoller 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 gefunden 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.

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 wahrscheinlich die Madonna in den Innocenti zu Florenz, Botticelli zugeschrieben, und die Beschneidung in S. Spirito zu Prato.)

In den Tafelbildern *Filippos* überwiegt die Freude am Schönen; 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 Darstellung 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 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 Filippo's eigenem Bildnisse (1442; leider sehr beschädigt), wirkt überfüllt, weil der Gegenstand, eine Glorie, in einen irdisch greifbaren Raum übertragen ist; dabei ist sie reich an wesentlich neuem Leben; die schöne Predella mit der Verkündigung zwei Jahre früher. Endlich die unter sich sehr ähnlichen 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 Angelico kennzeichnen. — Ein Hauptbild in den Uffizien (Nr. 1307): zwei Engel heben der Madonna das nach ihr verlangende Kind entgegen, ein Werk feiner 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 Tafelgemälde 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 drei knieenden Heiligen, das in einem Nebenraume von S. Gaetano im Sommer 1908 aufgefunden wurde, und von der Madonna mit dem heranschreitenden Kinde im Palazzo Riccardi (vielleicht nicht ganz eigenhändig, interessant durch die Verwandtschaft mit einer donatellesken Komposition). — Im Lateran zu Rom eine Krönung Mariä inmitten singender und musizierender Engel (von 1438); dabei zwei knieende Stifter mit vier Bernhardinermonöchen. — Eine treffliche Verkündigung im Pal. Doria, eine

zweite
tina z
den Ge

Ein

Bicci d

feiner

erschei

durch

Altarbi

Ein

beiten

Lese d

Ghiberi

Stellur

ganzer

gelten

um die

Kunst,

fassun

die tie

weltlic

tende.

fassun

Motiv

umfas

tung e

keit e

wie in

überle

wir G

In

nächst

auf n

der S

Altar

Hier

Mon

aus

Rom

Weiß

Monf

cipi

Lebe

wo 1

zweite bei Frl. Hertz ebenda (nur Schulwerk). — In der Albertina 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 (f. S. 690 1—o), muß hier mit genannt werden, weil seiner Werkstatt die meisten Aufträge zufließen. 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 f
Montefalco wandte sich Benozzo nach Viterbo (1453, im Municipio 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-

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 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 Engelhöre 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 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 Sebassiansaltare derselben Kirche, ein Tafelbild im Chore der Collegiata 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 Testaments, 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 entstanden mehrere Tafelbilder, die jetzt im Museo Civico zu Pisa, i 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 bei 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 vervollkommen, 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. *Pefellino* (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 unbekanntem Künstler,
 der eine Sonderstellung zwischen Domenico Veneziano und Pefellino
 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 *Alessio Baldov-*
vinetti (1425–99), dessen derb naturalistische und schwerfällige,
 zuweilen fast bäurische Gestalten auf Uccello und Castagno als
 seine Vorbilder hinweisen¹⁾. Wie diese ist er namentlich als Fresko-
 m aler tätig und sucht sogar in seinen Wandgemälden seine neue
 Mischtechnik anzuwenden. Das bekannteste und interessanteste Bei-
 1 spiel dafür ist sein Fresko der Anbetung der Hirten (1460) im Vorhofe
 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-
 beifatz 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-
 fationen, die auffallend von den zugehörigen Tafelchen des Fra Angelico abstechen.

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 Dreieinigkeits in reicher Cherubimglorie von zwei knienden Heiligen verehrt; unerfreulich einförmig in den bäurischen und blöde dreinschauenden Köpfen. In allen diesen Gemälden hat im Gegensatz 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 ebensoviele 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, Moses und Davids am Gewölbe; in den Lünetten Spuren von darauf bezüglichen Kompositionen mit ehemals reicher Landschaftstaffage; — 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 Altarbild 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 Pefellino, 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 (f. S. 469), sowie ein voll bezeichnetes Altargemälde des Piero, die Krönung Mariä inmitten der himmlischen 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 h. Jakobus, Vincenz und Eustachius in den Uffizien (Nr. 1301; aus S. Miniato), sowie ebenda die Einzelgestalten von sechs thronenden 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 Portugal in S. Miniato noch die Fresken der schwebenden Engel im Bogenfelde, frühe Arbeiten (neuerdings, wie die übrigen Fresken 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, wahrscheinlich von *A. de Predis*). Im Pal. Pitti der h. Sebastian (Nr. 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 stark übermalte Altartafel in der Kirche zu Staggia bei Poggibonfi: Maria Magdalena von Engeln zum Himmel getragen. Ebenda Reste von Fresken. Sehr beschädigte Reste von Fresken auch in Torre al Gallo vor Porta Romana zu Florenz, nackte Figuren von lebendiger Bewegung. Die Einzelgestalten Apollos und der Musen in der Gal. Corfini 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 Herkules im Pal. Venezia zu Rom sind von einem Handlanger, der an Melozzo u. a. damals in Rom tätigen Malern sich inspirierte.)

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 Herkulesarbeiten in köstlicher Landschaft (Nr. 1153). Eigentümlich ist dem Antonio namentlich ein feiner brauner Gesamttön 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 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 beglaubigte, 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 Ausdruck 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 Akademie. 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 entschieden übertrifft. Eine Replik in der Gal. zu Turin (Nr. 113).
 a 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. 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 zu Empoli, das früher dem Filippo zugeschriebene Tondo der
 g Anbetung des Kindes im Pal. Pitti u. a.

Auch die meisten Bilder des Verrocchioschülers *Giov. Batt. Uffizi* 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 Halbfigur-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 lebhafteste 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. Corfini (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 hinzu¹⁾. — Aus dem Jahre 1488 datiert die große Krönung der Maria in der Akademie; ebenda von heller reicher Farbenwirkung das wohl wenig spätere große Altarbild der Madonna 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 neunziger Jahren gemalte Verkündigung der Uffizien. Zu den spätesten Arbeiten gehören die karikiert bewegte (mit Unrecht jetzt angezweifelte) kleine Grablegung im Museo Poldi und die unfertige 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 Rundbild in den Uffizien (Nr. 1267^{bis}) obenan; ebenda ein fast gleich schönes Rundbild; ein ähnliches Tondo, auf dem sich die Figuren reizvoll vor einer Rosenhecke abheben, im Pal. Rospigliosi zu Rom und verwandte Bilder in den Galerien Pitti und Corsini in Florenz (176, Filippino genannt), Borghese in Rom (reiche Komposition von großem Liebreiz der Gestalten und heiterer schöner Färbung), im Museo Nazionale zu Neapel, in der Ambrosiana zu Mailand, im Museo Civico zu Piacenza 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 nahe stehende Bilder zusammengefaßt; so die Bildnisse der sog. Simonetta im Pal. Pitti (Nr. 353), das geringe Porträt des Giuliano 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. Corfini 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
 ron), 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- g
 endung von Masaccios Freskenzyklus in der Brancaccikapelle
 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
 Keterei 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 späterer Zeit, zwei kleine Bildchen (Christus mit Magdalena und die Samariterin) im Seminar zu Venedig, zwei ähnliche Rundbildchen d mit der Verkündigung im Pal. Pubblico zu San Gimignano. e

Parallel mit Sandro und Filippino geht *Cosimo di Lorenzo Filippini 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 di 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 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. Maddalena 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 Pefellino 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 Sistine s. S. 713 u. f.)

Ihren Abschluß erhält die Reihe, der hier betrachteten Künstler durch *Domenico di Tommaso Bigordi*, gen. *Ghirlandajo* (oder *Gril- landajo*, 1449–94). Als Schüler des Alessio Baldovinetti und unter dem Einflusse des Verrocchio weiter ausgebildet, huldigt auch er der Schönheit der lebendigen Erscheinung, allein er ordnet sie dem ernstesten 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 Ver- ständnis 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 Schönheitsfönn 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 gezeichnet (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 unterschiedenen 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); ferner 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 Herbst 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 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 Siffina 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 Cappella Saffetti 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 Saffetti 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 Fresken 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 früheren Altarbildern, wie die Krönung Mariä in der Galerie zu Città di Castello (Fra Filippo gen.) und die thronende Madonna zwischen Heiligen in den Uffizien (Nr. 1297), die noch unter Verrocchios Einfluß entstand. In der Akademie und in der Sakristei 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 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 der Anbetung der Könige im Rund in den Uffizien (Nr. 1297,

vom J. 1487), von der eine Schulwiederholung im Pal. Pitti. Die reichere Altartafel mit der Anbetung der Könige in der Kirche der Innocenti (um 1488) ist eine der edelsten, farbenfreudigsten Kompositionen des Künstlers (nicht ohne Einfluß von Leonardos unvollendetem Bilde gleichen Inhalts.) Zwei geringere Madonnenbilder (Werkstattarbeiten, nach 1480) in S. Anna zu Pisa; ein Christus in der Glorie mit Heiligen, leider sehr schadhaft, im Stadthause zu Volterra; eine Tafel mit drei Heiligen, und Gott-Vater im Halbrund, im Stadthause zu Rimini, wesentlich von Gehilfen ausgeführt. Endlich im Stadthause zu Narni eine spätere große 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 Cassonebilder: „Raub der Sabinerinnen“ und „Versöhnung der Sabiner und Römer“ im Pal. Colonna zugeschrieben. Von seinem Schwager und Mitarbeiter *Bastiano Mainardi* († 1513) verschiedene Fresken in der Collegiata und S. Agostino seiner Vaterstadt San Gimignano; in S. Croce zu Florenz das Fresko der Gürtelspende, in den Uffizien das Fresko der Beweinung unter dem Kreuze (aus S. M. Nuova), in der Gal. zu Neapel ein Tondo 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 vier Heiligen, in den Uffizien (Nr. 1280) zwei Geschichten Josephs (Nr. 1249 und 1282), eine Madonna della Cintola, eine neu aufgestellte vor einer Nische stehende Madonna, im Pal. Pitti eine h. Familie (Nr. 199, schon ganz im Stile des Andrea del Sarto), in S. Spirito eine Dreieinigkeit: gute Bilder ohne höhere Eigentümlichkeit. In der Gal. Crespi in Mailand der gegenständlich 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 Malerplastiker, hauptsächlich von Castagno abhängig; dann finden wir ihn auf den Spuren Botticellis. Seine früheste, zwischen Fra Filippo und Botticelli vermittelnde Manier wird am besten in den beiden Verkündigungsfiguren in S. Lucia de' Magnoli erkannt, die getrennt 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 Florenz (dort Botticelli genannt), ferner in den drei Täfeln mit

a Geschichten aus dem Buche Esther im ersten Korridore der Uffizien, in den vier allegorischen Bildchen mit den Triumphen der
 b Zeit, der Liebe, der Keuschheit und der Gottheit in S. Aniano, unterhalb Fiesole. Ghirlandajos Vorbild verrät sich in der Grab-
 c legung und in der Anbetung der Könige im Museo di S. Apollonia, 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 Kunfrichtung 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 (f. S. 705 f.) *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 Filippo's 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 Verkündigung und vielleicht die Trinità in S. Spirito zu Florenz. l
 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 fönlichkeit. 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. Corfini 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 Speifung 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 a 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 schwülftigen 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 biederen, aber entschlossen aussehenden Lehrers Verrocchio (Nr. 1163) und sein Selbstbildnis. In der alten Sakristei des Domes ein h. Michael; ein anderer Heiliger in Orfanmichele. Auch die 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 einer Madonna mit Heiligen im Museum der Innocenti zu Florenz und an der schönen Halbfigur einer lesenden Magdalena aus der Sammlung Baracco, jetzt im Pal. Corsini zu Rom. Sein Hauptbild in Italien, die Jungfrau Maria stehend zwischen sechs Heiligen (Uffizien, Nr. 1250), hat noch manches an das Quattrocento Erinnernde. In S. Francesco bei Fiesole eine ganz frühe Konzeption der Maria (bezeichnet und datiert 1480). Eine späte Madonna mit Heiligen in der Ch. al crocifisso 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 Mythos der Andromeda behandeln) sind charakteristische Beispiele seiner phantastischen Auffassung mythologischer Stoffe und zugleich interessant für seine spätere Behandlungsweise. Ähnlich das Urteil Salomos 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 Gesamtgedenkmale der toskanischen Malerei des 15. Jahrh. bieten die zwölf Fresken aus dem Leben Moses und 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 Kardinalsitzen 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 Moses 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 Vordergrund das Reinigungsoffer des Ausfätigen (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) weisfagend 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 wird¹⁾. 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.

Aber die figurenreiche Erzählungsweise jenes Jahrhunderts, die sich hier in breitem Formate ergeht, die Luft 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 hält¹⁾. 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 Ausfätigen 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.

Altarwerken bis zu verknöchertter 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 schwächer als seine plastischen, so daß er jenen archaisierenden Malern nahe steht; er verliert sich noch mehr ins Detail, wofür seine Madonnen in den Uffizien (von 1447, Nr. 47) und die bessere in der Akademie zu Siena (von 1479) angeführt sein mögen. Sein bestes Werk ist wohl die zierliche, vortrefflich erhaltene Himmelfahrt im Dom 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 eine Geburt Christi in S. Domenico. *Neroccio* ist der Urheber einer recht tüchtigen Altarstaffel mit Szenen aus der Legende des h. Benedikt 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 Bilder von ihm in der Akademie zu Siena (sein Hauptwerk die Madonna zwischen den hh. Michael und Bernhard; andere 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 Totenbahre im Hospitale mit ihren zierlichen figürlichen Dar-

stellungen gilt. Von Benvenuto eine Verkündigung im Palazzo de' Priori zu Volterra (1466) und eine Geburt Christi im Dome daselbst; eine Madonna mit Heiligen in S. Domenico zu Siena (1483); eine trefflich erhaltene Madonna della Misericordia (1481) im Monte dei Paschi ebenda; eine zweite Verkündigung in S. Bernardino zu Sinalunga, wo noch verschiedene Bilder seiner Hand. Sein Hauptwerk ist die große Himmelfahrt Christi in der Akademie (1491), deren Malweise von der seines Sohnes kaum mehr zu unterscheiden ist. — *Girolamos* einziges bezeichnetes Werk ist die Mad. della Neve (aus S. Domenico) in der Akademie (1508); urkundlich ist von seiner Hand auch die übermalte Himmelfahrt in S. Caterina di Fontebranda. — Der bedeutendste unter den Malern Siens 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 ähnlich die thronende Barbara in S. Domenico (1479), sowie mehrere thronende Madonnen und kleine Marienbilder der Akademie (besonders das von 1470) und die große Himmelfahrt Mariä in S. M. de' Servi zu Borgo San Sepolcro (1487). Sobald er jedoch dramatische Vorgänge zu schildern sucht, wie in seinen verschiedenen Darstellungen des Kindermordes (in S. Agostino von 1482, in S. M. de' Servi von 1491 und in dem übermalten Bilde im Museum zu Neapel), wirkt auch er, trotz mancher 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 tiefer stehen *Andrea di Niccolò* (1460—1529) und *Pietro di Domenico* (1457—1501), von denen die Akademie wieder mehrere Bilder enthält.

Am schwächsten erscheinen diese sienese Künstler in ihren Fresken. So tritt in der 1440—43 von *Domenico di Bartolo*, *Priamo della Quercia* (dem talentlosen Bruder *Giacomos*) und *Vecchietta* ausgemalten Halle des Spitals an die Stelle der sonst bei Tafelbildern beobachteten peinlichen Sorgfalt flüchtige und liederliche Arbeit. — Etwas vorteilhafter zeigen sich die an der Ausmalung der Unterkirche des Domes, S. Giovanni, beteiligten 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 Pharifäer, 1489). — Erfreulicher sind die originellen Zeichnungen dieser Meister zu den Fußbodenmosaiken im Dome und in S. Giovanni (vgl. S. 222 e).

Im Gegenfate 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 Ölfädtdchen 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, 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 besitzt die Sakristei von S. Agostino zu Fabriano. Weit geringer 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 da Fabriano. Von ihm ein Altarbild im Museo Cristiano des 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 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 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 Formgeföhle und an Innigkeit der Auffassung zu erreichen. — Florenz besitzt außerdem in den Uffizien (aus S. Niccolò) die vier Flügel 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 (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,

leider arg beschädigt, das Gentile 1426 auf der Durchreise nach Rom malte. — Ein besonders anziehendes Madonnenbildchen besitzt das Museo Civico zu Pisa, ein ähnliches frühes, leider schadhafte**a** 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 durch. Seine zugänglicheren Werke finden sich im Pal. Colonna zu Rom; im Vatikan eine große Altartafel vom Jahre 1466, sowie in Villa Albani eine thronende Madonna zwischen Heiligen (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 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 Altarschrein, 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 Benozzos Einfluß in S. M. in Campo (vor der Stadt); verdorbene 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 Heiligen. — Im Dome von Assisi: geringe Fragmente eines Altarwerkes, in die Wand eingelassen. — Die übrigen Gemälde in 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 feiner (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 Rauntiefe 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 feine florentiner Zeitgenossen noch übertreffenden Meisterschaft handhabte, so vervollkommnete 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 Effekstück 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 Staffei 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 Ölgemälde befindet sich jetzt in den Uffizien (Nr. 1300)¹⁾: das kleine Diptychon mit den charaktvollen 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, behält 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 Francesca's 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 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. Barberini zu Rom beigegeben. 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 segnenden Christus von einer Engelschar umschwebt, in der Stanza capitolare der Sakristei von St. Peter zehn Bruchstücke mit 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 Corregio 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, 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 Bedeutung¹⁾. Verwandt, doch altertümlicher ist die Figur des h. Markus, im Durchgange der 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 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 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 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 (ursprünglich 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 Stanzzen 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 baufchiger; 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 Schärfe 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, profaisch bürgerlichen Heiligen- gestalten, 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 Ar- beit von verschiedenen zugeschrieben wird, doch schwach in der Aus- führung; ferner die Kuppel der 5. Kap. rechts und ein frühes Altar- bild (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 Thron- sitze mit Arabesken, der ausgedehnten landschaftlichen Hinter- gründe 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 1

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 Orfinis, 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. Franziskus 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 lebenswürdiger 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 Hieronymus im Lateran, geben keinen vollen Begriff von der 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 aufzufuchen 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, wengleich 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 zarte Madonna (Nr. 477) und die großartig bewegte Stäupung Christi (Nr. 262) in der Brera. Um 1482—83 malte Signorelli sodann das schöne Fresko in der Sixtina, das die letzten Taten 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 Freskensmuck der Sagrestia della Cura in der Madonna zu Loreto aus, wo Melozzo etwa gleichzeitig 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 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 Ausschmückung 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 Civico zu Orvieto, wo auch eine geringere h. Magdalena (1504).

Unter seinen Tafelbildern ist eines der frühesten und (trotz seines schadhafte[n] Zustandes) eines der schönsten die thronende Madonna mit vier Heiligen und einem lautenspielenden Engel (1484) im Dome zu Perugia (Maria nebst dem Kinde augenscheinlich von Fiorenzo beeinflusst); an Ort und Stelle ein wahrer Trost für das von Peruginos süßen Ekstasen übersättigte Auge. 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 feiner Hand, die jedoch nicht zu seinen besten Werken gehören. Zwei mächtige Bilder zieren den Chor des Domes: die Einsetzung des Abendmahls (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 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 Altartafel in S. Niccolò: die Klage um den Leichnam Christi, auf der 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 Ausdrücke 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 Pinakothek. — 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 Castiglione Fiorentino (1484), leider sehr schadhafte. — 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 vierteiliges 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 liebevolle 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 schadhafte; 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

Peruc
 der l
 einer
 feine
 gam
 zu S
 Portr
 Z
 († 15
 zeige
 fehr
 ihne
 nam

S
 bei
 irrtü
 meh
 aus
 zeid
 Plaf
 weiß
 verb
 Hau
 ton
 des
 köp
 Gef
 Ital
 der
 best
 dat
 S. F
 des
 übt
 ftig
 lan
 unc
 ein
 spä
 Art
 Ca
 Ch

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 irrthümlich 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 Cortona, 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 Cam- 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 in S. Pietro zu Perugia aus d. J. 1459, und sein Sohn *Lodovico di Angelo* (ein Bild im Dome zu Perugia) sowie *Giov. Boccati da Camerino* zu nennen. Von letzterem besitzt die Pinakothek eine Reihe von Gemälden (G. 16–20), die, denen des jüngeren 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 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 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 Wand Schmuck der Kapelle des Pal. Comunale zu Perugia, die er mit Szenen aus dem Leben der hh. Herkulanus und Ludwig von Toulouise ausmalte (von 1454 bis zu seinem Lebensende). Seine Tafelbilder 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 (H. 10). (Die Fresken im Saale VII des Konservatorenpalastes 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 Affisi 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 Sakristei- türe 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 tödenden Schönheitsfinne 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 Cavalcafelte mit F. di Lorenzo für identisch zu halten geneigt sind. Andere ähnliche Arbeiten in Affisi außen an S. Andrea und am Tore S. Giacomo (Madonnen), sowie in Rom: die Darstellungen der Legende vom h. Kreuze im Chore von S. Croce in Gerusalemme zu Rom, wohl von *Antoniazzo*.

Ausdrücke gar nicht erfättigen 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 Wurf 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 klüglichsie.

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 vor¹⁾. — 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 unsatthafte 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 frühestes, urkundlich bezeugtes Werk Peruginos erhalten hat. Das zweite Werk, das ihm mit Sicherheit zugeschrieben werden kann, sind die Fresken der Sistine, 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 Sistine ^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 gefundenen 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 Wand Schmuck 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 schadhafte).

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 Madonna 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. Bracassi (Nr. 1217, s. auch unter Raffael). — Der Kreuzigung und dem 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. 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 Madonna (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. 9

Im Jahre 1499 erhielt Perugino den Ruf zur Ausschmückung zweier Räume der Wechflerhalle, des sog. Cambio, in Perugia. h Die Fresken, die er schon im folgenden Jahre vollendete (gegenständiglich 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 n 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 Sixtina entgegen. Der Einfluß dieses begabteren Landsmannes, verbunden mit den Traditionen der älteren Umbrier, 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, farbenprächtigt, 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 Kunstperiode 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 lebenswürdigen 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 Sixtina (vgl. S. 713 fg.) tätig war, erhielt er umfangreiche Aufträge, die er mit Hilfe untergeordneter Maler stets in kurzer Zeit, aber stets sauber 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 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 phantasiereicher Umrahmung (wahrscheinlich erst 1505) ausmalte. Die Dekorationen der 4. Kap. entstanden 1489 im Auftrage des Kardinals Giorgio Costa (f. 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 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 Appartamento Borgia im Vatikan (1492–94) aus. Im Saale der Päpste – unter dem Konstantinsaaale – 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 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 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 Heimführung 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 anmutigsten Marienbilder. — Im Saale der freien Künfte (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 Verfall 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 Frühjahr 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 Künfte, 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 hat¹⁾.
- c Im Saale des Credo hat *Pier Matteo d'Amelia* die Lünetten mit den Propheten und Aposteln gemalt; die figürlichen Malereien im Saale der Sibyllen, vor allem die Darstellungen der sieben Planeten, sind handwerksmäßige Leistungen; sienefische 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 Künfte sieht. Im ersten Raume der Torre Borgia (Fensterische links) kommt der Triumph der Grotteske am vollständigsten zum Ausdruck in Resten einer Kandelaberverzierung, so originell und feingestimmt, daß sie nur von Pinturicchios Hand sein können.

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 Scoffacavalli. 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 Giuliano 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 Verkündigung, 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 (zwischen Assisi und Beltona) an. — Das kolossale Altarbild in S. Andrea 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 Chorbücher) 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 Unbefangtheit war ein wesentlicher Vorteil für jenen Maler. An der Außenseite 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 kleinere 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 thronende Madonna zwischen Heiligen in der Pinacoteca zu Perugia (von 1498), sowie der gleiche Gegenstand ebenda aus S. Girolamo; — im Dome zu Sanseverino ein ähnliches, kleineres Madonnenbild mit dem Stifter, früh und besonders anziehend. — In San Gimignano im Stadthause (aus Monte Oliveto) die Madonna in der Glorie von zwei Heiligen verehrt, in reizvoller Landschaft (um 1504; nicht unbezweifelt). — In Siena (Akademie Nr. 28) namentlich die h. Familie mit Christus und Johannes 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. — Im Vatikan (Nr. 23) die treffliche Krönung der Jungfrau, leider 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. Sein frühestes Bild ist eine Kirchenfahne in S. Agostino zu Borgo San Sepolcro, eines seiner spätesten und widerwärtigsten die thronende Madonna zwischen Heiligen in den Uffizien (Nr. 91). Ansprechend ist ein Nolimetangere in S. Lucchese über Poggibonfi, 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 allerreinften 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 an, ebenso vermutlich die sog. Madonna della Spineta (ein Presepio) im Vatikan (Nr. 26). — In Trevi sind von ihm: in der Mad. delle Lagrime die Grablegung von 1520, im Municipio die beiden schönen Gestalten der hh. Katharina und Cäcilia; in S. Martino eine feine, milde Madonna in der Mandorla mit den 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 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 1517 Vorstand der Lukasgilde wurde. Am umfangreichsten hier die Fresken in S. Jacopo, zwischen Spoleto und Foligno, z. T. schon maniert. — Im Pal. Colonna zu Rom ein tüchtiger St. Hieronymus in der Wüste. — Im Pal. Pitti, Stanza dei Putti, die zarte Vermählung der h. Katharina zwischen den hh. Antonius und Franziskus, schadhast und nicht bedeutend. — Für eine Krönung Mariä im Municipio zu Todi (aus den Reformati, voll. 1511) und eine Wiederholung desselben Bildes im Municipio zu 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 von Fresken aus der Magliana, Einzelfiguren der Musen; spät und maniert.

Die übrigen Schüler und Gefellen 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 Kapuzinerklosterchens S. Damiano bei Assisi; zwei Jahre älter ist die schöne Anbetung der Könige aus S. Agostino in Pinakothek zu Perugia (datiert 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. Francesco 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 Cambio von besonders flüchtiger Ausführung (1517); mehrere einzelne Heiligengestalten an einem Pfeiler des Domes. — *Ti-*

berio d'Assisi malte 1518 einen Freskenzyklus mit Szenen aus dem Leben des h. Franziskus in der Capp. delle Rose von S. M. degli Angeli unterhalb Assisi, wie er sie bereits ähnlich, aber um nichts lebensvoller, 1512 in S. Fortunato zu Montefalco ausgeführt hatte. — Unter Peruginos eigentlichen Schülern verdient *Sinibaldi Tbi* Erwähnung (Gubbio, Hauptkirche; Rom, S. Francesca Romana). — Die *Assiani* sind eher Nachahmer Raffaels als Schüler Peruginos. Der Vater, *Domenico di Paris Assiani* (1483 bis nach 1536), erhielt von Raffael die Zeichnung (jetzt in 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 in der Pinakothek zu Perugia als einen leichteren Nachahmer Raffaels mit ältern Inspirationen kennen: thronende Madonna (Q 16–21, dat. 1517) und Johannes auf Patmos. — *Adone Doni* (1540–83) zeigt in der Anbetung der Könige in S. Pietro (5. Pfeiler links) allerlei fremde Einflüsse neben peruginischen Anklängen: ein Abendmahl von 1573 in der Unterkirche zu Assisi, ebenda die manierten Fresken der Capp. S. Stefano; ein Altarbild im Dome zu Gubbio. — Ein sonderbarer Kauz, *Bernardino di Marotto* (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 (f. 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 Giotto's Arena-fresken 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 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, f. 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 Mantegnas 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 sauberster Durchführung und minutiösem Detail. Ihm folgt die (übermalte) h. Eufemia im Museum von Neapel, vielleicht das großartigste Programm 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 Altarbild 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 beiden kleinen, sauber vollendeten Madonnen in der Gal. Carrara zu Bergamo und in der Gal. Poldi zu Mailand. Das charakteristischste Beispiel, wie schrecklich ernst es dem Künstler 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 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 Trivulzi zu Mailand (1497), ein großer h. Sebastian wenig erfreulich, in der Sammlung des Barons Franchetti zu Venedig.

— Eine Madonna mit fünf Heiligen (in Halbfiguren) in der Gal. zu Turin (Nr. 164) ist leider stark übermalt. — Im Anfange seines Aufenthalts in Mantua entstand das bisher verkannte Porträt des Franc. Gonzaga im Museum zu Neapel und ein beschädigtes 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 Dome zu Padua (Sagrestia dei Canonici) zwei Tafeln mit je zwei Heiligen (Flügelbilder zu der Madonna in Berlin). In der Gal. zu Turin (Nr. 162) ein sehr charakteristisches Madonnenbild, in reicher Einrahmung, mit Fruchtkranz und Beiwerk; in der Gal. Locchi 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 Gal. zu Modena ist nüchtern und ungeschickt komponiert; in Färbung, unruhiger Faltengebung, herben Gestalten und phantastischer Landschaft mit Felsengebilden und vereinzelt Pflanzen und Bäumchen verrät sich die Schule von Padua. Übereinstimmend im Charakter ist die Bekehrung Pauli im Museum zu Verona. — 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 besonders gut die mantegnesken Chiaroscuro, 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 Legendenzenen (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 ersten, aber in den Gestalten ungeschickten Bilder in Bologna erhalten, namentlich das bez. vierteilige Altarbild im Collegio di Spagna; — ein Kruzifix und eine Geburt Christi (Nr. 198) im Museo Civico, aus später Zeit. (Das Altarbild mit der h. Apollonia, umgeben von kleinen Darstellungen aus ihrer Legende, ebenda, wird i jetzt mit Recht dem altertümlichen Ferraresen *Galassò Galassi* zugeschrieben, von dem auch die hh. Petrus und Johannes in S. Stefano, 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 Coffa* († 1477). In Ferrara schon 1456 mit seinem Vater tätig, war er seit 1470 in Bologna angefessen. Hier ist von ihm das Fresko o der thronenden Madonna mit Engeln, zu ihren Füßen Giov. Benvoglio 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 durchgeführt¹⁾. Eine eigenhändige treffliche Arbeit
- b Cossas ist die Altarstafel 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 irrthümlichen 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 ausübte²⁾, und der sich in geringerem Maße auch in dem benachbarten Bologna geltend macht. Pieros eigene Malereien im Pal. Schifanoia sind leider untergegangen; die Malereien im großen Saale, die erhalten sind, wurden wahrscheinlich schon um 1470 ausgeführt und sind das interessanteste Gesamt Denkmal 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 Gestalten 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 entstandene 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 (f. S. 781) nahe stehend; schon mit landschaftlicher Ferne.

wagen, von symbolischen Tieren gezogen, nebst Szenen aus dem Menschenleben, die allerlei Künfte 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 Coffa 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 ein Orgelflügel, mit der Verkündigung und dem h. Georg (1469); in der Pinakothek ebenda zwei kleine Rundbilder (Nr. 26 u. 27); b in der Galerie Locchi 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 Squarcionis 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 Coffa 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 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 Bild in der Galerie zu Modena: Tod der Lucretia; die pikante Darstellung des Herkules auf dem Schiffe im Museo Civico zu Padua (Sammlung Cavalli); die Zeichnung eines Kampfes im 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 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 Schönheitsfussinn und Seelenausdruck, behielt aber gehörigen Orts eine gesündere Empfindungsweise und leuchtendere Färbung vor ihm voraus. — Von den großen auf Leinwand gemalten Temperabildern in 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 an Roberti. — In S. Petronio¹⁾ ist sodann das Altarbild der Capp. Bacciocchi (7. Kap. links, thronende Madonna mit vier Heiligen

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 unbekanntes Ferrarefens, der gleichfalls unter dem Einflusse des Costa steht, zu betrachten. Ebenfowenig 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 Vegetation und Ausichten 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 Veremählung 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 seinem 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 Gefelle 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 Kapitulinischen 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 Cottellini* 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, zuweilen 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 wunderlichen Ausdruck des „Gekränktheits“ an. Hauptfächlich 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 Lebenswahrheit; 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 a 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 b noch an Costa anlehnt. — Aus derselben Zeit der h. Georg in der Gal. Nazionale zu Rom, das farbenprächtige Meisterwerk, der c h. Stephanus der Gal. Borghese (Nr. 65), und ein h. Franziskus d] bei Dr. Gust. Frizzoni in Mailand. — Eine Pietà in der Pina- e kotheek zu Bologna und eine Verkündigung in der Brera f (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 g 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 schö- h ner, 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 i und eine kleine Madonna in der Pinakothek in Bologna noch k ziemlich nahe. — Werke seiner späteren Zeit mit deutlichem Einflusse von Raffael ist ebenda eine Verkündigung mit den hh. Jo- l hannes 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 m und der gleiche Gegenstand von ähnlichen Vorzügen der Erfindung in S. Frediano zu Lucca. — Eine Grablegung in der Turiner n Galerie von 1515 ist ebenso wie die thronende Madonna zwischen o vier Heiligen in der Gal. zu Parma kalt und nüchtern; ebenda p eine Kreuzabnahme. — In der Pinakothek zu Forlì eine Ge- q hurt Christi; in der Bibliothek zu Cesena eine schöne Dar- r stellung im Tempel; im Museum zu Verona eine Madonna mit s Engeln; in den Uffizien (Tribuna) das anziehende, vornehme t Porträt des Scappi; in der Ambrosiana zu Mailand der seg- u nende Gottvater (Nr. 59).

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

ein Werk der ganzen Schule¹⁾, 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 Ferraresen 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 Mauritius, datiert 1526, in der Pinakothek zu Bologna (Nr. 84). b — 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 Kindes, in S. Cristina (1. Altar, rechts); gleichfalls früh und tüchtig c die Anbetung der Hirten von 1519, in S. Giovanni zu Parma d (2. Kap. rechts). — Unter zwei späteren Bildern der Brera (Nr. 437, e 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, Donatoren 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 f Könige. — Sein Hauptwerk, die Fresken in S. Frediano zu Lucca (Geschichten des Christusbildes, „Volto Santo“, ufw. nach 1506, g 2. Kap. links), zierlich und genau ausgeführt, mit einzelner 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*.

zudem 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 Boatteri* (Pal. Pitti, Nr. 362), dann die vorhin ge- c legentlich ihrer Beteiligung an dem Freskenschmucke von S. Cecilia (S. 756, Anm.) erwähnten *Giov. Maria Chiodarolo* (Pinako- d thek zu Bologna, Anbetung des Kindes) und *Tamaroccio* (der sich auf einer Madonna in der Gal. Poldi zu Mailand bezeich- e net) gehören zu den zahllosen schwach begabten Schülern und Nachfolgern des Francia.

Solche und noch geringere Handlanger der Werkstatt fabri- zierten 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 Dreieinigkeits 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 1

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 Si-
 byllen 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 Re-
 naissance 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 Costa nahe-
 kommenden 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
 h 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 Fär-
 bung 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 altniederlän-
 dische 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 das Altarbild in S. Pietro ebenda. Im Pal. Bellintani eine ähnliche thronende Madonna zwischen vier Heiligen. — Dem *Pellegrino Tunari* († 1523) gehört die farbenprächtige thronende Madonna zwischen den hh. Geminianus und Hieronymus im Ateneo 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 (*Caselli* 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. Borromeo zu Mailand (Butinone gen.), so- n 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 Caselli* hatte den Vorteil, den Unterricht des Giov. Bel- p lini zu genießen. Von ihm in Venedig eine gute thronende Ma- q donna (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 Fraldi* (1465–1528) lernten wir schon früher als Dekorationsmaler kennen (vgl. S. 252 a). Einen gleichzeitigen *Josofat de Fraldis* 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 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 Guarientos Fresko, f. S. 675 d); kleine säugende Maria im Museo Correr; in der Kirche zu Teramo ein reiches vierteiliges Altarwerk. — 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 Madonna in S. Francesco della Vigna bekannte *Fra Antonio da Negroponte*, interessant durch Architektur und naturalistisches Beiwerk; 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* (f. 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 begegnet wir in Venedig einer Anzahl meist noch erhaltener Altarwerke

deren
Anton
jene c
Werk
tile d
freun
rend
der A
merk
Anor
Helle
Durch
Rahm
tuend
tile o
als fe
S. Po
holum
sich b
cari
datie:
die v
die E
von l
Made
in tr
Sp
jenen
Bart
der F
liche
nola
Pad
war
Nam
zu fe
M
jünge
eine

1)
einem
demi
Halbf
die H

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 Aufbau, 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 wohlthuenden 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, vierteiliges Madonnenbild in der Brera (Nr. 228) und eine kleine Madonna 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.

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 rofigen 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. Giovanni 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 l. 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. Formoso (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
den
leuch
Luigi
1503
lomm
Anmu
oder
Bild
fior
fehr
Heili
Einze
hh. F
hohe
Erze
liche
ein f
in B
gang
unter
recht
einer
schön
thron
Archit
lich i
Luigi
Meist
in S
di S.
(Sale
was
de'
lung
1489
mit c
dam
gerin
Bell
E
auf
ist Co
bis 9

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 (Aluise) 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 frühestes erhaltenes Bild ist der vielteilige Altar in S. Francesco zu Montefiorentino, 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 o unter Bartolommeos Triptychon) und eine frühe Madonna (2. Kap. b 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, f. 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-Valfecchi 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 Prunkfucht, 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 naturalistischem Beiwerk, selbst durch die Art der Einrahmung seiner meist vierteiligen 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 „Schweißstuch 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 Marken 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 Lunette, 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 Meisters 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

ausg.
Chri
Färb
Namu
von I
herrl
reatt
V
Sohn
Brud
einze
(Nr.
in de

Di
sich e
selbe
wirk
Schü
nach
er se
Mitt
Hier
in B
Schu
Schw
herv
läßt
weit
im I
die
gew
Mad
Tad
(als
beid
in d
bild
dere
in S
das
spät
und

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, gebühlich 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 einzelne Heilige von demselben in der Akademie zu Venedig (Nr. 105) und zwei Bruchstücke eines Altarwerkes von Alamanni in der Galleria Nazionale zu Rom genügenden Beweis.

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 Gefelle; 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 Madonnenbild seiner Hand (Nr. 582); ähnliche Bilder in der Gal. Tadini zu Lovere am Lago d'Isèo, in der Gal. zu Bergamo (als G. da Fabriano), in den Uffizien und in der Brera (letztere beide neu erworben); ein großes, ergreifend wirkendes Kruzifix in der Pinakothek zu Verona, vielleicht auch das schöne Reiterbild des S. Crisogono in S. Trovaso zu Venedig, das von anderen dem *Jacobello* zugeschrieben wurde. Das Verkündigungsbild in S. Alessandro zu Brescia, mit dem reizvollen Innenraume, das ihm jetzt von den meisten zugeschrieben wird, mußte seiner späteren Zeit angehören. (Nicht von ihm dagegen die [falsch bez. und 1453 datierte] Madonna in der Brera, aus Rovellasca stam-

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 Gio-
 vannis, 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 Be-
 rührung mit niederländischen Künstlern oder Bildern in Sizilien oder
 Neapel statt?) den Niederlanden einen längeren Besuch abge-
 stattet und sich hier die Eycksche Technik der „Ölmalerei“ ange-
 eignet, 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 be-
 gabten Venezianer durch Antonello ermöglichte hier jetzt die Aus-
 bildung der glänzendsten koloristischen Schule Italiens. Die Samm-
 lungen 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 wesent-
 lich 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 Gold-
 grund, 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 ent-
 stellt 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-
 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 deut-
 lichen Einflüssen des Giov. Bellini ohne viel Veränderungen wieder-
 holte, 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 na-
 mentlich für Giovanni ein vollständigeres Bild seiner Entwick-
 lung gewonnen.

Gentile Bellini (geb. 1429, † 1507) malte 1464 die beiden Orgel-
 flügel mit den Kolossalgestalten der hh. Markus, Hieronymus, Fran-
 ziskus und Theodor (sehr beschädigt, jetzt im neuen Museum von f
 S. Marco aufgestellt), Gestalten von ganz paduanisch plastischer
 Wirkung und perspektivischer Richtigkeit, aber ungeschlachtet 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 Re-
 liquie vollzogen wird (vor 1494); die Prozession auf dem Markus-
 platze (1496) und die Wiederauffindung des Kreuzes im Kanal

a (1500), sämtlich im Saal XV der Akademie. — Ein ähnliches besonders helles und farbiges Bild, die Predigt des h. Markus in
 b der Brera (Nr. 164), vollendete nach seinem Tode sein Bruder. Gemeinlich ist diesen figurenreichen Bildern der etwas graue Ton der Färbung, die trocken pastose Behandlung und die helle Beleuchtung; 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 zusammenfassende 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 Charakteristik 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 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 feinsten 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. Frizzoni, im Pal. Trivulzi und in der Gal. Crespi zu Mailand; n 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 Abendstimmung mit untergehender Sonne und einbrechender Nacht namentlich in der Landschaft zur Geltung kommt und den Eindruck

des Kunstwerks in einer damals in Italien noch unbekanntem 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 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 ernstesten 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 feinsten 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 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 Madonna zwischen vier Heiligen (leider fast noch mehr zerstört) in S. Francesco della Vigna (1507).

Statt nach alter venezianischer Sitte auf einzelne Tafeln verteilt, sind hier die Heiligen zu einer Gruppe um die thronende Madonna, zu einer „Santa Conversazione“ zusammengedrückt, 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, Lauten- und Geigenpiel sind nur äußeres Symbol dieses wahrhaft musikalischen Gesamthaltens. 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 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 viel-
 mehr die Arbeit eines Schülers in der Art des *Catena* oder *Bissolo*.)
 c — Fünf kleine Tafeln mit sonderbaren Allegorien in der Akade-
 mie (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 ge-
 nommen. 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. Co-
 rona zu Vicenza, gleichmäßig ausgezeichnet durch die Farben-
 pracht, den Reiz der jugendlichen Engelgestalten und die schöne
 f Berglandschaft. — Die Akademie zu Venedig besitzt eine Ma-
 donna zwischen den hh. Magdalena und Katharina (Nr. 613) und
 g eine andere mit den hh. Georg und Paulus (Nr. 610), edle Ge-
 stalten 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-
 donna der Brera von 1510 (Nr. 215); höchst feierlich und farben-
 prächtig auch der große „Christus zu Emaus“ im Chore von
 m S. Salvatore zu Venedig. — Endlich das späteste in Italien er-
 haltene Bild (1513): die hh. Christophorus und Hieronymus vor
 n reicher Landschaft, in S. Giovanni Crisostomo, worin der hoch-
 bejahrte Greis mit seinen Schülern Giorgione und Tizian gemein-
 sam noch den Schritt in die neue Zeit hinein tut.

Unter dem Einflusse und in der Werkstatt der Bellini, nament-
 lich des Giovanni, bildet sich in den letzten Jahrzehnten des
 15. Jahrh. eine beträchtliche Zahl hervorragender oder doch acht-
 barer 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 fort-
 arbeiten. — 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 (Bafaiti, 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. Urfula (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 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 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 sich in S. Domenico zu Chioggia. — Carpaccios Bedeutung als Komponist und Charakterzeichner lernen wir am besten in der 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 Maria (1508) im Ateneo zu Ferrara. — Einzelne kleinere Bilder in Mailand (Brera, Darstellung der Maria und Spotalizio; Predigt des h. Stephanus von 1514, Nr. 171, 169 und h 170), in Bergamo (Geburt Mariä, Nr. 235) und im Museo i Correr (Heimfuchung, Nr. 31), sämtlich Teile von jetzt zerstreuten k Zyklen aus zwei kleineren Scuole Venedigs. Ebendort ein inter-

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

Als Schüler Carpaccios gilt irrtümlich *Lazzaro Bassiani* (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 Anschluß an die frühere Mantegna'sche Richtung Bellinis. Einen wesentlichen Fortschritt bekunden seine thronende Madonna, der St. Donatus einen Stifter empfiehlt, in S. Donato zu Murano (1484), und eine Krönung der Maria in der Gal. Lochis zu Bergamo (1490). Auch die Madonna im Redentore (Sakristei, darunter 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 Werkstattbild: Ansicht der Piazzetta mit Staffage (Empfang des Herzogs Ercole d'Este durch den Dogen 1487). In der Akademie mehrere der Landschaft halber interessante Bilder; in der Brera zu Mailand lebendig erzählte Predellenbildchen. — Später malte er mit seinem Freunde *Giovanni Mansueti* und mit *Benedetto Diana* gemeinsam an dem jetzt in der Akademie zusammengestellten Bilderschmucke der Scuola di S. Giovanni. (Leider sehr beschädigt und übermalt.) Davon gehören dem Bassiani 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 richteten 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 Galerien von Verona und Bergamo. — Von *Ben. Diana* besitzt die Akademie neben anderen Bildern das bez. Hauptwerk, eine 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. Bassiani 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 lebenswürdigen Zügen, aber heller, von feiner Lichtwirkung, matter in der Färbung und ernster, einem frühen Montagna ähnlich. — Später entstand ein
 b Ölbild des Meisters, das Altarbild mit Johannes d. T. zwischen vier 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 Conegliano (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 Predella-
 d szenen 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 kürzlich für das Museo Poldi in Mailand erworben. Ein kleineres
 f Madonnenbild von 1508 in S. M. delle Grazie zu Este. In
 g Venedig im Carmine eine reiche Anbetung des Kindes in köstlicher Landschaft (1504); ein gutes kleineres Bild mit der thronenden
 h Madonna in der Gal. Layard. Die Akademie besitzt aus früherer Zeit eine ernste, noch etwas herbe Pietà (Nr. 604), aus
 i späterer Zeit die große Darstellung des ungläubigen Thomas (Nr. 611), voll ernster, schöner Gestalten, die den Mangel an dramatischem Inhalt fast vergessen machen; ferner einige kleinere Ma-
 j donnenbilder (Nr. 597, 603) und eine große thronende Madonna
 n zwischen sechs Heiligen (Nr. 36), die das ähnlich angeordnete kleinere Bild in Parma fast erreicht; das namentlich landschaftlich
 o anziehende Bild des Tobias auf der Reise (Nr. 592), aus seiner mittleren Zeit; endlich ein Werk aus der letzten Zeit, die im Saale
 p der Bellini aufgestellte Altartafel aus Zerman: Madonna mit den hh. Dionys und Liberale, sehr blaß geputzt. In der Brera eine
 q große thronende Madonna zwischen Heiligen (Jugendbild), mehrere
 r thronende Heilige, namentlich ausgezeichnet Petrus zwischen Johannes und Paulus, sowie ein kleiner h. Hieronymus in schöner

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

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 be-
sonderem Reiz ist regelmäßig die Landschaft in seinen Bildern:
seine kleinen Hieronymus-Bilder (in Italien nur eines im Pal. c
Giovannelli) sind fast reine Landschaften; aber auch seine großen
Gemälde, wie die Himmelfahrt Mariä in S. Pietro zu Murano, d
zeichnen sich besonders durch die köstliche Landschaft aus (die
Madonna steht dem *Bissolo* sehr nahe; das ganze Bild wird neuer-
dings dem sog. Pseudo-Basaiti zugeteilt). Nicht gleich befriedigend
sind die beiden großen Bilder der Akademie von 1510: Geth- e
semane (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 Einzel- f
gestalten des Täufers und des h. Hieronymus, feiner als sonst bei
ihm. — Ein Bild seiner letzten Zeit in S. Pietro di Castello, g
Petrus zwischen vier Heiligen thronend, schließt sich mehr an Car-
paccio an. Der h. Georg zu Pferde (1520) aus derselben Kirche, jetzt
in der Akademie; noch mehreres dort, sowie im Museo Correr h
(ein frühes, sehr gut erhaltenes und charakteristisches Bild, Ma-
donna mit Donator); in der Gal. zu Bergamo (Christuskopf von i
1517 und männliches Porträt von 1521); in der Ambrosiana zu k
Mailand (der Auferstandene); in der Gal. zu Padua (eine frühe l
Madonna zwischen den hh. Petrus und Liberale); in der Sakristei
der Salute zu Venedig (h. Sebastian). 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 tüch-
tigeren Bildnisse sind meist im Auslande; in der Gal. Lochis n
zu Bergamo das Bildnis des Dogen Loredan unter dem Namen
Gent. Bellinis. — Die Präsentation desselben Dogen vor der thro-
nenden Madonna im Dogenpalaste (Sala de' tre Capi), Bellinis o
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 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.: *Vicen-*
tius de Tarvisio discipulus Joannis Bellini) ist ebenfowenig 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 frühestes datiertes Bild, v. J. 1502, besitzt das Museo Civico in Padua. Unter den zahlreichen Bildern der Gal. zu Bergamo ist sein Hauptwerk eine thronende Madonna (Nr. 176). Auch im Dome (1524), in S. Spirito (1515 und 1525, diese im oberen Teile von anderer Hand) und in Privathäusern dort findet sich manches von ihnen zerstreut. — In Venedig in der Sakristei von S. Giobbe ein schönes frühes Bild, die Verlobung der h. Katharina in trefflichem Rahmen; der Christus auf dem Ölberge in der Brera (168, dat. 1512), die große Verkündigung in der Kirche S. M. del Mesco zu Ceneda; spät die beiden kleinen Bilder (Geburt und Kreuzigung, aus dem Redentore) in der Akademie zu Venedig (Saal V, Nr. 639 u. 640), sowie ihre Pendants (Christus in der Vorhölle und Durchzug durchs Rote Meer) in der Kapelle des Dogenpalastes. 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. 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 *Girolamo 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 Murano; vom jüngeren das große *Noli me tangere* in der Akademie zu Venedig (Nr. 149, von 1513) und andere Bilder ebenda (Nr. 159 und 326). Von *Girolamo* ein Bild mit Heiligen in S. Silvestro zu Venedig (1520), ein großes farbenprächtiges Abendmahl in S. Martino (1549), ein zweites, noch in bellinesker Auffassung, in S. Francesco della Vigna, ein Freskenzyklus in S. Francesco zu Padua (2. Kap. rechts), ein treffliches bezeichnetes kleines Männerporträt in der Gal. Poldi zu Mailand (Nr. 18).

Girolamo da Treviso d. ä. (1455–96) wie *Dario da Treviso* kennzeichnen sich noch als Nachfolger des Sgarzone. Von ersterem eine bezeichnete thronende Madonna im Dome von Treviso (1487), h eine Transfiguration (Nr. 96) und von letzterem eine Pietà in Loreto, Gal. Tadini, sowie ein Bild in der Gal. zu Bassano.

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 Tempel (Nr. 93) und eine Madonna (Nr. 92, f. 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, kräftiger als gewöhnlich); im Dome von Treviso eine Glorie der h. 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 Bezeichnung auf wenigen erhaltenen Bildern bekannt sind. So *Pasqualino* (Museo Correr, Mad. mit der h. Magdalena, von 1496); *Marco Belli* (in der Gal. zu Rovigo Kopie der „Beschneidung“ von Giov. 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).

Mehrere Künstler haben ein besonderes Interesse durch eine Beimischung von deutscher Art in ihren Werken. Zwei davon galten sogar mit Unrecht als Deutsche von Geburt oder von Herkunft: der nur durch die Aufschrift eines Bildes im Pal. Alvise Mocenigo 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 Österreich). Von ihm hat Italien nur noch das feine Bildchen eines

a Falken im Pal. Layard in Venedig. (Neuerdings hat man ihm
 irrthümlich allerlei unter sich sehr verschiedene Werke zugeschrieben,
 wie die beiden Porträts der Sammlung Locchi, 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. Locchi zu
 Bergamo, Nr. 158 (1504), läßt den Einfluß des Bildes von Per-
 uginio 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. Caselli* 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, ur-
 sprünglich 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 Pina-
 kotheek von Forlì, 1512, Nr. 105), *Franc.* und *Bernardo Cotignola*
 n (gemeinsames Bild von 1504 in der Brera, Nr. 458; eine S. Con-
 versazione 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 Sacco*
 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 zwischen den hh. Sebastian und Rochus in der Gal. zu Bergamo (1487). — Seine Haupttätigkeit fällt zwischen 1490 und 1505. Padua besitzt in S. M. in Vanzo das Altarbild einer thronenden 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 auch gleichzeitig die Capp. di S. Biagio mit (leider schadhafte) Fresken ausschmückte. — Das große Altarbild in der Brera (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 hellerer Färbung. — In Vicenza selbst besitzt die Galerie neben den genannten Jugendwerken mehrere spätere große Tafelbilder; — ebenda in S. Bartolommeo, S. Corona und im Dome je ein tüchtiges bezeichnetes Altarbild. Bedeutender noch ist eine Beweinung Christi in Monte Berico (1500), von ergreifender Schilderung des Schmerzes bei kräftigem, fast derbem Naturalismus der Gestalten. Die Fresken mit dem Martyrium Petri in S. Lorenzo (Kap. 1. vom Chor) zeigen noch in ihrer Zerstörung den großen Sinn des Künstlers für Anordnung und Färbung und seine vornehme Auffassung. Andere Fresken im Dome und in Monte Berico. — Ein großes Altarbild in S. Giovanni Ilarione (zwischen Vicenza und Verona). — In Venedig besitzt die Akademie 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 Buonconfiglio, 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. Frize e zoni in Mailand).

Bartolommeos Sohn, *Benedetto Montagna* (tätig um 1490—1541), hat wesentliche Verdienste als Stecher, ist aber als Maler ein kleinerer Nachfolger seines Vaters, wie eine Madonna in der Brera g und ein Bild mit der Dreieinigkeits 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 Hauptwerk, ein stattliches Altarbild in der Brera (Nr. 161), wurde früher m Bart. Montagna zugeschrieben; ebenda ein kleines bezeichnetes Madonnenbild (Nr. 224).

Mit Bart. Montagna hält dessen Schüler *Giov. Buonconfiglio*, 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. Katharina. 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 Kapitols besitzt das interessante, aber nicht bedeutende Selbstbildnis des Künstlers.

♦ ♦ ♦

In
noch e
Rena
berüh
annah
seine
ano, 1
Venec
Dem
seine
ausze
erhal
Tradi
das S
Reich
ihren
— vo
mäßi
sind
schmi
Ferr
grini
befor
freit
zu B
kann
P
geme
ersch
(Nr.
der
dem
Gal.
im F
gute
in S
krift
darf
malt
über
S. G
h. C
sowi
Ma
F

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 (I. 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. b zu Bergamo der kleine Kopf des aus Vittores Medaillen bekannten Lionello d'Este.

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 c (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 e 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 Sa- f kristei 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 g S. Giovanni in Valle und die bezeichnete Madonna mit dem h h. Christoph an Nr. 35 in Via Porta Vescovo (sehr beschädigt), i sowie kürzlich aufgedeckte Fragmente von Fresken in S. Fermo k Maggiore. — Auch die vorzügliche Verkündigung mit zwei Hei-

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 derselben 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 edlige 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 datieren, 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 e 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

kreuz
 zion
 wied
 in de
 feo l
 M. d
 tierte
 worin
 Kolo
 nach
 ist au
 in B
 zien)
 Heili
 Bildr
 seine
 (Nr.

V
 die l
 Anto
 toriu
 aus
 die l
 stelle
 unte
 verd
 N
 bede
 cent
 als
 Sie
 bew
 der
 dell
 sein
 Mal
 war
 roch
 Zeic
 schw
 An
 in S
 Pin
 (Nr.

kreuztragende Christus der Sammlung Carrand im Museo Nazionale 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 Museo Patrio zu Mantua, in dem berühmten h. Sebastian in S. M. delle Grazie bei Mantua und in seinem letzten, 1519 datierten 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 feiner Hand ist auch das Mantegna benannte Porträt des Vespasiano Gonzaga in Bergamo (Gal. Locdis, Nr. 154; Zeichnung dazu in den Uffizien), 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 Refektorium ausmalte) übrig. Seine Bedeutung lernt man besser kennen aus dem interessanten Zeitbilde der Gal. Crespi in Mailand, k die Ermordung des Rinaldo Buonaccolfi durch Luigi Gonzaga darstellend. 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 Predellenszenen 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 Barocke 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. Anastasia (3. Altar r.), sechs Heiligenfiguren in SS. Nazaro e Celso (Capp. S. Biagio, um den Bogen r.), Adam und Eva mit der Krönung Mariä darüber auf Piazza d'Erbe (Casa Crestani).

Von dem Architekten *Giov. Maria Falconetto* (1458–1534) Fresken von 1493 in der Capp. S. Biagio in SS. Nazaro e Celso und 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 Auferstehung; 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 in S. Giovanni in Fonte und die dazugehörige Predella im 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 Madonna und Johannes dem Evang. in S. Bernardino (Capp. della Croce, 1498; die Flügel mit den hh. Franz und Bartholomäus in der Pinakothek, V, Nr. 285 und 291) und der h. Dreieinigkeit 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 beherrschten Färbung ist er echt veronesisch. In S. M. in Organo (3. Altar l.) das höchst sorgsam behandelte Bild der Madonna mit den hh. Martin und Augustin (1503), in S. Anastasia (im r. Querschiffe) der h. Paulus mit anderen Heiligen und Donatoren, im Dome (neben dem 3. Altare r.) zwei Heiligenfiguren und im *Arpicescovado* 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. — In Mailand in der Brera eine thronende Madonna mit den hh. Nikolaus und Zeno (Nr. 225), im Museo Poldi Simson und Delila von seltener Grazie und Empfindung, in den Museen von Padua und Bergamo zwei Madonnen. — Von seinen Fresken bewahrt 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 Mei- stern des ausgesprochenen Cinquecento. Als Miniator lernt man ihn in den Meßbüchern der Pinakothek kennen. Seinen Ge- h malden eigentümlich ist die Regelmäßigkeit der Physiognomien, ein glänzendes Kolorit und die Vorliebe für weite, hügelige Land- schaften von großer Mannigfaltigkeit; fruchtbehangene Bäume weiß er darin mit großem Geschick anzubringen. In der Pina- i kotheek 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 Madonnen- bilder (II, Nr. 138 und 143). In S. Anastasia die Madonna mit k Heiligen von 1512 (r. Querschiff), in S. Paolo eine Madonna mit 1 der h. Anna und anderen Heiligen, besonders farbenprächtigt, 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 musifizierenden Engeln (1526), wohl seine vollendetste Schöpfung. In SS. Nazaro e Celso hat er 1527 zu dem Bilde Buonfignoris o die farbenprächtigtige Predella ausgeführt.

Giovanni Francesco Caroto (1470–1546) genoss Liberales Unter- richt 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-
 cemia (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 Vordergrund¹⁾. 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. Se-
 bastian 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. Urfula 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 Pina-
 kothek (II, Nr. 114) verrät schon den Einfluß des nüchternen
 Klassizismus, der von Giulio Romanos Werken in Mantua aus-
 ging; 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 Hei-
 ligen auf Wolken (V, Nr. 325), eine graziöse h. Katharina (IV,
 Nr. 251), die Fußwaschung (V, Nr. 300), die Versuchung des Hei-
 lands (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 Buonignoris) mit den hh. Erasmus,

1) Bezeichnet: JOANNES 1513. Der Umstand, daß sich der Meister auf anderen Bildern Franciscus nennt, so auf dem Urfulabilde in S. Giorgio: FRANCISCUS CAROTUS P. A. D. MDXXXV, 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 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 *Brusaforci* sind auch die kleinen, mit biblischen Szenen staffierten, schon oben [S. 241 b] erwähnten Landschaften in S. M. in Organo.) In einer Nebekapelle 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 fresco 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, *Uincenzo 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 Artificio, im Museo Poldi und bei Dr. G. e Frizzoni; eine größere, auch ein paar charakteristische Heiligengestalten im Pal. Trivulzi; ein h. Paulus sowie eine liebe- 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 vierteilige 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

Altar
Schmi
vico B
Auch
im M
des M
gorife
zu Br
Foppe
De
Cap
Fresk
lomb
mit d
1462
und I
dem
wänd
Einge
die V
hier
Bildu
bilde
gute
aber
fluß
gede
an (V
deko
Doku
Madi
(r. V
Z
bürti
(1436
ause
die F
lan
vielt
Mar
steti
und
dem
die

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, f. S. 794t). 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 (Griffaille). — 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 albertinisch-naiven, an Gentile und Pisanello erinnernden, aber unbedeutenden Motivbildes mit dem Stifter, vermutlich von *Barb. 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. 1., leider sehr beschädigt) und das monumentale vierteilige 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 Kastele eng zusammengehören.

Sehr eigentümlich sind Butinones große Engelgestalten in S. Martino 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 Kriegerern, 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 1).

Nach Bramante benannte sich sein gänzlich verschieden beanlagter Schüler *Bartolommeo Suardi*, gen. *Bramantino* (urkundlich genannt 1503–36), eine vornehme, fast überempfindliche 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 Hand, stärker paduanisch!); eigentlich bramantesk dürfen die Lünnette der Pietà, ehemals über dem Portale, jetzt in der Kirche S. Sepolcro, und Christus als Schmerzensmann bei Conte Lucchino del Mayno in Mailand genannt werden. Bramantinos Lichtkunst offenbart sich zuerst in der Anbetung der Könige in der Gal. Layard in Venedig. Nach Lionardos und Bramantes Weggang 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 dieser Zeit, wie andererseits die Entwürfe zu Chorstuhlfüllungen in S. Bartolommeo zu Bergamo und das Hauptwerk, die Vorzeichnung der zwölf großen Teppiche mit den Monatsdarstellungen, die den Palazzo Trivulzio schmücken. — Im Jahre 1507 war 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 Solabusca in Mailand. Der Michaelsaltar der Ambrosiana, Johannes auf Patmos auf Isola Bella, die große Kreuzigung und die poetisch feine heilige Familie der Brera zeichnen sich durch 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 Saffo bei Locarno, das Altarbild der Madonna mit Heiligen, welche letztere teilweise beschattet und malerisch überaus reizvoll behandelt sind, beim Fürsten Trivulzi, endlich die beiden leider arg verwahrlosten Tafeln der Pietà und des Pfingstfestes in der Madonna della Ghianda zu Mezzana bei Somma Lombardo mit grandioser gemalter Architektur. — Anklänge an seine Kunst zeigt die vielleicht von *Cesare Magnis* (del Magno) fein ausgeführte Darstellung der Ankunft des Aneas bei Dido in der Sammlung zu Vercelli.

Bernardino de' Conti ist ein mäßiger, als Nachahmer und Kopist Lionardos 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 zugewiesene Bildnis in den Uffizien (Nr. 895), das des Knaben Francesco Sforza im Vatikan (Anticamera dell' Udienza, dat. 1496), das eines Musikers (dat. 1497) bei Crespi in Mailand, ein viertes im Museum zu Varallo und das Trivulzioporträt 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 unbekanntem, unter Foppas und Leonardos Einfluß gebildeten, dem Conti verwandten Maler, durch seine schwache Zeichnung unangenehm auffallend, gehört die große 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. 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 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 lebenswürdigen 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 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 Sirius 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 kreuztragende Christus mit Kartäusermönchen im Museo Civico zu Pavia. — In Mailand malte er die Chornische von S. Simeone ciano mit der Krönung Mariä aus; in S. M. della Passione die

Lünet
kapell
faßt v
Brer
mehre
Landf
Mado
Mado
umge
falls
figure
herrli
lunge
name
golde
darf;
einige
das g
(1498)
donne
Tiefe
In de
Gesch
Taufe

Ve
15. Ja
beson
1493
tätig
Nikol
Anbe
M. d
nales
Einze
gatt
seiner
Tafel
in M
den r
nach
Franz

Lünetten und die Decke der Sakristei. In S. Ambrogio (1. Taufkapelle 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 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 umgeben ist; am Fuße vier h. Bischöfe mit dem Stifter. — Gleichfalls früh, in deutlicher Anlehnung an Foppa, das kleine Halbfigurenbild der Madonna bei March. Visconti-Venosta in Rom, herrlich erhalten, von leuchtendem Kolorit. — Die Privatsammlungen Mailands enthalten verschiedene Tafelbilder seiner Hand, namentlich Casa Borromeo, wo eine Madonna auf reichvergoldetem Thron vielleicht sein vollendetstes Werk genannt werden darf; einzelne Heiligengestalten bei Duca Scotti. — In Bergamo einige Bilder in der Galerie (besonders gut Nr. 229); in S. Spirito das große vielteilige Altarbild mit der Herabkunft des h. Geistes (1498). — In SS. Martiri zu Arona eine späte thronende Madonna 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. Geschichte (1498) und in der Collegiata zu Melegnano eine 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. Nikolaus (1495), in S. Alessandro eine gute Pietà (1504); eine Anbetung des Kindes in der Brera, eine zweite ebenda aus S. M. del Carmine stammend, gehört vielmehr einem Schüler Zenales an, der uns in einem Triptychon in S. Ambrogio und in Einzelfiguren von Heiligen im Museo Poldi und in Casa Bagatti Valsecchi wiederbegegnet. Spätere Bilder Civerchios in seiner Heimat Crema (Dom). Dem Civerchio nahestehend fünf Tafeln mit musizierenden Putten bei Conte Sormani-Andreani in Mailand. Einige tüchtige, leider schadhafte Madonnen unter den neuerlich aufgedeckten Fresken von S. Agostino delle Montagne (Via Longone). In der Gal. zu Bergamo ein bez. h. Franziskus.

Girolamo Giovenone aus Vercelli ist ein schwacher Vorläufer der in Gaudenzio Ferrari gipfelnden piemontesischen Schule; Bilder von ihm in der Galerie zu Bergamo und besonders in der 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 erfährt, ist ebenfalls in Turin (Galerie und Albertina) gut vertreten; sein Hauptbild, eine durch kräftige Farbe ausgezeichnete Himmelfahrt Christi (1496), ziert den 2. Altar rechts in der Certosa zu Pavia. Mehrere Gemälde in seiner Geburtsstadt Alba: das trefflichste, eine thronende Madonna von 1501, mit den heiligen Bernardinus und Franziskus, den Stiftern und schönen leonardesken Putten im Stadthause; eine Anbetung des Kindes in S. Giovanni (2. Altar links). — Eine thronende Madonna zwischen zwei heiligen 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 Hauptwerke im Dome von Turin (2. Altar r.) Dürer zugeschrieben. Andere Bilder finden sich in den Galerien zu Turin (vier Tafelbilder) und Bergamo (kleine Passionszenen) und im Dome 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 *Piazza Albertino* und *Martino* (in S. Incoronata und S. Agnese von Lodi und in der Umgegend; ein Triptychon mit dem heiligen Nikolaus 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 flandrisch reichen 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. In S. M. di Castello, 3. Altar rechts, drei Heilige in einer Landschaft (von 1526); in Multedo bei Pegli eine große Beweinung Christi, ihm zuzuschreiben auch der schöne Madonnenaltar im Albergo de' Poveri zu Genua. — In S. Pancrazio: St. Petrus und Paulus, von *Teramo Piaggia*, der hier völlig als Sacchi's 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 Castello (s. S. 789 a), mit auffallend starken niederländischen Ein-

flüssen
drückt
1531,
Zoan
Amb
fleißig

Ein
auch
ferrari
Vene
die E
bis 15
nende
meist
Mado
erster
(mit
Umge
Vorli
im P
im M
u. a.
und I
(die
Rom
Mod
der G
an de
— In
(eher
Cres
von
Giant
geme
der F
des F
Ausf
Bocc
der I
für e
Altar

flüssen. — Bei dem älteren *Semino (Antonio)* mischen sich Ein-
drücke 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
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 thron-
ende Madonna mit vier Heiligen in S. Giuliano (1. Altar l.), am
meisten der Kunstweise Cimabue verwandt; die im Freien sitzende
Madonna mit vier Heiligen in der Akademie (Nr. 600), eins der
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
im Museo Correr; ähnliche Bilder, meist unter fremden Namen,
u. a. im Pal. Reale (Madonna mit Kind), in den Gal. zu Vicenza
und Padua (zwei geringere Sante Conversazioni), im Pal. Pitti
(die sog. Zingarella des Garofalo, Nr. 246), in der Gal. Doria
in Rom (Madonna mit vier Heiligen in Halbfigur), in der Gal. zu
Modena (Madonna mit zwei knienden Hirten, *Aleni* benannt), in
der Gal. Crespini zu Mailand (Madonna) — alle leicht kenntlich
an den kugelrunden Köpfchen und den großen, eulenartigen Augen.
— In S. Pietro zu Murano eine thronende Madonna mit Heiligen
(eher vom Pseudo-Boccaccino, s. S. 796 c u. ff.). — In seiner Vaterstadt
Cremona ist im Dome der Chor (1506) und das Hauptschiff (1515)
von ihm und seinem Sohne *Camillo* nebst andern Gehilfen, wie
Gianfrancesco Bembo, *Altobello da Melone*, *Galeazzo Campi*, aus-
gemalt. Während sich in den Fresken der jüngeren Künstler schon
der Einfluß der entwickelteren venezianischen Meister, namentlich
des Pordenone und des Romanino, die gleichzeitig mit ihm an der
Aus schmückung 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 Akademie 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 Gastmahl 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. Dagegen 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.

Südtalien 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 ebendasselbst 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 wohlthuend 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 Riesenplatae, 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 Ofimo; 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 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 zwei Heiligen in S. Restituta beim Dome (bez. und datiert 1500); d anderes in seiner Art im Museum von Capua, in der Kathedrale von Fondi (Kap. rechts, ein ähnliches Bild) usw. — Wir würden diesen Maler und seinen Schüler *Antonio d' Amato* (Bild in S. 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 Rom, unter anderen im Konservatorenpalaste und im Lateran, h hauptsächlich aber in Ascoli vorkommende Baumeister *Cola dell' Amatrice* (f. 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 Camalio* 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 (f. S. 801 g). Dem *Antonio Crescenzo*, dem es irrtümlich zugeschrieben wird, gibt man eine h. Cäcilia im Dome und eine Madonna 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 Perugino-
 schüler in der Mitte. — In Messina erscheinen die wenigen Künst-
 ler 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 Aliprandi* (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 Finemolo* († nach 1557), von dem zahl-
 reiche Bilder im Museum und in den Kirchen. g

Welchen Eindruck können neben diesen Schöpfungen eines ge-
 waltig 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, — immer-
 hin 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 alt-
 flandrischen Bildern einen besondern Wert gab, d. h. jener tiefe
 Lichtglanz der Farben, der selbst die profaisch aufgefaßten Charak-
 tere 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 frömmere 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 Stigmatifikation 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 vervollkommen haben. — Das Museo Correr zu Venedig besitzt eine kleine Kreuzigung, die ebenfalls auf H. van der Goes zurückzuführen ist. (Die diesem zugeschriebene Madonna in der Gal. zu Bologna hat nichts mit ihm gemein.)

Italien besitzt das einzige bezeugte Werk des *Justus van Gent* in der Einsetzung des Abendmahls (1474 voll.) in der Gal. zu Urbino. 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 schadhast. 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 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. Barberini steht ihm dagegen schon näher (vgl. S. 724 c).

Mit diesem Justus ist der *Justus de Altemagna*, der 1451 einen Kreuzgang von S. M. di Castello zu Genua ausmalte, mit Unrecht 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 Crescenzo (S. 7981) zugeschriebene Trionfo della Morte im alten Hospital von Palermo (jetzt Kaserne), in überlebensgroßen 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).

a Auf *Dirk Bouts* (van der Goes gen.) geht eine hübsche Madonna im Museo Nazionale zu Florenz (Sammlung Carrand) zurück, 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 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 Bildnisse in der Akademie zu Venedig (Nr. 586) und im Pal. Corfini zu Florenz (Nr. 5); geringer ein verdorbenes Porträt 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 Auslande). — 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 Komposition 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 St. 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 (Chieffetta) 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 lebenswürdigen, 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 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 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 Landschaftler manches, was ihnen an den Bildern der Eyckschen Schule gefallen hatte. In der Gal. Borgheze 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. Borgheze 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 verwandt 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. Corfini 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

zweit
Reihe
angeh
(holl
ähnl
Di

liche
herv
das
lichen
leicht
(Nr.
sich
besitz
hovei
die v
und
Bildm
Gema
zu Pe
Tizian
ein e
turi
indei

Et
Antw
eing
d. ä.
dere
Gentu
S. De
eine
(1517
jedoc
schön
1520)
tücht
in ei
Cor;
des
in d
Holb
der
seine

zweiten Hälfte des 16. Jahrh. das Stilleben vorbereiten, sei eine Reihe guter Bilder des *J. Bueckelaar* im Museum zu Neapel 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), 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 (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 Schoonhoven (H. Holbein gen.). — In der Malersammlung der Uffizien 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 Genua und ein bezeichnetes Prinzenporträt von 1557 in der Gal. zu Parma (Nr. 300). — Ein männliches Brustbild unter dem Namen Tizian im Pal. Balbi zu Genua ist wohl von *Hans von Calcar*; ein echter schöner Kopf vom älteren *Pourbus* beim Princ. Centurione (alla Zecca) ebenda; ein tüchtiger *Joos van Cleve* hängt in den Uffizien (Nr. 784), als Porträt Zwinglis von Holbein bezeichnet.

Ein dem Massys nahestehender niederländischer, vermutlich in Antwerpen ausgebildeter Meister, der früher in die kölnische Schule eingereiht wurde, der *Meister des Codes 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 eine h. Familie von gleichem Werte und eine Anbetung der Hirten (1517?). (Auch sonst noch verschiedenes im Genueser Privatbesitz, jedoch schwerer zugänglich.) — In den Uffizien ist von ihm das 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 in einer Kreuzigung und einer Anbetung der Könige; — im Pal. Corfini zu Rom das Porträt des Kardinals Bern. Clesius (nicht des Kardinals Albrecht von Brandenburg, VI, Nr. 43, Dürer gen.), in der Gal. Borghese das Bildnis eines jungen Mannes, unter Holbeins Namen. Auch eine scharf geputzte h. Anna Selbdritt in der Gal. zu Modena (Nr. 315, Dürer gen.) ist ein echtes Werk 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 Alamano*, 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 darstellt, in den Uffizien (Nr. 744, dat. 1461). Die Florentiner konnten durch diesen grimassierenden Gesellen schwerlich einen günstigen Begriff von der französischen Kunst bekommen! Zwei unter seinem Namen gehende Bilder im Museum von Neapel sind nicht von derselben Hand. *Simon Marmion* ist neuerdings ein Altar in S. Pietro Martire zu Neapel zugeschrieben worden; schwerlich mit Recht.

Von *Konrad Wisz*, 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. Familie in der Kirche“ im Museum zu Neapel. Zwei ihm nahestehende kleine Bilder von einem anderen schwäbischen Meister (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 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 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 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, 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 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 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 a (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). — b Ein Apostelkopf in der Gal. zu Siena ist nur in Dürers Art. 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 d durch fünf Bilder mit der Legende des Petrus und Paulus vertreten, die zu seinen besseren Arbeiten gehören (unter dem Namen Schäuufflein). 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 e 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 f Verona (Nr. 104). — Von *Amberger* besitzen die Uffizien das g Bildnis des C. Groß (Nr. 788, Ant. Mor gen.), die Akademie zu h Siena eine gute alte Kopie des Porträts Kaiser Karls V. (das Original in Berlin).

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

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. Borgheese zu k Rom, Adam und Eva in der Tribuna der Uffizien (1528), und l ebenda in der Malersammlung sein tüchtiges Selbstbildnis in hohem Alter (1550).

Unter einer Reihe oberdeutscher Bildnisse, die hier und da zerstreut vorkommen, sind zwei Bildnisse Ferdinands I. in der Gal. 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 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. Echte 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 gezeichnetes und mit wenigen Farben getuschter Kopf auf einem Blättchen Papier, das später in ein größeres Blatt eingefast, mit Goldgrund versehen und mit Zutat eines rohen, hellblaugrauen Kittels vollendet wurde; leider sehr beschädigt; — endlich ein männliches Miniaturbildnis im Pal. Pitti (Nr. 3355). Die Galleria Nazionale 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 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 Gal. zu Turin (Nr. 303).

Von dem französischen Porträtisten aus der Nachfolge Clouets, der jetzt gewöhnlich *Corneille de Lyon* genannt wird, besitzen die Gal. zu Modena (Nr. 477) und die Ambrosiana (v. J. 1535) je ein charakteristisches kleines Bildnis. — Vier verwandte schöne Kinderporträts im Pal. Adorno zu Genua. — Ein Hauptwerk von *Clouet* selbst ist das kleine Reiterporträt von Franz I. in den 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 entfinne 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 verzichteten 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 *Ghiberti* 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 mittlern Werte; dagegen kann das Glasgemälde der nächst anstoßenden Capp. Strozzi das imposanteste von Florenz h heißen; es ist mit samt 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 Chorschränken (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 Baptisterium bei S. Giovanni das Rundfenster mit der Gestalt des Täufers, erst von 1572. e
- 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 befeißigen hat — nicht nur um nicht mit dem Stabwerke gotischer Fenster zu kollidieren, sondern um nicht zu ihrer ungeheuren Farbgewalt 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 manierten 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 Luxusgattung. — 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 zu einander 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 vermittelt 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 anbietende 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 schönsten ist eine Kreuzigung im Museo Nazionale in Florenz, die in der Zeichnung den Stil Fra Angelicos erkennen läßt; die 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 eine Kreuzigung beim Fürsten Trivulzio in Mailand und ein Urteil Salomos im Museo Civico in Brescia. Von besonderem Interesse und Kunstwert sind die beiden von *Francesco Francia* 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 im Museo Malaspina in Pavia erhalten, wo ein Liebesbrunnen, ein unzweifelhaftes Werk *Antonio Pollaiuolos*, von hervorragender Bedeutung ist; einzelne gute Niellodrucke bewahren die Bibliotheca Marucelliana und die Uffizien in Florenz, sowie 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. Die Trivulziana in Mailand besitzt in einem Blatte mit Darstellungen 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 Spielkarten im K. Staatsarchiv in Rom, eine große charaktervolle Kreuzigung im Museo Civico in Prato, eine Reihe von 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 Holzchnitt 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 Ausdruck. Antonio Pollaiuolo kann nur ein (voll bezeichneter) Kupferstich (Florenz, Uffizien) mit Sicherheit zugeschrieben werden; unter den Mantegna zugehörten 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 Nazionale) zurück, dann die drei Kupferstiche in Bettinis Monte Santo di Dio (1477 in Florenz gedruckt) und die 19 Kupferstiche für Landinis Danteaussgabe von 1481 (Florenz: Magliabechiana, Marucelliana), die Serien der Propheten und Sibyllen und der Planeten (Florenz, Uffizien; Bologna) und viele andere 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 Malerbibel, die *Hypnerotomachia* des Polifilo, der Herodot von 1494, die florentiner Ausgabe der Episteln und Evangelien von 1495 (Rom, Corfiniana), Savonarolas Schriften, die *Rappresentazioni sacre*, Frezzis *Quadrifoglio* 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 *Gius. 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 vereinzelt 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), die Predigt des Fra Marco del Monte und das Jüngste Gericht (Uffizien), die Sündflut (Vaticana) u. a. m. Die Schule Mantegnas, 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 Todsünden“ ebenda und den Liebesbrunnen in Bassano), wird Mantegnas 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 Hauptnachdruck gelegt wurde, kommt auch hier deutlich zum Ausdruck. Demgemäß unterscheiden sich die einzelnen Stecher der Schule Marcantons viel weniger nach ihren technischen Verschiedenheiten als nach den Kunstströmungen (*Raffaellisten* und *Michelangelisten*), deren Werke sie vorwiegend reproduzieren. In der Familie der *Scultori*, 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 Meddolla*, 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 Carracci 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*, *Elisabetta Sirani*, *Giuseppe Caletti*, *Gias. 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'Angei del Moro*, *Giulio Carpioni* u. a. (Reiche Sammlung dieser Radierungen in der Bibliothek zu Bologna, z. T. ausgestellt.)

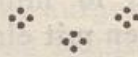
In Florenz ist neben *Stefano della Bella* der mehr fleißige als interessante *Antonio Tempesta* hervorzuheben. Zu den bedeutendsten Erscheinungen in der Geschichte der Radierung müssen dagegen die Neapolitaner *Giuseppe Ribera* und *Salvatore Rosa* gerechnet werden, die mit ihren genrehaft naturalistischen 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-tief-sinnige *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 Gegenätze 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. Fato*, *Anderloni*, *Gius. Longhi*, *M. Gandoffi*, *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.



N
auf
Kräf
Stuf
des
hunc
Schö
als
15. J
einf
I
bloß
Him
erwi
bis
und
liche
das
gest
kurz
die
und
daß
kom
bei
jene
Zeit

A
der
ihre
bar
Arti
dab
star
rüh
die
Höc