

# Geschichte der Malerei vom Anfang des 14. bis zum Ende des 18. ...

Franz von Reber

University of Wisconsin  
LIBRARY

Class WP13

Book .R24



F. von Reber

# Geschichte der Malerei

# Geschichte der Malerei

vom

Anfang des 14. bis zum Ende des 18. Jahrhunderts

von

Franz von Reber



München

Verlagsanstalt für Kunst und Wissenschaft

vormals Friedrich Bruckmann

1894.

---

Das Übersetzungsrecht wird für alle Sprachen ausdrücklich vorbehalten.

---

Druck der Bruckmann'schen Buchdruckerei.

55 370

OCT 16 1900

W F 13

R 24

## Vorwort.

Das vorliegende Buch nimmt nur einen Vorzug in Anspruch, nämlich den einer klaren und fasslichen Anordnung. Wer in kunstgeschichtlichem Gebiet gelernt, gearbeitet und gelehrt hat, wird die Bedeutung eines richtig gegliederten Aufbaues nicht unterschätzen. Ebenso wenig aber auch die Schwierigkeit, dabei dem Ineinandergreifen der Jahrhunderte wie der verschiedenen an dem Entwicklungswerke beteiligten Völker gerecht zu werden. Ob das Bestreben des Verfassers von vollem Erfolg begleitet war, ist nicht Sache seiner Beurteilung, doch möge es nicht gering erachtet werden, dass es sich dabei nicht um einen Versuch von heute, sondern um das persönliche Erfahrungsergebnis einer Lehrthätigkeit handelt, welche, zwar ununterbrochen, aber keineswegs in ein feststehendes Schema gebannt, jetzt mehr als drei Jahrzehnte umfasst.

Es möge auch nicht ausser Erwägung bleiben, dass die Beschränkung, welche den gewaltigen Stoff in einen knappen Grundriss zu drängen gebot, nicht ohne Opfer durchzuführen war. Es musste zunächst darauf verzichtet werden, die Arbeit biographisch zu beleben oder wenigstens die zum Teil anziehenden Lebensschicksale der Künstler in breiterer Darstellung wiederzugeben, durch welche der Lesbarkeit eines solchen Buches grosser Vorschub erwachsen würde. Schwerer indes fiel dem Verfasser der Ausschluss aller Kontroverse und der Begründung der eigenen Stellungnahme zu den brennenden Fragen. Am schwersten jedoch das Weglassen aller Citate des seit einem Vierteljahrhundert grossartig angewachsenen Schatzes an grösseren und kleineren Forschungen, durch welche sich der Umfang des Buches auf das Doppelte hätte vermehren müssen. Damit verglichen war das Opfer gering, konsequent auch den eigenen Anteil an Forschungsarbeit, Erfahrungen, Anschauungen und Überzeugungen, welcher dem Buche einverleibt ist, unbetont zu lassen. Das, was dadurch Neues oder von bisherigen Annahmen Abweichendes eingefügt worden ist, erscheint übri-

gens auch verschwindend im Vergleich zu dem, was die neuere Forschung sonst dem Gesamtschatz der Kunstwissenschaft zugeführt hat.

Endlich war es wenigstens manchmal eine Fessel, dass die Arbeit der nun in fünf Jahrgängen erschienenen und im sechsten begonnenen Publikation des »Klassischen Bilderschatzes von A. Bayersdorfer und dem Unterzeichneten«\*) sich anzuschliessen und in erster Reihe als ein textlicher Leitfaden zu diesem noch fortzuführenden Bilderwerke, dessen Erspriesslichkeit auf Grund eines seltenen Erfolges als bewährt bezeichnet werden kann, zu dienen hatte. Denn es musste sich dem Verfasser oft fühlbar machen, dass der Text sich vielfach nach einer bereits gegebenen Illustration zu gestalten hatte. Wenigstens insoferne, als die Namhaftmachung der einzelnen Tafeln des Bilderschatzes, deren Nummern mit der Bezeichnung Kl. B. citiert sind, einiger Worte bedurfte, um deren willen bei der programmässigen Knappheit des Buches wichtigere Auseinandersetzungen in Wegfall kommen mussten. Andererseits aber bietet das Buch dem Illustrationswerke den Vorteil, dass die bestehenden Lücken ersichtlicher geworden sind, und darauf Bedacht genommen werden kann, dieselben in den nächsten Jahrgängen nach Thunlichkeit zu ergänzen.

Wenn aber auch die vorliegende Arbeit in erster Linie als Orientierungsbuch zu dem »Klassischen Bilderschatz« entstanden ist, so wird doch der Leser finden, dass es auch ohne das Illustrationswerk dienlich sein kann, vorausgesetzt, dass eine gewisse Bekanntheit mit grösseren Galerien zu Hilfe kömmt. Denn in Sachen der Kunst wird immer mehr an das Sehen appelliert werden müssen, als an das Hören und Lesen, welches letztere ohne das erstere häufig und zumeist wenigstens insoweit als »klingende Schelle« erscheinen muss, als es über ästhetische Allgemeinbetrachtung, über Biographisches und über den thatsächlichen Apparat hinausgeht. Verbindet sich aber der Eindruck des Gesehenen mit dem Worte, so kann sich ergeben, was das eine von beidem kaum zu bieten vermag, nämlich der Begriff der Entwicklung.

München im Oktober 1893.

Franz von Reber.

\*) München, Verlagsanstalt für Kunst und Wissenschaft vorm. Friedrich Bruckmann, 1888 bis 1893.



# Inhaltsverzeichnis.

|                             |                             |
|-----------------------------|-----------------------------|
| <b>Einleitung</b> . . . . . | <b>Seite</b><br><b>I—II</b> |
|-----------------------------|-----------------------------|

## **Erstes Buch.**

### **Die Malerei vom Ende des dreizehnten bis zum Anfang des sechzehnten Jahrhunderts.**

|  |                |
|--|----------------|
| <b>Die Malerei Italiens im Trecento</b> . . . . .                                  | <b>15—42</b>   |
| Florenz . . . . .  | 15             |
| Siena . . . . .  | 29             |
| Das übrige Italien . . . . .   | 37             |
| <b>Die Malerei Italiens im Quattrocento</b> . . . . .                              | <b>43—101</b>  |
| Florenz . . . . .  | 43             |
| Siena . . . . .  | 65             |
| Die umbroflorentinischen Meister . . . . .   | 68             |
| Umbrien . . . . .  | 73             |
| Venedig . . . . .  | 83             |
| Die paduanische Schule . . . . .   | 91             |
| Vicenza, Verona und Mailand . . . . .  | 95             |
| Ferrara, Bologna und Umgegend . . . . .  | 98             |
| <b>Die niederländische Malerei des fünfzehnten Jahrhunderts</b> . . . . .          | <b>103—117</b> |
| Flandrische Schule . . . . .   | 103            |
| Brabantische Schule . . . . .  | 108            |
| Holländische Schule . . . . .  | 112            |
| <b>Die deutsche Malerei des vierzehnten und fünfzehnten Jahrhunderts</b> . . . . . | <b>119—141</b> |
| Böhmen . . . . .   | 119            |
| Die kölnische Schule . . . . .   | 121            |
| Schwaben . . . . .   | 127            |
| Franken . . . . .  | 134            |
| Die übrigen deutschen Gebiete . . . . .  | 139            |

## **Zweites Buch.**

### **Die Malerei des sechzehnten Jahrhunderts.**

|  |                |
|--|----------------|
| <b>Die Malerei Italiens im Cinquecento</b> . . . . .             | <b>145—199</b> |
| Lionardo da Vinci . . . . .                                      | 145            |
| Michelangelo . . . . .   | 148            |
| Raphael . . . . .  | 152            |
| Die Florentiner un Fra Bartolomeo und Andrea del Sarto . . . . . | 161            |
| Sodoma und die Siensesen . . . . .                               | 167            |
| Die römische Schule Raphaels und Michelangelos . . . . .         | 170            |
| Lionardos Nachfolger in Mailand . . . . .                        | 175            |
| Die Cinquecentisten Venedigs . . . . .                           | 178            |
| Die Terraferma von Venedig . . . . .                             | 190            |
| Die Ferraresen und Correggio . . . . .                           | 194            |

|  | Seite          |
|--|----------------|
| <b>Die Malerei der pyrenäischen Halbinsel und Frankreichs</b> . . . . .                                | <b>201—209</b> |
| <span style="padding-left: 2em;">Spanien und Portugal</span> . . . . .                                 | 201            |
| <span style="padding-left: 2em;">Frankreich</span> . . . . .   | 206            |
| <b>Die Malerei der Niederlande</b> . . . . .   | <b>211—226</b> |
| <span style="padding-left: 2em;">Flandern und Brabant</span> . . . . .                                 | 211            |
| <span style="padding-left: 2em;">Holland</span> . . . . .  | 221            |
| <b>Deutschland</b> . . . . .   | <b>227—266</b> |
| <span style="padding-left: 2em;">Albrecht Dürer</span> . . . . .                                       | 227            |
| <span style="padding-left: 2em;">Dürers Nachfolge</span> . . . . .                                     | 236            |
| <span style="padding-left: 2em;">Die Regensburger Schule</span> . . . . .                              | 240            |
| <span style="padding-left: 2em;">Cranach, Grünewald und Baldung Grien</span> . . . . .                 | 243            |
| <span style="padding-left: 2em;">Die schwäbischen Schulen</span> . . . . .                             | 250            |
| <span style="padding-left: 2em;">Hans Holbein der Jüngere</span> . . . . .                             | 255            |
| <span style="padding-left: 2em;">Die niederrheinische Schule</span> . . . . .                          | 261            |
| <span style="padding-left: 2em;">Die Manieristen zu Ende des sechzehnten Jahrhunderts</span> . . . . . | 264            |

### Drittes Buch.

## Die Malerei des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts.

|   |                |
|---|----------------|
| <b>Italien</b> . . . . .  | <b>269—289</b> |
| <span style="padding-left: 2em;">Die bolognesische Schule</span> . . . . .  | 269            |
| <span style="padding-left: 2em;">Caravaggio und die neapolitanische Schule</span> . . . . .                                 | 277            |
| <span style="padding-left: 2em;">Das übrige Italien</span> . . . . .  | 282            |
| <b>Die vlämische Malerei</b> . . . . .  | <b>291—323</b> |
| <span style="padding-left: 2em;">Rubens</span> . . . . .  | 291            |
| <span style="padding-left: 2em;">Die Grossmaler ausserhalb Rubens' Atelier</span> . . . . .                                 | 300            |
| <span style="padding-left: 2em;">Van Dyck und die Grossmaler der Rubensschule</span> . . . . .                              | 305            |
| <span style="padding-left: 2em;">Genre, Landschaft, Tierstück und Stilleben</span> . . . . .                                | 312            |
| <b>Die holländische Malerei</b> . . . . .   | <b>325—362</b> |
| <span style="padding-left: 2em;">Die italisierenden Nachzügler im Historienbild</span> . . . . .                            | 324            |
| <span style="padding-left: 2em;">Das Bildnis</span> . . . . .   | 328            |
| <span style="padding-left: 2em;">Rembrandt und seine Schule</span> . . . . .  | 333            |
| <span style="padding-left: 2em;">Die Genremalerei</span> . . . . .  | 343            |
| <span style="padding-left: 2em;">Landschaft, Tierstück, Stilleben</span> . . . . .  | 351            |
| <b>Spanien</b> . . . . .  | <b>363—373</b> |
| <span style="padding-left: 2em;">Velazquez und Murillo</span> . . . . .   | 363            |
| <span style="padding-left: 2em;">Die übrigen spanischen Maler des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts</span> . . . . . | 370            |
| <b>Frankreich und England</b> . . . . .   | <b>375—390</b> |
| <span style="padding-left: 2em;">Die Historien- und Bildnismalerei in Frankreich</span> . . . . .                           | 375            |
| <span style="padding-left: 2em;">Genre, Landschaft und Stilleben in Frankreich</span> . . . . .                             | 380            |
| <span style="padding-left: 2em;">Die Malerei Englands</span> . . . . .  | 385            |
| <b>Deutschland</b> . . . . .  | <b>391—402</b> |
| <span style="padding-left: 2em;">Im siebzehnten Jahrhundert</span> . . . . .  | 391            |
| <span style="padding-left: 2em;">Im achtzehnten Jahrhundert</span> . . . . .  | 398            |
| <b>Künstlerregister</b> . . . . .   | <b>405—415</b> |

## Einleitung.

---

Unsere Darstellung beginnt mit dem Ende des 13. Jahrhunderts. Erst um diese Zeit macht sich ein Aufschwung der christlichen Malerei bemerklich, der mehr als eine zufällige Äusserung eines vereinzelt Talentes, mehr als eine gewisse Geschicklichkeit einer beschäftigten Schule, und darum mehr als vorübergehender Natur war. Man kann sagen, dass im allgemeinen die Malerei vom 3. Jahrhundert n. Chr. durch ein Jahrtausend hindurch in beständigem Niedergange begriffen, lediglich ein Ausleben des antiken Erbes darstellte, welches, wenn zeitweise ein Stillstand in diesem Prozesse eintrat, zumeist nur ein Erstarren auf einer gewissen Stufe war, und sich nur selten mit einem frischen, aber im ganzen erfolglosen Belebungsversuch verband. Die Malerei blieb im Mittelalter das Aschenbrödel unter den Künsten, während der Architektur die ansehnlichsten und auch der Plastik nicht unbedeutende Erfolge beschieden waren.

Gerade da, wo wir das früheste Wiedererwachen finden, waren die vorausgegangenen Zustände am hoffnungslosesten gewesen. Noch um die Mitte des 13. Jahrhunderts lastete auf der Malerei Italiens der Bann des abgelebtesten Byzantinismus oder aber eine Barbarei und Verwilderung, wie sie in Deutschland und Frankreich schon von der romanischen Periode an, noch mehr aber seit dem Auftreten der Gotik selten war. Längst zum Handwerk geworden, hatte die byzantinische Musikunst auch dadurch keine neuen und lebensfähigen Impulse gewonnen, dass Abt Desiderius III. von Montecassino, der erste nennenswerte Mäcen Italiens, um 1070 die byzantinischen Techniken wieder auffrischte und sich für seine Unternehmungen im Stammkloster selbst wie in dessen Sprengel einiger in Konstantinopel arbeitender oder geschulter Italiener und vielleicht auch Griechen bediente. Ebensowenig gelang dies durch die Thätigkeit der Normannen-

fürsten Siciliens im 12. Jahrhundert (Dome zu Monreale und Cephalù, Capella Palatina und Martorana in Palermo, Dome zu Messina und Salerno u. s. w.) oder durch jene der Venezianer (S. Donato in Murano und Dom von Torcello) oder durch die in dekorativer Hinsicht sich auszeichnenden gleichzeitigen Mosaiken Roms (S. Francesca Romana, S. Maria in Trastevere, San Clemente, S. Paolo fuori), wie endlich durch die aus dem 13. Jahrhundert stammenden Arbeiten des Franziskaners Jacobus und des Andrea Tafi (Baptisterium zu Florenz), oder durch die besseren zu Ende desselben Jahrhunderts entstandenen Mosaiken des Jacopo Torriti in Rom (S. Giovanni in Laterano und Santa Maria Maggiore) und endlich des Pietro Cavallini, welcher, in seinen späteren Arbeiten schon unter Giotto's Einfluss, die Reihe der Cosmaten beschloss. Die Verdienste der letzteren waren übrigens vorher mehr auf tektonischem, als auf eigentlichem Musivgebiete gelegen.

Immerhin aber hebt sich das italienische Mosaik durch die Vorzüge seiner Tradition und Schule noch vorteilhaft ab von der gleichzeitigen Wand-, Miniatur- und Tafelmalerei Italiens. Von Wandgemälden ist nicht mehr allzuviel übrig, was trotz Verfall oder Restauration noch eine sichere Beurteilung erlaubte, doch lässt sich aus den noch in Desiderius' III. Zeit fallenden Wandgemälden von S. Angelo in Formis bei Capua oder aus jenen in der Unterkirche von S. Clemente wie in der Sylvesterkapelle von Quattro Coronati in Rom schliessen, dass diese Arbeiten in dem Grade besser gelangen, in welchem sie sich an musivische Vorbilder anschlossen und je weniger sie aus neuer Erfindung entsprungen waren. Noch geringer, unbeholfener und dilettantischer sind die Miniaturen, wie sie die aus dieser Zeit stammenden Codices der Bibliotheken della Minerva, di San Paolo fuori und Barberini in Rom wie des Klosters Montecassino zeigen. Ebenso ist das Tafelbild bis zur letzten Zeit des 13. Jahrhunderts dürrig und abgewelkt, ohne Richtigkeit der Formen, ohne Schönheit und ohne entsprechendes Kolorit. Selbst an jenen Orten, wo sich die Pinselthätigkeit bereits an bestimmte Namen knüpfte und wo sie der meisten Pflege genoss, wie in Lucca, Pisa, Siena, Arezzo und Florenz.

Denn auch Maler, welche sich in ihrer Zeit eines gewissen Rufes erfreuten, gelangten in ihren bezeichneten Tafelbildern nicht weit über die anonymen Kruzifix-, Madonnen- und Heiligenbilder hinaus, wie sie uns seit dem aus dem 11. Jahrhundert stammenden Kolossalcrucifixus in S. Micchele zu Lucca mehrfach

begegnen. So in den bezeichneten und datierten Tafeln einiger Luccheser Maler, wie in dem h. Franciscus von 1225 in der Franziskanerkirche zu Pescia von Bonav. Berlinghieri, oder in dem Crucifixus von 1285 im Palazzo Reale zu Parma, und in der Madonna mit vier Heiligen von 1301 der Galerie zu Pisa, beide von Berlinghieris Schüler Deodato di Orlando. Gleicher Art sind die Malereien einiger dem Namen nach bekannter trecentistischer Meister aus Pisa, welche Stadt doch damals das epochemachende Auftreten des Nicola Pisano im Gebiete der Plastik aufzuweisen hatte. Denn die Kruzifixe des Giunta Pisano aus der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts in SS. Raineri e Lionardo zu Pisa, in S. Piero in Grado bei Pisa und in S. Maria degli Angeli bei Assisi, wie der Crucifixus des Manfredino di Alberto von 1290 im Vestibül des Domkapitels zu Pistoja erscheinen den obengenannten Werken in keiner Weise überlegen, wie denn der geringe Wert der wenigen nachweisbaren Malereien der zahlreichen um diese Zeit thätigen Pisaner Maler selbst bis zu Vivaldo und Paganello anhält, welche doch sogar einen Cimabue überlebten. Das Gleiche gilt von den gleichzeitigen Tafelbildern Sienas. Wenn wir dabei unter den sonst namenlosen Werken die des Gilio und Diotisalvi Petroni, von welchen die Akademie zu Siena Bildnisse von 1257, 1264 und 1269 bewahrt, hervorheben, so wollen wir damit keineswegs deren besondere Bedeutsamkeit belegen, welche selbst nur in ziemlich beschränktem Sinne dem Madonnenbild des im letzten Viertel des 13. Jahrhunderts nachweisbaren Guido Graziani in S. Domenico zu Siena zukommt, obwohl sich daran wenigstens eine Spur von Vorläuferschaft der sienesischen Schule des Duccio gewahren lässt. Auch Margaritone von Arezzo, ebenfalls erst in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts thätig, erscheint in seinen bezeichneten Bildern ziemlich roh und unentwickelt. So in den Franciscusbildern der Capuccini zu Sargiano und von S. Francesco zu Castiglione Aretino, in der Madonna mit Nebenbildern der Nationalgalerie zu London und in der Madonna mit Heiligen bei Mr. Bornum in London. Und keineswegs weiter war vor Cimabue endlich auch die Tafelmalerei in Florenz, wo sich seit dem 11. Jahrhundert mehrere durch erhaltene Werke nachweisbare Malernamen finden. Nach einem bezeichneten Madonnenbilde des Florentiners Coppo di Marcovaldo in der Servitenkirche zu Siena stand die Tafelkunst sogar nicht unbeträchtlich unter der Musikunst eines Andrea Tafi, an welcher sich noch eher Beziehungen zu dem Aufschwung Cimabues erkennen lassen.

In Deutschland sind im Laufe des früheren Mittelalters zwar weniger Künstlernamen, aber teilweise selbständigere und auch bessere Leistungen zu verzeichnen als in Italien. Seit dem Ausleben der überwiegend byzantinisierenden karolingischen Kunst, somit ungefähr um das Jahr 1000 gewahrt man wenigstens ein Vorwärtstreben unter allmählicher Abschüttelung des meist in mechanischer Reproduktion verharrenden Stillstandes der byzantinischen Art. Zunächst herrschte freilich noch überall, wo man sich von der Tradition losmachte, form- und schönheitlose Unbehülflichkeit und wenig Sinn für das Naturstudium. Die meisten Bemühungen galten der Technik, für welche frühzeitig (11. und 12. Jahrhundert) eigene Kunstbücher der Art des Anonymus Bernensis, der *Schedula diversarum artium* des Theophilus u. a. entstanden und in den Klosteralstuben gehalten wurden. Denn die Malerei war damals vorzugsweise Klosterkunst. Dabei spielte das in Italien gerngepflegte Mosaik so viel wie keine Rolle. Ebenso wenig die Textilkunst in Buntweberei und in figürlichen Stickereien, worin der byzantinische Osten und Sicilien das Beste lieferten. Nicht unbedeutend war dagegen die Wandmalerei, welche seit dem ersten Auftreten der romanischen Periode, nämlich seit dem noch nach langobardischen und karolingischen Vorbildern (Monza, Aachen und Ingelheim) hergestellten Schlachtgemälde der Pfalz Heinrich I. zu Merseburg, in ununterbrochener Fortsetzung des altchristlichen Bilderschmuckes, namentlich in den romanischen Kirchen ebenso häufig als umfänglich waren. Die erhaltenen Wandgemälde der Georgskirche zu Oberzell auf der Bodenseeeinsel Reichenau zeugen von dem erfolgreichen Betrieb dieser Kunst im 11. Jahrhundert, von der Leistungsfähigkeit des 12. Jahrhunderts jene der Unterkirche zu Schwarzrheindorf, des Patroklusmünsters zu Soest und des Kapitelsaales zu Brauweiler, von dem sich steigernden Darstellungsvermögen die dem 13. Jahrhundert entstammenden Malereien der Taufkapelle von S. Gereon in Köln, des Doms zu Münster, des Doms zu Braunschweig, der Liebfrauenkirche zu Halberstadt und des Doms von Gurk in Kärnten.

Mit der Einführung der Gotik in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts war in bemerkenswertem Gegensatze gegen Italien, wo die Wandmalerei erst mit der gotischen Bauweise ihren epochemachenden Aufschwung nahm, der figürliche Wand schmuck zurückgegangen. Und zwar zunächst dem Umfang nach, da die importierte französische Bauweise die zu grösseren Malereien geeigneten Wandflächen beträchtlich verringert hatte

und in den schlanken Stützen mehr zu ornamentaler Polychromie Gelegenheit gab. Andererseits aber auch dem Inhalte nach, durch das nunmehrige Überwiegen der lyrischen Richtung über den episch didaktischen Darstellungskreis der romanischen Periode, wie er der ritterlichen und bürgerlichen Laienkunst der gotischen Zeit im Gegensatz zu der mönchischen der vorausgegangenen entsprechend schien. Ausserdem erscheint es ganz natürlich, dass namentlich in den Rheinlanden mit den architektonischen Einflüssen Frankreichs auch die dekorativen gleichen Schritt hielten und dass damit mancher eigene nationale Vorzug geopfert ward. Umfänglichere Arbeiten sind überdies jetzt sehr selten, die aus dem Anfang des 14. Jahrhunderts stammenden Malereien der Kirche von Ramersdorf im Siebengebirge seit dem Abbruch der Kirche nur mehr in Copien erhalten, so dass nunmehr unter grösseren Werken kaum mehr als die jenen zeitlich und stilistisch folgenden Malereien der Chorschranken des Domes von Köln in Betracht gezogen werden können, neben welchen die Gewölbemalereien der Krypta im Baseler Münster oder die Szenen aus der Arbogastlegende der Kirche zu Oberwinterthur fühlbar zurückstehen. Erhaltene Profanmalereien einiger Burgen aber, wie namentlich jene des Schlosses Runkelstein in Tirol, erscheinen nach Inhalt und Darstellung wie Vergrösserungen des Miniaturschmuckes gleichzeitiger Handschriften.

In demselben Masse jedoch, in welchem der Betrieb des Bilder-Wandschmuckes verschrumpfte, erblühte die durch die konstruktiven Neuerungen der gotischen Architektur geförderte Glasmalerei. Ihre in Reims und Tegernsee bis zum Ende des 10. Jahrhunderts zurückzuverfolgenden Anfänge waren in Deutschland über ein Jahrhundert lang höchst roh und kümmerlich gewesen, sowie dies die fünf erhaltenen Fenster des Doms zu Augsburg aus der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts zeigen. Der entschiedene Fortschritt der sogenannten Übergangszeit verrät dann eine zu deutliche Abhängigkeit von den französischen Werkstätten, speziell von den Glasmalereihütten von Chartres und Paris, als dass an den erhaltenen Werken von Heiligenkreuz in Österreich, von Bücken an der Weser, von Legden und Soest in Westphalen und zu S. Kunibert in Köln etwas eigenartig Nationales hervorgehoben werden könnte. Erst in der Blütezeit der deutschen Gotik entfaltete sich auch in der Glastechnik jener glänzende speziell deutsche Stil, der selbst die Leistungen des Heimatlandes der Gotik übertrifft und bis zum Anfang des 16. Jahrhunderts vorhält.

Im früheren Mittelalter war neben der Wandmalerei in Deutschland die Miniaturkunst die gepflegteste gewesen, sowie sie auch den weitaus grössten erhaltenen Schatz darbietet. Der Höhepunkt der deutschen Miniaturmalerei der romanischen Periode scheint in dem 1870 zu Strassburg verbrannten Hortus deliciarum der Äbtissin Herrad von Landsberg von ca. 1170 erreicht worden zu sein, dessen Bedeutung in der nächstfolgenden Zeit vielleicht nur von dem zu Ende des 12. Jahrhunderts entstandenen Psalter des Landgrafen Hermann von Thüringen (Bibliothek zu Stuttgart) oder von dem Evangeliar aus der Mitte des 13. Jahrhunderts in der Bibliothek zu Aschaffenburg erreicht wird. Folgenreicher wurden indess die zunehmend in Übung kommenden Federzeichnungs-Illustrationen mit mehr oder weniger farbiger An-tuschung, wie in Werinhers Liet von der Maget (Berlin) und Heinrich von Veldekes Eneid (Berlin) aus dem Ende des 12. Jahrhunderts, oder in dem etwas späteren Tristan (München), womit sich die Holzschnittillustration des 15. Jahrhunderts vorbereitete. In der eigentlichen Miniaturmalerei aber vermochte es die deutsche Kunst des 14. und 15. Jahrhunderts der französischen und niederländischen nirgends oder vielleicht nur am Prager Hofe um die Mitte des 14. Jahrhunderts gleichzuthun, dessen Miniaturkunst übrigens ganz unter französisch-niederländischem Einflusse stand.

Für unsere Ziele wichtiger ist jedoch die Tafelmalerei, deren Anfänge weniger weit zurückreichen, als die übrigen mittelalterlichen Maltechniken. Denn flache Deckenwerke, von welchen die Vertäfelungsmalereien der Kirche in Zillis (Graubünden) ein noch ziemlich rohes, jene der Michaelskirche zu Hildesheim ein bedeutendes Werk aus dem 12. Jahrhundert darbieten, gehören im strengen Wortsinne nicht zur selbständigen Tafelmalerei. Diese gewann erst mit der Aufnahme der Superfrontalien (Altaraufsätze) statt des lediglich gerätlichen oder architektonisch-plastischen Altarschmuckes ihre meiste Förderung, nachdem man mit gemalten Antependien (Vorsatzstücke der Altartische) an der Stelle von metallgetriebenen oder gestickten den Anfang gemacht hatte. Das gemalte Antependium der Walpurgiskirche zu Soest (Sammlung des Soester Kunstvereins), um 1160 entstanden, gilt in der That als das älteste datierbare Werk der Art. Ihnen folgten jedoch bald die beiden aus dem Ende des 12. und Anfang des 13. Jahrhunderts stammenden Superfrontalien der Wiesenkirche zu Soest (jetzt in der Galerie zu Berlin), von welchen ganz besonders das mit drei Gemälden, »Christus vor Kaiphas«



»Kreuzigung« und die »Frauen am Grabe Christi«, geschmückte frühere Werk bei aller traditionellen Gebundenheit des Stiles geradezu überrascht. Die wenigen übrigen Tafelbilder Deutschlands aus dem 13. Jahrhundert mit Anfang des 14. erreichen die Qualitäten dieses Werkes auch nicht annähernd. So die vier Heiligen auf den zwei Tafeln der Taufkapelle des Doms zu Worms, die Tafel mit den Passionsszenen in der Stiftskirche zu Heilbronn in Franken und der Rosenheimer Altaraufsatz mit der »Krönung Mariä« im Nationalmuseum zu München, sämtlich aus der Mitte des 13. Jahrhunderts, das Antependium von Lüne bei Lüneburg mit der »Dreifaltigkeit« und acht Szenen aus dem »Leben Christi« vom Ende des 13. Jahrhunderts, wie mehrere Tafeln aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts im Museum zu Köln. Der schmale Vorrat des Erhaltenen beweist zwar nicht, dass überhaupt wenig der Art gefertigt wurde, wie denn auch schon die *Schedula* des Theophilus der Tafelmalerei ein eigenes Kapitel widmet, er beweist aber in seiner durchschnittlich geringen Qualität zur Genüge, dass vor dem Auftreten der Prager Schule unter Kaiser Karl IV. die künstlerische Bedeutung der deutschen Tafelbilder wenigstens nicht über jener der Glas- und Miniaturmalerei stand.

Die Malerei der Niederlande verrät in den erhaltenen vor dem Ende des 14. Jahrhunderts entstandenen Werken nur in der Miniaturkunst einige hervorstechende Eigenschaften. Dürfen wir auch aus den tüchtigen plastischen Leistungen der Schule von Dinant in der romanischen Periode, wie aus jenen von Tournay in gotischer Zeit schliessen, dass in den westlichen Gebieten die Kunst überhaupt frühzeitig ihre Fittiche regte, so suchen wir doch vergeblich nach entsprechenden Wand-, Glas- und Tafelbildern. Wir wissen überhaupt nur von jenen niederländischen Malern, welche in französischen Diensten und wohl zumeist mit Miniaturmalerei beschäftigt waren. So von Laurentius Antwerpensis aus Gent, Andrien Beauneveu aus dem Hennegau, Jaquemart von Hesdin, Paul von Limburg, Johannes von Brügge. Hat man aber den einzigen bekannten Tafelmaler, den 1382—1401 am burgundischen Hofe zu Dijon thätigen Melchior Broederlam aus Ypern nach den jetzt im Museum zu Dijon befindlichen Superfrontalien zum künstlerischen Vorläufer des van Eyck empor-schrauben wollen, so war seiner selbst den Arbeiten der genannten Miniaturisten nicht gewachsenen Leistungsfähigkeit zu viel Ehre erwiesen.

Frankreich hatte die Erwartungen, zu welchen die Zeit Karl des Grossen berechtigen mochte, in der romanischen

Zeit nicht erfüllt, denn wenn auch die erhaltenen Wandgemälde dieser verhältnismässig kurzen Periode zu Liget, Poitiers, Saint Savin, Rocamadour, Petit Queville, Montoire, Vic und Laval schliessen lassen, dass dieser Kunstzweig der auffallend zurückgegangenen Miniaturmalerei überlegen war, so kann doch von einer besonderen Erheblichkeit nicht gesprochen werden. Auch die seit dem Ende des 10. Jahrhunderts in S. Remi zu Reims urkundlich nachweisbare Glasmalerei zeigt in den zu Le Mans erhaltenen Resten aus dem Ende des 11. Jahrhunderts oder in jenen zu Angers aus der ersten Hälfte des 12. noch geringe Verdienste. Seit jedoch um die Mitte des 12. Jahrhunderts Abt Suger den Chor der Abteikirche von S. Denis mit den noch romanisch stilisierten Glasgemälden schmückte, war die Glasmalerei das Schoskind der neuen gotischen Bauweise, und mit dieser ebenso untrennbar verbunden und gepflegt, wie seit der altchristlichen Zeit die Wandmalerei, welche ihr jetzt den Vorrang lassen musste. Denn wenn auch in den Transepten der Kathedralen, in Kapellen und Profanbauten, ganz abgesehen von den noch zu schmückenden oder dekorativ zu erneuenden älteren Bauten noch Wandflächen genug vorhanden gewesen wären, so verloren die Wandmalereien neben den farbenprächtigen Fenstern doch zu sehr an Wirkung, als dass man ihnen die Aufmerksamkeit und Hingebung, welche die gotischen Bauten Italiens ungleich besser lohnten, hätte widmen wollen und können. Es blieb kaum anderes, übrig, als den Wandschmuck überwiegend auf ornamentalem Wege zu besorgen. Von diesem Umschwung geben die erhaltenen Wandmalereien von S. Michel zu Rocamadour, von Notre-Dame zu Montmorillon, von der Kathedrale zu Bourges, von S. Julien zu Brioude, von S. Crepin in Evron, von der Jakobinerkirche zu Toulouse, vom Nordportal der Kathedrale zu Reims und von Ste. Chapelle zu Paris, unter den Profanbauten Tour Ferrande zu Pernes, in der angegebenen Reihe vom Ende des 12. bis zum Ende des 14. Jahrhunderts entstanden, sprechendes Zeugnis. Ungleich bedeutender erscheinen die erhaltenen gleichzeitigen Leistungen der Glasmalerei, in welcher schon im 13. Jahrhundert die Werkstätten von Chartres, wo die Kathedrale nicht weniger als 146 Fenster erhielt, von Bourges (Kathedrale mit 183 Fenstern) und von Paris (Notre-Dame und Ste. Chapelle) hervorragten und wahrscheinlich den Fensterschmuck der Kathedralen von Reims, Amiens, Beauvais, Noyon, Soissons, Châlons, Troyes, Le Mans, Tours, Sens, Auxerre und Rouen wenigstens grossenteils besorgten. Die von Ile de France entlegeneren Gebiete konnten freilich

damit nicht Schritt halten, wie die Glasgemälde von Poitiers, Limoges u. s. w. bis zu der künstlerisch von Burgund abhängigen französischen Schweiz (Lausanne) beweisen.

Zu nicht geringerer Bedeutung erhebt sich seit dem 13. Jahrhundert die französische Miniaturmalerei, welche in den Tagen Ludwig IX. (1226—1270), des frühesten fürstlichen Bibliothekgründers, allen Bücherschmuck der andern christlichen Völker hinter sich lässt. Wenn nun an die Stelle der dunkeln bräunlichen Farbengebung, wie sie sich aus den byzantinischen Vorbildern bis zum 13. Jahrhundert fortgepflanzt, oder an die Stelle der dürtigen Kolorierung, die sich mit der Federzeichnung in Verbindung gesetzt hatte, jene Pracht des Deckfarbenkolorits trat, welche selbst für die mangelnde Modellierung schadlos hält, so ist dieselbe ohne Zweifel durch den Einfluss der Glasmalerei wenigstens wesentlich gefördert, vielleicht sogar hervorgerufen worden, wie auch die nunmehrige architektonische Gliederung und Umrahmung der Miniaturen sich als abhängig von jener der Glasgemälde darstellt. Seit dem Anfang des 14. Jahrhunderts mildert sich aber das Kolorit des Bücherschmucks und es mehren sich die Versuche von Licht- und Schattengebung, bis um die Mitte desselben Jahrhunderts unter merklicher Hinneigung zu profaner und genrehafter Darstellung der Höhepunkt der französischen Miniaturkunst eintritt, welcher modellierende Gouachemalerei an die Stelle der flachen in Deckfarben kolorierten Umrisszeichnung setzt. Der Fortschritt war namentlich dadurch bedingt, dass der bibliophile Luxus des Königs Johann von Frankreich (1350—1364) sich auch auf dessen vier Söhne vererbte, nämlich auf König Karl V. (1364—1380) und die Herzoge Johann von Berri, Ludwig von Anjou und Philipp von Burgund. Dabei lassen sich die Arbeiten der bereits genannten an diesen Höfen arbeitenden Niederländer von jenen der französischen Enlumineurs schwerlich unterscheiden. Die für Karl V. und seine Brüder ausgeführten Prachtbücher gehören zu den kostbarsten derartigen Werken aller Zeiten, in dem Bilderschmuck auch inhaltlich interessant durch die neuen Aufgaben, welche neben die originell illustrierten Bibeln, Psalter, Breviarien und drgl. insbesondere Klassikerabschriften und Übersetzungen (Aristoteles, Livius, Valerius Maximus u. s. w.), Gedichte, Ritterromane, Reisebeschreibungen und Naturgeschichten stellten.

Weit dürtiger bleibt die Tafelmalerei, von welcher Frankreich selbst noch über das 14. Jahrhundert hinaus wenig aufzuweisen hat. Das Holzbild mit dem Brustbild des Königs

Johann in der Bibliothèque Nationale, die »Beweinung Christi« und das »Kruzifixbild« in Louvre, wie das vom Abt Wilhelm gestiftete »Beweinungsbild« in der Kirche zu S. Germain-des-Prés zu Paris, obwohl zum Teil kurz vor dem Erwachen der kölnischen und flandrischen Tafelmalerei und gleichzeitig mit so vielen trefflichen Miniaturen entstanden, zeigen noch ein entschiedenes Zurückbleiben der selbst im ganzen 15. Jahrhundert in Frankreich noch weniger als in Italien, Deutschland und den Niederlanden geübten Tafelkunst.

Von der mittelalterlichen Malerei Englands vermögen wir nur in der angelsächsischen Periode des 10. und 11. Jahrhunderts rühmenswerthes hervorzuheben, nämlich die damalige Miniaturmalerei. Das von Godemanus geschriebene Benedictionale des Bischofs Aethelwold von Winchester und einige andere zu Ende des 10. Jahrhunderts entstandene und von der Schreibstube zu Winchester abhängige Werke stehen an Schönheit den Codices-Kaiser Heinrich II. mindestens gleich, während sie ihnen an künstlerischer Bedeutung sogar überlegen sind. Seit der Eroberung Englands durch die Normanen (1066) finden wir durchaus nordfranzösisch-burgundische Einflüsse, die sich kaum weniger sklavisch wie in der normanischen Architektur Englands auch in der gotischen Glasmalerei (Kathedralen von Canterbury, Salisbury, Lincoln und York) geltend machen, allmählich aber sich den starren Wandelungen fügen, welche die englische Gotik bald nach ihrer Einführung zu erfahren hatte. Dasselbe gilt von der Wandmalerei, von welcher sich jedoch nur die 1350—1358 in der Stephanskapelle von Westminster ausgeführten Gemälde, 1834 zerstört, wenigstens in Zeichnungen erhalten haben. Eine einheitliche, der nationalen Ausbildung der gotischen Architektur Englands entsprechende Entwicklung der Malerei musste übrigens durch den Umstand sehr gestört werden, dass vielfach ausser französischen Künstlern auch Italiener und Deutsche in England arbeiteten. Von italienischer (sienesischer?) Hand rühren auch die beiden erhaltenen Tafelwerke aus dem 14. Jahrhundert (in der Deanery zu Westminster und in der Sammlung Pembroke) her.

Spanien und Portugal bieten bis zum Ende des 15. Jahrhunderts verhältnismässig wenig Selbständiges dar. Im früheren Mittelalter waren die christlichen Staaten der pyrenäischen Halbinsel arm und bedrängt, so dass ihre eigene sehr barbarische Miniatur- und Wandmalerei auch nicht durch viel Kunstimport gehoben werden konnte. Mit dem siegreichen Vordringen der christlichen Könige gegen den maurischen Süden

besserten sich zwar deren Zustände, aber es wurde nun abgesehen von der glänzenden Entwicklung der gotischen Architektur Spaniens in der Kunst zuviel auf die Unterstützung Frankreichs und der Niederlande und zuletzt Italiens gestellt, als dass sich eine ganz nationale Eigenart entwickeln konnte.

Noch dürftiger ist das, was Skandinavien, welches erst nach 1000 der christlichen Kultur erschlossen wurde, im Mittelalter geleistet. Die östlichen Lande aber, Polen und Ungarn, erscheinen grösstenteils von Deutschland abhängig, und von dem benachbarten Byzantinismus nur teilweise und ohne nachhaltige Folge beeinflusst. Russland aber, von Byzanz aus zivilisiert, blieb in Hinsicht auf Kultur abhängig vom Bosphorus, lange Zeit byzantinischer, als Byzanz selbst, das in der Zeit, in welcher unsre Darstellung beginnt, bereits daran war, seine entwicklungslose Kunstthätigkeit, die im frühen Mittelalter von so grossem Einfluss auf die abendländische Kunst gewesen, abzuschliessen.

So finden wir für den Anfang unseres Abrisses nur drei Völker auf dem Schauplatze der Kunstentwicklung, Italien, Deutschland und die Niederlande. Wir beginnen mit Italien, welches am frühesten seinen selbständigen Aufschwung nimmt, und seine epochemachende Bedeutung vom 13. bis zum 17. Jahrhundert behält.

---

Erstes Buch.

Die Malerei vom Ende des dreizehnten  
bis zum Anfang des sechzehnten  
Jahrhunderts.

---

# Die Malerei Italiens im Trecento.

## Florenz.

In der Zeit, in welcher Giovanni Cimabue, geb. um 1240, in Florenz seine Kunstthätigkeit entfaltete, scheint bereits ein ziemlich umfänglicher Kunstbetrieb in der Arnostadt sich geregt zu haben. Denn schon 1269 finden wir dort eine Strasse unter dem Namen »dei pittori«. Des Nachweisbaren davon ist freilich nicht mehr viel übrig, wie sich auch wohl wenige Maler einen über ihre Lebenszeit hinaus geltenden Namen errungen haben. Man darf annehmen, dass der Musivschmuck der Tribuna des Baptisterium zu Florenz, 1225 von Fra Jacopo vollendet, wie das wohl zum grössten Teil derselben Zeit angehörige Kuppelmosaik jener Taufkirche das Bedeutendste war, was der heranwachsende Meister vorfand. Diese Arbeiten aber unterscheiden sich kaum von anderen der byzantinischen Verfallszeit, welcher auch Cimabues unmittelbare Zeitgenossen noch angehörten. So der Mosaicist Andrea Tafi, vielleicht um ein Jahrzehnt jünger als Cimabue und diesen um fast zwei Jahrzehnte überlebend, oder der Tafel- und Freskomaler Coppo di Marcovaldo, von welchem sich Werke beider Richtungen aus der Zeit von 1261—1275 erhalten haben.

Cimabues künstlerische Entwicklung fällt daher ganz in eine Umgebung, welche ihm die Ehre unbestritten lässt, den Anstoss zur Wiedererweckung der toten Kunst gegeben zu haben. Wie Cavalcaselle bezeichnend sagt, war er es »der den alten Schulen, in welchen er gelernt, einen neuen Geist einflösste, der die verfallenen Typen wieder auffrischte, die leeren Formen wieder zu beleben suchte, indem er seinen Gestalten die Energie des Ausdrucks und die Individualität des Charakters zu verleihen, den harten Umriss zu mildern und das Kolorit zu verbessern strebte.« Fügen wir hinzu, dass nicht überall das Gelingen seinem Willen entsprach, und dass er es nicht völlig vermochte, die

Fesseln seiner Zeit wie der allgemeinen Übung abzustreifen, so ergibt sich aus allem, dass sein Wirken sich mehr als eine Vermittlung und als ein Übergang vom Alten zum Neuen darstellt, und dass er es in der Hauptsache doch seinem grossen Schüler und Nachfolger überliess, den Bruch mit der verknöcherten Vergangenheit vollkommen zu machen.

Dies zeigen schon seine drei thronenden Madonnen, die bedeutendste in S. Maria Novella zu Florenz, die geringere aus S. Trinità, jetzt in der Akademie zu Florenz, und das dem letzteren Bilde sehr ähnliche aber stark gescheuerte Werk aus S. Francesco in Pisa, jetzt im Louvre zu Paris. Man gewahrt wohl in der schwärmerischen Melancholie und in der Neigung des Kopfes der Madonna ein Erwachen des völlig erstorbenen Ausdrucks der byzantinischen Kunst, aber das unrichtige Verhältnis des zu grossen Madonnenkopfes zu der übrigen Gestalt, Formen und Haltung des Kindes und die Behandlung des Gewandes erscheinen noch ganz in der Tradition befangen. Den meisten Fortschritt zeigen die Engel, deren Köpfe weitab von dem überlieferten Typus in Zügen, Bewegung und Haar von nicht geringem Reize sind. Sehen wir dann ganz ab von der durch Übermalung hinsichtlich ihres Urhebers zweifelhaft gewordenen Madonna in der Nationalgalerie zu London, oder von der wahrscheinlich etwas später entstandenen hl. Cäcilia aus S. Cecilia, jetzt in den Uffizien in Florenz, so erscheint der Crucifixus in S. Croce zu Florenz noch gebundener und traditioneller als die Madonnen. Ebenso scheint es sich mit dem Apsismosaik des Doms zu Pisa zu verhalten, dem letztnachweisbaren Werke des Meisters, mit welchem er 1301 noch beschäftigt war. Allein an diesem erweckt mehr die Technik den Eindruck früherer Weise, denn Zeichnung, Ausdruck und Gewandung, ja sogar das Kolorit verraten bereits einen entschiedenen Fortschritt in der Richtung der Befreiung aus byzantinischen Fesseln.

Hatte aber die Wandmalerei die Bestimmung, das Hauptfeld der Entwicklung der italienischen Malerei überhaupt zu werden, so äusserte sich dies schon an den Arbeiten Cimabues in S. Francesco zu Assisi, welcher Kirche die Rolle zu teil wurde, das erste Werk der Vollreife italienischer Gotik in der Architektur und zugleich die Wiege der neugeborenen italienischen Malerei zu werden. Wenn aber auch hier die ganze Ausmalung von Chor und Querschiff der Oberkirche für Cimabue in Anspruch genommen werden kann, so ist ihr Zustand leider von der Art, dass ihre Beurteilung vielfach auseinandergeht. Das best-



erhaltene Stück von Cimabues Arbeit, die »thronende Madonna mit vier Engeln in ganzer Figur und dem nebenstehenden »S. Franciscus« im nördlichen Kreuzarm der Unterkirche (Kl. B. 643) belehrt jedoch einigermassen bezüglich des auffallenden Fortschrittes, den der Künstler in dem Bestreben, sich von der Tradition zu lösen und auf unmittelbare Naturbeobachtung einzugehen, seit den drei erwähnten Madonnentafeln gemacht. Dieses Wandgemälde wie einzelne Fragmente der Malereien der Oberkirche erheben es aber auch über allen Zweifel, dass die Arbeiten Cimabues zu Assisi in eine spätere und gereifere Zeit des Künstlers gehören als die Madonnentafeln, wenn auch der wichtige Umstand nicht ausser Acht gelassen werden darf, dass in der Wandmalerei die Emanzipation vom Byzantinismus sich energischer vollziehen konnte als im Tafelbild und Mosaik.

Die Mehrzahl der übrigen Fresken der Oberkirche gehört der Schule Cimabues an, wobei gewisse Ähnlichkeiten mit gesicherten Musivwerken des Filippo Rusuti und des Gaddo Gaddi geneigt machen, zunächst an diese zu denken. Dabei brachte es wohl die überlieferte Mosaiktechnik mit sich, dass sowohl das den »segnenden Erlöser mit Engeln, Maria und sieben Heiligen« darstellende obere Mosaik der Fassade von S. Maria Maggiore in Rom, als Werk des Rusuti durch die Inschrift gesichert, wie auch die »Krönung Mariä« von Gaddo Gaddi, innen über dem Hauptportal von S. Maria del Fiore in Florenz angebracht, zwar über den traditionellen Stil, wie er noch bei Torriti und Fra Jacopo erscheint, hinausgehen, aber doch noch eine aus byzantinischer Manier und Cimabue'scher Weise gemischte Behandlung zeigen, obwohl beide Künstler, wenigstens sicher Gaddo Gaddi (1259?—1332) jünger waren als Cimabue und ihn fast um ein Menschenalter überlebten. Dadurch erklärt sich auch, dass manche Züge, wie sie sich insbesondere an dem nach Vasari von Gaddo Gaddi herrührenden Mosaik der »Himmelfahrt Mariä« in der Capella Ranieri der Kathedrale von Pisa finden, noch über die Art Cimabues hinausgehen und an Giotto gemahnen.

Unter den Schülern Cimabues war aber einer berufen, einen entscheidenden Schritt nach vorwärts zu machen und die Tradition ganz abzuschütteln, nämlich Giotto di Bondone (1266—1337). Wir ziehen natürlich der bekannten und bis auf Ghiberti zurückgehenden Legende, wonach Cimabue den Hirtenknaben Giotto ein Schaf seiner Herde zeichnend auf dem Lande gefunden, die noch ins 14. Jahrhundert hinaufreichende glaubwürdigere Notiz

eines anonymen Commentators Dantes vor, nach welcher Giotto, bei einem Wollhändler in Florenz in der Lehre, sich solange um die Cimabue'sche Werkstatt herumgetrieben, bis der unzufriedene Padrone das Lehrverhältnis löste und dadurch dem Knaben den Eintritt in die Malerwerkstatt ermöglichte. Sein erster Entwicklungsgang ist nicht mehr sicher nachzuweisen, da die ersten Proben seiner Kunst, nämlich die von Vasari erwähnten Malereien in der Badia von Florenz, verloren sind, doch werden die Szenen aus dem »Leben des hl. Franciscus« in der Oberkirche von S. Francesco zu Assisi (Kl. B. 181, 259, 667) vielleicht noch seiner Frühzeit angehören. Jedenfalls war Giotto bereits in seine Vollreife eingetreten, als er infolge Berufung durch den 1296 erwählten Ordensgeneral Fra Giovanni di Muro die schönen Allegorien der drei Ordensgelübde schuf, welche noch jetzt mit der Glorie des Heiligen in guter Erhaltung die vier Felder des Kreuzgewölbes über dem Grab des Ordensstifters in der Unterkirche von Assisi schmücken. Der Fortschritt im Vergleich mit der »Franciscuslegende«, die trotz unleugbarer Bedeutsamkeit in Auffassung und Inszenierung doch noch vielfach an harter Aktion und Formgebung, an überschulenkten Proportionen und an kaltem, unverarbeitetem Kolorit leidet, ist nicht bloss nicht zu verkennen, sondern überraschend. In der eindrucksvollen »Vermählung des Heiligen mit der Armut« (Kl. B. 649) und noch mehr in der »Jochübernahme des hl. Franciscus als Sinnbild des Gehorsams« (K. B. 673), ja selbst in der etwas scholastisch behandelten »Allegorie der Keuschheit« (Kl. B. 661) verbindet sich eine grossartig angeordnete Komposition mit ebenso gediegener Selbständigkeit der Formensprache und einer empfindungsvollen Innigkeit des Ausdrucks, wodurch sich diese Werke allen vorangegangenen christlichen Malereien als weitüberlegen darstellen. Nicht minder auch durch das Kolorit, das vorher dunkel, schwer und undurchsichtig, hart kontrastierend und durch die Musivtechnik von intarsiaartiger Wirkung geworden war, jetzt aber leicht, hell, lucid und mild in den Übergängen wird. Hat man schon den Geschichten des Franciscus gegenüber das Gefühl, dass sich im Gegensatze zu der international gewordenen byzantinischen Kunst eine nationale italienische vorbereite, so findet man den Emanzipationsprozess der italienischen Kunst in den Gelübdebildern vollzogen.

In dieselbe Zeit wie die letzteren, scheinen auch die Malereien des rechten Querschiffarmes der Unterkirche zu gehören, soweit der Zustand der Darstellungen der Heimsuchung, Geburt Christi,

Anbetung der Könige, Darbringung im Tempel, Flucht nach Egypten, des bethlehemitischen Kindermordes, des zwölfjährigen Christus im Tempel, des Lebens in Nazareth und der Kreuzigung ein bestimmtes Urteil ermöglichen. Kurz vor 1300 aber finden wir den Künstler in Rom, wo er für den Kardinal Jac. Gaet. Stefaneschi mit Unterstützung des römischen Mosaicisten P. Cavallini das noch erhaltene Mosaik der sog. »Navicella« in der Vorhalle von S. Peter und fünf verlorene Gemälde aus dem »Leben Christi« für die Tribuna von S. Peter schuf, ausserdem aber auch das Triptychon der Sakristei der Kanoniker von S. Peter mit dem »segnenden Christus« im Mittelbilde und dem »Martyrium der Apostelfürsten« auf den Flügeln. Es ist nun keine Frage, dass das genannte Mosaik wie das Tafelwerk sich an Vorzügen mit den beschriebenen Allegriefresken in Assisi nicht messen kann, was wohl weniger durch die als Aufgabe gestellten Gegenstände, als durch den Umstand zu erklären ist, dass Giotto und die italienische Kunst des Trecento überhaupt in der Wandmalerei jene Technik sah, welche ihrem Freiheits- und Selbständigkeitstrieb am meisten zusagte. Es ist daher sehr zu beklagen, dass das einzig nachweisbare Wandgemälde, welches Giotto während seines Aufenthaltes in Rom ausführte, »Bonifazius VIII. mit drei Assistenten 1299 das Jubiläum verkündend«, von der Loggia des Lateranpalastes in die Laterankirche versetzt, in seinem dermaligen Zustande keine kunstgeschichtliche Rolle mehr zu spielen vermag.

Bald nach 1300 finden wir Giotto wieder in Florenz, wo er wahrscheinlich bis 1302 die Malereien in der Kapelle des Palazzo del Podestà ausgeführt hat, deren geringe Erhaltung keine Handhabe zu einem sicheren Urteile giebt. Umsomehr vermögen wir uns auf die nächstfolgenden Arbeiten des Meisters zu stützen, nämlich auf den zwischen 1303 und 1306 ausgeführten umfangreichen Freskencyklus in der Capella degli Scrovegni (S. Maria dell' Arena) zu Padua. Die 39 Darstellungen aus dem alten und neuen Testamente, welche in drei Reihen übereinander die Längswände wie die Chor und Eingangswand bedecken, zeigen die epische Ruhe der Franciscuslegende und selbst der Allegorien zu einer dramatischen Kraft und Belebtheit erhoben, welche als ein weiteres Stadium der Entwicklung Giottos betrachtet werden muss. Von sehr fragwürdiger Bedeutung für die Charakteristik der Kunst des Meisters sind dagegen die Grau in Grau gemalten allegorischen Figuren am Sockel der genannten Kirche, deren Giotto'sche Urheberschaft nicht ausser Zweifel steht, von minderm Belang auch die sehr beschädigten Malereien im Kapitelsaal des Santo zu

Padua, für welche auch die wahrscheinlich mit einem späteren Aufenthalt des Meisters in Padua zusammenfallende Entstehungszeit nicht gesichert ist. Nicht in Betracht kommen dann auch die anscheinend bei kurzen Aufenthalten des Meisters gemalten Werke in S. Fermo Maggiore zu Verona und in S. Giovanni Ev. zu Ravenna.

Dagegen erwies sich Giotto nach seiner Rückkehr nach Florenz auf dem Zenith seiner Leistungsfähigkeit, namentlich in seinen umfänglichen Arbeiten für die 1294 gegründete und von Arnolfo di Cambio erbaute Minoritenkirche Santa Croce. Die meisten dieser Arbeiten haben zwar durch die Zeit, durch Überfüllung, durch Wiederabnahme derselben und die darauf folgende Restauration arge Unbill erlitten, aber nichtsdestoweniger bleiben sie die höchste Leistung des Trecento. Die Vorzüge der Scrovegni-Fresken bewahrend, verbinden sie dieselben mit einer Läuterung der Komposition, der Formensprache und des Ausdrucks, welche die »Geschichten der beiden hl. Johannes« in der von der Familie Peruzzi gestifteten Kapelle (Kl. B. 13) und die »Szenen aus dem Leben des hl. Franciscus« in der Capella Bardi zu den Hauptträgern des Ruhmes Giottos erhebt. Von den Wandgemälden der Capella de' Giugni zeigt sich leider keine Spur mehr, und auch die Capella dei Tosinghi-Spinelli hat ihren einstigen Gemaldeschmuck bis auf eine Himmelfahrt Mariä über dem Eingangsbogen verloren. Dagegen hat sich in der Capella Baroncelli derselben Kirche ein fünfteiliges bezeichnetes Tafelwerk erhalten, dessen die »Krönung Mariens« darstellendes Hauptbild zwar von grossartiger Empfindung aber verhältnismässig streng und traditionell erscheint. Als liebenswürdige Nebenarbeit endlich müssen die Füllungstafeln der Sakristeischränke von S. Croce mit Darstellungen aus dem »Leben Christi und des hl. Franciscus« gelten, von welchen jetzt 22 in der Akademie zu Florenz, zwei in der Berliner Galerie sich befinden, wohl nur der Komposition nach von Giottos eigener Hand. Ein ähnliches Verhältnis scheint mit einer anderen Reihe kleiner Tafeln zu bestehen, von welcher sich jetzt drei Stücke in der Pinakothek zu München befinden, wie auch mit dem letzten Abendmahl, einem kleinen Bildchen im Besitz der Fürstin Orloff in Florenz. Dass die Tafelbilder die epische oder dramatische Grösse der Freskenzyklen nicht erreichen, sondern bei einer gewissen Strenge und traditionellen Gebundenheit verbleiben, zeigen auch die von Giotto mehrfach gemalten Kruzifixe und insbesondere die Madonna aus der Kirche der Frati Umiliati d'Ognisanti, jetzt in der Akademie zu Florenz. (Kl. B. 715.)

Im Jahre 1350 von König Robert nach Neapel berufen, wusste er auch dort die herrschende ziemlich lebhaft aber selbst in den Leistungen eines Montano d'Arezzo und Tommaso degli Stefani unentwickelte Malthätigkeit zu einem kräftigen Aufschwung zu erwecken. Sind auch von seinem wenigstens zweijährigen Aufenthalt am Golf von Neapel keine sicheren Werke mehr nachzuweisen, so erscheint dafür sein Einfluss neben jenem des ebenfalls einige Zeit für Neapel arbeitenden Simone da Siena um so deutlicher. Als gesicherten neapolitanischen Schüler Giottos vermögen wir jedoch nur den Oderisio da Napoli nachzuweisen, von welchem sich in der Sakristei von S. Francesco in Eboli eine bezeichnete Kruzifixtafel befindet; aber unter den erhaltenen giottesken Werken Neapels schienen die Gewölbmalereien der Incoronata, »die sieben Sakramente und den Triumph der Kirche« darstellend, durch ihre Qualitäten den Ruhm zu verdienen, den sie nach Vasari als Werke Giottos selbst fälschlich in Anspruch nahmen. Seit bekannt geworden, dass die Kapelle erst 1352, somit 16 Jahre nach Giottos Tod erbaut worden, ist es indes ausser Zweifel, dass das Werk nur von einem der Schüler des Meisters herrühren kann.

Im Jahre 1334 befand sich Giotto wieder in Florenz, nun zumeist als Architekt beschäftigt. Denn am 19. Juli dieses Jahres wurde der Grundstein zum Campanile von S. Maria del Fiore gelegt, welche Perle italienischer Gotik sein Werk ist. Ghibertis Bericht macht ihn gleichzeitig zum Bildhauer; allein es ist nicht zu erweisen, dass die eigenartige und wahrhaft klassische Schönheit einiger genialen Skulpturen am Campanile mehr als den Entwurf durch Giotto bedinge. Denn es bleibt wahrscheinlicher, dass die Ausführung dem Andrea de Pontedera (Pisano) zuzuschreiben ist, dem Giotto auch schon bei der Ausführung einer Baptisteriumspforte zeichnerisch behilflich war, und dem auch nach Giottos Tode die Leitung des Campanilebaues zufiel. Auch kann, da zwischen der Grundsteinlegung des Campanile bis zum Todestage Giottos (8. Jan. 1336) kaum anderthalb Jahre liegen, nicht angenommen werden, dass derlei plastische Vollendungsarbeiten noch von dem ersten Erbauer selbst zur Ausführung gelangten.

Jedenfalls hatte mit Giotto die Kunst der Malerei, die in der Zeit der Begründer des plastischen Aufschwunges, eines Niccolo und Giovanni Pisano, weit hinter der Schwesterkunst zurückgeblieben war, jetzt zur vollen Ebenbürtigkeit mit der Meisselkunst, ja selbst zu einer gewissen Überlegenheit über dieselbe sich erhoben. Denn die Einwirkung Giottos auf Andrea Pisano ist stärker als umgekehrt

jene der Pisaner Bildhauer auf den florentinischen Maler. Mit vollem Rechte aber konnte Ang. Poliziano sein Elogium am Grabdenkmale Giotto's in S. Maria del Fiore mit den Worten beginnen:

»Ille ego sum per quem pictura extincta revixit.«

Wie Giotto seinen Vorläufer Cimabue gänzlich in Schatten gestellt hatte, so wurde er auch fast ein Jahrhundert lang von seinen florentinischen Nachfolgern nicht mehr überboten. Besonders seinen unmittelbaren Schülern und Gehilfen fehlte sein Genie und seine schöpferische Kraft gänzlich. So Giotto's langjährigem Gehilfen Taddeo Gaddi, Gaddo Gaddi's Sohn. In dem Madonnenbild über dem Grabmal der Baroncelli und Manetti in S. Croce von 1327 zum erstenmale selbständig nachweisbar, lässt sich dieser nach dem Tode des Meisters als Giotto's geschätztester Nachfolger durch den ihm zugekommenen Auftrag erkennen, die Kapelle der Baroncelli in S. Croce ähnlich auszumalen, wie es durch Giotto aus Auftrag der Bardi und Peruzzi geschehen war. Allein sowohl dieser Mariencyklus von der »Begegnung Annas mit Joachim« (Kl. B. 529) bis zur »Vermählung Mariä mit Joseph« (Kl. B. 79) nebst den »allegorischen Halbfiguren der acht Tugenden«, wie bezeichnete Tafelbilder, das Triptychon in Berlin mit »Madonna und dem Stifterpaar« von 1334 und die Tafel in der Sakristei von S. Pietro in Megognano bei Poggibonsi mit »Madonna und vier Engeln« von 1355, zeigen deutlich die Abschwächung der Art Giotto's, konventionelle Haltung, fehlerhafte Proportionen der überschlanen und hageren Gestalten, geringeres Kolorit und flüchtiges Machwerk. Dasselbe ergibt sich auch aus der grossen Zahl nicht bezeichneter, dem Taddeo zugeschriebenen Werke, welche sich bis zu dessen Tode (1366) untereinander wenig unterscheiden.

Geringer noch erscheinen andere Schüler und Nachfolger Giotto's, von welchen Puccio Capanna und Pietro di Puccio, Guglielmo da Forlì, Ottaviano da Faenza und Pace da Faenza, Pietro d'Arimini und Giuliano Arimini, wie Jacopo del Casentino zu nennen sind. Allein von jenen Werken, welche ihnen Vasari zuschreibt, sind die meisten verloren, die erhaltenen aber sehr ungleich und grossenteils Dutzendarbeit, über welche sich auch die besseren, wie das mit dem Namen des Pietro d'Arimini bezeichnete Bild des »Crucifixus mit Maria und Johannes« in S. Giovanni decollato zu Urbania, nicht weit erheben. Ähnlich verhält es sich auch mit den angeblichen Arbeiten eines Buonamico Buffalmacco und Bruno da Giovanni, zweier Künstler, deren Bekanntheit

wohl mehr den lustigen Streichen zu verdanken ist, mit welchen sie nach Boccaccio und Sacchetti ihren armen Kunstgenossen Nozzo, genannt Calandrino, verfolgten. Etwas höher würde Francesco da Volterra zu schätzen sein, wenn wir ihm die Jobbilder des Campo Santo zu Pisa sicher zuteilen dürften. Ebenso Stefano Florentino, wenn sich sichere Belege für die ihm von älteren Berichterstattern gespendete Anerkennung erhalten hätten. Noch mehr Bernardo Daddi, von welchem bezeichnete Tafelbilder von 1328—1347 vorliegen, wenn die Annahme nicht abgelehnt werden müsste, dass die sog. Orcagna-Bilder des Campo Santo zu Pisa von seiner Hand seien. Gewiss waren auch die letzteren Künstler nicht entfernt von der selbständigen Bedeutung, welche drei Giottesken der jüngeren Generation errangen, nämlich Giovanni da Milano, Giottino und Orcagna.

Giovanni Jacobi, genannt Giovanni da Milano, aus Caversaio bei Como war Gehilfe Taddeo Gaddis gewesen und erscheint erst selbständig nachweisbar in einer mit 1365 datierten »Pietà« der Akademie zu Florenz. Naturstudium, sorgfältige Ausführung und Ausdruck erheben schon dieses Werk über die Arbeiten seiner meisten Zeitgenossen. Diese Eigenschaften erscheinen aber in der »Madonna mit Heiligen« der Municipalgalerie zu Prato nicht bloss gesteigert und mit kräftigem Kolorit und warmen Fleischtönen verbunden, sondern wir finden von nun an die florentinische Kunst auch unter dem Einflusse sienesischer Empfindung. In dem Freskenzyklus der Capella Rinuccini in S. Croce zu Florenz, Szenen aus dem »Leben Mariens und Christi« darstellend, erheben ihn seine die florentinische und sienesische Weise verbindenden Qualitäten sogar bereits zu einem Vorläufer des Masolino. Seit 1366 in Florenz ansässig, erscheint Giovanni auch unter den Malern des Vatikans, kehrte aber schliesslich in seine Heimat zurück und starb zu Mailand.

Giotto di Stefano, genannt Giottino, bei Ghiberti und Vasari fälschlich Maso oder Tommaso di Stefano genannt und angeblich 1324 geboren, verrät zuerst in seinen die Wunder des Papstes Sylvester darstellenden Wandmalereien der Capella di S. Silvestro in S. Croce eine noch höhere Überlegenheit: Naturstudium mit<sup>1</sup> entsprechendem Ausdruck verbunden, Gründlichkeit in der Darstellung der Extremitäten wie der Gewandung, und ohne alle Vernachlässigung der Details doch eine gewisse Breite des Vortrags. Von ähnlichen Qualitäten sind die Wandmalereien in der Strozzi'schen Grabkapelle in S. Maria Novella, die »Anbetung der Hirten« und die »Kreuzigung« darstellend, wie

auch die Szenen aus dem »Leben des hl. Nikolaus« in der Cappella Orsini von S. Francesco in Assisi. Doch darf nicht verschwiegen werden, dass zwar die Identifizierung Giottinos mit Giotto di Stefano kaum zu bezweifeln, aber die Zuteilung der erwähnten Werke an den Genannten nicht völlig gesichert ist. 1369 mit dem obengenannten Giovanni noch unter den im Vatikan arbeitenden Künstlern genannt, lässt sich Giotto di Stefano nicht weiter verfolgen.

Noch grösserer künstlerischer Bedeutung wie eines noch höheren Rufes erfreute sich Andrea di Cione aus der Künstlerfamilie Cione, gemeinhin Arcagnolo genannt, welches Wort später in Orcagna korrumpiert worden ist. Wie der Altmeister der florentinischen Schule in jedem Kunstzweig erfahren, war er auch wie kein anderer berufen, selbständig in Giottos Fussstapfen und Stellung einzutreten. Nach Vasari um 1308 geboren, scheint er seine künstlerische Ausbildung als Bildhauer begonnen zu haben, wie es durchaus glaublich ist, dass er zunächst Andrea Pisanos Schüler gewesen sei. Die bezüglichlichen Daten gehen jedoch nicht über die fünfziger Jahre des vierzehnten Jahrhunderts zurück, und in dieser Zeit finden wir den Künstler gleichzeitig in jeder Kunst beschäftigt. Denn mit der umfänglichen plastisch-architektonischen Arbeit des Tabernakels von Orsanmichele arbeitete Andrea vielleicht vor 1355 auch an dem Freskenzyklus des Chors von S. Maria Novella, der 1358 bereits wieder so beschädigt war, dass er als verloren gelten konnte, wenn man auch erst nach einem Jahrhundert dazu gelangte, ihn durch die noch erhaltenen Malereien Ghirlandajos zu ersetzen. Nicht viel später können die erhaltenen Malereien der Capella Strozzi in S. Maria Novella fallen, denn das Altarwerk der Kapelle, dessen Aufstellung doch sicher erst nach Vollendung der Wandgemälde bewerkstelligt wurde, ist mit 1357 datiert. In diesem Jahre erscheint er aber auch, nachdem er schon im Tabernakel von Orsanmichele seine Befähigung als Dekorationsbaukünstler gezeigt, als Architekt in der Dombaukommission, wobei er gewisse tektonische Entwürfe zur Geltung brachte, und es muss um dieselbe Zeit gewesen sein, dass er die Zeichnungen zu dem 1356 beschlossenen Bau der Loggia dei Lanzi ausarbeitete, dessen Ausführung jedoch erst 1376 und unter anderer Leitung begonnen wurde.

Was seine Thätigkeit als Maler betrifft, so umschliesst heutzutage die Capella Strozzi die Hauptträger seines Ruhmes wie die Hauptobjekte für seine Beurteilung. Das jüngste Gericht



an der Schlusswand, wie die freilich stark beschädigten Fresken des Paradieses und der Hölle an der rechten und linken Seitenwand der Kapelle zeigen, dass Orcagna die dramatische Haltung Giotto's ebenso mit dem lyrischen Empfindungsausdruck der Sienesen zu verbinden wusste wie Giovanni da Milano, jedoch ohne dabei die Grossartigkeit und Kraft des Bahnbrechers der florentinischen Kunst irgendwie abzuschwächen. Dabei zeigen auch die Verhältnisse im ganzen wie im Detail der Figuren ein gewachsenes Studium, wie auch Färbung, Licht und Schatten in der Richtung auf Reliefwirkung einen entschiedenen Fortschritt verraten. Dieser wird auch nicht wenig unterstützt durch eine schärfere Beobachtung perspektivischer Wirkungen, welche zwar auch bei Orcagna noch auf das Gefühl gestellt blieb und noch keine Wissenschaft geworden war, aber doch durch ihn einen weit erheblicheren Vorschub gewann, als durch Giotto und Stefano Fiorentino, welchem Vasari hierin das meiste Verdienst beimisst. Vorzüge und Eigentümlichkeit dieses Werkes beweisen aber, dass die dem Orcagna traditionell zugeschriebenen weltbekannten Fresken des Campo santo zu Pisa, der »Triumph des Todes« und das »Weltgericht«, einer anderen Hand zugesprochen werden müssen.

In dem fünfteiligen Altarwerk der Strozzi-Kapelle mit »Christus, dem hl. Petrus, Thomas von Aquin und anderen Heiligen«, wie mit kleinen Historien in der Predella offenbart sich zwar nicht die Grossartigkeit, wie sie im italienischen Wandgemälde stets zu höherem Ausdrucke kommt als im gebundenen Tafelbild, aber immerhin findet sich auch wenigstens in den Hauptfiguren eine Kraft und Energie, eine Lebendigkeit der Aktion und Klarheit des Kolorits, welche den Tafelwerken von Orcagnas Vorgängern mangelt. An ihm wie an anderen dem Meister zugeschriebenen Tafelbildern gewahrt man dazu auch stets ebenso sehr den Einfluss seiner plastischen Schulung in der Art Andrea Pisanos, wie umgekehrt an den plastischen Arbeiten des Tabernakels von Orsanmichele ein malerisches Element, eine Wechselwirkung, welcher er selbst dadurch Ausdruck gab, dass er sich in der Tabernakel-Inschrift von 1359 als Maler nannte, in den Gemälden aber nach Vasari als Bildhauer zu bezeichnen pflegte.

Die Schule Orcagnas war nicht von der zu erwartenden Erheblichkeit. Zunächst vermögen wir den Anteil, welchen seine Brüder, der Maler Nardo di Cione, Jacopo und der Bildhauer Matteo, welcher übrigens auch an den Musivwerken von Orvieto beschäftigt erscheint, an Orcagnas Werken hatten, nicht auszuscheiden. Auch

bezüglich der von Vasari genannten Schüler des Orcagna fehlt es nicht an Zweifeln, so bezüglich des Francesco Traini, dessen Werke in der Akademie und im Seminar zu Pisa zwar nicht ohne Verdienst aber von wenig Zusammenhang mit Orcagna sind, wie des Mariotto Nardi und Niccolò di Tommaso.

Mehr Erfolge hatte die Gaddi'sche Schule zu verzeichnen. So zunächst in Taddeos Sohn Agnolo Gaddi (1333?—1396) einem seinerzeit geschätzten Meister. Die Fresken in der Kapelle der Madonna del Cingolo in der Pieve zu Prato mit den Darstellungen aus der »Legende des hl. Gürtels«, ein der Frühzeit des Meisters angehöriges Werk, zeigt schon den Rückgang zu Manier und Konventionalismus, den Nachlass der Sorgfalt und des Naturstudiums. Ist auch der Gesamteindruck in Komposition, Form und Kolorit ein gefälliger, so ergibt sich doch bei genauerer Betrachtung, dass die etwas dekorative Art Taddeos bei Agnolo oft in Oberflächlichkeit ausartet. Von bedeutenderer Wirkung sind trotzdem die Malereien aus der »Kreuzlegende« im Chor von Santa Croce in Florenz, bei welchen die Belebtheit der Darstellung wie ein gewisser, wenn auch nicht tiefer Zug von Grossartigkeit die gerügten Mängel vergessen machen. Beispiele seiner Art geben die beiden Altarflügel mit den Figuren der Heiligen Nikolaus und Julianus in der Pinakothek zu München.

Von unbestreitbar höherer Bedeutung ist sein und Orcagnas Zeitgenosse Antonio Veneziano (geb. um 1315, gest. nach 1388). Keineswegs selbst aus der Lagunenstadt eingewandert, sondern vielmehr nach der Einwanderung des Vaters von Kindesbeinen an in Toskana erwachsen, scheint er spät erst von dem jüngeren Agnolo wenigstens seinen letzten Unterricht empfangen zu haben. Erst seit 1374 in Florenz zünftig nachweisbar, erschliesst er sich unserer Kenntnis, da ihm die Gewölbefresken der spanischen Kapelle von S. Maria Novella nicht mit völliger Sicherheit zuzuteilen sind, nur mehr in den drei Fresken mit Darstellungen aus dem Leben des hl. Rainer, welche nach einer Zahlungsnotiz des Campo Santo von Pisa von 1386 sein Werk sind. Sie verraten einen stark realistischen Zug und eine Sorgfalt der Ausführung, welche ihn von dem Konventionalismus der Gaddi'schen Gruppe vorteilhaft unterscheiden, sodass wir ihn als eines der wichtigsten Übergangsglieder von der Kunst des Trecento zu jener des Quattrocento, speziell zu Masaccio zu betrachten haben.

Ihn überlebte Spinello di Luca Aretino († 1410), aus der Schule Jacopo Casentinos und Taddeo Gaddis hervor-

gegangen. Seine erhaltenen Hauptwerke, die Szenen aus dem »Leben des hl. Benedikt« in S. Miniato al Monte, die »Wunder des hl. Ephesus und des hl. Potitus« im Campo Santo zu Pisa und die Geschichten aus dem Kriege zwischen Venedig und Barbarossa in der Sala di Balìa des Palazzo Pubblico zu Siena lassen in Spinello den treuesten Repräsentanten des Giottismus um die Wende des Jahrhunderts erkennen. Frisch, kühn, energisch, von blühender Farbe, nicht selten flüchtig, im Laufe der Zeit auch von sienesischen Einflüssen nicht unberührt, gehört er gleichwohl weniger zu den eigentlichen Förderern der Kunst als zu den begabteren Nachfolgern der gegebenen Richtung.

Geringere Nachfolger der Gaddi'schen Schule waren dann nach ihren bezeichneten Tafelbildern Puccio di Simone, Matteo Pacini und Pacino Buonaguida. Ebenso dann Cennino Cennini, wichtiger durch seinen »Trattato della Pittura« als durch seine Kunst, Cenni di Francesco di Ser Cenni und Jacopo da Firenze. Nicht viel besseres lässt sich auch von der jüngeren Generation der Schule sagen. So von Niccolo di Pietro Gerini und von dessen Sohn Lorenzo di Niccolo Gerini, noch weniger von Pietro Nelli und Parri Spinelli, des obengenannten Spinello Sohn, während wenigstens die Thätigkeit der drei Generationen der Bicci, Lorenzo Bicci, Bicci di Lorenzo und Neri di Bicci achtbar erscheint.

Vorteilhafter hebt sich unter den Gaddisten ein jüngerer Nachfolger Agnolo ab, nämlich Don Lorenzo Monaco vom Kloster degli Angeli in Florenz, geb. 1370, † um 1425. Sein einziges bezeichnetes Bild, ein Flügelaltar mit der »Krönung Mariä« in der Mitte und 16 Engeln auf den Flügeln in der Badia di S. Pietro zu Cerreto, 1413 gemalt, wie auch viele unbezeichnete ähnlicher Art wie die »Krönung Mariä« in den Uffizien zu Florenz (Kl. B. 625), die Bilder der Kollegiatkirche zu Empoli von 1404, des Musée Cluny in Paris von 1408, in Monte Oliveto von Florenz von 1410 und andere zeigen die Schule Agnolo mit Einflüssen von Spinello d'Arezzo verbunden, namentlich aber auch mit Zügen von einer Innigkeit durchsetzt, welche an den ihm auch in der Thätigkeit nahestehenden Fiesole gemahnen. Zugleich lässt der fromme Mönch durch die Zierlichkeit und Feinheit seiner Ausführungen stets daran denken, dass er von Haus aus Miniator war. Von seinen Nachfolgern verdient vielleicht Andrea da Firenze

hervorgehoben zu werden, der in seinem bezeichneten Bilde, einer »Himmelfahrt Mariä« von 1437 in S. Margherita zu Cortona zu der kombinierten Art seines Meisters auch noch Einflüsse von Masolino verrät. Sein Anteil an den Fresken der spanischen Kapelle von S. Maria Novella ist nicht sicher zu erweisen.

Unter den Schülern des Antonio Veneziano aber gewann Gherardo Starnina, (geb. 1354) durch Reisen und Schüler eine weitertragende Bedeutung, als er sie seiner Kunst nach verdient zu haben scheint. Jedenfalls gemahnen seine Fresken mit »Geschichten des hl. Abtes Antonius und des hl. Bischofs Nikolaus« in der Capella Castellani von Santa Croce eher an die Nachfolger Agnolo Gaddis als an einen bedeutenden Schüler Antonio Venezianos. Sein längerer Aufenthalt in Spanien dürfte vor 1387 angenommen werden müssen, da er in diesem Jahre sich in der Florentiner Malergilde eingetragen findet. Später aber wurde er weitgehend von einem seiner Schüler, nämlich Antonio Viti da Pistoja unterstützt, der auch einige seiner letzten Aufträge allein ausführte.

Mehr noch als Orcagna und Antonio Veneziano erscheint aber der bedeutendste Schüler Gherardo Starninas berufen, als nächster Vertreter des Überganges zu den Bahnbrechern der Renaissance betrachtet zu werden, nämlich Tommaso di Fino, genannt Masolino da Panicale (di Valdelsa) geb. 1383. Er giebt uns freilich nur in seinen zwischen 1428 und 1435 entstandenen Malereien der Kollegiatkirche und des Baptisteriums von Castiglione d'Olona in der Lombardei sichere Anhaltspunkte seiner Kunst, in den Gemälden der ersteren Geschichten aus dem »Leben Mariä« im Chorgewölbe und Szenen aus dem »Leben der Martyrer Stephanus und Laurentius« an den Wänden darstellend, in jenen des Baptisteriums die »Geschichte Johannes des Täufers« behandelnd. Allein diese Werke genügen, um daraus die Vorzüge des Künstlers, sein sorgfältiges Naturstudium insbesondere in Detail und Gewandung zu erkennen, welches mit einer gewissen Zierlichkeit des Ausdrucks und der Bewegung verbunden erscheint, die sogar an Fiesole gemahnt, und entschieden abweicht von der Kraft und dem Ernst der Charakteristik eines Giotto und Orcagna. Dieses einzige in-schriftlich beglaubigte Werk Masolinos lässt uns aber auch nicht an den Anteil glauben, welchen der Künstler nach Vasari an dem Freskenzyklus des Masaccio in der Brancacci-Kapelle der Karmelitenkirche zu Florenz gehabt haben soll, wobei höchstens

die Annahme offen steht, dass die jetzt verschwundenen Evangelistenbilder des Gewölbes von ihm herrührten, da alle anderen Gemälde mit dem Charakter der Fresken von Castiglione d'Olona nicht übereinstimmen. Was Masolino, von Filippo Scolari, als Hospodar oder Obergespan von Temesvar durch seine Landsleute Filippo Spano beigenannt, nach Ungarn berufen, dort bis 1427 gemalt, ist erst noch zu suchen, es kann jedoch, weil vor den Cyklen von Castiglione entstanden, wenigstens keinen vorgeschritteneren Charakter als jene Fresken gehabt haben. Von Masolinos schliesslichen Lebensverhältnissen und Arbeiten aber ist nichts Sicheres nachzuweisen.

## Siena.

Eines ähnlichen, wenn auch um einen Grad minderen Aufschwunges der Malerei, wie Florenz hatte sich in den Zeiten Cimabues und Giotto's auch Siena zu erfreuen. Doch bedeutete dieser Aufschwung nicht jenen Bruch mit der Vergangenheit, durch welchen Giotto der Kunst neue und nationale Bahnen eröffnete. Denn in Siena empfindet man dauernd das Festhalten an der eingewurzelten byzantinischen Tradition, von welcher sich zwar schon der Begründer der Schule bis auf einen gewissen Grad zu emanzipieren strebte, zu der aber seine späteren Nachfolger in überraschender Weise wieder zurücklenkten, nachdem ein Simone und Lippo Memmi, namentlich aber die beiden Lorenzetti erfreuliche Schritte vorwärts gethan. So konnte Siena, damals mit Florenz auch politisch rivalisierend, in der Kunst der Arnostadt nicht völlig gleichkommen, indem es sich nicht dazu zu erschwingen vermochte, in der Weise Giotto's die Darstellungen von neuen Gesichtspunkten und aus eigener Vorstellung anzuordnen und zu gestalten. Trotz aller Verschönerung durch feines Empfinden, geschmackvollere Formen, lebhaftes Kolorit und sorgfältige Behandlung von Beiwerk und Dekoration blieb vielmehr stets ein traditioneller Grundzug als archaische Fessel bestehen.

Was Giotto für Florenz, wurde Duccio für Siena. Wir wissen nichts von der Zeit seiner Geburt und können ihn nicht vor 1285 nachweisen, in welchem Jahre er urkundlich als ‚Duccio quondam Boninsegne‘ von Siena in Florenz beschäftigt erscheint. Sein Ruf war schon begründet, als er im Jahre 1302 die »Maestà« (thronende Madonna mit Heiligenumgebung) für den Altar der Kapelle des Palazzo Pubblico zu

Siena malte, und erreichte seinen Höhepunkt mit der 1309 entstandenen grossen Tafel für den Hochaltar des Doms zu Siena, dessen Überführung aus der Werkstatt sich zu einer denkwürdigen Prozession (19. Juni 1310) gestaltete. Das 4,20 m lange 2,10 m hohe Bild, dessen abgesägte Vorderseite mit Madonna in der Glorie jetzt beim Ansano-Altar, und dessen Rückseite mit den 26 Passionsdarstellungen in der Sakramentskapelle des Doms aufgestellt ist, zeigt einen erheblichen Fortschritt der früheren byzantinischen Art gegenüber. Und zwar nicht bloss durch die sichere und sorgfältige Zeichnung und Malerei, durch die richtigeren Proportionen, schöneren Formen und einfache Vornehmheit der Gewanddarstellung. Denn der Hauptvorteil liegt in dem wahren und liebenswürdigen Ausdruck in Gesicht und Geberde, der an die Stelle der früheren Herbheit getreten ist, und namentlich an der Madonna und den Engeln sich zu züchtiger Innigkeit der Empfindung erhebt. Trotzdem aber bleibt die Tradition in Auffassung, Komposition und Formensprache massgebend, so dass die erwähnten Vorzüge mehr als eine Korrektur des Alten, denn als eine durchgreifende Neuerung erscheinen, worin der diametrale Gegensatz der florentinischen und der sienesischen Kunst von vorneherein begründet ist und bleibt. Wenn sich auch das Werk in dem angegebenen Sinne wie auch durch grössere Energie und mehr Studium des Nackten von der vorausgegangenen Kunst sehr vorteilhaft unterscheidet, so erinnert es doch durch Komposition und Technik allerwärts an die Wirkung der Mosaiken von Monreale, an die Malereien von S. Angelo in Formis, und an die Miniaturen des Exultet der barberinischen Bibliothek.

Neben dem Dombild Duccios spielen dessen übrige nachweisbare Werke, wie die »Kreuzigung« im Ospedale zu Siena, oder die »Madonnen« in der Akademie und in der Spitalkirche daselbst und in der Nationalgalerie zu London keine Rolle. Noch weniger jene der gleichzeitig mit Duccio thätigen sienesischen Maler. Denn ein Ugolino, ein Segna di Bonaventura und dessen Sohn Niccolo di Segna stehen in ihrer Oberflächlichkeit und Unselbständigkeit fühlbar unter Duccio, und der bessere unter ihnen, Ugolino, erscheint noch unentwegter als die übrigen in der sienesischen Abhängigkeit von byzantinischer Tradition.

Einen bedeutenden Fortschritt machte aber Duccios Kunst durch Simone Martini, geb. 1283 zu Siena. Sein Haupt-

werk, das 1315 gemalte Fresko im grossen Ratsaal des Palazzo Pubblico zu Siena, die »thronende Madonna unter einem von den beiden Apostelfürsten und den beiden Johannes getragenen Baldachin in figurenreicher Umgebung von Engeln und Heiligen« darstellend, zeigt die Hauptfigur wie die Engel und weiblichen Heiligen überaus reizvoll und vornehm und von gesteigerter Zartheit und Jugendschönheit. Geblieben aber ist die trockene handlungslose Komposition mit dem dichten Nebeneinander der meist nach vorn gerichteten Figuren, wenn auch der Künstler gelegentlich das Bestreben zeigt, sich der früheren Unbeweglichkeit zu entschlagen; geblieben ist auch der byzantinische Überreichtum des Beiwerks, insbesondere in den reliefierten goldenen Nimben und Gewandsäumen, an welchen bei dem Madonnenbild sogar die Einsetzung von bunten Glasstücken in Imitation von Edelsteinbesatz nicht verschmäht wird. Kaum geringer scheint das Tafelwerk gewesen zu sein, welches nach 1320 für S. Caterina in Pisa entstand, von welchem sich aber nur einige Stücke, die Brustbilder Mariens und von sechs Heiligen im Seminar und in der Akademie von Pisa erhalten haben. Ebenso eine Tafel ähnlicher Art, welche vom Hochaltar der Dominikanerkirche zu Orvieto in die Fabbricceria des Doms daselbst gelangte, wie auch die ebenda befindliche Madonna-Halbfigur aus der Sakristei von S. Francesco.

Auch Simones Berufung nach Assisi und der unmittelbare Einfluss der dort befindlichen Werke Giottos vermochte den byzantinischen Bann nicht völlig zu brechen. Trotz aller Sorgfalt der Durchführung, Lieblichkeit des Ausdrucks, Leichtigkeit der Gewandung und Gefälligkeit des Kolorits vermochten die zehn die »Legende des hl. Martin« darstellenden Fresken (Kl. B. 241, 325), welche Simone in der Kapelle des Kardinals Gentili in der Unterkirche von S. Francesco malte, in Komposition und Lebendigkeit der Handlung die Schöpfungen des grossen Florentiners auch nicht entfernt zu erreichen. Ebenso wenig im Heldenbildnis, in welchem die rivalisierenden Sienesen nicht hinter den Florentinern zurückstehen zu dürfen glaubten, wie das 1328 von Simone gemalte lebensgrosse »Reiterbild des Guidoriccio da Folignano«, des Siegers von Montemassi und Sassa Forte, im Ratsaal dem obengenannten Fresko gegenüber beweist. Es konnte schon damals nicht entgehen, dass die Stärke der sienesischen Kunst nicht im Historien- sondern im zuständlichen Andachtsbilde und vorab im Marienbilde lag und dass man auch im grössten Massstab nicht über die Qualitäten

des mittelalterlichen Miniaturwerks hinauszugehen vermochte, wie dies das Altarwerk der »Verkündigung« (Kl. B. 349) mit den Heiligen Julia und Ansanus aus S. Ansano zu Castelvecchio, jetzt in den Uffizien zu Florenz, nach der Inschrift im Jahre 1333 von Simone und Lippo Memmi gemalt, zeigt, und das Miniaturbild des Virgilcodex in der Ambrosiana zu Mailand, den »Dichter mit Aeneas und der Bukolica« darstellend, bestätigt.

Im Jahre 1339, nachdem Giotto († 1336) der Einladung des Papstes Benedikt XII. nicht mehr folgen können, nach Avignon berufen, entfaltete Simone auch dort noch eine umfängliche Thätigkeit. Allein von seinen Fresken im Atrium der Kathedrale daselbst ist das Hauptbild, S. Georg zu Pferd mit der angeblich die Laura Petrarca darstellenden S. Margaretha verschwunden, und die erhaltene Madonna mit dem Stifter (Kardinal Ann. de Ceccano) in so üblem Zustande, dass es ebensowenig wie die dürftige Gewölbmalerei in einem der Säle des jetzt in eine Kaserne verwandelten päpstlichen Palastes eine sichere Würdigung noch ermöglichen kann. Jedenfalls war bei der umfänglichen Ausschmückung des Palastes Donato, der Bruder des Meisters, von welchem sich kein selbständiges Werk nachweisen lässt, stark beteiligt, während die Malereien in der Palastkapelle die Ausführung durch geringere, vielleicht sogar zum Teil einheimische Künstler verraten. Aus der Zeit von Simones Aufenthalt in Avignon stammen jedoch noch zwei bezeichnete Bildchen: »Warum hast Du uns das gethan?« in der Galerie zu Liverpool, datiert mit 1342, ausdrucksvoll und lieblich wenn auch in der Gestalt des hl. Joseph von altertümlicher Schwerfälligkeit, dann das in Avignon erworbene Altärchen mit der »Kreuzigung und Kreuzabnahme« und der auf den beiden Flügeln dargestellten »Verkündigung« im Museum zu Antwerpen. Simone starb zu Avignon im Juli 1344.

Dem Simone zur Seite stand dessen Schwager und Gehilfe Lippo Memmi. An den in Italien ausgeführten Schöpfungen des Meisters weitgehend beteiligt, zeigt er seine Abhängigkeit auch in seinen selbständigen Werken. So vor allem in der 1317 (?) gemalten »Maestà« im grossen Ratsaale des Palazzo Pubblico zu S. Gimignano in Val d'Elsa (Kl. B. 187), welche als wenig mehr denn eine freie Wiederholung von Simones Fresko im Ratsaal zu Siena erscheint. Auch die Madonnen in S. Maria delle Grazie zu S. Gimignano, in der Sakristei der Monte Oliveto-Kirche bei S. Gimignano, im Dom zu Orvieto, in S. Domenico zu Siena und in der Berliner Galerie zeigen diese



Abhängigkeit. Doch vermag Lippo auch, wenn anders die Tafel mit dem hl. Agostino Novello in S. Agostino zu Siena in ihrem Entwurfe nicht von Simone selbst herrührt, diesem ganz ebenbürtige Qualitäten zu entwickeln, immer verbunden mit ähnlicher Miniaturartigkeit der Detailausführung, die er auch als Illuminator (Antiphonarien und Missale in der Collegiata von S. Gimignano) glänzend bethätigte. Unser Interesse für den Meister würde sich jedoch steigern, wenn sich erweisen liesse, in wie weit er an den Fresken des Kapitelsaales von Santa Maria Novella, jetzt Capellone degli Spagnuoli genannt, beteiligt war. Dem Simone nämlich, welchem Vasari die Fresken von drei Wänden daselbst zuschreibt, können sie in gleicher Weise wie das vierte von Vasari fälschlich dem Taddeo Gaddi zugeschriebene Wandgemälde des »Triumphes des hl. Thomas von Aquin«, abgesehen von ihren künstlerischen Qualitäten schon aus dem Grunde nicht zugeteilt werden, weil das Gebäude erst 1350 entstand, und die Gemälde 1355 noch nicht vollendet waren, während der Tod Simones im Jahre 1344 gesichert ist. Da nun die Malereien sicher sienesischen Charakters sind, kann wohl an Simones Gehilfen und Nachfolger Lippo Memmi gedacht werden, wobei die Mitwirkung und spätere Arbeit anderer sienesischer und selbst florentinischer Meister wie Antonio Veneziano oder Andrea da Firenze nicht ausgeschlossen ist. Denn Lippo Memmi überlebte seinen Meister und Schwager um 12 Jahre, welche er keineswegs bloss mit der Vollendung der von Simone bei seiner Übersiedelung nach Avignon unvollendet zurückgelassenen Malereien ausgefüllt haben dürfte.

Wenig Rühmliches ist von den meisten übrigen Nachfolgern Simones zu berichten. Obenan steht Berna oder Barna, welcher Simones und Lippos Art mit jener der ältern Schule Duccios verbindet, und wenigstens in seiner Hauptarbeit, den »Passionsfresken« auf der rechten Seite der Kirche von S. Gimignano di Val d' Elsa nicht ohne Verdienst erscheint, und jedenfalls seinen Genossen Naddo Ceccarelli wie auch seine eigenen Schüler Giovanni d' Asciano und Luca Tomè überragt. Dasselbe gilt von den in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts thätigen Sienesen Lippo Vanni und Giacomo di Mino, genannt il Pellicciaio.

Nur in den Gebrüdern Lorenzetti finden wir wieder Künstler höheren Ranges. Der ältere, Pietro Lorenzetti, zu Ende des 13. Jahrhunderts geboren, erweist sich in seinen Früharbeiten, wie in der »Madonna mit sechs Engeln und einem

Dominikanerstifter« in S. Domenico zu Città di Castello, und in der mit 1329 datierten »Madonna mit Antonius Abbas und Nicolaus Episc.« in der Capella di S. Ansano zu Dofana bei Siena, als einen unmittelbaren Nachfolger des Duccio. Die nächsterhaltenen Werke, wie die aus S. Francesco in Pistoja stammende Madonna der Uffizien von 1340 oder die Geburt Mariens in der Sakristei des Doms von Siena, zeigen dann bereits den Einfluss der Simone'schen Weiterentwicklung der sienesischen Kunst, mit welchem sich endlich in dem stattlichen Altarwerk der Pieve von Arezzo, »Madonna mit den beiden Johannes, Donatus und Matthäus« noch weitere höchst fruchtbare Einwirkungen verbunden zeigen. Denn der Einfluss der Plastik der Pisaner erscheint daran ebenso unverkennbar, wie jener Giottos selbst, welchem Meister sich Pietro in der ungezwungenen Zeichnung und breiten Draperie von allen Sienesen am meisten nähert.

Von dieser Befruchtung geben zunächst Zeugnis die neuerdings wieder blossgelegten Fresken in S. Francesco zu Siena, unter denen besonders die »Kreuzigung« mit der sienesischen Vornehmheit der Form und Würde des Ausdrucks kräftige realistische Züge und eine dramatische Gewalt verbindet, über welche die früheren Sienesen nicht verfügten. Ebenso in den »Passionsszenen« (Kl. B. 133), in der grossen »Kreuzigung« unterhalb den letzten und in der »Madonna mit Franciscus und Stephanus« (Kl. B. 637), im linken Querschiffflügel der Unterkirche von S. Francesco in Assisi, von Vasari fälschlich dem Cavallini zugeschrieben. Stehen diese Arbeiten auch den Werken Giottos selbst nach, so sind sie doch an Originalität und Ausführung allen Giottesken überlegen, wie sie auch die Arbeiten Simones, wenn sie dieselben auch an vornehmem Reiz und an Gefälligkeit des Kolorits nicht erreichen, doch an Kraft des Ausdrucks und Energie der Durchführung übertreffen. Leider lässt sich über Pietros Thätigkeit im Campo Santo zu Pisa ein sicherer Aufschluss nicht gewinnen, doch scheint das schwerbeschädigte Fresko mit den vielen »Szenen von Heiligen und Eremiten« von Pietros Hand zu sein. In diesem Falle wird wohl mehr als wahrscheinlich, dass auch die berühmten fälschlich dem Orcagna zugeschriebenen Gemälde daselbst, der »Triumph des Todes« und das »Weltgericht«, wenn nicht dem Pietro allein, so doch den Gebrüdern Lorenzetti zuzuschreiben seien.

Was den wahrscheinlich jüngeren der beiden Brüder, Ambrogio Lorenzetti, betrifft, welcher meist mit Pietro in

einem Atelier und häufig mit ihm gemeinsam arbeitete, so zeigt dieser schon in seinen zwei Fresken von 1331 in S. Francesco zu Siena, den »Papst Bonifazius mit dem hl. Ludwig« und das »Mönchsmartyrium vor dem Sultan« darstellend, neben der konventionellen Art der Schule Duccios schon mannigfaltigere, freie und individuelle Züge. Doch mehren sich diese an seinem Hauptwerk, den drei grossen allegorischen Fresken, welche er 1337—1339 in der Sala dei Nove des Palazzo della Signoria zu Siena malte, die »Segnungen der Gerechtigkeit und des Friedens«, die »Wirkungen eines guten Regiments« und die »traurigen Folgen eines schlechten« darstellend. Man empfindet zwar noch deutlich die Nachklänge der Duccio'schen Schule und der Maestà-Bilder von Simone und Lippo in der byzantinisierenden Gebundenheit der Komposition, aber die Werke leisten mehr als alle vorausgegangenen und gleichzeitigen Sienas an Reife und Monumentalität. Die veralteten konventionellen Formen verschwinden, die Bewegungen erscheinen natürlicher, der Ausdruck ist massvoll, die Charakterdarstellung ruhig, das Kolorit und die Ausführung geschickter. Ambrogio vermag nicht Töne von der Energie anzuschlagen, wie sie dem Pietro zu Gebote stehen, aber er verfügt dafür über einen weichen Reiz in Pose, Formgebung und Ausdruck, der z. B. die allegorische Figur der ‚Pax‘ zu einer der schönsten Darstellungen sienesischer Kunst erhebt. Es folgen darauf noch einige wenige datierte Tafelbilder, wie die »Darstellung Jesu im Tempel« von 1342 in der Akademie zu Florenz oder die »Verkündigung« von 1344 in der Akademie zu Siena. Über 1345 hinaus aber findet sich von ihm keine Nachricht, so dass wohl angenommen werden darf, Ambrogio sei wie sein Bruder Pietro 1348 der Pest erlegen.

Eine Anzahl von Schülern oder Nachahmern der beiden Lorenzetti, wie Bartolomeo di Messer Bulgarini, Bartolo di Maestro Fredi, Andrea Vanni, Paolo di Giov. Fai und Niccolò Bonaccorso, waren ohne selbstständige Bedeutung. Höheren Rang erreicht erst wieder ein Schüler des Bartolo di Fredi, Taddeo di Bartolo, der Sohn des sonst unbekanntem Malers Bartolo di Mino, geb. nach 1361, gest. 1422. Er bietet das bemerkenswerte Schauspiel des archaisierenden Zurückkehrens zu einer älteren Tradition, nämlich des Rückgreifens auf die Art eines Duccio und Ugolino, deren schwere Formen er zum Teil an die Stelle jener der Schule der Lorenzetti setzt. Trotzdem der tüchtigste Meister

der sienesischen Schule um die Wende von 1400, entfaltete er in Siena, Genua, S. Gimignano, Pisa, Perugia und vielleicht auch in Padua eine rege und begehrte Thätigkeit. Von der nicht geringen Zahl erhaltener und datierter Werke zeigen zwar alle mehr oder weniger die archaistische Tendenz, erheben sich jedoch gelegentlich auch zu anerkannter Lebhaftigkeit der Bewegung. So die Fresken der Sakristeikapelle von S. Francesco in Pisa von 1797, die »Madonnen« in dem Oratorium von S. Caterina delle Notti zu Siena und in S. Francesco zu Perugia von 1400 und 1403, die »Sendung des hl. Geistes« in S. Agostino zu Perugia von 1403, die »Geburt Christi« in der Servitenkirche zu Siena von 1404, die »Marienleben«-Fresken der Kapelle des Palazzo Pubblico zu Siena von 1407 und namentlich die »allegorischen und antiken Götter- und Helden-gestalten« im Christophorussaale desselben Palastes von 1414. Neben seinem altertümelnden Byzantinismus macht sich aber auch mehr und mehr und längst vor seinem letztdatierten Werk, den »hhl. Nicolaus und Petrus« im Oratorium von S. Antonio in Volterra von 1418, bemerklich, dass er sich gerne fabrik-mässig wiederholt und in geläufigen Typen bewegt. Doch immer mit soviel technischen Qualitäten, dass er alle seine späteren Zeitgenossen und Nachfolger, wie Martino di Bartolomeo, Giovanni di Pietro, Gregorio di Cecco, Alvaro Pirez d'Evora, sämtlich Nachfolger des Taddeo, verdunkelt.

Steht demnach Siena in seiner Unfähigkeit, sich dem Bann der Tradition zu entziehen, an Wichtigkeit für die italienische Kunstentwicklung dem bahnbrechenden Florenz entschieden nach, so werden wir es doch dem ganzen übrigen Italien ausser Florenz im 14. Jahrhundert überlegen finden. Ja gerade sein Archaismus befähigte es kaum minder als die frische Lebenswärme des Giotto, auf die in gleichem Byzantinismus versunkenen Nachbargebiete von Einfluss zu werden, wie dies insbesondere selbst die Florenz nächstliegenden Städte zeigen.

### Das übrige Italien.

Jedenfalls ist die aus Vasaris Bericht erwachsene Auffassung richtig, dass im 14. Jahrhundert die italienische Malerei im wesentlichen auf Florenz und Siena beschränkt war, und dass sie sich sonst einer nennenswerten Bethätigung nur an

jenen Orten erfreute, wohin sie von Florenz oder Siena aus getragen wurde. Es bestand zwar in allen grösseren Städten von Venedig bis Palermo gleichzeitig mit dem Erstehen des Cimabue, Giotto und Duccio wenigstens einiger Betrieb, wenn auch zum grössten Teil in Abhängigkeit einerseits von der Mosaikarbeit, anderseits von der Illumination. Durchgängig jedoch war dieser eine unmittelbare Fortsetzung der sogenannten byzantinischen Art, welche in fast tausendjähriger Eingewöhnung in Italien noch mehr als in den übrigen Ländern der Christenheit eine gewissermassen dogmatische Geltung in der fast ausschliesslich kirchlichen Kunst erlangt hatte. Fehlte es dabei auch nicht ganz an individuellen und lokalen Zügen, so waren diese keineswegs von der Art, an dem ganzen Charakter eine wesentliche Besserung zu erwirken. Drang und Fähigkeit zu einem wirklichen Aufschwung erwachte in dem durch Jahrhunderte hindurch entwicklungslosen Betriebe erst durch florentinische und sienesishe Impulse.

Die Schablonenmässigkeit des Byzantinismus erleichterte der sienesischen Kunst, welche selbst dieses Element nie ganz abzuschütteln vermochte, das Eindringen in die italienischen Werkstätten mehr als der florentinischen. Daher das Überwiegen sienesischer Einflüsse in den nächstbenachbarten toskanischen und umbrischen Gebieten.

So in **Pisa**, das trotz seiner erfolgreichen baulichen und bahnbrechenden plastischen Thätigkeit selbst keinen Maler von hervorragender Bedeutung zu verzeichnen hat, und sich deshalb auf florentinische und besonders sienesishe Aushilfe angewiesen sah. Denn ein Betto und Turino Vanni, ein Jacopo di Michele, ein Cecco di Pietro, Getto di Giacobbe, Andreuccio di Bartolomeo, ihrer Richtung nach zu Siena inklinierend, konnten sich kaum mit dortigen Malern zweiten Ranges messen. Dasselbe gilt von Lucca, wo wir einen Angelo Puccinelli thätig finden.

Noch entschiedener gestaltet sich das sienesishe Übergewicht in den nächstliegenden Gebieten **Umbriens**, vorab in Gubbio und Fabriano. In der ersteren Stadt hatte der Illuminator Oderisi, der »Ruhm Agubbios«, wie ihn Dante nennt, um 1300 sich über seine Zeitgenossen erhoben. Der miniaturistische Stil verbunden mit Einwirkungen der Mosaicistenschule von Gubbio, haftet auch dem ersten nennenswerten Tafel- und Freskomaler Guido Palmerucci an, welcher als ein Zeitgenosse des Simone di Martini auch zweifellos sienesishe Einflüsse empfing. Diese Kombination giebt ebenso den weiteren

Malern von Gubbio und Fabriano das Gepräge. So dem Allegretto Nuzi von Fabriano († 1385), von welchem bezeichnete Madonnenbilder von 1366 zu S. Francesco ad Arpio in den Marken, von 1369 im Dom zu Macerata, von 1372 in Casa Fornari zu Fabriano und ein nichtdatiertes in der Berliner Galerie sich finden, und nicht minder dem Francescuccio Ghissi von Fabriano, nachweisbar durch Madonnen von 1373 in S. Salvatore zu Monte Giorgio und (undatiert) bei Sgre. Fornari in Fabriano. Ganz sienesisches Gepräge haben dann selbstverständlich die Werke des in Perugia angesiedelten Malers Meo di Guido von Siena, von welchem ein bezeichnetes Madonnenbild in der Galerie zu Perugia bewahrt wird. Ebenso sienesisch, wie von Gubbio und Fabriano beeinflusst, erscheinen dann auch einige namenlose Fresken in Perugia und nicht minder die Fresken der Orvietaner Ugolino di Prete Ilario und Pietro di Duccio im Dom zu Orvieto. Und bis an die Adria erstreckte sich diese Richtung, wie das 1409 von Bettino da Faenza gemalte Tafelwerk mit Geschichten aus dem »Leben des hl. Julianus« in S. Giuliano zu Rimini und andere namenlose Werke daselbst zeigen.

Selbst in **Bologna** überwiegt der umbrische und damit der Wurzel nach sienesischer Einfluss. Wie in Gubbio stand dort ein Miniator, Franco Bolognese, der vielleicht ein Schüler Oderisis war, an der Spitze der Bewegung. Auch die älteren Tafel- und Freskomaler Bolognas verraten den Einfluss von Gubbio und Fabriano. So Vitale da Bologna, von 1315 bis 1345 durch datierte Madonnen wie die »thronende Maria mit zwei Engeln und dem Stifter« von 1320 (Kl. B. 157) nachzuweisen, Andrea da Bologna, durch Madonnenbilder im Ospedale dei Fatebene-Fratelli in Fermo von 1349 und in der Chiesa del Sacramento zu Pausula von 1372 sich als Vitales Nachfolger darstellend, und Lippo Dalmasio, von welchem ausser mehreren bezeichneten Madonnentafeln namentlich die Fresko-Madonnen in S. Petronio (von 1407) und an der äusseren Portallinette von S. Procolo in Bologna hervorzuhelien sind. Einige giotteske Einwirkung dagegen zeigt der wegen seiner Spezialität von Kruzifixdarstellungen sogenannte Simone dei Crocifissi, von welchem sich drei Bilder dieses Gegenstandes in S. Giacomo Maggiore (von 1370), in S. Stefano und in der Pinacoteca von Bologna, doch auch zwei Darstellungen der »Krönung Mariä« (Pinacoteca) und anderes nachweisen lassen. Von ihm schwer zu unterscheiden ist Cristoforo

aus Bologna, Ferrara oder Modena, wie seine bezeichneten Bilder, die »Kreuzigung« in der Galeria Costabili zu Ferrara und das Fresko der »Anbetung der Könige« und der »Krönung Mariä« in S. Andrea daselbst zeigen. Dieselbe teilweise giotteske Beeinflussung verrät auch der Bolognese Jacopo Avanzi, von welchem die Kruzifixe in der Galleria Colonna zu Rom und in der Pinacoteca zu Bologna wenigstens nicht beweisen, dass er der später zu besprechende Veroneser Maler gleichen Namens sei, geringerer Kräfte, wie Jacopo di Paolo, Pietro Lianori und Giovanni da Bologna, nicht näher zu gedenken.

In ziemlich engem Zusammenhang mit Bologna steht **Ferrara**. Ist aber bei dem bereits genannten Cristoforo unentschieden, ob wir ihn als Bolognesen oder Ferraresen zu betrachten haben, so zeigt noch der sonst nennenswerteste Ferrarese des 14. Jahrhunderts, Antonio da Ferrara, wenigstens in dem bezeichneten Madonnenbilde von 1439 in S. Bernardino fuori di Urbino nur umbrisch-bolognesische Weise und nichts von giottesker Art, so dass es schwerlich begründet ist, wenn Vasari ihn einen Schüler des Agnolo Gaddi nennt.

**Modena** gab im 14. Jahrhundert einem Maler von gutem Rufe, dem Tommaso da Modena den Zunamen, ohne dass entschieden werden könnte, ob es ihn je besessen. Denn Tommaso ist wahrscheinlich ein Trevisaner und der Hauptrepräsentant der Kunst von Treviso in jener Zeit, wie denn auch die Kirchen jener Stadt und nicht die von Modena seine Werke bewahren. Dazu sind die älteren davon, wie die Heiligenfresken im Kapitelsaal des Klosters S. Niccolò vom Jahre 1352 und das Wandgemälde der »Madonna mit Heiligen« in S. Francesco von 1353 von der Art, dass sie eher an die venetianische Behandlung jener Zeit als an die bolognesische erinnern, während die Ursulafresken von S. Margherita, jetzt im Museo Civico zu Treviso, die Einwirkung der paduanischen Fresken Giotto's verraten. In seinen Arbeiten im Schloss Karlstein in Böhmen, wohin er um 1357 gelangte, finden sich freilich mehr sienesische und umbrische als venezianische und florentinische Schuleigentümlichkeiten. Jedenfalls zeigen die übrigen unbedeutenden Maler Modenas das gleiche bolognesische Gepräge. So Fra Paolo da Modena und Serafino Serafini, der letztere mit einer Spur giottesker Einwirkung; ein dritter Zeitgenosse, Barnaba da Modena, aber führt uns auf Genua.

Von den ligurischen Malern war zunächst Bartolommeo da Camogli nach dem bezeichneten Madonnenbild von 1346

im Museum zu Palermo ganz in der sienesischen Weise befangen, während Francesco Neri da Voltri in Pisa gemischte Eindrücke empfang, und Barnaba da Modena, der jedenfalls frühzeitig nach Genua gelangte, in allen seinen Madonnentafeln der Galerien zu Frankfurt (von 1367), zu Berlin (von 1369), zu Turin (von 1370), bei Lord Wensley (von 1374), zu Pisa und Modena (ohne Datierung) und in S. Giovanni zu Alba (von 1377) die sienesisch-umbrische Weise erkennen läßt.

Eine erfreulichere Erscheinung bietet **Verona** dar. Nachdem auch diese Stadt lange gezögert, sich dem Einflusse der Werke Giotto's zu erschliessen, wie Turone da Verona zeigt, entfaltete sich dort mit Aldighieri da Zevio der Giottismus erfolgreicher als irgendwo sonst ausserhalb Florenz. Seine Fresken mit Szenen aus der Zerstörung von Jerusalem nach Flavius Josephus im Palazzo Scala sind leider verloren, erhalten aber sind die Freskencyklen von zwei Kapellen des Santo in Padua, nämlich der Capella S. Giacomo jetzt S. Felice mit Szenen aus dem »Leben des hl. Jacobus major« und der Capella S. Giorgio mit »Geschichten des hl. Georg und der hhl. Katharina und Lucia«. Freilich hatte an der Ausführung ausser andern der Veronese (oder Bolognese?) Jacopo Avanzi nicht unwesentlichen Anteil, doch die Leitung, der beste Teil und somit der Ruhm dieser nächst den Arbeiten Giotto's besten Werke des 14. Jahrhunderts in Oberitalien gebührt dem Aldighieri. Seine Überlegenheit über Jacopo Avanzi beweisen übrigens auch des letzteren (jetzt sehr reduzierte) Fresken in S. Michele zu Padua. Die beiden gleichzeitig in Padua arbeitenden Florentiner, Cennino Cennini und Giusto Menabuoi († 1400), vermochten den raschen Rückgang nach Aldighieris Heimkehr nicht zu hemmen. Guariento aber, wahrscheinlich in Padua geboren und gebildet, folgte früh einem Rufe nach Venedig. Die Reste seiner Wandmalereien in der Capella Maggiore der Kirche der Eremitani und in einer seit 1769 der Akademie der Wissenschaften eingeräumten Klosterkirche in Padua, wie zwei Kruzifixtafeln im Dom und in der Pinakothek zu Bassano zeigen übrigens, dass er die Eindrücke von Giotto's Arenafresken mit den byzantinischen Reminiszenzen Venetiens verband.

In entschiedener Dürftigkeit verharret im 14. Jahrhundert die **Lombardei**, zu deren Kunst jene des zu den Florentinern gehörigen Giovanni da Milano nicht gerechnet werden



darf, während die in Mailand und Umgebung selbst thätigen Maler Paxino da Nova, Michele di Ronco, Lionardo da Bisuccio und Michele Mulinari kaum genannt zu werden verdienen. Ebenso verhält es sich mit Brescia, Mantua, Pavia, Reggio und Parma, wie auch in ganz Piemont.

Zu bedeutenderer, wenn auch nicht eben erfreulicher Thätigkeit gelangte **Venetien**. Zunächst glimmte dort der alte Kunstbetrieb, durch welchen sich im Friaul und im Litorale besonders Cividale und Aquileja ausgezeichnet hatten, fort, mehr und mehr aber konzentrierte sich die Kunstthätigkeit in Venedig und auf der Insel Murano, wo der Byzantinismus nach der Einnahme von Konstantinopel 1204 mehr als irgendwo in Italien blühte. Dieses Verhältnis finden wir auch noch an den Werken des Bartolomeo de Cà Naxon († 1325), der, völlig unberührt von Giottos Schöpfungen, in dem benachbarten Padua, in Murano thätig war; und trotz der bedeutenden monumentalen Aufgaben, welche die Republik seit der Mitte des 14. Jahrhunderts stellte, auch noch bei den vielbeschäftigten einheimischen Künstlern, welche gleichzeitig mit dem aus Padua berufenen Guariento arbeiteten. Unter diesen steht Paolo Veneziano obenan, dessen »Tod Mariens« von 1333 in der Municipalgalerie zu Vicenza wie die 1345 in Gemeinschaft mit seinen beiden Söhnen Luca und Giovanni gemalte Decktafel hinter der Pala d'oro von S. Marco die venetianische Tradition noch völlig unerschüttert zeigen. In Paolos byzantinischer Art arbeitete auch dessen Zeitgenosse Lorenzo Veneziano, von welchem datierte Altarwerke und Madonnenbilder von 1357 in der Akademie zu Venedig, von 1361 in der Galerie zu Padua, von 1366 im Dom zu Vicenza, von 1372 im Louvre vorliegen. Bei sonst gleicher Haltung verrät einigen Einfluss von Guariento Meister Stefano Pievan di S. Agnese in einer »Madonna« von 1369 im Museo Correr, in einer »Krönung Mariä« von 1381 in der Akademie zu Venedig, und in einer grösseren Anzahl nicht bezeichneter aber völlig gleichartiger Tafeln der Kirchen Venedigs. An den bezeichneten Werken Niccolò Semitecolos aber, vornehmlich an den sechs kleinen Tafeln von 1376 mit Sebastianszenen im Kapitelsaal des Doms zu Padua und an der »Madonna mit Heiligen« von 1400 im Museo Correr glaubt man endlich neben jenen Guarientos auch direkte Einflüsse von Giottos paduanischen Fresken wahrzunehmen.

Recht kümmerlich ist ausser den schon betrachteten direkten Folgen von Giottos Aufenthalt in Neapel die Ausbeute in ganz

**Unteritalien**, wie nicht minder in **Sizilien**, wo sich noch keine Arbeiten finden, in welchen man die Hand eines Vorgängers von Antonello da Messina erkennen könnte, während der Byzantinismus in unentwegter Handwerksmässigkeit fortwaltet.

Auch **Rom** zeigt keine nennenswerten Nachwirkungen der dortigen Thätigkeit eines Giotto, Simone di Martini und der Gebrüder Lorenzetti, sondern nur das Ausleben der Cosmaten und der Mosaiken P. Cavallinis. Man darf auch nicht annehmen, dass die jetzt verlorenen vatikanischen Arbeiten der von Urban V. berufenen Meister von irgend einer Folge für den Kunstbetrieb der ewigen Stadt gewesen seien.

---

# Die Malerei Italiens im Quattrocento.

## Florenz.

Wie um 1300 die Wiederbelebung der Malerei von Florenz ausgegangen war, so wurde auch am Anfang des 15. Jahrhunderts wieder die Arnostadt der Schauplatz eines zweiten gewaltigen Fortschrittes in dieser Kunst. Noch mehr aber als in Giotto's Tagen die Plastik der Pisaner, vorab des Giovanni Pisano, an der Erhebung der Malerei beteiligt war, erscheinen jetzt die grossen Bildhauer der florentinischen Frührenaissance, Brunellesco, Ghiberti und Donatello von Einfluss, und zwar bis zu dem Grade, dass mehr und mehr die florentinische Malerei des ganzen Quattrocento einen entschieden plastischen Charakter gewann.

An der Spitze des neuen Aufschwunges der Malerei steht Maso oder Tommaso di Ser Giovanni di Simone Guidi, gemeinhin Masaccio genannt, am 21. Dezember 1401 zu Castello di S. Giovanni di Valdarno geboren. In Bezug auf seinen Unterricht und Entwicklungsgang auf die urkundliche Nachricht beschränkt, dass er im Alter von 23 Jahren sich in die florentinische Gilde aufnehmen liess, dürfen wir jedoch die weit zurückgehende Nachricht als durch seine Kunst beglaubigt annehmen, dass er bei Masolino gelernt, bei Brunellesco in der Perspektive und bei Donatello im Aktzeichnen und in der Verkürzung Studien gemacht habe, wie er überhaupt der ganzen florentinischen Kunst nicht bloss seiner Zeit sondern bis Giotto zurück mit ebenso offenem als kritischem Blicke gegenüberstand.

Seine frühesten florentinischen Arbeiten sind verloren, erhalten dagegen ein umfängliches schon vor seinem Eintritt in die Gilde von Florenz geschaffenes Werk, die Fresken der Katharinenkapelle von S. Clemente in Rom. In der That

scheinen die »Kreuzigung« und die »Geschichte der hl. Katharina« daselbst die Behauptung Vasaris, dass dieser Freskencyklus von Masaccio herrühre, zu bestätigen. Denn während nicht verkannt werden kann, dass die Gemälde der Art Masolinos noch sehr nahe stehen, wie dies bei dem damals zwanzigjährigen Schüler, der vielleicht von Masolino selbst dem ihm bekannten Stifter Cardinal Branda Castiglione empfohlen worden ist, ganz begreiflich erscheint, geht doch das Körperstudium, die Lebendigkeit der Handlung, die leidenschaftliche Bewegung, ja selbst die Perspektive und Architekturdarstellung bereits merklich über das hinaus, was Masolino einige Jahre später für denselben Besteller in Castiglione d'Olona zu leisten vermochte.

Man darf annehmen, dass Masaccio um 1422 von Rom wieder nach Florenz zurückkehrte, wo eben infolge einer von Felice Brancacci ausgehenden testamentarischen Stiftung einer Kapelle der Karmelitenkirche zu Florenz Masolino den Auftrag erhalten hatte, diese auszumalen. Masolino scheint jedoch nicht weit über die jetzt verschwundenen Gewölbemalereien hinausgekommen zu sein, als er sich entschloss, der Einladung des Filippo Scolari (Pippo Spano) zufolge, sich auf mehrere Jahre nach Ungarn zu begeben, wo er sich besser gelohnter Arbeit versehen mochte, als sie die Brancacci-Kapelle dargeboten haben dürfte. Die römischen Erfolge des zu so gelegener Zeit zurückgekehrten einstigen Schülers mochten Masolino berechtigen, den Masaccio als Nachfolger für die begonnene Arbeit vielleicht zum zweitenmale zu empfehlen, und so entstand jener folgenreiche Freskencyklus, der in rapider Steigerung des künstlerischen Vermögens des jungen Meisters die italienische Malerei in eine neue Epoche versetzte und als das Erstlingswerk der Renaissance in der Malerei die Kunst des Pinsels den gleichzeitigen Leistungen der Plastik und Architektur würdig an die Seite stellte.

Ohne Zweifel begann Masaccio mit der für den Eintretenden rechten Seitenwand der Kapelle, und zwar zunächst mit dem »Sündenfall der Stammeltern« am oberen Teile der Laibung des Eingangsbogens. Das Bild steht mit der Art Masolinos in einiger Beziehung, sodass es noch zu den Arbeiten desselben gezählt worden ist. Allein abgesehen davon, dass es künstlerisch die direkte Fortsetzung des Freskencyklus von S. Clemente bildet, liegt es ebenso durch die Vorzüge klassischer Formstudien und plastischen Sehens wie anderseits auch durch seine Schwächen,

wie die verhältnismässige Kleinheit der Köpfe und Extremitäten dem Masolino ferner als dem noch in der Entwicklung begriffenen Masaccio. Es folgte darauf das obere Gemälde der rechtsseitigen Wand mit der »Wiedererweckung der Tabita« und der »Heilung des Lahmen durch den hl. Petrus«, in welchem sich weitere Fortschritte in Hinsicht auf Schönheit, Naturwahrheit und Mannigfaltigkeit wie an vornehmem Ausdruck entfalteten, die man an Masolinos sicher späteren Arbeiten (Castiglione d'Olona) vermisst. Als das Hauptstück aber darf der »Zinsgroschen« (Kl. B. 703) an der oberen Hälfte der Linkswand gelten, in welchem Bilde Masaccio wie in keinem früheren die Grossheit der Giotto'schen Komposition erreicht und zugleich den Weg monumentaler Schöpfungen seinen Nachfolgern bis Raphael bereitet. Die kräftige naturwahre Schönheit der Formen, die Bewegungsfähigkeit der Gestalten, die energische Wahrheit und Tiefe des Ausdrucks, die würdige Geberde, der breite plastische Reichtum der Drapierung, zeigt die Malerei völlig gleichen Schrittes auf dem von den drei grossen Renaissancebildhauern jener Zeit beschrittenen Wege. Dazu gewinnt die Malerei bereits einen gewissen Grad von Helldunkel und lässt auch über die Beobachtung der Luftperspektive in der Landschaft keinen Zweifel.

So auffallend der Fortschritt vom ersten Bilde des Cyklus (Sündenfall) bis zu dem letztgenannten auch ist, so erscheint doch der Gegensatz nirgend schlagender als zwischen dem »Sündenfall« und der gegenüber an der linksseitigen Eingangs-laubung gemalten »Vertreibung aus dem Paradiese«. Denn da beiderseits dieselben Personen zur Darstellung gelangen, stellt sich in dem letzteren die künstlerische Freiheit und Wahrheit in Komposition, Formgebung, Bewegung und Ausdruck der noch unlebendigen Gebundenheit, Schüchternheit und Mangelhaftigkeit um so sprechender gegenüber. Dieselben Vorzüge zeigen die »Predigt des Apostels Petrus« und der »taufende Petrus« links und rechts vom Altar an der Schlusswand der Kapelle: die gedankenvolle Aufmerksamkeit der Hörer in dem einen Bilde erscheint ebenso wahr empfunden und wiedergegeben, wie das fröstelnde Harren der entkleideten tadellos gezeichneten Täuflinge. Und kaum geringer erscheinen auch die beiden unterhalb dieser an der Altarwand angebrachten Gemälde »Petri Krankenheilung« und »Almosenspende«. Das Doppelbild »Auferweckung des Königssohnes durch Petrus« und »Petrus auf der Cathedra« (Kl. B. 716), unter dem »Zinsgroschen« an der linken Seitenwand befindlich, vollendete Masaccio nur mehr bis auf einige Figuren der Mitte und

der Bildnisgruppe links, deren Ausführung ebenso dem Filippino Lippi zufiel, wie die »Verurteilung und Hinrichtung des hl. Petrus« an der gegenüberliegenden Wandseite und die beiden unter den Adam- und Eva-Bildern an der Eingangslaubung befindlichen Gemälde »Besuch Pauli bei dem gefangenen Petrus« und »Befreiung Petri aus dem Kerker«.

Wir wissen nicht sicher, aus welchem Grunde Masaccio im Jahre 1428. das fast vollendete Werk verlassen, um abermals nach Rom zu gehen, dürfen jedoch vielleicht eine lohnendere Berufung durch Papst Martin V. voraussetzen und etwa an eine Teilnahme unseres Künstlers an den Fassadenmalereien der Laterankirche, mit welcher damals Pisanello und Gentile da Fabriano beschäftigt waren, denken. Gewiss ist nur, dass er in Not und Schuldenbedrängnis Florenz verliess und schon 1429, mithin in seinem 28. Jahre als gestorben gemeldet wird. Kein Wunder daher, dass die Liste seiner Werke ausser den genannten Cyklen nicht gross ist. Das noch sicher Nachweisbare ist überdies zweifellos geringer. So das wohl aus seiner früheren Zeit stammende Tafelbild der »hl. Anna selbdritt« in der Akademie zu Florenz; oder das »Dreifaltigkeitsbild« in S. Maria Novella zu Florenz, das zwar von den plastischen und anatomischen Studien des Meisters deutlich Zeugnis giebt, aber an Vornehmheit der Auffassung und an liebevoller Durchbildung hinter den Brancacci-Fresken zurücksteht; endlich die angeblich von 1426 stammenden Predellenstücke mit der »Anbetung der Könige« und dem »Martyrium Petri und des Täufers Johannes«, die jetzt in der Berliner Galerie befindlichen Reste eines für die Karmelitenkirche zu Pisa gemalten Altarwerks.

In der Zeit des kurzen Wirkens Masaccios verfolgte ein anderer Florentiner in der Klosterstille seinen Weg, weniger bahnbrechend in der Art eines Masaccio als vielmehr die Leistungen des 14. Jahrhunderts glanzvoll und liebenswürdig abschliessend. Es war Guido Petri aus Vicchio im Mugellothale, geb. 1387, seit seinem 1407 erfolgten Eintritte in das Dominikanerkloster zu Fiesole Fra Giovanni genannt. Wahrscheinlich hatte er bereits Kunstunterricht genossen, als er das Ordenskleid nahm, doch lässt sich nur vermuten, dass er mit Masolino die Unterweisung Gherardo Starninas genoss. Denn wenn er auch sicher viele mit Masolino verwandte Züge aufweist, so fehlt es auch nicht an solchen, die an Lorenzo Monaco und Traini erinnern, wie auch deutlich die Einflüsse der Werke Orcagnas zu erkennen sind. Dazu kommt ein miniaturistisches Element, welches die Notiz sehr glaublich macht, dass er in der ersten Zeit seines Klosterlebens, welches in Folge

des Schismas durch die Flucht der Mönche von Fiesole nach Foligno (1409) und durch eine zweite von da nach Cortona (1414) bis zur Rückkehr nach Fiesole (1418) ziemlich bewegt war, wenigstens zum Teil wie sein gleichfalls ins Kloster getretener Bruder Benedetto mit der Illuminierkunst beschäftigt war.

Jedenfalls entsprang der beste Teil seiner Kunst der Inspiration und dem Naturell des trefflichen Mönches, dessen Innerlichkeit und feine Empfindung sich glücklicherweise mit ebenso feinem Formensinn, mit harmonischer Kompositionsbegabung, einem klaren und milden Kolorit und der Freude an sorgfältiger Vollendung verband. Indes keineswegs in der Richtung des Masaccio, dessen männliche grossartige Formbehandlung, wahres und kraftvolles Kolorit, energische Schattengebung und Modellierung, breite Gewandung und perspektivisches Verständnis dem frommen Mönch abging, welcher seinerseits in Gestalten und Kompositionen seine milde ergebungsvolle Ruhe und in der verklärten etwas weiblichen Anmut seiner Darstellungen seine schwärmerische Religiosität widerspiegelte. Seine Idealität im Gegensatze zum Masaccio'schen Realismus neigte noch mehr zur vorausgegangenen mittelalterlichen und speziell sienesischen Kunstauffassung, wie auch sein Mönchsleben in der mystischen Reinheit im Geiste eines Franciscus und Dominicus noch ganz in mittelalterlichem Denken und Empfinden wurzelte.

Sicher während seines Aufenthaltes in Fiesole von 1418 bis 1438 entstanden ausser dem schlecht erhaltenen Kreuzigungsbild für S. Domenico von Fiesole, jetzt im Louvre, das schöne Tafelbild »Krönung Mariä« für dieselbe Kirche, jetzt in derselben Sammlung, das Triptychon mit der thronenden Madonna und Heiligen und zwölf musizierenden Engeln im Rahmen von 1433 in den Uffizien zu Florenz (Kl. B. 577) und die 35 Füllungstafeln für einen Sakristeischrank der Annunziata in Florenz, jetzt in der Akademie daselbst, Szenen aus dem Leben Christi bis zum jüngsten Gericht darstellend. Sie zeigen den Meister schon in gereifter Ausbildung, wenn auch noch nicht auf der Höhe, welche er erst bei seinen von 1438 an begonnenen umfanglichen Arbeiten für das damals den Dominikanern übergebene Silvestriner-Kloster S. Marco in Florenz zu erreichen vermochte. Mit dem Altarwerk für die Kirche, »die thronende Madonna mit acht Engeln und acht Heiligen«, jetzt in der Akademie zu Florenz, beginnend, schmückte er das Kloster selbst in Sälen, Korridoren und Zellen mit Fresken von so grosser Zahl, dass jetzt das einstige Ordenshaus als ein

Fiesole-Museum behandelt werden kann. Darunter wirken die herrlichen Kreuzigungsbilder am Eingang zur Kirche wie im Kapitelsaal (Kl. B. 26) durch den Schmerzausdruck des Heilandes wie der anwesenden Personen in seiner milden Tiefe geradezu ergreifend, obgleich Formgebung und Bewegung weit hinter der Leistungsfähigkeit eines Masaccio zurücksteht. Sonst heben wir in den Korridoren die Halbfiguren des Petrus Martyr, Dominicus und Thomas von Aquin, die »Pietà«, die wundervolle »Begrüssung« (Besuch des Heilandes als Pilger bei zwei Dominikanern) über dem Eingang zum Fremdenquartier (Kl. B. 632) hervor, dann die »Verkündigung« (Kl. B. 265, 481), »Anbetung des Kindes«, die »Marien am Grabe« (Kl. B. 613), und besonders die »Krönung Mariä« und die »thronende Maria« (Kl. B. 331) in den Zellen, wie die schöne »Anbetung der Könige« in einem der Räume, welche sich der Neugründer des Klosters Cosimo de' Medici errichten liess.

Die erhaltenen florentinischen Tafelmalereien Fra Giovannis sind bei durchweg fehlenden Datierungen ihres im wesentlichen ziemlich gleichartigen Charakters wegen bezüglich ihrer engeren Entstehungszeit schwer zu bestimmen. So die schöne für S. Trinità in Florenz gemalte »Kreuzabnahme«, jetzt in der Akademie daselbst (Kl. B. 103), welche übrigens etwas stärkere Einflüsse Masaccios verrät als die übrigen, die »Madonna mit Heiligen« vom Kloster Bosco im Mugellothal, jetzt in derselben Akademie, das Hauptbild »Krönung Mariä« von S. Maria Nuova, jetzt in den Uffizien zu Florenz, die »Verkündigung« in der Galerie des Prado zu Madrid (Kl. B. 1) und die nicht ohne speziellen Einfluss Orcagnas zu erklärenden Darstellungen des »jüngsten Gerichts« in der Akademie zu Florenz, in der Galerie Corsini in Rom und in der Galerie zu Berlin, sowie zahlreiche kleinere Tafeln zu Turin, Parma, Rom, Paris, London, Glasgow, Berlin, München, Frankfurt, Wien u. s. w.

Einige Änderung und sogar Steigerung zeigt Fra Fiesoles Kunstweise seit seiner Berufung nach Rom durch Papst Eugen IV. Von 1446 auf 1447 in S. Peter beschäftigt, konnte er freilich für diesen 1447 gestorbenen Papst nicht mehr viel leisten, aber auch dessen Nachfolger Nicolaus V. wusste ihn den im Sommer 1447 unternommenen und nur in zwei Gewölbefeldern fertig gestellten Malereien im Dom zu Orvieto wieder zu entziehen. Nachdem er 1449, nach Vollendung des päpstlichen Studios (?) noch einmal sein Florenz besucht hatte, nahm er sein letztes grösseres Werk, den Freskenzyklus der Kapelle Nicolaus V. im Vatikan



in Angriff. Die dort entstandenen Geschichten aus dem Leben des hl. Stephan und des hl. Laurentius (Kl. B. 409, 493, 205, 415) dürfen als die künstlerisch vollendetste Schöpfung des Meisters bezeichnet werden. Er blieb zwar auch in diesen bei seiner milden, weichen und anmutigen Art, bei dem ruhigen, ergebungsfreudigen Ausdruck, der seinem eigenen Wesen entsprach und durch den er sich immer von Masaccio unterschieden hatte, aber der klassische Einfluss Roms veredelte, berichtigte und bereicherte seine Formensprache und seine Bewegungen. Fra Giovanni starb am 18. März 1455 im Dominikanerkloster von S. Maria sopra Minerva in Rom, wo er die letzten Jahre seines Lebens gelebt, und wurde auch in der genannten Kirche begraben, das schöne ihm von Papst Nicolaus V. daselbst errichtete Bildnisgrabmal ebenso sehr verdienend, wie die ehrenden Prädikate »Beatus« und »Angelicus«, welche sich fortan an den Namen des seligen Meisters knüpfen.

Wie Masaccio durch seine Schule eine gewisse Zeit, so war Fra Giovanni durch sein ganzes Kunstleben hindurch mit der Tradition des 14. Jahrhunderts in Zusammenhang geblieben, selbst der höchste und letzte Ausdruck des mittelalterlichen Transscendentalismus in der Kunst. Die letzten Fäden dieser bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts fühlbaren Abhängigkeit wurden wie in der Plastik durch Donatello, so in der Malerei von zwei Künstlern zerrissen, welche in den Bahnen Donatellos wandelnd, die Naturbeobachtung zur alleinigen Richtschnur erhoben, nämlich durch Paolo Uccello und Andrea del Castagno. Mit ihnen hatte die mittelalterliche Tradition ein definitives, der klassische in Masaccio wie Ghiberti gleich mächtige Einfluss wenigstens ein zeitweiliges Ende.

Paolo Doni oder Paolo Uccello, wie ihn der Volksmund und gelegentlich auch er sich selbst nannte, war zu Ende des 14. Jahrhunderts in Pratovecchio geboren. Im Jahre 1407 in die Werkstatt des Ghiberti getreten, warf er sich mit Eifer auf das Naturstudium, das ihm jede aus Tradition und Antike erwachsene Idealisierung zu verbieten schien. Dabei vorzugsweise angezogen von den Fragen der Perspektive und der Verkürzung, welche die damaligen Bildhauerateliers lebhaft beschäftigten, scheint er mehr gezeichnet als modelliert zu haben, und kam so und zwar ohne speziellen Malunterricht zur Malerei. Der Mangel fachtechnischer Unterweisung machte sich auch nur zu sehr geltend, als er, zum zuständigen Andachtsbild seinen Bestrebungen nach ganz unbefähigt, den seinen Neigungen sehr entsprechenden Auftrag erhielt, eine Serie von Schlachtenbildern für die Villa Bartolini in Gualfonda bei Florenz zu malen. Denn die drei davon erhaltenen Stücke,

jetzt in den Uffizien, im Louvre und in der Londoner Nationalgalerie, von welchen nur das letztere als die Schlacht bei S. Egidio 1416 (Kl. B. 301) gegenständlich bestimmbar ist, lassen seine Schwächen nicht verkennen. Wahre Schaustücke von Naturstudien und perspektivischen Experimenten, sind sie ohne Helldunkel und Reliefwirkung von tauber dunkler Färbung, flach in den Körpern, hart und wie ausgeschnitten im Umriss, und so eher an Intarsien wie an Gemälde gemahnend. Da sich mit diesen maltechnischen Gebrechen auch Mangel an Belebung der Gestalten und kompositionelle Unbeholfenheit verbindet, so fühlt man sich auch nicht durch die Vielseitigkeit des Künstlers in der treuen Wiedergabe des kostümlichen- und Waffen-Beiwerks, der Tiere und so weiter entschädigt, wenn auch anerkannt werden muss, dass Uccello wie kein anderer Meister seiner Zeit jede Art von Gegenstand in das Bereich seiner Studien zog.

Erfreulicher erscheint der Künstler, wenn er auf farbige Ausführung verzichten kann. So in dem »Reiterbild des Condottiere Giovanni Acuto (Hawkwood)«, dessen nach seinem Tode 1393 für den Dom zu Florenz dekretiertes Marmorgrabdenkmal im Laufe der Zeit zu einem Wandgemälde verschrumpft war. Es konnte sich daher der Künstler auf die in grüner Erde ausgeführte Imitation des Eindrucks eines Marmorwerkes und zugleich auf die Erzielung eines perspektivischen Effektes, wie ihn das Denkmal in der gegebenen Höhe hätte hervorbringen müssen, beschränken. Das Verdienst des Künstlers erscheint dabei durch den Umstand gesteigert, dass Uccello das Reiterbild 1436, mithin acht Jahre vor dem Beginn der Donatello'schen Reiterstatue des Gattamelata in Padua malte. Nicht minder bedeutend gestalteten sich die gleichfalls in grüner Erde ausgeführten Darstellungen aus der »Genesis« im Kreuzgang von S. Maria Novella. Sie zeigen die genannten Studien erfolgreich fortgesetzt, die schwierigsten Probleme aufgesucht und zum Teil bewundernswert gelöst, aber auch die kompositionellen und malerischen Mängel der Schlachtenbilder keineswegs ganz behoben. Die »Erschaffung der Tiere« und die »Erschaffung Adams«, namentlich aber die »Sündfluth« und das »Opfer des Noah« überraschen durch die manigfaltige Bewältigung perspektivischer Aufgaben und kühner Verkürzungen, wie nicht minder durch das gründliche Naturstudium in mehr plastischer als malerischer Auffassung, das ebensowenig Rücksicht auf kompositionelle Abgewogenheit als auf idealistische Schönheit kennt. Der grössere Teil des Gemäldezyklus im Kreuzgange ist übrigens von anderen und geringeren Händen, wohl überwiegend von

Dello Delli, der um 1404 geboren wie Uccello von Haus aus Bildhauer war, und später in Spanien sein Glück suchte. Die Arbeit beider im Kloster von S. Maria Novella war wohl gleichzeitig, Uccello, gest. 1475 in Florenz, scheint auch seinen Genossen überlebt zu haben.

Andrea del Castagno, geb. 1390 zu Castagno im Mugello und bäuerlicher Herkunft, zeigt manches dem Uccello Verwandte, namentlich denselben rücksichtslosen Realismus, dasselbe fast anatomische Studium des Nackten und wenigstens in der Behandlung der Gewänder einen plastischen Zug. Aber seine Arbeit zeigt mehr malerische Qualitäten, und die Sicherheit seiner Zeichnung, weniger studiert als jene Uccellos, verbindet sich mit mehr Kühnheit und Freiheit freilich auch Derbheit. Dies zeigen schon die beiden »Kruzifixe« im Monastero degli Angeli zu Florenz. Noch mehr aber die wuchtigen überlebensgrossen Gestalten der Villa Pandolfini zu Legnaia, welche von einer Saalwand erhalten und jetzt auf Leinwand übertragen im Refektorium des ehemaligen Klosters von S. Apollonia verwahrt werden. Es sind die Bildnisse des Filippo Spano (Kl. B. 470), des Farinata degli Uberti (Kl. B. 385), des Grosseneschals von Neapel d'Acciajuoli (Kl. B. 463), wie anderseits der Königinnen Esther und Tomyris, der Dichter Dante, Petrarca und Boccaccio (Kl. B. 367), besonders die erstgenannten Kraftgestalten von der trotzigsten Lebenswahrheit. Man begreift aus ihnen, dass er wie kein anderer der Mann dazu sein musste, die Verschwörerbildnisse der Albizzi-Peruzzi zu malen, welche seit 1435 die Fassade des Palastes des Podestà schmückten, und durch welche er als »Andrea degli Impiccati« populär geworden war.

Dieselben kräftigen Eigenschaften, wie die Bildnisse von Legnaia, zeigt auch das treffliche Reiterbild des Generals Niccolò da Tolentino im Dom zu Florenz, durch welches Grisailienwerk man sich im Jahre 1456 ebenso für das vorher beschlossene Marmordenkmal abfinden wollte, wie dies zwanzig Jahre früher mit dem Acuto-Bildnisse durch Uccello geschehen war. In seinen religiösen Darstellungen aber musste es sich herausstellen, dass Kreuzigungs- und Apostelbilder dem derben Kunstcharakter Castagnos mehr entsprachen als Mariendarstellungen. In der That kann auch sein in Fresko ausgeführtes »Abendmahl« im Refektorium von S. Apollonia, obwohl es durch Zeichnung und Kolorit wenig anziehend erscheint, zu den hervorragendsten Schöpfungen jener Zeit gerechnet werden. Denn die frische lebendige und dem Moment angemessene Auffassung, die kräftige und naturgemässe

Bildung der Köpfe und Körper und endlich die perspektivische Berechnung der Komposition sind wohl imstande, aus dem derben einen packenden, ja erschütternden Eindruck zu machen. Andrea del Castagno starb am 19. August 1457.

In seinem Zeitgenossen Domenico Veneziano vermögen wir jetzt mehr des Castagno friedlichen Mitarbeiter, als dessen tödlich gehassten Rivalen zu erkennen, seit wir wissen, dass zwar 1448 ein sonst unbekannter Maler Domenico di Matteo einem Attentat (vielleicht des jähzornigen Andrea del Castagno) erlag, aber an Domenico Veneziano als Opfer dabei schon aus dem Grunde nicht gedacht werden kann, weil Domenico seinen angeblichen Mörder um einige Jahre überlebte. Domenico Veneziano war nicht selbst aus der Lagunenstadt eingewandert, sondern der in Florenz zu Anfang des 15. Jahrhunderts geborne Sohn eines aus Venedig gekommenen Meisters namens Bartolomeo. Ebenso ist die Annahme falsch, dass er durch Antonello da Messina die Ölmalerei gelernt habe, wenn er sich auch einiger Eigentümlichkeiten in der Behandlung der Tempera bedient haben mag. Sein Stil hat auch, soweit sich dies aus den wenigen sicher nachweisbaren Werken, einem »Madonnenbilde mit Engeln und Heiligen« aus S. Lucia de' Bardi, jetzt in den Uffizien, und einem jetzt in der Nationalgalerie zu London befindlichen »Madonnenfresko« erkennen lässt, nichts von venetianischer Art an sich, sondern erscheint jenem des Andrea del Castagno verwandt. Doch verrät der Künstler weniger Derbheit und Frische als dieser, sondern vielmehr ein sorgfältigeres Studium der Form und des Nackten, mehr Exaktheit des Umrisses und Empfänglichkeit für die Einflüsse der übrigen gleichzeitigen Meister, vorab des Filippo Lippi (Kl. B. 662). Er starb zu Florenz am 15. Mai 1461.

Die letztgenannten Maler überbot an künstlerischer und speziell malerischer Begabung und an Popularität Filippo Lippi, als der Sohn eines Fleischers um 1406 in Florenz geboren. Arm und frühzeitig verwaist war er als Knabe in das seiner Geburtsstätte nahe Karmelitenkloster gebracht worden. Wenn sich daher das Mönchsleben des lebensfrohen Jünglings wesentlich anders gestaltete als das seines älteren Zeitgenossen Fra Giovanni, so kann das ebensowenig ihm allein zur Last gelegt werden, als verlangt werden darf, dass seine Kunst aus mönchischen Anschauungen entspringen musste. Ernstest Studien unzugänglich, scheint der Junge, ehe er sein Noviziat hinter sich hatte (1421), sich auch noch nicht mit der Kunst beschäftigt zu haben. Es erscheint auch fraglich, ob er jemals regelmässigen Unterricht genossen, wenn

er auch bei der sich vor seinen Augen vollziehenden Ausmalung der Brancaccikapelle seiner Klosterkirche in den Diensten Masolinos und Masaccios gedacht werden darf. Im Jahre 1430 jedoch erscheint er bereits mit dem Prädikat eines Malers, 1431 aber auch als aus dem Kloster verschwunden.

Ohne auf seine in diese Zeit gelegte legendarische Gefangenschaft in der Barberei oder auf seinen angeblichen Aufenthalt in Padua Gewicht zu legen, bezweifeln wir nicht, dass die Abenteuer- und Sinnenlust des entlaufenen aber bald wieder im geistlichen Gewand zu Florenz weiterlebenden Mönches seiner künstlerischen Entwicklung zugute kam. Seine von Einflüssen Masolinos und Fra Giovannis ausgehende Kunstanschauung erweiterte sich durch sein offenes Auge für die Schönheit der Natur und vorab der weiblichen. Ein helles und durchsichtiges, weiches und süßes Kolorit verband sich harmonisch mit der irdischen Lieblichkeit seiner zwar wenig korrekten aber reizvollen Zeichnung, welche sich ebenso in Gegensatz stellte zu dem klassischen Ernste der Werke Masaccios wie zu dem strengen Studium Uccellos und Castagnos, und namentlich zu einem mehr malerischen Stile führte, als es der plastischen Erziehung und Anschauung der letzteren möglich war.

Seine frühest nachweisbaren Werke — die Malereien im Karmelitenkloster gingen wahrscheinlich durch den Brand von 1771 zu Grunde — zeigen diese Eigenschaften noch mit fühlbaren Zeichengebrechen verbunden. Die »Anbetung des Kindes« und die »Geburt Christi« in der Akademie zu Florenz, die »Geburt Christi« in der Galerie zu Berlin, die »Verkündigung« in der Galerie zu München (Kl. B. 541) und in der Nationalgalerie zu London, die »Madonna mit Heiligen« im Louvre und die »Krönung Mariä« im Lateran-Museum verraten noch starke Abhängigkeit von Fra Giovanni, wenn auch bei weicherem Kolorit und gesteigertem Realismus. Erst mit der »Krönung Mariä« von 1441 in der Akademie zu Florenz offenbart Fra Filippo ein Hinausgehen über die frühere bescheidene Zeichnung und mehr Berührtsein von den Errungenschaften seiner Zeitgenossen in der Bildhauerei wie Malerei. Mehr als alle früheren Arbeiten zeigt dieses Bild auch den weltlichen und sinnlichen Reiz, welcher, von Fra Filippo an die Stelle des mystischen und keuschen eines Fra Giovanni gesetzt, seinen Madonnen, wie den Halbfiguren in den Uffizien (Kl. B. 326) und in München ein von den Werken seines Kunstgenossen in San Marco grundverschiedenes Gepräge gab.

Als Filippo eine Pfründe in Legnaja, die er auf Betrieb seines Gönners Cosimo de' Medici im Jahre 1442 erhalten hatte,

seines lockeren Lebenswandels wie eines erwiesenen Betrugs wegen wieder verloren, siedelte er nach Prato über, wo ihm zahlreiche Aufträge entgegenkamen. Aber auch dort schreckte er nicht davor zurück, eine ihm übertragene Kapellanstelle im Margarethenkloster dazu zu benutzen, eine junge Nonne, Lucrezia Buti, zu verführen. Dass der Skandal ohne ernstliche Folgen für den Mönch blieb, mag wohl darin seinen Grund haben, dass auch Lucrezia, wie seinerzeit Filippo selbst von den Verwandten, um sich ihrer zu entledigen, ins Kloster gesteckt worden war, so dass nicht bloss der mediceische Gönner die Sache leicht nehmen, sondern schliesslich sogar den Papst bestimmen konnte, Mönch und Nonne zum Zweck ihrer Vermählung der Gelübde zu entbinden. Der Vorgang löste auch keine der vorliegenden künstlerischen Verbindlichkeiten für Florenz, Neapel und Prato, wie auch der die Ausmalung des Chors im Dom zu Prato betreffende Auftrag dadurch nicht unmöglich ward.

Die letztere umfangliche Arbeit war schon 1452 begonnen, aber ein Jahrzehnt lang wenig gefördert und auf das nachdrückliche Drängen der Stadtvertreter erst in den Jahren 1463 und 1464 im wesentlichen vollendet worden. Die Evangelisten- und Engelgestalten des Gewölbes mögen schon vor den Stürmen mit L. Buti entstanden sein. Darauf folgten die Darstellungen aus dem Leben Johannes des Täufers: auf der rechtsseitigen Chorwand in der Lünette oben das »Wochenbett der Elisabeth«, daneben der »schreibende Zacharias«, im folgenden Streifen der »Abschied des Johannesknaben von seinen Eltern« und daneben die »Wüstenpredigt«, im untersten Streifen die »Enthauptung des Täufers«, die »Übergabe des Hauptes an Salome und der Tanz der letzteren.« Der Künstler zeigt sich in diesen Darstellungen nicht bloss der Grundlage der Kunst des Fra Giovanni entwachsen und der von Donatello abhängigen Gruppe angenähert, sondern erscheint sogar bereits als der Vorläufer von Botticelli, gleich ausgezeichnet durch klare Zeichnung, breite Gewandung, Manigfaltigkeit und Eigenart der Köpfe, edle und schöne Formensprache wie durchsichtiges Kolorit. Die Vorzüge des Künstlers treten in den Gemälden der linken Chorwand, der »Geburt des Protomartyrs Stephan«, des Patrons von Prato, der »Erhebung des Heiligen zum Diakon«, der »Heilung eines Besessenen« und der »Predigt des Heiligen«, noch gesteigert entgegen, namentlich in den unteren Bildern, der (sehr verdorbenen) »Steinigung« und der »Bestattung des Heiligen«.

Von Prato nach Spoleto berufen, um dort die Apsis der Kathedrale mit Gemälden zu schmücken, scheint er jedoch nach

Herstellung der Entwürfe sich nicht mehr viel an der Ausführung beteiligt zu haben. Die »Krönung Mariä« in der Halbkuppel wie der »Tod Mariä« mit der »Verkündigung« und »Geburt« zu beiden Seiten an der Wand des Apsis zeigen fast ausschliessend eine untergeordnete Künstlerhand. Dass in dieser jene des Fra Diamante zu erkennen ist, darf aus dem Umstande geschlossen werden, dass diesem, als Fra Filippo am 8. Oktober 1469 zu Spoleto starb, die Vollendung des Werkes übertragen wurde. Fra Diamante, 1469 zu Terranuova im florentinischen Valdarno geboren und wie Fra Filippo als Knabe in das Karmeliterkloster zu Prato gebracht, war dem Meister schon bei den Arbeiten in Prato als Schüler und Gehilfe in Gutem und Bösem treu zur Seite gestanden, wie er auch nach dessen Tode sich des Sohnes Filippus, Filippino, annahm. Zu selbstständiger Bedeutung jedoch gelangte Fra Diamante, der 1498 als Gefangener zuletzt erwähnt wird, so wenig, wie sein jüngerer Mitschüler Jacopo del Sellajo, welcher, 1442 geboren und 1531 gestorben, bis tief ins 16. Jahrhundert hinein thätig blieb.

Eine gleichzeitige Künstlergruppe von geringerer natürlicher Begabung als sie Fra Filippo auszeichnete, beschäftigte sich um diese Zeit vorzugsweise mit der Verfolgung maltechnischer Neuerungen, wie sie bereits Domenico Veneziano angebahnt zu haben scheint. Allein Florenz erzielte dabei, da es von der Mitverwendung harziger Firnissubstanzen neben dem Leinöl nicht abging und mit der Temperatechnik nicht gründlich brach, keineswegs Erfolge wie die altniederländische Schule, und das von dieser Seite her beeinflusste Venedig. Die zähgewordene Farbe legte dem Verarbeiten so viele Hindernisse in den Weg, dass man sie zunächst nur an Gewändern, Bewerk und Landschaft in Anwendung brachte und in der Behandlung des Nackten noch lange bei der alten Tempera blieb.

Wie weit schon Giuliano d' Arrigo, beigenannt Pesello, geboren 1367 in Florenz, in dieser Richtung gekommen, ist ungewiss, weil sich von dem zunächst mehr plastisch und handwerklich beschäftigten Künstler keine nachweisbaren Gemälde erhalten haben. Seine zwischen 1414 und 1424 berichtete Flaggen- und Standartenmalerei lässt jedoch seine Vertrautheit mit Öl- und Firnis-Bindemitteln voraussetzen. Als Künstler im Gebiete der Malerei gesicherter erscheint sein Tochtersohn Francesco di Stefano, der Sohn eines frühverstorbenen Malers Stefano. Geboren 1422, Schüler wie Werkstattnachfolger

seines erst 1446 verstorbenen Grossvaters Pesello, aus welchem Verhältnisse ihm auch der Zuname Pesellino erwuchs, war auch er vorzugsweise mit den kunsttechnischen Neuerungen beschäftigt, doch erscheint er durch gewisse auf Einflüsse von Andrea del Castagno beruhende Eigenarten, durch Porträt- und Genrehaftigkeit seiner Figuren, durch Detailstudium der Landschaft und namentlich der Tierdarstellung, nicht ohne Verdienst. Dies beweisen seine auf uns gekommenen Predellenstücke in der Akademie zu Florenz, im Louvre, in der Galerie Doria zu Rom, in den Sammlungen Torriggiani und Buonarotti in Florenz.

Mehr Erfolge als dem schon 1457 jungverstorbenen Pesellino waren dem Alessio Baldovinetti beschieden. Geboren 1427 und von den Realisten der ersten Hälfte des Jahrhunderts beeinflusst, war er noch systematischer als jener der brennenden Frage bezüglich der Malbindemittel zugewandt. Den wenigst günstigen Erfolg hatte in dieser Richtung sein Entschluss, die Freskotechnik durch Wandmalerei mit heissem Ölfirniss zu ersetzen. Diese Bestrebungen wurden durch die Neigung des Malers zu peinlicher Genauigkeit und sauberer Durchführung natürlich unterstützt, wie er auch der erste Künstler war, der dem landschaftlichen Detail eine besondere Aufmerksamkeit widmete. Von all diesen Eigenschaften geben seine seltenen Werke Zeugnis: so die Wandgemälde mit der Anbetung des Kindes in der Annunziata zu Florenz und von Tafelbildern die Madonna mit Heiligen und die Dreifaltigkeit wie die Verkündigung (Kl. B. 595) in den Uffizien. Nebenher beschäftigte sich Baldovinetti auch mit Studien über Musivtechnik, welche er als Restaurator erspriesslich zu verwerten Gelegenheit fand.

Das durch Uccello in die Malerei eingeführte plastische Prinzip, welches übrigens den Ausgangspunkt der meisten Maler des florentinischen Quattrocento bildet, fand seine weitere Ausbildung durch einige Meister, welche sogar überwiegend Metallplastiker waren. Die Malereien eines Antonio Pollajuolo und Andrea del Verrocchio erscheinen daher nicht bloss plastisch gedacht, sondern geradezu wie Übertragungen von Silber- und Bronzegebilden auf die Malfläche, welcher Eindruck durch gesteigerte Öltechnik und durch die glättenden Wirkungen von Lasuren nur gesteigert wird.

Der ältere der Brüder Pollajuoli, Antonio Pollajuolo, war Goldschmied, und in Kirchengewerten, Prunkwaffen und Prachtgeschirren einer der hervorragendsten Meister der Arnstadt,



aber auch als Bronzesculptur durch die Papstgräber Sixtus IV. und Innocenz VIII. vorteilhaft bewährt. Von allen den Pollajuoli zugeschriebenen Gemälden dagegen sind nur wenige dem Antonio zu sichern, nämlich jene ausgesprochen plastischen Gepräges, wie etwa der »S. Sebastian« in der Nationalgalerie zu London (Kl. B. 655), die »Bildchen Herkules und Antäus« und »Herkules mit der Hydra« in den Uffizien und einige der für das Tribunal der Mercanzia gemalten Tugendallegorien, von welchen die jetzt in den Uffizien aufgestellte »Prudentia« (Kl. B. 351) hervorzuheben ist. Mehr malerischen Charakters bei sonst gleicher maltechnischer Grundlage sind die Werke des Piero Pollajuolo, des jüngeren Bruders Antonios, dessen sorgfältige Aktstudien unmittelbare Verwendung wenn auch nicht ohne Derbheit der Form und Grellheit der Färbung, verbunden mit der Vorliebe für weitsichtige landschaftliche Hintergründe oder reiche Architektur zeigen. So in dem »Erzengel Raffael« aus Orsanmichele, jetzt in der Galerie zu Turin, der »Krönung Mariä« von 1483 in der Pieve zu S. Gimignano und der schönen »Verkündigung« in der Galerie zu Berlin. Piero starb einige Jahre vor seinem älteren Bruder, als dessen Todesjahr 1498 gesichert ist.

Höhere Bedeutung erlangte Andrea del Verrocchio, geboren zu Florenz im Jahre 1435. Von Haus aus Goldschmied wie Antonio Pollajuolo übertraf er als Bronzesculptur die Leistungen des letzteren, mit welchem er im Jahre 1480 am Dossale des Florentiner Baptisteriums gemeinschaftlich beschäftigt war. Dies beweisen insbesondere sein »David« im Bargello von Florenz, sein »Thomaswunder« an Orsanmichele daselbst und insbesondere seine Reiterstatue des Condottiere Bartolomeo Colleoni von Bergamo in Venedig, deren Guss jedoch erst nach seinem Tode 1488 zur Ausführung gelangte. Er ist der bedeutendste Nachfolger Donatellos, den er an lebenswahrer Durchbildung seiner etwas knöchernen und muskelscharfen Gestalten noch überbot, und dazu der Vorfahr Lionardos, welcher in seinem Mailänder Reiterbild dem Colleoni Verrocchios an kühner Grossartigkeit und Individualität des Reiters wie des Pferdes kaum überlegen war. Als Maler ist Verrocchio freilich nur mehr an zwei sicher von ihm herührenden Bildern der Beurteilung zugänglich, nämlich an dem »jungen Tobias mit den drei Erzengeln« (Kl. B. 139) und an der von Lionardo vollendeten, aus S. Salvi bei Florenz in die Akademie zu Florenz gelangten »Taufe Christi« (Kl. B. 122). Sie stellen die direkte Abhängigkeit von seiner anatomisch sorgfältigen Plastik

ausser Zweifel. Kann man die Pollajuoli als die Vorläufer eines Signorelli bezeichnen, so wurzelt in Verrocchio dessen Schüler Lionardo, der sich in der vorderen Engelgestalt der Taufe Christi an Schönheitsgefühl und malerischem Reiz freilich seinem Lehrer weit überlegen zeigt.

Weniger Einfluss der Goldschmiedekunst auf die malerische Entwicklung zeigt Sandro Botticelli. Geboren 1466 zu Florenz konnte er noch die Unterweisung Filippo Lippi's geniessen und erscheint nach dessen Tode bereits als ein in Florenz beehrter Maler. Nachdem er in seinen frühesten Werken versucht, seine Lippi'sche Schule durch Studien nach Donatello und, wie dies seine »Fortitudo« des Pollajuolo-Cyklus (Uffizien) belegt, auch nach Pollajuolo zu vertiefen, wusste er sich in zwei Hauptwerken in völlig selbständiger Reife zu erweisen, nämlich in den für Cosimo Medicis Villa zu Castello gemalten klassischen Bildern der »Allegorie des Frühlings« in der Akademie zu Florenz (Kl. B. 140) und der »Geburt der Venus« in den Uffizien daselbst (Kl. B. 307). Seine gesteigerte Maltechnik ordnet sich hier einer höheren Inhaltlichkeit und einer dramatischen Belebtheit unter, wie sie seinen Zeitgenossen sonst selten gelingt. Ähnlicher Bedeutung ist dann das jetzt in den Uffizien befindliche »Dreikönigsbild« mit Cosimo Medici und seiner Familie, vormals in S. Maria Novella (Kl. B. 565), wie auch die »Krönung Mariä« aus S. Marco, jetzt in der Akademie von Florenz (Kl. B. 712), dessen an Fra Giovanni und Lippi gemahnende himmlische Gruppe jedoch mit den realistisch derben Heiligengestalten unterhalb stark kontrastiert. Weiterhin das Rundbild mit dem »Magnificat« in den Uffizien (Kl. B. 313), die »thronende Maria« (Kl. B. 363) und die »Madonna mit singenden Engeln« (Kl. B. 709) ebenda, die »Grablegung« in der Sammlung Poldi-Pezzoli in Mailand (Kl. B. 457), die »Judith« in den Uffizien (Kl. B. 505) und »Maria mit den Kindern Jesus und Johannes« (Kl. B. 253). Nicht auf gleicher Höhe stehen dann seine Arbeiten in der Sistina, wo er in dem den angesehensten florentinischen Künstlern übertragenen Cyklus von Wandgemälden den »Sturz der Rotte Korah« und die »Vernichtung des Dathan und Abiram«, »Moses in Egypten« und die »Versuchung Christi« malte. Ebenso in dem Bilde der »Verläumdung« (Kl. B. 710), worin er des Apelles Werk nach einer Beschreibung des Lukian wiederzugeben versuchte. Fügen wir dazu noch die Erwähnung des schönen Bildes der »Himmelfahrt Mariä« in Hamilton-House bei Glasgow, der »Madonna mit Johannes und Ambrosius« in Berlin (Kl. B. 711), der »Geburt

Christi«<sup>28</sup> in der Nationalgalerie zu London (Kl. B. 713) und der in den Hauptfiguren hochpathetischen »Beweinung Christi« in der Pinakothek zu München (Kl. B. 714), so dürfen wir schliesslich auch nicht verschweigen, dass der Meister in den letzten Jahren seines bis zum 17. Mai 1510 reichenden Lebens durch mechanisches Produzieren und Reproduzieren seine vorher hochgeachtete Stellung verlor.

Wie Botticelli, so war auch Filippino Lippi aus Fra Filippo's Schule hervorgegangen. Freilich nicht unmittelbar, denn der 1458 zu Prato geborne Sohn des Fra Filippo konnte nur die Unterweisung des Gehilfen seines Vaters, nämlich des Fra Diamante, geniessen, verrät aber bald den Einfluss seines Genossen Botticelli. Der Auftrag, die Malereien Masaccios in der Brancaccikapelle des Carmine zu Florenz zu vollenden, leitete ihn aufs Fresko, und es kann nicht geleugnet werden, dass er sich der schweren Aufgabe, einen Masaccio fortzusetzen, anerkennenswert entledigt habe. Der »Besuch Pauli bei dem gefangenen Petrus«, »Petri Befreiung« wie dessen »Verurteilung und Kreuzigung« lassen zwar seine Inferiorität im Vergleich mit dem grossartigen Stile des Altmeisters der Renaissance nicht verkennen, aber die Handlung ist dramatisch wirksam, die Porträtartigkeit der Bildnisse frappant. Von anmutiger Lebendigkeit und noch ohne fühlbare Übertreibungen sind dann die »Vision des hl. Bernhard« von 1480, in der Badia von Florenz (Kl. B. 20), die »Madonnen« aus dem Saal der Acht von 1485, jetzt in den Uffizien, und in S. Spirito zu Florenz. Auch die Fresken zur »Legende des hl. Thomas von Aquin«, welche der Künstler in S. Maria sopra Minerva zu Rom ausführte, zeigen bei einiger Flüchtigkeit noch tüchtige Qualitäten. Ziemlich maniert aber erscheint das Altarbild mit der »Erscheinung Christi bei Maria«, 1495 für San Francesco del Palco in Prato gemalt (Pinakothek in München) (Kl. B. 607) die »Anbetung der Könige« von 1496 in den Uffizien (Kl. B. 578) und die »Verlobung der hl. Katharina« von 1501 in S. Domenico zu Bologna. Die flüchtige Nachlässigkeit dieses Bildes zeigt sich in dem Freskenschmuck der Capella Strozzi in S. Maria Novella zu Florenz mit übertriebener Bewegung und bunter Wunderlichkeit der Kostüme und Architekturen verbunden, welche den Darstellungen der »Auferweckung der Drusiana« (Kl. B. 692) und des »Martyriums des hl. Johannes Ev.« einerseits wie des »Sturzes der Götterbilder durch Philippus« und des »Martyriums dieses Apostels« eine barocke Verwilderung aufprägen, wie sie sonst dem florentinischen Quattrocento unbekannt ist. Filippino starb am 13. April 1504.

Von Botticelli und Filippino abhängig erscheinen einige Maler zweiten Ranges, wie Francesco di Giovanni (Altarwerk der Pieve zu Empoli von 1491) und sein Sohn Raffaello di Francesco (Kreuzabnahme in den Uffizien). Bedeutender war Raffaelino del Garbo, geb. um 1466, Schüler und Gehilfe des Filippino, aber auch von den Umbriern Perugias beeinflusst. Dies zeigen einige Madonnenbilder im Spital von S. Maria Nuova (von 1500) in S. Maria degli Angeli bei Siena (von 1502) und in S. Spirito zu Florenz, wie nicht minder der Freskenzyklus mit den Werken der Barmherzigkeit im Oratorium von S. Martino zu Florenz. Spätere Madonnen Raffaelinos (Museum zu Berlin) zeigen raffaelisches Gepräge was nicht wundernehmen kann, da Raffaelino mehrere Jahre Raffaeles Gehilfe war und erst 1524 starb.

Der plastische Charakter, welcher mehr oder weniger vermittelt die Malerei der meisten Florentiner des Quattrocento beherrscht, gelangte durch Domenico Bigordi, gewöhnlich Domenico Ghirlandajo oder Grillandajo genannt, zu seiner gediegensten malerischen Auflösung. Geboren 1449 zu Florenz als der Sohn eines Goldschmieds und bei Baldovinetti in der Malerei ausgebildet, hatte er sich nicht damit begnügt, in die Bahnen seines Lehrers oder eines Pollajuolo oder Verrocchio einzulenken. Ohne viel Wert auf die Tafelmalerei und darum auch auf die vorliegenden öltechnischen Neuerungen zu legen, wandte er sich vorwiegend dem Fresko zu, welches ihn zu näherem Studium Masaccios führte. Der grosse Stil dieses Künstlers entsprach auch seiner Anschauung in dem Masse, dass man des Ghirlandajo Kunst eine Mittelstufe zwischen Masaccio und Raphael nennen kann.

In dem 1480 datierten »letzten Abendmahl« in Refektorium von Ognisanti, in S. Marco später fast wiederholt, finden wir indess das obenbesprochene Werk von Andrea del Castagno entschieden benutzt, wie auch weiterhin wiederholt der Eindruck der Zeitgenossen auf unseren Künstler ersichtlich wird. So in der »Apotheose des hl. Zenobius« in der Sala del Orologio des Palazzo Vecchio zu Florenz von 1481/2, und in der bald darauf gemalten »Berufung Petri und Andreä zum Apostelamt« in der sixtinischen Kapelle des Vatikan, in welchem Werke er übrigens alle seine mit dem sixtinischen Freskenzyklus beschäftigten Mitarbeiter übertraf. Es kam ihm auch zu statten, durch Antikenstudien in Rom seine würdige und formschöne Darstellungsweise noch zu steigern.

Die 1485 ausgeführten Wandgemälde der Finakapelle zu S. Gimignano, die »Vision und die Totenfeier der Heiligen« dar-

stellend, lassen in der feinfühligem Idealität der Hauptfigur die Vollreife des Meisters bereits ahnen, die dann auch in den sechs Darstellungen aus der »Geschichte des hl. Franciscus« in der Capella Sassetti von S. Trinità in Florenz fertig vorliegt. Die Natürlichkeit und vornehme ruhige Würde, die Formvollendung, Modellierung, Beleuchtung und Perspektive, wie sie in der »Bestätigung der Ordensregeln durch Papst Honorius« und in der »Leichenfeier des Heiligen« sich darstellen, verbinden sich ausserdem in der »Wiederbelebung des erstürzten Kindes« mit hochgradiger koloristischer Meisterschaft.

Zu seiner höchsten Leistung aber erhob er sich in dem umfangreichen Freskenzyklus des Chors von S. Maria Novella in Florenz, der an die Stelle der damals fast völlig zerstörten Orcagnaschen Gemälde trat. Vier Reihen von Gemälden bedecken die drei Wände. Die Schlusswand enthält oben die »Krönung Mariä« und darunter paarweise rechts und links vom Fenster »Franciscus vor dem Sultan« und den »Tod des Petrus Martyr«, die »Verkündigung« und »Johannes in der Wüste«, endlich die »Bildnisse Giovanni Tornabuonis und seiner Gemahlin«, der Stifter des Gemäldezyklus. An der Wand links folgen von unten nach oben: »Joachims Vertreibung aus dem Tempel« und »Geburt Mariä«, darüber die »Darstellung im Tempel« und die »Vermählung Mariä«, weiterhin die »Anbetung der Könige« und der »Kindermord«, endlich oben die »Himmelfahrt Mariä«. An der Wand rechts sind dargestellt: Unten die »Erscheinung des Engels bei Zacharias« (Kl. B. 697) und die »Heimsuchung«, in der zweiten Reihe die »Geburt und Namengebung des Johannes«, in der dritten die »Busspredigt« und die »Taufe Christi«, endlich oben der »Tanz der Salome«.

Von Verdienst ist dabei schon das Netz von Pilastern und Gesimsen, welches die Gemälde umrahmend in perspektivische Wirkung gesetzt erscheint. Auch die in den Bildern selbst vorkommenden architektonischen Veduten und Interieurs sind keine blossen Symbole und mageren Phantasien mehr, wie früher, und noch weniger barocke Schwülstigkeiten wie bei Philippino, sondern die wohlverstandene und geschmackvolle Frührenaissance der Zeit L. B. Albertis. Die Figuren aber erscheinen in ungezwungener Natürlichkeit und in adeliger Gemessenheit, welche jede Aufgeregtheit ausschliesst, und jede Handlung vollzieht sich würdig in befriedigender Sicherheit und Schönheit der Formgebung wie der Bewegungsdarstellung. Sein Höchstes erreicht der Künstler in dem Bilde der »Erscheinung des Engels bei Zacharias«, welchem

Werke eine Reihe von assistierenden Bildnissen ein besonderes Interesse verleiht, dann in der reizvoll arrangierten »Begegnung Annas mit Elisabeth«, und zumeist in der »Geburt Mariä«, in welcher die Wochenstube einer vornehmen Florentinerin in klassischer Feierlichkeit wiedergegeben erscheint. Leider sind einige Gemälde, wie der »Kindermord« und die »Anbetung der Könige« sehr zerstört, und andere, wie die Evangelistengestalten des Gewölbes, von geringerem Wert und Schülerarbeit. Der ganze Cyklus, das bedeutendste Werk, welches das 15. Jahrhundert vor Lionardos »Abendmahl« aufzuweisen hat, wurde im Dezember 1490 vollendet.

Die Altarbilder Ghirlandajos stehen hinter den Fresken entschieden zurück. Wir erwähnen davon: Die »thronende Maria mit den Heiligen Zenobius und Justus« in den Uffizien (Kl. B. 517), das Bild der Anbetung der Hirten von 1485 aus der Capella Sassetti, jetzt in der Akademie von Florenz, und das Triptychon des Chors von S. Maria Novella als Hauptaltarstück einst auf Vorder- und Rückseite Gemälde enthaltend, von welchen die ersteren, Madonna in der Glorie mit den Heiligen Dominikus und Michael wie den beiden Johannes (Kl. B. 43) im Mittelbild und Laurentius wie Katharina von Siena auf den Flügeln sich jetzt in der Pinakothek zu München befinden, während die Tafeln der Rückseite mit der Auferstehung Christi und den Heiligen Vincentius und Antonius, von Gehilfenhand herrührend, in die Galerie zu Berlin gelangt sind. Ferner die beiden Dreikönigbilder von 1487 und 1488 in den Uffizien und in der Kirche der Innocenti (Kl. B. 7) und namentlich die Heimsuchung von 1491 in Louvre Kl. B. 146).

Ghirlandajo erlag schon in seinem 45. Jahre am 11. Januar 1494 der Pest. Von seinen Schülern und Gehilfen überragt sein Schwager Sebastiano Mainardi aus S. Gimignano, gest. um 1515, von welchem es auch einige selbständige Werke wie Altarstücke und Fresken in S. Gimignano giebt, jedenfalls des Ghirlandajo jüngere Brüder Benedetto und Davide Ghirlandajo, von welchen der letztere vorzugsweise als Mosaicist thätig war. Von Granacci und Michelangelo aber wird später die Rede sein.

Nicht von der selbständigen Bedeutung wie Ghirlandajo waren endlich einige andere Zeitgenossen. Vorab Benozzo di Lese, genannt B. Gozzoli, geb. 1424 zu Florenz. Er war Schüler des Fra Giovanni da Fiesole und 1447 dessen Gehilfe in Orvieto, hatte sich jedoch 1449 von diesem zurückgezogen, um sich in den abgelegenen Montefalco bei Fuligno niederzulassen. Seine dortigen Arbeiten in S. Fortunato wie sein Freskencyklus

aus dem Leben des hl. Franciscus im Chor und eine Madonna nebst einer Kreuzigung in der Hieronymuskapelle von S. Francesco zeigen ihn noch ganz im Bann seines Lehrers. Nach seiner 1457 erfolgten Rückreise in die Heimat erfuhr jedoch seine Kunst unter dem Einfluss der mittlerweile in Florenz entstandenen Werke einen auffälligen Umschwung. Denn das Fresko des Zuges der drei Könige nach Bethlehem, mit welchem er die Palastkapelle der Mediceer (Pal. Riccardi) 1459/60 zu schmücken hatte, zeigt in der prächtigen ritterlichen Cavalcade mit ihren porträtartigen Gestalten in reichem Kostüm, umgeben von Reisigen, Pagen und Jagdtieren in heiterer Landschaft die Bahnen Fra Fiesoles verlassen und den Künstler aus der religiösen Sphäre in die weltliche der florentinischen Realisten übergegangen (Kl. B. 698, 705). Macht sich dies auch in dem Marienaltarbild von 1461 aus S. Marco in Florenz, jetzt in der Nationalgalerie in London, weniger bemerklich, so wieder umso mehr in dem Freskencyklus aus dem Leben des hl. Augustin, welchen Benozzo nach seiner Übersiedlung nach S. Gimignano 1464 im Chor von S. Agostino daselbst geschaffen (Kl. B. 135). Seine damalige Annäherung an die Art Fra Filippos wurde übrigens vielleicht durch den Umstand unterstützt, dass er in S. Agostino sich der Beihilfe des sonst geringen Giusto d' Andrea, der Gehilfe des Lippi gewesen war, bediente.

Seine bedeutendste Arbeit schuf jedoch Benozzo in den Jahren 1469—1485 im Campo Santo zu Pisa. Die 21 alttestamentlichen Darstellungen daselbst mit der Weinlese beginnend, welche rechts den Frevel Chams an dem trunkenen Vater Noa darstellt und durch die verstohlene Neugier einer der Frauen (vergognosa di Pisa) populär geworden ist, vermochte er doch dieses erste durch kompositionellen und selbst landschaftlichen Reiz hervorragende Werk in den folgenden nicht mehr zu überbieten. Doch befriedigen auch sie durch die liebenswürdige Plauderei, bei welcher die genrehaften Nebensachen mehr erfreuen als die Hauptgruppen, an welchen der Mangel an echtem Ausdruck und anatomische wie perspektivische Unrichtigkeiten mehr in die Augen springen. Die Gegenstände des reichen Cyklus ausser dem genannten sind: Chams Verfluchung, der babylonische Turmbau, Abraham und die Balspriester, Abraham und Loth, Abrahams Sieg, Hagar, Sodoma, Opfer Isaaks, Rebekka, Geburt von Esau und Jacob, Geschichte Jakobs, Versöhnung mit Esau, Geschichte Josephs, Joseph in Egypten, Geschichte Mosis, Pharaos Untergang, Gesetzgebung, Zug durch die Wüste, Fall Jerichos, Königin von Saba. Die aus diesem Cyklus erwachsene Popularität erwarb

dem Meister die Auszeichnung eines ihm schon 1478 dekretierten Ehren-Grabmals im Campo Santo, dessen Errichtung er jedoch um einige Jahrzehnte überlebt haben muss, da er noch 1496 als thätig nachweisbar ist.

Von seinen Schülern und Gehilfen ist ausser dem schon erwähnten Florentiner Giusto d' Andrea noch Zenobi Macchiavelli hervorzuheben, von welchem sich eine »Krönung Mariä« von 1473 im Louvre und andere Madonnenbilder in der Akademie zu Pisa und in der Nationalgalerie zu Dublin befinden.

Manche Berührungspunkte mit Benozzo zeigt auch der aus einer alten Malerfamilie entsprossene Cosimo Rosselli, geb. 1439 zu Florenz. Wie jener zunächst ein Nachahmer des Fra Giovanni, war er nach Benozzos Rückkehr aus S. Gimignano in künstlerische Abhängigkeit von diesem gelangt. Er ist wohl der Geringste unter den 1480—1484 in der Sixtina zu Rom arbeitenden Künstlern, wenn auch seine »Bergpredigt« daselbst immerhin besser erscheint als das »Abendmahl« und die beiden »Mosesbilder«. Auch von seinen florentinischen Werken verdient die »Uebertragung des Wunderkelches« in der Capella del Miracolo von S. Ambrogio von 1486 den Vorzug vor der »Ordensaufnahme des jungen Fil. Benizzi« im Hof der Annunziata, während von seinen Tafelbildern die beiden Madonnen in der Cestellokirche und die »Apotheose der hl. Barbara« in der Akademie zu Florenz, hervorzuheben sind. Cosimo starb am 7. Jan. 1507. Von seinen Schülern gehört noch hierher der Sonderling Piero di Cosimo 1462—1521, lange Zeit Gehilfe seines Lehrers. In Cosimos Art ist auch die »Madonna mit sechs Heiligen« in den Uffizien (Kl. B. 500), während in seinen Bildnissen, wie in jenen des Giuliano da San Gallo und des Musikers Francesco Giamberti, beide in der Galerie des Haag (Kl. B. 439, 476) mehr Selbstständigkeit zu finden ist. Von einem anderen Schüler, der als Fra Bartolomeo in der Kunstgeschichte des 16. Jahrhunderts eine hervorragende Rolle spielt, soll später gehandelt werden.

Von den florentinischen Schülern Verrocchios endlich ist ausser Perugino, von welchem unten, auch noch Lorenzo di Credi (1459—1537) diesem Abschnitte anzufügen. Sorgfältig und gewissenhaft wie er war, begnügte er sich in seiner Erfindungsarmut mit wenigen Compositionen, welche er in verschiedenen Grössen aber stets mit gleicher Liebe in emailartiger Klarheit der Farbe zur saubersten Vollendung brachte. Mehrere Sammlungen (Borghese, München, Karlsruhe) besitzen das bekannte Rundbild der »Anbetung des Christkinds«, (Kl. B. 31), welchem



Gegenstand er ausser anderen Madonnen in den Altarbildern der Akademie zu Florenz und des Louvre auch grössere Dimensionen giebt. Der wachsende Einfluss seiner Mitschüler Perugino und Lionardo mildert seine ursprüngliche Härte, wie in der »Taufe Christi« der Uffizien, und kommt auch seiner Bildniskunst zugute, von welcher das Bildnis seines Lehrers Verrocchio in den Uffizien (Kl. B. 555) eine günstige Vorstellung giebt, ohne dass auch die späteren Werke seine Befähigung erwiesen, in die Kunstbewegung des Cinquecento eintreten zu können.

## Siena.

Während die Malerei Sienas im Laufe des 14. Jahrhunderts einige Vertreter aufzuweisen gehabt, welche den gleichzeitigen Giottesken in ihrer Art ebenbürtig erschienen, verliert sie im 15. diese rivalisierende Bedeutung gänzlich. Dem politischen Niedergang der stolzen Stadt entsprechend sinkt auch ihre Kunst von der relativen Höhe, nicht bloss entwicklungslos an der Tradition des 14. Jahrhunderts festhaltend, sondern nicht selten diese sogar vergrößernd und verderbend.

Schon Taddeo di Bartolo hatte, wie wir oben gesehen, mit jenem archaisierenden Zurückgreifen über seine nächsten Vorgänger, die trefflichen Lorenzetti, hinaus seinen Nachfolgern das üble, jeden Fortschritt abschneidende Beispiel gegeben, welches nun eine Reihe von sienesischen Malern befolgte, ohne sonst über Taddeos künstlerische Qualitäten zu verfügen. So Stefano di Giovanni mit dem Beinamen Sassetta, welcher sich damit begnügte, nach Komposition, Formgebung und Technik wieder an dem Byzantinismus der ältesten Sienesen, nämlich an der Kunstweise eines Ugolino und Segna anzuknüpfen, sowie dies selbst noch sein letztes um die Mitte des 15. Jahrhunderts gemaltes Wandbild die »Krönung Mariä« an der Porta Romana zu Siena beweist. Nicht viel höher steht dessen Schüler Ansano oder Sano di Pietro (1406—1481), welcher höchstens durch die Emsigkeit seiner Produktion die unverhältnismässige Wertschätzung seiner Landsleute verdiente. Jedenfalls erscheint der ihm beigelegte Ehrenname eines sienesischen Angelico durchaus ungerechtfertigt, wenn er auch wenigstens in einzelnen seiner zahlreichen erhaltenen Bilder — die Akademie zu Siena bewahrt deren nicht weniger als 47 — unter den ganz unselbständigen Nachtretern der sienesischen Trecentisten immerhin noch hervorragt.

Etwas mehr Eigenart verrät Domenico di Bartolo Ghezzi aus Asciano, der seit 1428 in Siena thätig sich ganz in den engen Bann der sienesischen Kunst fügte, ohne jedoch dadurch zu äusseren Erfolgen wie Sano zu gelangen. Allein auch seine Madonnen- und Heiligenbilder, wie die beiden 1436 und 1437 gemalten in der städtischen Galerie zu Perugia und zu Asciano, zeigen dieselbe Schwächlichkeit des Körperbaues und dieselben schweren Köpfe auf den langen und mageren Hälsen, wie die früheren Sienesen, und auch das ungeschickte Kolorit mit dem reichen, aufgehöhten Goldschmuck bleibt bei der byzantinisierenden Tradition unter vollständiger Ablehnung aller florentinischen Einflüsse. Eine dem Domenico überlegene Thätigkeit entfaltete zwar der vielseitige Lorenzo di Pietro, genannt Vecchietta, geb. 1412, gest. 1480, welcher als Architekt, Bildhauer, Goldschmied und Maler eine Rolle spielte, aber die greisenhafte Hässlichkeit seiner Formengebung (woher wohl sein Zuname), der Mangel an Naturbeobachtung, die zeichnerischen und perspektivischen Gebrechen und das flache, flauere Kolorit lässt auch bei ihm trotz sorgfältiger Technik eher einen Niedergang der Duccioschen Kunst als einen dem Quattrocento entsprechenden Aufschwung erkennen. Dies zeigen die Wandmalereien des Pilgerhauses von Siena mit »Repräsentationen der Wohlthätigkeit« von 1441, die Fresken in S. Giovanni und im Rathaus daselbst von 1445 und den folgenden Jahren, und unter den Tafelbildern die »Madonnen« in den Uffizien (1447), in der Akademie zu Siena (1479) und im Dom zu Pienza. Geschah es auch aus Ruhmredigkeit, so möchte man es doch eher für Entschuldigung halten, wenn er sich in der Inschrift des Bildes von Pienza »sculptor«, in bezeichneten Bronzearbeiten dagegen »pictor« nennt.

Ebenso vielseitig wie der auch als Festungsbaumeister thätige Vecchietta war Francesco di Giorgio (1439—1502). Seine malerische Produktion, nicht ohne einige fortschrittliche Verdienste in der Richtung eines Botticelli und der Pollajuoli, war jedoch gering und konnte zu einer systematischen und erfolgreichen Erneuerung der sienesischen Kunst schon aus dem Grunde nicht führen, weil der Künstler frühzeitig der Malerei ganz entsagte, um ausschliesslich als Architekt und Festungsbaumeister zu wirken. Man kann übrigens kaum bezweifeln, dass er als solcher eine achtenswertere Rolle spielte, als er sie nach dem bezeichneten »Krippenbild« der Galerie zu Siena im Gebiete der Malerei oder nach den Einzelfiguren von 1497 im Dom zu Siena in der Plastik jemals hätte erreichen können. Nicht höher

steht auch Benvenuto di Giovanni, wie die »Verkündigung« in S. Girolamo zu Volterra und in SS. Pietro e Paolo zu Buonconvento, oder eine »Madonna« in S. Domenico zu Siena zeigen. Die zähe archaische Selbstgenügsamkeit der Sienesen kann einen sprechenderen Ausdruck kaum finden als durch diesen Maler, der selbst bis an seinen erst 1517 erfolgten Tod die alttraditionelle Richtung nicht zu verlassen vermochte.

Am achtbarsten unter allen sienesischen Quattrocentisten erscheint vielleicht Matteo di Giovanni di Bartolo, der indes nicht aus Siena selbst, sondern aus Borgo S. Sepolcro, der umbrischen Heimat eines Pier della Francesca stammt. Wahrscheinlich 1435 geboren, verdient Matteo nach der »Madonna della Neve« von 1477 (Akademie zu Siena) oder nach der »hl. Barbara mit Maria Magdalena und Katharina« (S. Domenico zu Siena) den ihm in Siena erwachsenen guten Ruf, ohne jedoch zu dem ihm beigelegten Ehrennamen eines zweiten Ghirlandajo zu berechtigten. Denn bei aller Anmut, die er in den Madonnen der Akademie und des Palazzo pubblico zu Siena wie im Dom zu Pienza zum Ausdruck zu bringen wusste, entbehrt er doch aller Kraft wie jeder Fähigkeit wirksamer Schattengebung. In dramatischen Szenen aber, wie in seinen mehrfach wiederholten Darstellungen des bethlehemitischen Kindermords, machen sich seine kompositionelle Schwäche und der Mangel an perspektivischen Kenntnissen doppelt fühlbar.

So verging fast das ganze 15. Jahrhundert in mehr oder weniger starrem Festhalten der sienesischen Maler an der byzantinisierenden Richtung der Trecentisten, ohne dass ein wesentlicher Einfluss des benachbarten Florenz sich geltend machte. Selbst Bernardino Fungai, ein Schüler des Benvenuto di Giovanni, gest. 1516, schliesst sich wenigstens in dem Fresko der »Himmelfahrt Mariä« zu Borgo di Montalboli bei Asciano noch eng an seinen Meister und an Matteo an, und sogar noch seine 1512 gemalte »Madonna« der Akademie zu Siena zeigt noch keine durchgreifende Besserung der Formensprache und keine entschiedene Abkehr von der Tradition. Dasselbe ist bei dem erst 1470 gebornen Sohn des Benvenuto di Giovanni, Girolamo di Benvenuto, der Fall, trotzdem bereits das Erscheinen Pinturicchios und Sodomias zu Siena in seine Zeit fiel.

Erst mit den Sienesen Giacomo Pacchiarotto, Girolamo del Pacchia, wie mit Baldassare Peruzzi, erscheint hauptsächlich unter umbrischer Rückwirkung und mailändischem Einfluss, der zäh festgehaltene Archaismus Sienas auf-

gegeben. Die drei letztgenannten Künstler aber müssen, weil bereits ganz dem Cinquecento angehörig, einem späteren Abschnitt vorbehalten bleiben.

## Die umbro-florentinischen Meister.

Die ablehnende Haltung, welche Siena bis zum Ende des 15. Jahrhunderts gegen die florentinischen Fortschritte festhielt, verpflanzte sich keineswegs auch auf die von Haus aus durch Siena beeinflussten östlichen Nachbarlande. Dem einen Teil von Umbrien gelang es nämlich rechtzeitig den Sienismus abzuschütteln und seine Kunst durch einsichtigen und fortschrittfähigen Anschluss an Florenz neu zu befruchten. Und zwar in bemerkenswertem Gegensatz zu der Kunst Sienas wie des übrigen Umbrien auch nicht im Sinne der Idealisten von Florenz, sondern vielmehr in jenem der dortigen realistischen und technischen Neuerer seit Andrea del Castagno, Dom. Veneziano, den Peselli, Baldovinetti, Pollajuoli und Verrocchio.

An der Spitze dieser ernsten und hochbedeutenden umbro-florentinischen Gruppe steht Piero della Francesca. Pietro di Benedetto dei Franceschi, wie sein eigentlicher Name lautet, ist in Borgo San Sepolcro wahrscheinlich 1423 geboren. In der alten sienesisch-umbrischen Weise vorgebildet, war er um 1438 mit Domenico Veneziano in Berührung gekommen und war von diesem als Gehülfe in S. Maria Nuova zu Florenz verwendet worden. Auf diese Weise fand seine naturalistische Anlage frühzeitig die entsprechendste Nahrung bei seinem Meister sowohl, wie in der Umgebung jenes florentinischen Künstlerkreises, dessen realistische, maltechnische und perspektivische Bestrebungen bereits geschildert worden sind. Einem Castagno an rücksichtslosem Wahrheitsstreben gleich, übertraf er jedoch diesen durch die Verbindung der energischen Naturbeobachtung mit Sorgfalt und Reflexion. Dazu interessierten ihn in gleicher Weise perspektivische und Schattenstudien wie die Verbesserung der Öltechnik. Seine auf Beobachtung und Verstand gestellte Kunst entbehrte nur zu sehr des vollen Schönheitsgefühls und der idealen Formenläuterung, um sich über allen Kunstbetrieb jener Zeit zu stellen.

Schon das früheste seiner erhaltenen Werke, das in S. Francesco zu Rimini befindliche Wandgemälde von 1451, den »vor seinem hl. Patron knieenden Sigismondo Pandolfo Malatesta«

darstellend, zeigt den ganzen Ernst seiner künstlerischen Bestrebungen. Noch mehr aber sein bald darauf entstandenes Hauptwerk, der cyklische Wandschmuck des Chors von S. Francesco in Arezzo mit den Darstellungen aus der »Kreuzeslegende«, unter welchen des Kaisers Heraclius »Wiedereroberung des hl. Kreuzes aus den Händen des Persers Chosroes«, auf zwei Wandstreifen in figurenreichem Gedränge sich hinziehend, die hervorragendste Rolle spielt. Die packende Wahrheit und Unmittelbarkeit der Szene, bedingt durch eine gründlich erfasste Linien- und Luftperspektive, wie durch ein gereiftes Verständnis für Verkürzung und Schattenverteilung, erhebt das Werk weit über Uccellos Schlachtenbilder, während das meisterlich beherrschte Kolorit in dem Meister bereits den Begründer der Freilichtmalerei erkennen lässt.

Von seinen Tafelbildern zeigt die »Mater Misericordiae« in der Spitalkirche von Borgo S. Sepolcro noch umbro-sienesische Nachklänge. Auf seiner vollen Höhe dagegen erscheint der Künstler auch als Tafelmaler in der »Taufe Christi« aus S. Giovanni in Borgo S. Sepolcro, jetzt in der Nationalgalerie zu London (Kl. B. 319) in der »Auferstehung Christi« der städtischen Sammlung zu Borgo S. Sepolcro (Kl. B. 188), in dem »hl. Hieronymus« in der Akademie zu Venedig, in der »Geißelung Christi« in der Domsakristei zu Urbino, in der »adorierenden Madonna« der Sammlung Duchatel in Paris (Kl. B. 674) und unter den Bildnissen in dem hochinteressanten Porträtpaare des »Herzogs Federigo da Montefeltro von Urbino und seiner Gemahlin Battista Sforza († 1472)« (Kl. B. 446, 445) mit den allegorischen Reversen (Kl. B. 451, 452). In seinen letzten Jahren durch Gebrechlichkeit an der Ausübung seiner Kunst gehindert, schenkte Piero der Welt noch seine »Prospectiva pingendi«, in welcher er ein theoretisches System entwickelte, das die bezügliche Einsicht aller seiner Zeitgenossen überbot. Er starb 1492.

Ob Bartolomeo Corradini, nach seinem Mönchsamen als Dominikaner Fra Carnovale, als Schüler Pieros zu betrachten sei, erscheint durch das dem Carnovale zugeschriebene Madonnenbild pieresken Charakters in der Brera zu Mailand nicht völlig gesichert. Einen anderen urkundlich gesicherten Schüler Pieros aber, nämlich den Lorentino d'Angelo von Arezzo, vermögen wir nicht durch erhaltene Werke zu charakterisieren.

Dagegen erscheint ein dritter erst in neuerer Zeit vollauf gewürdigter Meister vorwiegend unter Pieros Einfluss gebildet, wenn er auch zunächst den Unterricht eines Mitgliedes der Schule von Padua, Ansuino da Forli, empfangt, nämlich Melozzo da

Forlì, geb. zu Forlì um 1438. Denn die schönen für die Bibliothek des Herzogs von Urbino gemalten und Porträts vom Hofe des Herzogs Federigo enthaltenden Allegoriebilder, die »Dialektik« und die »Astronomie«, jetzt in der Galerie zu Berlin, die »Musik« (Kl. B. 278) und die »Rhetorik« (Kl. B. 272), jetzt in der Nationalgalerie zu London, wären aus Ansuinos Schule allein nicht erklärbar. Ebensovienig das Bildniss des knieenden Herzogs mit seinem Söhnchen Guidobaldo aus der Kapelle des Palastes von Urbino, jetzt in Palazzo Barberini zu Rom, oder das Fresko von 1477 »Platinas Ernennung zum Bibliothekar durch Sixtus IV.«, jetzt auf Leinwand übertragen von der Bibliothek in die Galerie des Vatikan versetzt. Die bei Piero genossene perspektivische Schule feierte dann ihre höchsten Triumphe in Melozzos Kuppelmalereien der Capella del Tesoro in der Kathedrale zu Loretto und in dem grossen Apsisfresko von SS. Apostoli in Rom. Denn während die Propheten- und Engelgestalten des ersteren 1478 entstandenen Werkes durch ihre ausdrucksvolle Schönheit und die Kühnheit ihrer der Ansicht von unten entsprechenden Verkürzung wie durch die perspektivische Anordnung der gemalten Architektur bezaubert, können wir bei dem zweiten nur beklagen, dass der Abbruch der Apsis von SS. Apostoli nur mehr einige, teils in den Quirinal, teils in den Kapitelsaal von S. Peter versetzte Bruchstücke der von Vasari gerühmten »Himmelfahrt Christi« übrig gelassen. Denn die Gestalt Christi (Quirinal) wie die Engelgestalten und Apostelköpfe (S. Peter) zeigen das Entwicklungsstadium des loretaner Kuppelgemäldes nach der perspektivischen wie nach der eigentlich künstlerischen Seite noch so weit übertroffen, dass sich in ihnen der Künstler als den unmittelbaren selbst von Ghirlandajo nicht überbotenen Vorläufer Raphaels darstellt. Den Schluss seines Lebens scheint Melozzo in seiner Heimat zugebracht zu haben, wo er 1494 starb. Aus seiner letzten Zeit existieren nur mehr unbezeichnete Tafelbilder, von welchen überdies wenige, wie die »Verkündigung« in der Pinakothek zu Forlì, ihm mit voller Sicherheit zuzuschreiben sind.

Melozzos Landsmann und künstlerischer Nachfolger, Antonio Palmezzano aus Forlì, erreichte seinen Meister, dem er doch in den letzten Jahren in gemeinschaftlicher Arbeit zur Seite gestanden, nicht entfernt. Sein unter den erhaltenen frühest datiertes Bild, die »Madonna mit vier Heiligen« von 1493 in der Brera zu Mailand zeigt überdies ausser der Richtung des Melozzo auch venezianische Einflüsse. Kann man ihn aber in der »Madonna« von S. Michilino zu Faenza von 1497 noch deutlich als Schüler

Melozzos erkennen, so sieht man in der Folge den Einfluss des grossen Meisters von Forlì mehr und mehr schwinden, so dass er schon in dem Altarwerk der Zoccolanti zu Matelica von 1501 als der faustfertige Provinzmalers erscheint. Die bunte Farbigekeit und Vorliebe für Nebensachen lässt es kaum mehr glauben, dass sich seine Inschrift auf den verdienstlichen Fresken der Capella Feo zu SS. Biagio e Girolamo in Forlì auf mehr als den Vordergrund bezieht (Kl. B. 195). Von seinen zahlreichen Altarbildern sind auch einige nach Deutschland nämlich Berlin und München (Kl. B. 531) gelangt, zwei Madonnen in Rom (Lateran) und England (Northhampton) aber lassen ersehen, dass der Maler noch 1537 thätig war, ohne zu irgend einem Fortschritt sich aufrufen zu können.

Als einer der wichtigsten Vertreter der in Rede stehenden Gruppe erscheint Luca d'Egidio di Ventura de' Signorelli, kurzweg Luca Signorelli genannt. Um 1441 zu Cortona geboren, empfing er seinen ersten Unterricht bei Lazzaro Vasari, dem Urgrossvater des bekannten Künstlers und Kunstgeschichtsschreibers Giorgio Vasari, oder vielleicht bei Fiorenzo di Lorenzo, zu Perugia, und seine weitere Ausbildung bei Piero della Francesca, womit sich schliesslich Einflüsse des A. Pollajuolo und A. Verrocchio verbanden. Von seinen früheren Werken ist die »Geisselung« in der Brera zu Mailand noch ganz im Geiste Pieros gehalten, während die beiden »Madonnen« in den Uffizien und in Pitti zu Florenz, wie seine »Engel, Apostel, Evangelisten und Kirchenväter« darstellenden Fresken in der Casa Santa zu Loreto die florentinischen Einflüsse bereits im Übergewichte zeigen. Sein um 1480 gemaltes Wandbild in der Sistina zu Rom, Scenen aus der »Geschichte Mosis« enthaltend, steht nur mehr dem Werke D. Ghirlandajos daselbst nach, dessen Schönheit seine manchmal übertriebene und schwere Formensprache und harte Komposition nirgends erreicht, wenn er auch eine höhere dramatische Kraft zu entfalten vermag. Wieder in die Heimat zurückgekehrt, lieferte er bedeutende Staffelei-Arbeiten in der »Madonna« von 1484 (von Arezzo in den Dom von Perugia versetzt, in der »Beschneidung Christi« (aus Volterra nach Hamilton Castle bei Glasgow gelangt), in den beiden »Madonnen« von 1491 im Dom und in S. Francesco von Volterra, in der Kreuzigung zu S. Spirito in Urbino, in dem »Sebastiansbild« von 1496 in S. Domenico zu Città di Castello und in dem Altarwerke von 1498 für S. Agostino zu Siena, von welchen sich nur die beiden Flügel mit Heiligengestalten (Galerie zu Berlin) erhalten haben.

Doch war das Andachts- und insbesondere Madonnenbild keineswegs das Feld, auf welchem der Cortonese, dem die Anmut und religiöse Innigkeit eines Perugino oder die epische Ruhe eines Ghirlandajo fehlte, seine volle Leistungsfähigkeit zu entfalten vermochte. Weit entsprechender mochte ihm der Auftrag des Pandolfo Petrucci in Siena sein, dessen Palast mit einer Freskenreihe klassischen Inhalts zu schmücken. Da jedoch dieser Cyklus, soweit er von Signorellis Hand, grösstenteils verschwunden ist, sehen wir uns zur Beurteilung des Meisters in diesem Stoffgebiet auf das prächtige Tafelbild »Pan als Gott des Naturlebens und der Musik« in der Galerie zu Berlin angewiesen, in welchem sich die individuelle Art Pieros mit der florentinischen Formenplastik trefflich verbunden zeigt.

Leider hat auch der Freskenzyklus aus dem Leben des hl. Benedikt in Monte Oliveto maggiore von Chiusuri bei Buonconvento, wahrscheinlich kurz vor den Petrucci-Fresken 1497 gemalt, zu sehr gelitten, als dass er noch den alten Eindruck von der Höhe seines Meisters gewähren könnte. Doch zeigt er noch deutlich die geschickte Verbindung der Schule des Pier della Francesca mit jener der florentinischen Realisten und dazu eine Frische der Phantasie und eine Beweglichkeit, welche kaum jener seines Hauptwerks nachstand, mit dem er in den Jahren 1499—1502 seinem Ruhme das bedeutendste Denkmal setzte. Dieses bestand in dem Freskenschmuck der Capella Nuova oder Madonna di S. Brizio, welchen bereits Fra Giovanni Angelico begonnen hatte. Gegenstand desselben ist das »Jüngste Gericht« (Kl. B. 93, 129, 230, 231, 320). Hier bietet Signorelli einen der Höhepunkte der Kunst seiner Zeit, das Höchste von Lebenswahrheit und Lebendigkeit, von dramatischer Gewalt, von Würde und Schreckhaftigkeit, verbunden mit einem Raffinement von Perspektive und Verkürzung und mit einer Sicherheit der Zeichnung und Anordnung, wie sie vielleicht in keinem anderen Werke vor dem Cinquecento auftritt. Ja man kann es den Vorläufer der Schöpfung Michel-Angelos in der Sistina nennen und behaupten, dass vor der letzteren dem Cyklus Signorellis keine andere an Kühnheit und Grossartigkeit gleichkömmt. Selbst seine eigenen späteren Schöpfungen nicht mehr, so verdienstlich auch einige seiner Arbeiten seiner letzten zwanzig Lebensjahre sein mögen, Werke wie die »Einsetzung des Abendmahls« von 1512 im Dom zu Cortona, oder die »Madonna« von 1515 in S. Domenico zu Cortona und in Privatbesitz zu Città di Castello. Bis in sein hohes Alter stets thätig und bürgerlich angesehen starb der Meister Ende 1523.



Einen schulbildenden Einfluss hat Signorelli nicht geübt. Doch fehlt es nicht an Künstlern, welche sich seiner Art annähern suchten, wenn sie auch bei der Beweglichkeit des Meisters, der seine Werkstatt an verschiedenen Orten aufschlug, mit ihm in keinen dauernden Verband treten konnten. Der hervorragendste unter diesen war der als Miniaturist vorgebildete Camaldulensermonch und nachmalige Abt von S. Clemente bei Arezzo Don Bartolomeo della Gatta († 1491). Bei seinem Übergang von der Miniaturmalerei zum Tafelbild erscheint dieser von Signorelli noch gänzlich unbeeinflusst und autodidaktisch, wie sein »Rochusbild« von 1479 im Museum zu Arezzo zeigt, und erst später, wie in dem »Madonnenbild« von 1486 und in dem »hl. Michael« der Pieve di S. Giustiano zu Castiglione Fiorentino sucht er Pieros und Signorellis Art mit jener Peruginos zu verbinden. Zu fast keiner Bedeutung gelangten dann Signorellis Neffe Francesco Signorelli und Domenico Pecori von Arezzo und einige andere Spätlinge wie Tommaso Barnabei, genannt Pappacello von Arezzo und Niccolò Soggi, welche bis um die Mitte des 16. Jahrhunderts lebten, ohne einerseits das Wesen Signorellis erfassen und andererseits mit den Meistern des Cinquecento Schritt halten zu können, verspätete Nachfolger, wie sie an jedem Wendepunkt überholt zu werden pflegen.

## Umbrien.

Während nach dem Vorstehenden das umbrische obere Tiberthal, die Marken und die südliche Romagna einige Künstler hervorgebracht, welche auf Grund der sienesisch-umbrischen Art des Trecento durch florentinische Befruchtung so ansehnliche Ziele erreichten, entwickelte das südliche Umbrien seine Andachtsmalerei bis Perugino ohne wesentliche Beeinflussung von Florenz aus im 15. Jahrhundert unentwegt weiter. Es waren besonders die Städte Gubbio, Fabriano, San Severino, Camerino, Gualdo und Foligno, in welchen sich eine mehr oder weniger rege aber durchaus langsam fortschreitende Thätigkeit entfaltete, bis sie dann endlich in Perugia ihren durch stärkere florentinische Einflüsse genährten Mittel- und in Pietro Vanucci ihren Höhepunkt fand. Die meisten der in der Frühzeit des 15. Jahrhunderts blühenden Maler sind tüchtige Handwerker, auf saubere Arbeit, Farbenpracht und dekorative Zuthat bedacht, aber ohne alles Bestreben, den Riesenfortschritten des florentinischen Quattro-

cento auch ihrerseits Rechnung zu tragen und ohne Sinn für realistische Komposition, plastische Schatten und perspektivische Wirkung.

Ohne wesentliche Neuerung, aber mit Geschick und Geschmack übertrug Ottaviano Nelli in **Gubbio** die umbrosienesische Weise seines trecentistischen Vaters Martino Nelli ins Quattrocento. In seinem ansprechenden Bilde in S. Maria Nuova zu Gubbio, einer »Madonna mit musizierenden Engeln, zwei Heiligen und dem knieenden Donator« von 1403 (Kl. B. 175) oder dem geringeren Freskenzyklus mit »Mariengeschichten« von 1424 in der Kapelle des Governo zu Foligno erkennt man deutlich die Verwandtschaft mit dem Sienesen Taddeo di Bartolo, ein eigentlicher Fortschritt aber ist bei ihm wie bei seinen Zeitgenossen und nächsten Nachfolgern in Gubbio, seinem Bruder Tomasuccio, dem Jacopo Bedi, Giovanni Pintali und Domenico di Cecco ausgeschlossen.

Ottaviano Nelli († 1444) wurde aber von seinem jüngeren, die Schule von **Fabriano** begründenden Zeitgenossen Gentile di Nicc. di Giovanni di Masso, kurzweg Gentile da Fabriano genannt, verdunkelt. Von Alegretto Nuzi unterrichtet und dann von Ottaviano Nelli beeinflusst, hatte dieser auf seinen 1400 angetretenen Wanderungen nach Brescia und Venedig seinen Gesichtskreis soweit erweitert, dass er in der Lagunenstadt dem Jacopo Bellini als Lehrer zur Seite zu stehen vermochte. Mit seinem venetianischen Schüler dann nach Florenz übersiedelt, und dort vorzugsweise von Fra Giovanni beeinflusst, konnte er selbst dort durch sein 1523 entstandenes Hauptwerk, die »Anbetung der Könige«, aus S. Trinità in die Akademie von Florenz gelangt (Kl. B. 145), der umbrischen Kunst Ansehen gewinnen, wenn auch seine Anmut und heitere, mit reichem Goldschmuck verbundene Farbenpracht den Abstand der umbrischen Art von den damaligen Leistungen der Arnostadt nicht verkennen lässt. Auch seine seit 1425 folgenden Arbeiten in Perugia, Città di Castello und Rom erfreuen durch ihre zierliche Liebenswürdigkeit, die Michelangelo mit den Worten charakterisierte: »aveva la mano simile al nome«. Er starb in Rom vor 1450. Von seinen Schülern verdient vielleicht nur Antonio di Agostino genannt zu werden.

In **San Severino** und Umgebung wirkten seit 1400 die beiden Lorenzo da S. Severino, Meister nicht ohne anziehende Eigenschaften, aber ebenso unberührt von den florentinischen Errungenschaften wie Ottaviano Nelli, wenn auch der

jüngere Lorenzo oder Lorenzo secondo, wie er sich selbst nennt, Einflüsse von Crivellischen Gemälden empfangen zu haben scheint. Besser sind die Arbeiten der Künstler von **Camerino**, des Giovanni di Pier-Matteo Boccati und seines Sohnes (?) Girolamo di Giovanni. Blieb schon der erstere nicht unbeeinflusst von den in Umbrien nicht seltenen Arbeiten des Benozzo Gozzoli, wie dies sein »Madonnenbild« von 1473 in Monte S. Martino zu Fermo zeigt, so fügte der zweite zum alten umbrischen Sienismus Spuren der venetianischen Kunstweise der Vivarini, welcher er sich seit seinem Eintritt in die Gilde von Padua im Jahre 1450 zu nähern Gelegenheit gefunden hatte. In den Bahnen Giovanni Boccatis wie der Schule von Gubbio wandelt auch Matteo da Gualdo, der schwache Ortsmaler von **Gualdo-Tadino**, wie sein Fresko mit »Madonna, musizierenden Engeln und den Heiligen Jacobus und Antonius« von 1468 in S. Caterina zu Assisi darthut.

Mit der Art Matteos nahe verwandt erscheinen dann die älteren Vertreter der Malerschule von **Foligno**, vorab Bartolomeo di Tommaso und Pier Antonio da Foligno, wenn auch der letztere, wenigstens an den »Madonnen« von S. Lucia von 1471 und 1499 zum Teil unter Benozzos Einflüsse steht. Sie werden aber entschieden übertroffen von ihrem jüngeren Zeitgenossen Niccolò Alunno, dem Schüler des Bart. di Tommaso, welcher die den Umbriern von Haus aus sympathische schwärmerische Innigkeit, soweit sie Benozzo in Fra Giovanni's Richtung nach Umbrien importiert hatte, mit mehr Verständnis aufnahm als seine gleichzeitigen Landsleute, und namentlich trotz mancher Härten, Hässlichkeiten und Fehler im ganzen richtiger zeichnete und lebendiger zu schildern suchte. So schon in dem frühen »Madonnenbild« von 1458 in S. Francesco zu Diruta, in der »Madonna« von 1465 der Brera zu Mailand, in der »Verkündigung« von 1466 der Galerie zu Perugia und in der »Kreuzigung« aus demselben Jahre im vatikanischen Museum. Dass er später Signorelli kennen lernte und studierte, scheint wenigstens das Altarwerk von 1492 in S. Niccolò zu Foligno zu beweisen. Nach 1499 erfahren wir nichts weiter von dem Künstler.

An die Maler Folignos müssen wir einen Künstler vom jenseitigen Abhang der umbrischen Apenninen, nämlich von **Urbino**, anreihen, den freilich unter anderen Einflüssen vorgebildeten Giovanni Santi, den Vater Raphaels. Anfangs wie sein Vorfahr Krämer in Urbino, war Giovanni erst um 1460 zur Malerei übergegangen und zu Paolo Uccello, Pier della Francesca und Melozzo in

Beziehung getreten. An den letzteren erinnern auch noch seine um 1482 gemalten Fresken von S. Domenico in Cagli, worunter der »Schmerzensmann«, die »Verkündigung« u. a. In den folgenden Arbeiten dagegen finden wir mehr Anklänge an die umbrische Schule, wenn auch stets die in umbrischer Weise geneigten stimmungsvollen Köpfe sich mit Körperformen und Gewandungen verbinden, welche der Melozzoschen Art verwandt erscheinen. So an dem »Hieronymus« im Lateran, an der »Madonna mit vier Heiligen« in S. Croce zu Fano, an den ähnlichen Altarwerken der Pfarrkirche zu Gradara von 1484 (Kl. B. 182) und im Palazzo ducale zu Urbino (Kl. B. 206), und an der schönen »Madonna mit Heiligen und Engeln nebst dem knieenden Stifter C. Olivo Pianiani« von 1489 zu Montefiorentino bei Urbania. Giovanni Santi starb im Todesjahre Melozzos, 1. August 1494, mithin im 12. Lebensjahre seines grossen Sohnes.

Grösseren Umfang und anhaltendere Bedeutung endlich erlangte die Schule von **Perugia**. Schon Benedetto Buonfigli hatte sich durch seinen Anschluss an Domenico Veneziano, welcher sich bereits 1438 in Perugia aufgehalten hatte, in teilweisen Besitz der florentinischen Kunstweise der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts gesetzt. Ausgehend von der umbrisch-sienesischen Art seiner Zeitgenossen (»Verkündigung« in der Galerie zu Perugia) zeigt er in seinen folgenden Arbeiten seine allmähliche Weiterbildung an den Werken Benozzos und Fra Filippos, des Domenico Veneziano und des Pier della Francesca. Am deutlichsten wohl in seinem Hauptwerk, dem Freskenzyklus der »hh. Ludwig von Toulouse und Herculanus von Pisa« in der Halle des Municipio von Perugia, dessen Ausführung mit langen Unterbrechungen sich durch vier Jahrzehnte hinzog. Auch die datierbaren seiner Tafelbilder lassen den Wandel wie die Verbindung seiner Beeinflussungen deutlich erkennen.

Die Vorzüge Buonfiglis übertragen sich auch auf dessen Schüler Fiorenzo di Lorenzo, mit welchem der Meister nach den »Bernhardinwundern« in der Galerie zu Perugia auch gemeinsam gearbeitet zu haben scheint. Nur lässt Fiorenzo auch bereits den Einfluss des jungen Perugino durch höhere Anmut, Lebendigkeit und Verschönerung der Formensprache empfinden. So in dem Altarwerk der Silvestrini von S. Maria Nuova mit der »Himmelfahrt Mariä und vielen Heiligen«, jetzt in der Galerie zu Perugia, oder in dem Wandgemälde von 1475 in S. Francesco zu Diruta, »Gott Vater und die hh. Romanus und Rochus« darstellend, und am deutlichsten in der aus S. Francesco in die Galerie von Perugia

gelangten »Madonna mit den Apostelfürsten« von 1487. Im ganzen lassen sich von Fiorenzo nur wenige Werke mit Sicherheit nachweisen und namentlich von 1499 an verschwindet jede Spur seiner Thätigkeit, was wohl darin seinen Grund haben dürfte, dass manches Bild des noch 1523 am Leben befindlichen Künstlers jetzt fälschlich seinem Schüler Andrea Alovigi, genannt l'Ingegno, zugeschrieben wird, der sich doch in seinen gesicherten Werken mehr dem Pinturicchio zuneigt, im übrigen aber als Sammelname für umbrische Werke unbekannter Hände gang und gäbe ist (Kl. B. 361). Ähnlicher Art wie dieser war der ebenfalls aus Buonfiglis oder Fiorenzos Schule hervorgegangene Lodovico Angeli, welcher 1506 in der Malergilde von Perugia erscheint.

Ihren Höhepunkt aber erreichten die Schule Perugias und die Schulen Umbriens überhaupt in Pietro Vanucci, genannt Perugino, geb. 1446 in Città della Pieve. In seinem neunten Jahre nach Perugia wahrscheinlich zu Buonfigli gelangt, hatte Pietro seine Ausbildung in Arezzo bei Pier della Francesca und endlich zu Florenz in der Werkstatt des Verrocchio vollendet, wo er in Genossenschaft mit Lionardo da Vinci und Lorenzo di Credi die reichlichste Gelegenheit fand, neben der Verbesserung seiner Formgebung und Komposition die Öltechnik über die Leistungen der Peselli, Pollajuoli und Verrocchio und seine Luftperspektive über die Grenzen eines Pier della Francesca hinauszubringen. Ja es fehlte dabei auch nicht an Rückwirkung: wie einst Sienas anmutiger Stil zur Milderung des giottesken Kunstcharakters beigetragen, so hatte jetzt mit dem Erscheinen Peruginos die umbrische Weise die Folge, die herbe Grösse des Ghirlandajoschen Stiles, wie die Derbheit der florentinischen Realisten nach der Seite holder Empfindung zu verfeinern.

Seine Anfänge zeigt Perugino am klarsten in dem Temperatondo im Louvre, »Madonna mit zwei hl. Frauen«, deren schwärmerische Süßigkeit und sorgfältige Durchführung in ihrer Befangenheit noch an den Ursprung der umbrischen Kunst aus der sienesischen erinnert. Weit höher stehen bereits seine von 1484—1486 stammenden Wandgemälde des mehrerwähnten Cyklus der sixtinischen Kapelle in Rom, Szenen aus dem »Leben Mosis«, die »Taufe Christi« und die »Schlüsselverleihung« darstellend, in welchen er von den benachbarten Schöpfungen seiner florentinischen Genossen Nutzen zog, dabei von seinen Gehilfen Pinturicchio und Bartolomeo della Gatta (übrigens keineswegs zum Vorteil des ganzen) unterstützt. Das nächsterhaltene datierbare Werk — seine

Arbeiten für den Kardinal Giuliano della Rovere, nachmals Papst Julius II. sind verloren — ist dann die »Geburt Christi« von 1491 in der Villa Albani, ein Temperabild von frischer, feiner Zeichnung, anziehend durch die jugendliche Anmut und weihevollen Empfindung, an Schönheit aber bereits den Schöpfungen eines Fra Bartolomeo sich nähernd. Noch mehr Vorzüge offenbaren dann die bald darauf entstandenen Ölbilder »Madonna mit dem Täufer und Sebastian« in den Uffizien (Kl. B. 686) und die überaus tief empfundene »Pietà« in der Akademie zu Florenz, wie nicht minder die »Madonna« von 1494 in S. Agostino zu Cremona. Nachdem der Künstler hierauf in dem angeblichen Selbstbildnis von 1494 der Uffizien (Kl. B. 609) wie in den Bildnissen der Vallombrosaner in der Akademie zu Florenz Proben seiner scharfen individuellen Auffassung geliefert, gelangte er in Komposition, Formschönheit und Empfindung zu seinem Höhepunkt mit der »Pietà« von 1495, einem Werke, das zu den höchsten Leistungen jener Zeit gezählt werden muss. Diesem stehen auch seine nächsten Tafelbilder, »Christus am Ölberg« in der Akademie zu Florenz und die »Madonna mit Heiligen« von 1496 in der Galerie des Vatikan, nur durch Schönheit und Eindrucksfähigkeit der Gegenstände nach, nicht aber an künstlerischer Bedeutung, wie sie ihn auch im Vollbesitz der Öltechnik zeigen, welche diesen Werken eine in Florenz bisher unerreichte Wärme, Durchsichtigkeit und Schmelzwirkung verlieh. Von den Wandgemälden aber reiht sich diesen Werken namentlich der »Crucifixus« in S. Maria Maddalena dei Pazzi in Florenz durch seine besondere Bedeutsamkeit an (Kl. B. 8). Ruhm und Verdienst hielten sich damals die Wage, wie dies auch seiner mit seltenen Anlagen verbundenen Hingebung und einem Fleiß, der ihn viele Entsagung und manche in rastlosem Studium geopfert Nacht gekostet hatte, zukam. War es aber unter solchen Umständen zu verwundern, wenn er, wie so viele Künstler, der Versuchung erlag, die erreichte Höhe auf den Erwerb auszubeuten, indem er der gesteigerten Nachfrage durch eilfertige Produktion, durch Wiederholungen und Zuhilfenahme von Gesellenarbeit zu genügen suchte! Der Wendepunkt in dieser Beziehung war mit dem »Himmelfahrtsaltar« für S. Pietro in Perugia eingetreten, dessen jetzt zum Teil in die Sammlungen von Lyon, Rouen und des Vatikan gelangte Bestandteile nun in verschiedenen anderen Bildern ganz oder teilweise wiederkehren.

Unter dieser Wendung litt auch bereits das umfangliche Freskowerk in der Sitzungshalle des sogen. Cambio (Bank- und Wechslergildenhause) zu Perugia, welches ihn von 1499 auf 1500

beschäftigte. Nach dem von dem Rhetoriker Fr. Maturanzio gegebenen Programm sollte das Gewölbe mit den »Planeten und Zeichen des Tierkreises«, die linke Seite mit »Allegorien der Stärke und Mässigung« und mit entsprechenden »Heldenbildnissen« (Kl. B. 218), die rechte mit »Propheten und Sibyllen um Gott Vater«, die Schlusswand mit der »Geburt und Verklärung Christi« geschmückt werden. Für die Geburt Christi hielt nun der Künstler schon keine neue Komposition mehr für nötig und begnügte sich im wesentlichen mit einer Wiederholung seines Bildes in der Villa Albani, während die »Verklärung« in ihrem Entwurfe zwar neu erscheint, aber weit unter früheren Schöpfungen steht, die Einzelfiguren der Seitenwände dagegen manche Anlehnungen an ältere florentinische Zeitgenossen verraten. Zur Ausführung endlich, namentlich der Decke bediente sich der Meister mehr als früher verschiedener Gehilfenhände. Immerhin aber bewährt sich der erfahrene Meister im Arrangement, in der sicheren massvollen Zeichnung und in der technischen Durchführung mit überlegenem Geschick.

Der einmal angetretene Niedergang wird an den folgenden Tafelbildern immer unverkennbarer. Zwar vermochte er, durch abfällige Bemerkungen, wie durch eine solche des jungen Michelangelo, gereizt, sich noch zu bedeutenden Leistungen aufzuraffen, wie in der um 1504 entstandenen »Anbetung des Kindes« in der Nationalgalerie zu London, deren ursprüngliche Empfindung wie vollkommene Ölfarbentechnik sogar zu der Annahme verleitet hat, dass sie teilweise von Raphael herrühre. Allein schon die »Verklärung Mariens« von 1500 in der Akademie zu Florenz (Kl. B. 207) oder das aus S. Lorenzo in Perugia nach Caen gelangte »Sposalizio« von 1501, welches durch die ungleich bessere Wiederholung Raphaels von 1504 (Brera) zu besonderer kunstgeschichtlicher Bedeutung gelangt ist, zeigen den Schematismus im Wachsen, und noch mehr die zudem überhasteten und grossenteils Schülerhänden überlassenen Fresken der »Anbetung der Könige« bei den Disciplinati zu Città della Pieve von 1504 und das »Martyrium Sebastians« in S. Sebastiano zu Panicolo von 1505. Auch der ebenfalls 1505 für die Herzogin Elisabeth von Mantua gemalte und jetzt im Louvre befindliche »Kampf Amors mit der Keuschheit« zeigt den Rückgang des Meisters und besonders schlagend seine Inferiorität unter Mantegna, von welchem dieselbe Sammlung andere Werke jenes Cyklus dem Bilde Peruginos gegenüberstellt. Ebenso der »Crucifixus mit Magdalena und vier männlichen Heiligen« in der Calza zu Florenz (Kl. B. 337).

Um 1506 in Florenz unhaltbar geworden, zog sich Perugino erst nach Perugia zurück und folgte 1507 einer Einladung Julius II. nach Rom, um mit Sodoma und Peruzzi in den päpstlichen Gemächern zu malen. Allein bald nach ihm erschien sein Schüler Raphael und die älteren Meister mussten dem neuen Gestirn weichen. Wenn Raphael später die Deckenmalereien seines Lehrers im Saale des Burgbrandes schonte, so geschah diess sicher mehr aus Pietät, als weil sie es verdienten. Denn der Unterschied der späteren Arbeiten Peruginos von den vor 1500 entstandenen ist durch ihre hastige Fabrikmässigkeit und rücksichtslose Wiederholung fertiger Schablonen durchaus so drastisch, wie er zwischen der späten »Madonna mit Johannes Ev. und Nikolaus« und dem trefflichen »Bernhardinbilde« der Pinakothek in München (Kl. B. 58) zu gewahren ist. Die »Pietà« von 1521 in S. Maria Maggiore zu Spello und die »Anbetung des Kindes« von 1522, aus Fontignano in das Kensington-Museum gelangt, versöhnen mit diesen Schwächen durch eine andere sich bemerkbar machende: die unsichere zitternde Hand des greisen Meisters. Bald nach Vollendung des letztgenannten Werkes, spätestens 1524, erlag der Meister zu Fontignano einer pestartigen Epidemie.

Geringer als bei Perugino erscheint Begabung und Erfolg bei seinem nächsthervorragenden Zeit- und Schulgenossen, Bernardino Betti (Benedicti), genannt Pinturicchio, geb. um 1454 in Perugia. Er scheint Schüler des Buonfigli gewesen zu sein und sich nicht über die Leistungsfähigkeit seines älteren Mitschülers Fiorenzo di Lorenzo erhoben zu haben, bis er mit Perugino als Gehilfe in Verbindung trat und mit diesem nach Rom gelangte. Doch folgte er den Schritten dieses in der Öltechnik nicht und blieb zeitlebens bei Tempera und Fresko. Seine Selbständigkeit scheint erst mit den Fresken in S. Maria del Popolo zu beginnen, von welchen die »Anbetung der Hirten«, im Auftrag des Cardinal Domenico della Rovere 1485 gemalt, das erste war, dem bald mehrere andere, namentlich »Madonna mit Heiligen« und »Szenen aus der Marienlegende« in der Grabkapelle des Giovanni della Rovere, und die »Krönung Mariä mit Kirchenvätern, Evangelisten und Sibyllen« im Chorgewölbe nachfolgten. Nachdem er dann unter Innocenz VIII. im Vatikan und für Sciarra Colonna im Palazzo S. Apostoli gearbeitet, fand er eine erhöhte Inanspruchnahme durch Papst Alexander VI. in dem sogenannten Apartemento Borgia, wovon noch vier Gemächer in ihrem von Pinturicchio herrührenden Wandschmuck



erhalten sind, welcher grösstenteils religiösen, andernteils allegorischen Inhalts (die sieben freien Künste, die Planeten und anderes) ist. Dass der umfangliche Schmuck 1492—1494 vollendet werden konnte, lässt auf Flüchtigkeit und Gesellenhülfe schliessen, bei der Qualität des Ganzen erscheint auch die kurze aufgewandte Zeit keineswegs überraschend.

Von geringer Erfindungskraft und nicht imstande, die Mängel eines Fiorenzo di Lorenzo abzustreifen, sucht Pinturicchio seine Unsicherheit in Körperformen und Gewandfall durch aufgehöhten Goldschmuck vergessen zu machen und möglichst viel von anderen abzusehen. Den Anklängen an Perugino und Signorelli verdanken es wohl auch die Malereien der Capella Bufalini in S. Maria Araceli in Rom, Szenen aus dem »Leben des hl. Bernhardin« darstellend, wenn sie entwickelter erscheinen, als das 1498 gemalte altertümliche Temperatafelwerk mit »Madonna und Heiligen«, aus S. Maria fra Fossi in die Akademie von Perugia gelangt, welches gleichwohl durch die liebevolle und saubere Durchführung auch in der Landschaft, durch die Heiterkeit des Kolorits und den warmen Ton zu seinen anziehendsten Arbeiten zählt. An Perugino lehnt er sich dann in dem Freskenzyklus von 1501 in der sogenannten Capella bella der Kollegiatkirche zu Spello, »Verkündigung«, »Geburt Christi«, »Christus unter den Schriftgelehrten« und »Sibyllengestalten« darstellend, und mit besonderem Glück in seinem Hauptwerk, dem in den Jahren 1503—1507 gemalten Freskenschmuck der sogenannten Bibliothek des Doms von Siena, dessen zehn Szenen aus dem »Leben des Papstes Pius II. (Aeneas Sylvius)« durch das heitere Kolorit, die speziell umbrische Stimmung und liebenswürdige Erzählung hervorragen, ausserdem aber durch die vielfachen Beziehungen, welche der junge Raphael zeichnerisch dazu hatte, einen besonderen Reiz gewannen. Pinturicchio starb zu Siena am 11. Dezember 1513. Er darf nicht mit dem geringwertigen Bernardino da Perugia verwechselt werden, der mehr in der Art der Meister von S. Severino und der Crivelli arbeitete und noch 1519 thätig erscheint.

Neben Pinturicchio ragt noch Giovanni di Pietro hervor, gewöhnlich lo Spagna genannt und wahrscheinlich in Spanien gebürtig. Er muss unter Perugino und Pinturicchio gelernt haben, wie er auch von seinem Mitschüler Raphael starke Einflüsse empfing. Schon seine früheren Arbeiten, wie die »Madonna della Spineta« aus dem Spinetakloster bei Todi, jetzt in der Galerie des Vatikan, die »Anbetung des Kindes« aus Ferentillo bei Spoleto, jetzt in der Galerie zu Berlin, und die »Madonna« aus S. Giro-

lamo zu Perugia, jetzt in der Galerie daselbst, zeigen die Mischung dieser Elemente, welchen sich auch die Art Ghirlandajos anschliesst, die sich in der »Krönung Mariä« von 1512 in S. Martino zu Trevi am deutlichsten bemerklich macht. Engeren Anschluss an Raphael zeigen von seinen früheren Arbeiten die »Kreuztragung« in Stafford House und der »Ölberg« bei Fuller Maitland in England, von seinen späteren die Fresko-Madonna im Palazzo Comunale zu Spoleto, der Madonnenaltar der Unterkirche in Assisi von 1516 und das Fresko mit Franziskanerbildnissen in der Zelle des Ordensstifters zu S. Maria degli Angeli bei Assisi. Andere Marienbilder wie die »Krönung« in S. Maria d'Arone von 1521 und in der Apsis zu Gavelli bei Spoleto leiden dann empfindlich unter der Mitwirkung von Gehilfenhand, während seine eigene Haltlosigkeit schliesslich sogar noch unter den Einfluss der spoletaner Dommalereien des Fra Filippo gelangen konnte, wie die »Krönung Mariens« von 1526 in S. Jacopo bei Spoleto zeigt. Der meist in Spoleto thätige Meister scheint 1530 gestorben zu sein.

Die eklektische Unselbständigkeit Spagnas setzt sein Schüler und Schwiegersohn Jacopo Siculo fort, der z. B. in seiner »Madonna mit Gott Vater und Heiligen« von 1538 in der Pfarrkirche zu Mamigliano die spätere Art Raphaels mit michelangellesken Zügen verbunden zeigt. Ähnlich der bis 1552 nachweisbare Bernardo Cam(p)ilio.

Von den sonstigen Mitgliedern der Werkstatt des Perugino müssen genannt werden Giannicolo di Paolo Manni aus Città della Pieve (»Verherrlichung Christi« in der Akademie zu Perugia und Wandmalereien von 1518 in der Cambiokapelle daselbst) und Eusebio di S. Giorgio (»Verkündigung« und »Ekstase des hl. Franciscus« von 1507 in S. Damiano bei Assisi und »Heilige Familie« von 1512 in S. Francesco von Matelica). Geringer sind Tiberio d'Assisi, Sinibaldo Ibi und Berto di Giovanni, überwiegend zu Anfang des 16. Jahrhunderts thätig. Höheren Ranges dagegen erscheinen Gerino da Pistoja, zwischen Perugino und Pinturicchio stehend, wie seine »Madonna« von 1509 in S. Pietro Maggiore zu Città di Castello oder seine etwas flüchtigen Wandmalereien von 1513 im Refektorium von S. Lucchese bei Poggibonsi zeigen, und der fast ausschliessend in seiner Heimat Faenza thätige Battista di Micchele Bertucci, welcher die Art Palmezzanos mit jener der Schule von Perugia verbindet (»Maestà« von 1506 in der Galerie zu Faenza). Einen Lodovico de Angelis, Bartolomeo und Giovanni

Caporali, Melanzio, Francesco di Tolentino, Vincenzo Pagani und Domenico Alfani aber wollen wir bloss nennen, um den Umfang der Schule von Perugia anzudeuten.

## Venedig.

Die byzantinisierende Kunst Venedigs vom Schluss des 14. Jahrhunderts setzte sich unentwegt fort bis tief ins 15. Säculum. So besonders durch Jacobello del Fiore, den Sohn des trecentistischen Malers Francesco del Fiore, wie kaum minder durch dessen Genossen und Nachfolger Antonio da Negroponte, Donato Veneziano, Michele Giambono und andere. Selbst noch als um die Mitte des 15. Jahrhunderts neben den eigentlich venetianischen Künstlerwerkstätten die Schule von Murano zu blühen begann, finden wir die byzantinische Grundlage noch kaum verändert, wenn man sich auch bemühte, die traditionelle Starrheit des Ausdruckes wie die Härte des Kolorits etwas zu mildern. Diesen leisen Aufschwung repräsentieren die beiden meist gemeinsam arbeitenden Muranesen Giovanni d'Alemania und Antonio Vivarini, welche ohne definierbare Abhängigkeit von oberdeutschen Einflüssen sich wenigstens von den Folgen der Berufung des Umbriers Gentile da Fabriano und des Veronesers Pisano nach Venedig nicht ganz unberührt zeigen. So zunächst in den Altarwerken von 1440 und 1446 in der Akademie und in S. Zaccaria zu Venedig. Ein weiterer Fortschritt wird dann in einem weiteren Altar von 1450, wie gewöhnlich »Madonna mit Heiligen« auf vielen Tafeln zeigend, ersichtlich, welcher aus der Certosa von Venedig in die Berliner Galerie gelangt ist, und unter Wegfall des Giovanni d'Alemania den Antonio (Vivarini) mit seinem Bruder Bartolomeo Vivarini verbunden zeigt. Auch diese Genossenschaft war nicht von zu langer Dauer, denn von 1464 an firmieren sowohl der geringer begabte Antonio als auch der höherstehende Bartolomeo allein.

Die Überlegenheit Bartolomeos über Antonio zeigt sich schon durch den Vergleich der »Madonna« von 1464 des ersteren mit dem gleichzeitigen »Heiligenstück« des letzteren in der Akademie zu Venedig. Bartolomeo hatte offenbar von der klassicistischen Schule Paduas manche Einwirkungen erfahren, die sich neben der Abschüttelung des vorher so schwerwiegenden Goldschmuckes namentlich in der zunehmenden Berichtigung seiner Formensprache äusserten. Nicht minder einflussreich wurde dann (1473) das

Erscheinen des Antonello da Messina, welcher die in den Niederlanden erlernte Öltechnik in der Lagunenstadt importierte. Der »Augustinus« von 1473 in S. Giovanni e Paolo wie das »Marcusaltarwerk« von 1474 in S. Maria de' Frari, wohl Bartolomeos beste Leistungen, zeigen von beiden Einflüssen bereits die deutlichsten Spuren. Nachdem er jedoch in diesen Werken sich der in Venedig selbst erblühenden Malerfamilie der Bellini annähernd ebenbürtig gezeigt, blieb er in seinen folgenden, welche bis 1499 datierbar sind, nicht auf gleicher Höhe.

Mit nachhaltigerem Erfolge betrat dann den von Bartolomeo eingeschlagenen Weg dessen Vetter Alwise (Aloisius) Vivarini. Von der 1476 gemalten »Madonna« in Monte Fiorentino an durch datierte Bilder nachweisbar, erhob sich dieser schon 1480 in der »Madonna mit Heiligen«, welche aus S. Francesco zu Treviso in die Akademie zu Venedig gelangt ist, durch korrektere Zeichnung, Lebendigkeit des Ausdrucks, durch Kolorit wie Linien- und Luftperspektive in dem Grade zur Gleichwertigkeit mit den Bellini, dass ihm ein Anteil an den der venetianischen Künstlerfamilie übertragenen Arbeiten im Dogenpalast nicht versagt werden konnte. Mit welchem Erfolge er an dieser Stelle arbeitete, wissen wir nicht, da der bezügliche Cyklus verloren ist, so ansehnlich aber auch seine maltechnische Entwicklung in seinen Kirchenbildern von der »Madonna« vor 1489, jetzt in der Galerie zu Wien, bis zu dem »Ambrosiusaltar« von 1503 in der Milanesikapelle der Frarikirche in Venedig erscheint, so vermochte er doch mit den Riesenfortschritten eines Gentile und namentlich Giovanni Bellini nicht Schritt zu halten.

Aus der Schule der Vivarini war neben geringeren Kräften, wie Jacopo da Valenzia und Andrea da Murano nur noch ein Meister von eigenartigem Verdienst hervorgegangen, nämlich Carlo Crivelli. Wahrscheinlich bei Antonio und Bartolomeo Vivarini unterrichtet, aber früher wie später von der paduanischen Schule direkt beeinflusst, hatte er seine meisterliche Temperatechnik, welche seine Werke zu den besterhaltenen seiner Zeit macht, so wenig aufgegeben, wie den traditionellen Überschwang von Goldschmuck, den er mit reichem Festonwerk, seiner Spezialität, in farbigster Weise zu verbinden wusste. Dazu blieb er auch bei einer harten Formgebung, welche seinen Darstellungen etwas in mantegnesker Weise Ausdrucksvolles, aber nicht selten auch Verzerrtes giebt. Seine paduanisch-muranische Art, wie sie seine früheren Bilder von der »Madonna mit Heiligen« des Jahres 1468 (in S. Silvestro zu Massa) an zeigen, gewinnt überdies seit dem

Madonnenbild von 1476, aus S. Domenico in Ascoli in die Nationalgalerie zu London gelangt, einen umbrischen Zug, allein dieser, auf Madonnen und heilige Frauen wie Jünglinge beschränkt, kontrastiert dann um so schärfer mit der Derbheit der männlichen Gestalten. Dasselbe gilt von anderen Madonnenbildern, wie von der schönen »thronenden Maria« von 1482 in der Galerie des Lateran (Kl. B. 224) oder den »Madonnen« in der Galerie zu Pest und in der Sammlung Northbrook zu London (Kl. B. 271, 524) und von der »Geburt Christi« in der Städtischen Galerie zu Strassburg (Kl. B. 679). Seine Erhebung zum Ritter durch Ferdinand von Capua i. J. 1490 ermöglicht zwar, die vor und nach dieser Zeit entstandenen undatierten Bilder durch das Prädikat des Namens zu unterscheiden, lässt aber an den späteren Werken keinen Rückgang der Schaffenskraft und Fähigkeit erkennen, ja es kann gerade sein letztdatiertes Bild, die »Pietà« von 1493 in der Sammlung Oggioni zu Mailand als sein vollendetstes bezeichnet werden. Vittorio Carpaccio, sein Verwandter und Nachahmer, wie Pietro Alemanno, sein Schüler, erreichen den Meister nicht.

Schon bei der Besprechung des Bartolomeo Vivarini musste auf das Erscheinen eines Sicilianers in Venedig hingewiesen werden, welcher die ganze venetianische Kunst auf die folgenreichste Weise in eine andere technische Bahn lenkte. Es war Antonello da Messina, geb. um 1444. Die Sterilität seines Vaterlandes im Gebiete der Malerei und dazu die Hinneigung zu der niederländischen Kunst, welche die spanische Dynastie beider Sicilien ebenso wie die Dynastie der Pyrenäenhalbinsel in häufigem Import flandrischer Werke bethätigte, scheint den jungen Künstler bewogen zu haben, seine Ausbildung in den Niederlanden in flandrischen Werkstätten zu suchen. Das ältestdatierte unter seinen erhaltenen Werken, das Brustbild des »segnenden Christus« von 1465, jetzt in der Nationalgalerie zu London, scheint, da es nicht auf Eichenholz gemalt ist, nach seiner Rückkehr in die Heimat entstanden zu sein, und »der dornengekrönte Christus an einer Säule« von 1470, aus Palermo in die Sammlung Cir nach Neapel gelangt, wie der Flügelaltar von 1473 in S. Gregorio zu Messina lassen auf seine erste Thätigkeit in Sicilien schliessen. Offenbar aber fand sein Realismus wie die neue Öltechnik nicht die erwartete und verdiente Anerkennung und so verliess Antonello den für die Pinselkunst noch lange Zeit unempfänglichen Boden, und siedelte 1473 nach Venedig über, wo er nicht bloss lohnendere Beschäftigung fand, sondern sofort für die Entwicklung der Malerei der Lagunenstadt und darüber hinaus von höchster Bedeutung wurde.

Schon seine jetzt verlorene »Madonna mit dem hl. Michael« von S. Cassiano, wie das später aus Venedig in die Galerie zu Antwerpen gelangte »Calvarienbild« von 1475 erregten das höchste Aufsehen. Dann aber hatte er das Glück, in einigen Bildnissen eine technische und künstlerische Meisterschaft zu entfalten, wie sie noch jetzt in dem sog. Condottiere von 1475 im Louvre (Kl. B. 289) entzückt, einem Bilde, welches die technischen und realistischen Vorzüge eines Jan van Eyck erreicht und diesen an schneidiger Charakteristik vielleicht noch überbietet. Wenn die nächstfolgenden Bildnisse in den Sammlungen Borghese in Rom, Molfini in Genua, Giovanelli in Venedig, Trivulzio (1476) in Mailand und des Berliner Museums (1478) diesem höchstens nahekommen, so ist dies ausser den minder günstigen Modellen wohl zumeist der geringeren Erhaltung zuzuschreiben. In dem überaus charakteristischen »hl. Sebastian« der Dresdener Galerie erreicht er dann selbst die Kraft eines Mantegna (Kl. B. 127). Kein Wunder, dass man in den Werkstätten zu Murano wie zu Venedig die Technik wie den Effekt derselben nicht bloss bewunderte sondern schleunigst sich anzueignen suchte, zumal nicht verborgen blieb, dass die Ölmalerei den Angriffen der Lagunenfeuchtigkeit mehr Widerstand zu leisten vermochte, als die Wandmalerei und selbst Tempera.

Hätte aber der Künstler in Sicilien isoliert bei seiner flandrischen Richtung verbleiben können, so war dies in Venedig unmöglich. Nachdem sein technischer Einfluss die Leistungsfähigkeit der einheimischen Kunstgenossen erst in ihre volle Wirksamkeit gebracht, sah er sich selbst schliesslich genötigt, deren Rückwirkung in sich aufzunehmen, um mit ihnen Schritt halten zu können. In dem vergeblichen Bemühen, erst die Bellinische Kunstweise, dann die Ausdrucksweisen eines Carpaccio, Pier della Francesca und Mantegna sich anzueignen, schwand sein flandrischer Jugendstil dahin. Damit aber auch, wie dies schon seine »Beweinung Christi« in der k. u. k. Galerie zu Wien, die »Madonna« in der Galerie zu Berlin und noch mehr seine späteren Werke zeigen, seine Bedeutung. Bald nach 1493 starb er in Venedig, nach Vasari in seinem 50. Lebensjahre.

Während aber trotz der Belebung durch die Antonellosche Öltechnik die Schule der Vivarini auf der Insel Murano in dem Wettkampf endlich erlahmte, finden wir die in Venedig selbst blühende Schule der Bellini in stetig aufwärtssteigender Entwicklung. Jacopo Bellini hatte sich dem zwischen 1415—1420 in Venedig thätigen Gentile da Fabriano als Schüler angeschlossen, und war

diesem dann auch nach Florenz gefolgt. Dürfen wir auch die Begabung des Venezianers nicht allzu hoch schätzen, über welchen jedoch ein abschliessendes Urteil bei der geringen Zahl seiner erhaltenen Gemälde sehr schwer ist, so lässt doch sein im britischen Museum erhaltenes Skizzenbuch ersehen, dass er die Gelegenheit zu nutzen verstand, seiner altvenezianischen Kunsterziehung den plastischen Stil von Florenz wie nicht minder die Errungenschaften der Paduaner aufzupropfen. Das Schwanken zwischen den drei Richtungen scheinen auch die »Madonnen« von Lovere am Iseosee und in der Akademie zu Venedig, wie das grosse »Christusbild« im Vescovado zu Verona und »Christus in der Vorhölle« in der Stadtgalerie zu Padua zu bestätigen. Die letzte Zeit seines Lebens verbrachte der Künstler zu Padua, wo er seine Tochter Nicolosia dem Mantegna zur Ehe gab und um 1464 gestorben zu sein scheint.

Von Jacopos Schülern aber sollten seine beiden Söhne den Vater bei weitem überbieten. Der ältere derselben, Gentile Bellini, 1464 von Padua nach Venedig zurückgekehrt, liess zunächst in den Orgelmalereien von S. Marco die Einflüsse seines Paduaner Jugendlebens in der Art eines Mantegna und Donatello nicht verkennen. Die »Verherrlichung des ersten Patriarchen von Venedig, Lorenzo Giustiniani« von 1465, aus S. Maria dell' Orto in Venedig in die Akademie daselbst versetzt, scheint ihm dann Bahn gebrochen zu haben, zunächst für die Bildnismalerei, der er sich vorzugsweise widmete, wie auch für das Historienbild, worin ihm Aufträge für den Dogenpalast förderlichst entgegenkamen. 1479 und 80 auf Berufung Mehemets II. in Konstantinopel thätig, welchem Aufenthalte das »Bildnis des Sultans« im Besitz von Sir Henry Layard in London und der »Empfang einer venetianischen Gesandtschaft an der hohen Pforte« im Louvre zu verdanken sind, setzte er nach seiner Rückkehr die Arbeit an dem grossen Gemälde aus der Geschichte Friedrich Barbarossas für den Gran Consiglio fort. Für den Verlust dieses Werkes infolge des Brandes von 1577 entschädigt den Kunstfreund wenigstens in Bezug auf die Auffassung und Behandlung der Cyklus der Kreuzreliquienbilder, welche aus der Scuola di S. Giovanni Evangelista in die Akademie von Venedig gelangt sind, das »Heilwunder mit dem Kreuzpartikel«, die »Prozession mit demselben« und dessen »Wiederauffindung in den Lagunen«. Sie verbinden grosse Meisterschaft in der Perspektive mit der Fähigkeit der Komposition figurenreicher Werke und mit weitgehender Aneignung der von Antonello da Messina importierten Öltechnik. Ähnlicher Art war

auch Gentiles letztes, erst von seinem jüngeren Bruder vollendetes Werk »die Predigt des hl. Marcus in Alexandrien«, aus der Scuola di S. Marco in die Brera-Galerie gelangt. Der Meister starb am 23. Febr. 1507.

Die höchsten Ziele seiner Zeit erreichte aber erst Gentiles Bruder Giovanni Bellini. Seine frühesten Werke zeigen die Verbindung des väterlichen Unterrichts mit mantegnesker Richtung, wie uns dies an dem »Hieronymus« (Kl. B. 176) und dem »Ölberg« in der Nationalgalerie zu London und an den Pietà-Bildern der Galerie Lochis-Carrara zu Bergamo, in der Brera zu Mailand, in der Galerie zu Berlin (Kl. B. 82) und im Municipalpalast zu Rimini (Kl. B. 128) entgegentritt. Die Abrundung und der vornehme Forménreiz, den seine Kunst mit dem »Madonnen- und Heiligenbild« von 1472 in S. Giovanni e Paolo gewinnt, steigert sich jedoch mit dem Erscheinen des Antonello da Messina in Venedig, dessen Maltechnik Giovanni mit einem Erfolg erfasst, welcher der ganzen venetianischen Malerei der Folgezeit die Bahn wies. In der »religiösen Allegorie« der Uffizien (Kl. B. 572) und einer Reihe von Madonnenbildern zur vollen Beherrschung der Öltechnik gelangt, feiert er mit der »Krönung Mariens« in S. Francesco zu Pesaro, in der »Transfiguration« des Museums zu Neapel, namentlich aber in der »Madonna mit Heiligen« von S. Giobbe, jetzt in der Akademie zu Venedig, wahre Triumphe sonniger Lichtwirkung.

Zehn Jahre, nachdem Giovanni, anlässlich der 1479 erfolgten Berufung seines Bruders nach Konstantinopel, an dessen Stelle im Dogenpalast getreten war, konnte darüber kein Zweifel mehr sein, dass er diesem wie dem Alwise Vivarini entschieden überlegen war. Vielleicht weniger durch seine offiziellen Arbeiten im Gran Consiglio, die er übrigens auch vernachlässigte, und deren Verlust uns kein Urteil mehr ermöglicht, als durch weitere Madonnenaltäre in der Akademie (1487) und in S. Maria ai Frari (1488), welche hinsichtlich des Adels der Hauptgestalten, der individuellen Lebendigkeit der Nebenfiguren, der vollen Farbe und der Weichheit der Übergänge, kaum mehr zu überbieten waren. Die »Taufe Christi« in S. Corona in Vicenza von 1501 [?] zeigt dann ausserdem den Weg zur vollen Modernität im Sinne eines Giorgione und Tizian bereits betreten, welche auch in der »Madonna mit dem zeigenden Engel, wie den »hh. Petrus und Katharina, Hieronymus und Lucia«, 1505 für S. Zaccaria gemalt, in vollendeter Meisterschaft der Licht- und Schattenverteilung, breiter Modellierung und genialer Pinselührung ganz erreicht ist. In diese Zeit gehört auch das »Bildnis des Dogen Leonardo Loredano« in der National-



galerie zu London, eine Meisterleistung im Porträtfach, welche keinem seiner religiösen Werke nachsteht (Kl. B. 141). Der Meister hatte damals, als er fast 80 Jahre alt mit Dürer in Venedig zusammentraf, von diesem wohl weniger mehr anzunehmen und zu lernen, als der grosse Nürnberger von ihm. Man empfindet vielmehr in den Werken seines letzten Jahrzehnts eher einen Rückgang, und soweit darunter überhaupt noch ganz eigenhändige sind, so erscheinen sie flüchtiger und schwächer. Immerhin ist das Bild mit den »hh. Christophorus und Augustinus« von 1513 in S. Giovanni e Crisostomo zu Venedig des Meisters noch würdig, das »Götterbacchanal« von 1514 in Alwick, das Tizian vollendete, geradezu bewundernswert. Giovanni Bellini starb am 29. Nov. 1516.

Von den Nachfolgern der Gebrüder Bellini ist der Istrier (?) Vittore Carpaccio (Scarpaccia) der bedeutendste. Erst bei den Vivarini und dann bei Gentile Bellini gebildet, scheint er den letzteren 1479 nach Konstantinopel begleitet zu haben, was jedoch durch seine Vorliebe für Verwendung orientalischer Trachten noch nicht bewiesen wird, da er für diese an der Riva von Venedig ebenso leicht die Modelle finden konnte, als am goldenen Horn. Den engen Anschluss an Gentile Bellini bezeugt namentlich sein Hauptwerk, die drei figurenreichen, 1490—1495 gemalten Ursulabilder der Scuola di S. Orsola, jetzt in der Akademie zu Venedig (Kl. B. 170, 200), doch erreicht der Künstler trotz vollendeter Linien- und Luftperspektive, trotz klarer Darlegung des Vorgangs, bemerkenswerter Wahrheit des Kostüms wie der Architektur und reizvoller Landschaft weder die geschicktere Technik des Gentile noch den Schwung Giovanni Bellinis. Noch weniger in seinen späteren Andachtsbildern wie in der »Bestattung Mariä« von 1508 in der Galerie zu Ferrara (Kl. B. 260) oder in dem Cyklus von zehn Gemälden in S. Giorgio de' Schiavoni von 1502—1508, wenn auch die »Darbringung Christi« von 1510 durch die lebendige Mimik hervorragt. Seine letzten Arbeiten, wie der Vitalealtar von 1514 in S. Vitale und die »Hinrichtung der Zehntausend in Nikomedien« oder die gleichzeitige »Begegnung Joachims und Annas«, beide in der Akademie zu Venedig, werden geradezu mangelhaft in Formgebung und Komposition. Über 1518 aber hinaus finden sich keine weiteren datierten Werke.

Geringere Kräfte sind Lazzaro Sebastiani und Benedetto Diana, die zwischen paduanischer, vivarinischer und bellinesker Richtung ihren zwitterhaften Weg suchten, Giovanni Mansueti, der aus dem Bellinismus schliesslich in die spezielle Nachahmung Cimas verfällt, und Marco Marziale, bemerkens-

wert in seiner Beeinflussung durch deutsche und seit 1506 durch Dürersche Kunst. Auf nordische Schulung deuten auch Nicola und besonders Jacopo de Barbaris, von welchen der letztere längere Zeit im Dienst des Bischofs von Utrecht, dann (als Jakob Walch?) in Nürnberg, schliesslich aber im Dienst der Regentin Margaretha in den Niederlanden thätig, mehr niederländische als fränkische Art zeigt. Dies beweist, ausser dem trefflichen Stilleben mit einem toten Rebhuhn und Waffenstücken von 1504 in der Galerie zu Augsburg, der Christuskopf in Weimar, die Kreuzigung in Wörlitz u. a.

Zu den erfreulicheren Erscheinungen der Bellinischen Nachfolge gehört Giov. Battista da Conegliano, genannt Cima, welcher, in Udine geboren, die Reihe der Friulesen in Venedig eröffnete. In der Heimat vorgebildet und bei Alwise Vivarini unterrichtet, zeigt er sich schon in seinem frühest datierten Bilde von 1489, »Madonna mit Heiligen« im Dom zu Conegliano, ganz unter Giovanni Bellinis Einfluss. Eine gewisse, vielleicht auf Antonello da Messina zurückzuführende metallplastische Schärfe giebt jedoch seinen vielen, ohne neue Konzeption aber stets in gediegener Vollendung ausgeführten Madonnen, worunter die »thronende Maria mit sechs Heiligen« aus der Carità in die Akademie zu Venedig gelangt (Kl. B. 273) oder anderen handlungslosen Heiligenbildern wie dem »Johannes Baptista mit vier Heiligen« in S. Maria in Orto zu Venedig (Kl. B. 212), ein eigenartiges Gepräge. Wenn er sich zu anderen Gegenständen gedrängt sieht, wie bei der »Taufe Christi« 1494 und bei »Constantin und Helena« von 1502 in S. Giovanni in Bragora, oder in dem »Ungläubigen Thomas« der Akademie zu Venedig (Kl. B. 85), wie in dem »Petrus Martyr« der Brera, erkennt man die Mühe, welche ihn andere Aufgaben gekostet, ohne übrigens der klaren Farbe wie der im Gegensatz zu dem Goldton Giovanni's silberigen Gesamthaltung Eintrag zu thun. An datierten Werken nur bis 1508 nachweisbar, scheint Cima bis 1517 gelebt zu haben. — Geringer erscheint Vincenzo di Biagio genannt Catena aus Treviso, welcher ohne alle Eigenheit lediglich seinen Lehrer Giovanni Bellini nachahmte, und erst später in Abhängigkeit von Previtali und Lotto, zuletzt sogar von Giorgione geriet. Seine besten Arbeiten sind wohl seine Bildnisse, in welchen ihn die Aufgaben zu mehr Selbständigkeit aufstachelten. So jene des »Dogen Loredan« in der Galerie zu Bergamo und des »Raimund Fugger« in der Galerie zu Berlin. Ist ein Stifter auf einem Votivbild darzustellen, so scheint auch dieser künstlerisch höher zu

stehen als die Heiligenfiguren, wie an der »Madonna mit zwei Heiligen und dem Donator Leonardo Loredano« im Dogenpalast zu Venedig (Kl. Bl. 118). Der Künstler lebte bis 1531.

Vielleicht ebenfalls im Friaul gebürtig aber, wie sein Name zeigt, griechischer Herkunft war Marco Basaiti (Baxaiti). Bei Alwise Vivarini gebildet, entfaltete sich der Künstler zum herben Realisten, der, ohne auf den Reiz der Schönheit auszugehen, sich in neuen Gegenständen oder Auffassungen gefiel. Nacheinander abhängig von Vivarini, Antonello, Bellini, Carpaccio, den Lombarden, Lor. Lotto und Giorgione, und zwar nicht in der natürlichen Reihenfolge, sondern in launenhaftem, oft zwitterhaftem Wechsel, hat er sich doch gelegentlich zu bedeutenden Leistungen, wie dem »kreuztragenden Christus« im Museum zu Rovigo oder der »Himmelfahrt Mariä« in S. Pietro auf Murano, erschwungen. Auch im Bildnisse bewährt sich seine Kunst, wie in dem männlichen Porträt der Akademie in Wien (Kl. B. 518). Seine letzte Datierung findet sich auf dem Genrebild von 1520 in S. Pietro di Castello in Venedig. — In mancher Beziehung ihm verwandt erscheint Andrea Cordeliaghi genannt Previtali, der jedoch nach dem 1502 gemalten Madonnenbild bei Graf Cavalli in Padua frühzeitig nach Bergamo übergesiedelt sein muss. Auf dem »Ölbergbild« von 1512 in der Brera erweist er seine Kunst ganz lombardisiert, auf späteren Werken, wie in der »Madonna« der Nationalgalerie zu Budapest (Kl. B. 110), dann wieder mehr an seine venetianische Schule gemahnend. Er starb zu Bergamo 1528. — Noch widerwärtiger erscheint dann der mutmassliche Trevisaner Francesco Bissolo, als bewusster Nachahmer Bellinis »Petrus de Ingannatis« (der Geteuschten) genannt, in dessen verblasener Formgebung der Bellinismus schwächlich ausklingt, neben welchem noch geringerer Nachfolger, wie Vittore di Matteo, Marco Belli, Andrea Busati und anderer überhaupt nicht näher zu gedenken ist.

## Die paduanische Schule.

Im 14. Jahrhundert hatte Padua nur auswärtige Künstler von Namen beschäftigt. Die einheimische Kunst war auch noch äusserst gering, als der Paduaner Francesco Squarcione, angeblich 1394 geboren, neben seiner Stickereiwerkstätte und Schneiderei um 1430 ein ausgedehntes Malergeschäft eröffnete. Sein Verdienst bestand dabei hauptsächlich darin, dass er es mit

einer Anzahl klassischer wie trecentistischer Vorlagen plastischer Art ausstattete, und einen grossen Kreis von Schülern und Gehilfen um sich ansammelte. Doch glauben wir nicht, dass er sich darauf beschränkte, die Werke seiner Gesellen mit seinem Unternehmer-Namen zu zeichnen, ohne selbst etwas zu malen, wenn auch das erhaltene Material zu spärlich ist, um es zu beweisen. Jedenfalls sind die zwei sicher nachweisbaren Gemälde seines Namens so ungleich, dass sie schwerlich einer Hand zugeschrieben werden können: nämlich das 1449—1452 entstandene Altarwerk mit der »Glorie des hl. Hieronymus« in der Galerie zu Padua äusserst gering, das aus dem Hause Lazzara in die Berliner Galerie gelangte Madonnenbildchen dagegen sogar einem Mantegna nahestehend.

Wie nicht selten Bestellungsnachrichten Squarciones Namen nennen, so steht dieser nach Vasaris Zeugnis auch an der Spitze als der Unternehmer eines epochemachenden erhaltenen Wandgemälde-Cyklus. Dieser schmückt die Christophkapelle der Eremitani in Padua und umfasst die Leistungen einer Anzahl zum Teil noch nennbarer Gehilfen von verschiedenstem Rang, welchen kaum etwas anderes gemeinsam ist, als die Bekanntschaft mit den Schöpfungen der 1444—1450 in Padua thätigen Florentiner Uccello und Donatello.

Unter den Schülern und Gehilfen Squarciones erscheinen recht schwach Bono da Ferrara, der sich übrigens in dem »Hieronymus« der Nationalgalerie zu London Schüler des Veroneser Pisano nennt, und Ansuino da Forlì, welche den »das Kind tragenden Christophorus« und die »Adoration dieser Heiligen« in der Eremitanikapelle mit ihren Namen bezeichneten. Sie tragen darin ihre unbeholfene Abhängigkeit von Donatello, speziell von dem Terrakottarelieff des Donatello-Schülers Giovanni da Pisa am Altar der Kapelle selbst, ohne weiteres Verdienst zur Schau. Ähnlich verhält es sich mit dem Dalmatiner Gregorio Schiavone, der sich in dem Marienbilde der Berliner Galerie wie in dem Altarwerk der Londoner Nationalgalerie als Schüler des Squarcione bezeichnet, und mit dem ähnlich signierenden Marco Zoppo (Madonna der Galerie Manfrin in Venedig), welcher übrigens, wie auch Dario da Treviso, hauptsächlich mit Fassadenschmuck beschäftigt erscheint. An den Apparat der Squarcioneschen Werkstatt gemahnt dann Bernardo Parentino; welcher sich begnügt, seinen trecentistischen Byzantinismus mit klassischen Zierstücken aufzuputzen. Zu höheren Leistungen scheint sich Jacopo Montagnana erschungen zu haben, welcher in er-

haltenen Wandgemälderesten einigen Anschluss an seinen jüngeren Genossen Mantegna wie an Jacopo Bellini verrät, namentlich aber Nicolo Pizzolo, welchem Vasari die treffliche »Himmelfahrt Mariä« an der Schlusswand der Christophoruskapelle zuschreibt und der sicher auch an den Fresken der linken Langseite derselben Anteil hat. Nach der grossen Ähnlichkeit dieser mit den Arbeiten von Mantegnas Frühzeit darf man wohl annehmen, dass der frühe gewaltsame Tod dieses händeltüchtigen Vorläufers Mantegnas eine bedeutende Entwicklung unterdrückt habe.

Squarciones paduanische Schule würde aber neben der venetianischen sehr minderwertig erscheinen, wenn nicht aus ihr neben den genannten Malern auch einer der grössten Meister des Quattrocento hervorgegangen wäre. Es war das Andrea Mantegna, 1431 geboren und als zehnjährige Waise von Squarcione adoptiert. Schon seine frühest datierten Arbeiten zeigen seine Überlegenheit über die Schule: So das Wandgemälde mit den »hh. Bernhardin und Antonius« von 1452 im Portal-Tympanon von S. Antonio in Padua und der »Lukasaltar« von 1454, der aus S. Giustina in Padua in die Brera nach Mailand gelangt ist, wie die aus dem gleichen Jahre stammende »Euphemia« im Museum zu Neapel. Vor allem aber seine um 1448 in Angriff genommenen Malereien in der Christophoruskapelle der Eremitani, welche wohl noch in Gemeinschaft mit Pizzolo begonnen, an der linken Langseite oben »Jakobus und die bösen Geister« und »die Berufung der Heiligen zum Apostelamt«, in den von dem jungen Meister allein ausgeführten Bildern der mittleren Reihe aber »den taufenden Apostel« und das »Verhör desselben« (Kl. B. 136) darstellen. Sie zeigen den Stil Mantegnas im wesentlichen bereits entwickelt, einfache Realität der ausdrucksvollen Gestalten in statuarischer Haltung und der ihm eigenartigen nassknitterigen Gewandung verbunden mit klassischer Architektur. Hinsichtlich der perspektivischen Anordnung nach Massgabe des unterhalb stehenden Beschauers, wie auch hinsichtlich der Anempfindung klassischer und donatelloser Vorbilder und der archäologischen Ruinenstudien stehen noch höher die beiden unteren Gemälde der linken Langseite »Abführung des Jakobus zur Richtstätte« (Kl. B. 211) und »Hinrichtung des Heiligen«, wie auch die nächstgemalten Bilder der unteren Reihe der rechten Langseite »Hinrichtung des hl. Christophorus« und »Wegschaffung seiner Leiche«.

Die vier letzten Gemälde, wie das grosse für S. Zeno in Verona gemalte »Madonnenbild mit acht Heiligen« lassen ausser-

dem Beziehungen zu Jacopo Bellini erkennen, welche durch Mantegnas Vermählung mit Jacopos Tochter Nicolosia auch persönliche geworden waren. Diese aber scheinen zum Bruch zwischen Squarcione und Mantegna geführt zu haben, welcher es dem letzteren erleichterte, der an ihn ergangenen Berufung durch den Markgrafen Lodovico Gonzaga nach Mantua zu folgen (um 1460).

Die ersten mantuanischen Arbeiten unterscheiden sich von den paduanischen zunächst durch gesteigerte Sorgfalt und Durchführung. So das Triptychon der Uffizien in Florenz, im Mittelbilde die »Anbetung der Könige«, in den Flügeln die »Beschneidung« und die »Himmelfahrt Christi« darstellend, die »Kreuzigung« im Louvre (Kl. B. 290), wie nicht minder die kleine »Madonna« in der Galerie zu Berlin, der »hl. Georg« in der Akademie zu Venedig und der »hl. Sebastian« in der Galerie zu Wien. Minder erfreulich dagegen wirkt der rücksichtslose und aller Anmut Hohn sprechende Realismus, wie er ihn in dem Wandschmuck der sog. Camera degli Sposi im alten Schloss zu Mantua entfaltet, die »Begegnung des Markgrafen Lodovico mit seinem Sohne Francesco« (Kl. B. 229), ein »Familienbild« (Kl. B. 158), den »Gästeempfang« und »Pagen mit Pferden und Hunden« darstellend. Dasselbe gilt von der »Beweinung Christi« in der Brera zu Mailand und dem »Schmerzensmann« im Museum zu Kopenhagen. Wenn sich jedoch zu solch starrem Aktstudium wie verzerrtem Ausdruck keine Gelegenheit bot, wie in der »hl. Familie« der Sammlung Eastlake in London, dann vermochte der Künstler durch klassische Einfachheit, wie durch lebendige Innigkeit und Würde entzückend zu wirken.

Sein 1488—1490 in der Belvedere-Kapelle des Vatikans ausgeführter Wandgemäldecyklus ist leider verloren, und aus dieser Zeit überhaupt nur ein kleines Tafelbild, die sog. »Madonna della Petriera« in den Uffizien (Kl. B. 614) erhalten. Dagegen brachte er nach seiner Rückkehr in dem schon vorher begonnenen »Triumphzug Cäsars« 1491 sein Hauptwerk zur Vollendung. In neun Abteilungen auf Leinwand gemalt, zeigt die jetzt zu Hampton-Court in England bewahrte Schöpfung (Kl. B. 583, 602) das Übergewicht klassischer Gestaltung über Donatello'sche Art entschieden, die Umrisse fließender und zarter, die Bewegung weicher, die Motive für das Beiwerk mit ebenso grosser Genauigkeit den Antikensammlungen entnommen wie mit Verständnis verwendet. Künstlerisch verwandt sind diesen Gruppen die beiden schönen nach 1492 entstandenen Gemälde für das Privatgemach der Mark-

gräfin Isabella: »Parnass« (Kl. B. 266) und »Vertreibung der Laster« (Kl. B. 379), jetzt im Louvre, welchen sich zeitlich die würdevolle »Madonna della Vittoria mit dem adorierenden Stifter Francesco Gonzaga«, dessen Niederlage gegen Karl VIII. von Frankreich am 6. Juli 1495 hier in einen Sieg verkehrt wird, und die »Madonna in der Glorie« von 1497 in der Sammlung Trivulzi zu Mailand anschliessen.

In dieser Zeit scheint sich Mantegna überwiegend dem Kupferstich gewidmet und an seinen Gemälden den Gehilfen mehr Anteil eingeräumt zu haben. Seine »Einführung des Cybelekultes in Rom«, gewöhnlich »Triumph des Scipio« genannt, wie die »Madonna mit dem Täufer und Magdalena«, beide jetzt in der Londoner Nationalgalerie, oder die »Madonna« der Berliner Galerie (Kl. B. 344) lassen wenigstens einen deutlichen Rückgang gewahren. Sonst lähmten häusliche Schwierigkeiten seine Thatkraft, und ohne imstande zu sein, seinen dritten Herrn, Federigo II. von Mantua zu ähnlicher Gunst zu bestimmen, wie dessen beide Vorgänger, sah er sich schliesslich nicht ohne eigenes Verschulden sogar in Verlegenheiten, welche ihn zu Veräusserungen einiger Hauptstücke seiner Antikensammlung zwangen. Er starb in Mantua am 13. September 1506, und die mantuanische Kunst mit ihm.

## Vicenza, Verona und Mailand.

Die paduanische Schule in der Ausbildung, wie sie ihr Mantegna geboten, hatte aber in mehreren oberitalienischen Städten Seitentriebe erweckt, welche durch ihre Verbindung mit einheimischen oder anderen Elementen teilweise zu achtungswerten Lokalschulen erwachsen. Ja sie ersetzten den Kunstbetrieb Paduas selbst, der bald nach Mantegnas Weggang im Sande verlief.

Den engsten Anschluss zeigt **Vicenza** wo Giovanni Speranza die Reihen der Mantegnesken eröffnete. Als der eigentliche Führer derselben erscheint jedoch der aus Brescia stammende Bartolomeo Montagna, welcher anfangs mit Speranza gleichartig, später unter fortgesetztem Schielen nach Giovanni Bellini und Carpaccio doch in Mantegna seinen Hauptanhalt findet. Sein »Hieronymus« der Sammlung Poldi-Pezzoli in Mailand wie die »Madonna mit Heiligen« von 1498 in der Brera daselbst zeigen ihn seinem Vorbild ziemlich nahestehend, wenn auch von

nicht zu unterschätzender Selbständigkeit. Bis 1512 an datierten Werken nachweisbar, starb Montagna erst 1523. Ein anderer Vicentiner, Giovanni Buonconsiglio oder Marescalco fügte zu dem paduanischen Vorbild noch Einflüsse von Antonello da Messina, wie dies seine »Madonna mit den hhl. Cosmas und Damianus« von 1497 in der Akademie zu Venedig und dann die »Madonna mit vier Heiligen« von 1502 in S. Rocco zu Vicenza zeigen, was ihn natürlich umso geeigneter machte, später den Spuren der venetianischen Cinquecentisten zu folgen. Dasselbe gilt von dem Friulesen Marcello Folognino, der seine Thätigkeit in Vicenza bis tief ins 16. Jahrhundert hinein fristend zunächst dem Mantegnismus mehr umbrischen Beigeschmack gegeben, schliesslich aber nicht bloss den venetianischen und brescianischen Cinquecentisten nacheifert, sondern sogar um raphaelische Art sich bemüht.

Venetianischen Nebeneinflüssen etwas ferner gerückt erscheint **Verona**. Dort hatte zu Anfang des 15. Jahrhunderts Vittore Pisano auf eigenen Bahnen sich geltend zu machen gesucht, übrigens in seinen Bildnissen bei aller Formbestimmtheit die Bedeutung seiner vorzüglichen Bronzemedaillen nicht erreicht, so vorteilhaft auch diese auf seine Gemälde zurückwirkten. Bildnisartigen Charakter erhalten auch seine religiösen Bilder wie der »hl. Antonius und der hl. Georg« in der Nationalgalerie zu London (Kl. B. 469). Weit geringer war dann die aus der Miniaturmalerei entsprungene Kunst eines Stefano da Zevio und erst mit Francesco Benaglio tritt Mantegnas Einfluss deutlich wahrnehmbar entgegen. Ihre volle Ausbildung gewann dann die veronesische Kunst mit Liberale di Giacomo da Verona (1451—1536), welcher ebenfalls von der Miniaturmalerei ausgehend, wie dies seine »Anbetung der Könige« im Dom zu Verona deutlich erkennen lässt, zum direkten Nachahmer Mantegnas wird. Doch erreicht er die Höhe dieses weder in seiner durch karrikierten Ausdruck entstellten Zeichnung noch durch sein Kolorit, wie dies seine Darstellungen des »Schmerzenmannes« in S. Leo zu Venedig, in der Sammlung Torrigiani zu Florenz und in der Pinakothek zu München, oder auch die »thronende Madonna« von 1489 in der Galerie zu Berlin zeigen. Ebensowenig Francesco Bonsignore (1455—1519), welcher nicht bloss wie sein mutmasslicher Lehrer Liberale nachträglich sich die mantegneske Weise aneignete, sondern sogar lange Zeit in Mantua an der Seite des Meisters gearbeitet hat. Hieher gehört auch noch Giov. Maria Falconetto (1458—1534), wenigstens in seiner früheren



Zeit, oder Giovanni Francesco Caroto, welcher nach längerem Aufenthalt in Mantegnas Atelier den Meister eine Zeit lang täuschend imitierte, bis er durch mannigfach wechselnden Anschluss an die verschiedenartigsten Cinquecentisten, sich unter die Meister der folgenden Epoche reihte, unter welchen wir ihn wiederfinden werden.

Mantegnesk waren auch die Hauptelemente, welche die **lombardische** Malerei um die Mitte des 15. Jahrhunderts über dürftige und archaische Lokalkunst erhoben und ihr bis zum Erscheinen Lionardos den Charakter gaben. Der hervorragendste ältere Repräsentant dieser Gruppe war Vincenzo Foppa aus Foppa bei Pavia. Zunächst in Brescia ansässig, erweist er sich in seinen früheren Arbeiten, dem »Hieronymus« und der »Kreuzigung« von 1456 in der städtischen Galerie zu Bergamo als Squarcionisten, derb realistisch und in der Gewandung brüchig, perspektivisch geschult und für klassische Architektur eingenommen, wie Mantegna. Seine Hauptwerke sind die Fresken in S. Eustorgio in Mailand. Wie das Altarwerk von 1490 in S. Maria di Castello zu Savona zeigt, mildert sich seine Härte erst gegen das Ende seines Lebens einigermassen. Er starb als Stadtmaler zu Brescia 1492. In seiner Weise arbeitete zunächst auch Bartolomeo Suardi, seit seinem Anschluss an Bramante Bramantino genannt, wusste sich jedoch nach seiner Übersiedelung nach Rom manches von Signorelli und den im Vatikan arbeitenden Künstlern anzueignen, freilich ohne dadurch seine ursprüngliche Härte überwinden zu können. Zuletzt überwiegend Architekt, starb er erst nach 1529. Von dessen Zeitgenossen blieb Bernardino Jacobi, genannt Buttinone, bis an seinen Tod (1507) bei seiner mantegnesk-crivellischen Weise, während sein ihm engverbundener Treviglienser Landsmann Bernardino Martini, genannt Zenale, sich schliesslich dem Lionardo in dem Masse näherte, dass die Unterscheidung schwer wird, wie in der »Madonna Litta« in der Eremitage zu Petersburg (Kl. B. 37) und in der bezeichneten »Dornenkrönung« der Casa Borromeo in Mailand. Er starb am 10. Februar 1526.

Mehr gesicherte Werke hat Ambrogio di Stefano da Fossano, genannt Borgognone, aufzuweisen. Wahrscheinlich von Foppa und dann von Zenale gebildet, entfaltete er seine Kunst vorzugsweise in der Certosa von Pavia, deren Fresken in der Apsis und anderwärts, wie auch die Altarstücke der »Kreuzigung« von 1490, des »Ambrosius«, des »Augustinus« und des »Syrus«, sämtlich mit mehreren anderen Heiligen, zu den besten Leistungen der vorlionardischen Mailänder Kunst zählen. Die padua-

nische Schulung erscheint in diesen Werken wesentlich verfeinert, und eine gewisse anmutige Gefälligkeit liesse an Einflüsse von Perugino oder vielmehr Francia denken, wenn nicht die kalte Farbe des Fleisches mit ihren grauen Schatten die an sich etwas starren Formen gar zu leblos machte. Nach der Rückkehr des Künstlers nach Mailand 1494 empfand auch er den Einfluss Lionardos, ohne ihn jedoch mit seiner früheren Stilweise harmonisch verbinden zu können. Dies zeigen die vier Bilder der Incoronata zu Lodi von 1497, die »Krönung Mariä« in S. Simpliciano zu Mailand und die »Madonna mit Heiligen« von 1508 in S. Spirito zu Bergamo. Seine zuletzt an Bedeutung abnehmende Thätigkeit lässt sich bis 1524 verfolgen.

Zu ähnlichem Rang wie Borgognone erhob sich Andrea del Gobbo Solario. Frühzeitig von Lionardo beeinflusst, war er dann selbst bei vierjährigem Aufenthalt in Venedig nicht mehr imstande, einen Bellini stärker auf sich wirken zu lassen, als dies die 1495 in Venedig gemalte »Madonna«, jetzt in der Brera, zeigt. Seine milde Weise ging vielmehr nach seiner Rückkehr in dem Grade in jene Lionardos über, dass er, so selbständig auch einige seiner Werke noch erscheinen, in seiner weiteren Thätigkeit zu den Cinquecentisten gerechnet werden muss.

Der von Lodovico Moro beschäftigten Künstler war jedoch eine grosse Schar. Wir nennen davon Giorgio und Francesco Zavattari, Zanetto Bugatti, Francesco de Vico, und Bernardino de Conti, dazu Vincenzo Civerchio, Vincenzo Bressano und Pier Fr. Sacchi von Pavia. Am bekanntesten unter diesen sehr mittelwertigen Malern wurde Giovanni Donato Montorfano durch sein grosses »Kreuzigungsbild« an der dem Abendmahl Lionardo da Vincis gegenüberstehenden Wand des Refektoriums von S. Maria delle Grazie in Mailand. Es liefert ein anschauliches Probestück vom Mittelschlage der mailändischen Kunst zu Ende des 15. Jahrhunderts, das in seiner vortrefflichen Erhaltung nur beklagen lässt, dass sich nicht auch Lionardo der landüblichen haltbaren Freskotechnik bedient hat, bei welcher Montorfano geblieben war.

## Ferrara, Bologna und Umgegend.

Nicht minder kunstliebend als die Gonzaga in Mantua waren die Este in Ferrara. Dort hatte Piero della Francesca den Reigen einer regen Thätigkeit eröffnet, welche aber bald wie in

Vicenza, Verona und Mailand durch Vermittlung Paduas einen überwiegend mantegnesken Charakter annahm. Bedeutender war jedoch, nach dem Vorgang des noch ziemlich schwachen Galasso di Matteo Calegario, welcher um die Mitte des 15. Jahrhunderts thätig war, erst Cosimo Tura genannt Cosmè (1432—1495) hervorgetreten, welcher der altferraresischen Kunst den Typus schuf: in den Figuren knöchern, in den Gewändern knitterig und übersorgfältig im überladenen Beiwerk, aber energisch in der metallenen Schärfe der Formgebung und emailartig im Kolorit. Erst Piero della Francescas Weise mit jener Mantegnas verbindend, wie in der »Verkündigung« und dem »St. Georg« von 1694 auf den einstigen Orgelthüren im Dom zu Ferrara, hatte er später Crivelli als Vorbild an die Stelle Pieros gesetzt, ohne dadurch das Übergewicht der paduanischen Schule zu mindern. So in der »Beweinung Christi« im Museum Correr zu Venedig, in der »Caritas« im Museum Poldi zu Mailand (Kl. B. 392) und in der durch Prachtaufwand blendenden »Madonna mit Heiligen« im Museum zu Berlin. Ihm zur Seite stellte sich Francesco Cossa, welcher dem Tura im wesentlichen ähnlich, doch schon in der »Madonna mit Heiligen« von 1474 in der Galerie zu Bologna (Kl. B. 134) und noch mehr in dem Madonnenfresko von S. Maria del Baracano daselbst wie in der »Verkündigung« der Galerie zu Dresden (Kl. B. 487) einen vornehmeren Charakter zeigt als jener.

Als Nachfolger der beiden sind Baldassare Estense da Reggio, Stefano da Ferrara und Ercole de' Roberti Grandi (Kl. B. 453) zu nennen.

Eine andere Wendung nahm jedoch die Kunst Ferraras mit Lorenzo Costa, geb. daselbst 1460, gest. am 5. März 1535. Bei Tura und Roberti gebildet, trägt er zwar in seinen früheren Arbeiten, wie in der »Votivmadonna« von 1488 der Bentivoglio-Kapelle von S. Jacopo zu Bologna, oder in der »Madonna mit Heiligen« von 1492 in S. Petronio zu Bologna, den Typus seiner Lehrer zur Schau, bald aber ändert Bologna deren Einfluss durch Francia, dem er erst lehrend und hierauf als Genosse zur Seite getreten war. Am deutlichsten zeigen dies wie auch die allmähliche Überflügelung durch Francia seine Wandgemälde im Oratorium von S. Cecilia in Bologna »Papst Urban den Valerian unterrichtend«, und »Valerian, sein Gut unter die Armen verteilend«. In seinen späteren Lebensjahren seltener in Ferrara als in Bologna und zuletzt in Mantua thätig, malte er, ohne wesentlich auf die cinquecentistische Entwicklung einzugehen noch 1525 das stark umbrische Marienbild von S. Andrea in Mantua, wie zu den

Arbeiten Mantegnas und Peruginos im Zimmer der Markgräfin Isabella von Mantua den jetzt im Louvre befindlichen »Museum Isabellens«. — Von seinen Nachfolgern mögen Ercole Grandi II. und Domenico Panetti, der letztere übrigens schon 1512 vor seinem Meister verstorben, hervorgehoben werden.

**Bologna** hatte in der zweiten Hälfte des Quattrocento nur einen eigenen Meister von Bedeutung aufzuweisen, nämlich Francesco di Marco Raibolini, genannt Francia. Geb. zu Bologna 1450 war dieser vom Goldschmied und verdienten Medailleur zur Malerei übergegangen, wozu wohl Mantegna bei seinem Aufenthalt zu Bologna i. J. 1472 die Anregung gegeben, während Costa den Unterricht besorgte. Für seinen Stil ausschlaggebend wurde aber, nachdem er bereits mehreres gemalt, die Art Peruginos, ohne dass persönliche Beziehungen zu demselben nachgewiesen werden könnten. Schon in der »Madonna mit Heiligen« von 1490 in der Misericordia zu Bologna erscheint das Übergewicht des Umbriers zweifellos, und wenn auch weiterhin Einwirkungen von Ferrara, Florenz und Venedig nebenher gehen, so verhält sich doch Francia zu Perugino im ganzen ungefähr wie Cima zu Giovanni Bellini. In der »Madonna mit Heiligen und Engeln« von 1499 in S. Jacopo Maggiore zu Bologna wie in der »Anbetung des Kindes« aus dem gleichen Jahre in der Pinakothek zu Bologna (Kl. B. 243) erreicht er sogar eine Vollendung, welche ihn den besten Meistern seiner Zeit anreicht.

Einen letzten Zuwachs seiner künstlerischen Qualitäten scheint er endlich noch 1503 aus einem Besuch in Florenz und zwar wahrscheinlich durch Berührung mit Lionardo da Vinci und Lorenzo di Credi geschöpft zu haben. Davon geben die »Madonna mit dem Christus- und Johannesknaben nebst vier Heiligen« in der Nationalgalerie zu London, die »Madonna« der Eremitage zu St. Petersburg (Kl. B. 14) insbesondere aber das schöne Freskenpaar im Oratorium von S. Cecilia zu Bologna, die »Vermählung der hl. Cäcilia mit Valerianus« (Kl. B. 183) und die »Bestattung Cäcilias« darstellend, das sprechendste Zeugnis, indem der Zauber dieser wie der unmittelbar folgenden Schöpfungen wie der »Verkündigung« in der Pinakothek zu Bologna und der »Anbetung der Könige« in der Galerie zu Dresden, nur durch solche Beziehungen erklärt werden kann. Auch im Bildnis leistete Francia Anerkennenswertes, wie das Porträt des Ev. Scappi in den Uffizien (Kl. B. 615) beweist. Erst in der Pietà von 1515 im Museum zu Turin finden sich Spuren von Ermattung. Sein bald darauf, am 5. Januar 1517, erfolgter Tod hängt sicher nicht

in der bekannten legendarischen Weise mit der schon um 1415 anzunehmenden Ankunft des raphaelischen Cäcilienbildes in Bologna zusammen.

Von seinen Schülern und Nachahmern können seine Söhne Giacomo und Giulio Francia wie Amico Aspertini und Jacopo Boateri nur genannt werden. Allgemeineres Interesse dagegen gewinnt Timoteo Viti, welcher 1467 in Ferrara geboren, 1495 aus Francias Schule nach Urbino übersiedelte, und dort einige Jahre verdienstlich thätig war, durch den Umstand, dass er auf den jungen Raphael von einigem, wenn auch nicht weitreichendem Einfluss geworden sein kann. Später trat er sogar als Gehilfe in dessen römisches Atelier ein, und suchte seinerseits dessen Kunstweise anzunehmen.

Von den Malern von **Parma**, welche stark im Bann der Intarsiaarbeiten der Canozzi lagen, nennen wir nur den Filippo Mazzuola († 1505), der einigermassen an Melozzo und Palmezzano gemahnt, und dessen Schüler Cristoforo da Parma, welcher die Weise Montagnas und Cimas zu verbinden suchte. In der **Romagna** anderseits finden wir den Niccolò Rondinello, welcher meist in Venedig, Forlì und Ravenna thätig, zwischen Bellini und Palmezzano seinen Weg sucht. Zum Gefolge Francias aber gehören der Parmesaner Alessandro Araldi und der Romagnole Francesco di Bosio Zaganelli, von seiner Heimatstadt genannt Cotignola, gelegentlich von glücklicher Auffassung, wie diess die »Verehrung von Gott Vater durch sechs Heilige« in der Stadtgalerie zu Forlì (Kl. B. 249) zeigt.

---

# Die niederländische Malerei des 15. Jahrhunderts.

---

## Flandrische Schule.

Über ein Jahrhundert war seit Cimabues Auftreten in Italien vergangen, als endlich auch nördlich von den Alpen die Malerei begann, sich aus den mittelalterlichen Gepflogenheiten aufzuraffen. Seit in den nordischen Ländern die Wandmalerei durch die Gotik den Boden verloren, war die monumentale Kunst zur ornamentalen Dekoration verschrumpft. Die Glasmalerei vermochte sie nicht entwicklungsfähig zu ersetzen, denn die ihr von vorneherein anhaftenden technischen Fesseln konnten und sollten nicht überwunden werden. So stand, da das Tafelbild noch wenig begehrt wurde, im 14. Jahrhundert die Miniaturkunst als das Hauptfeld malerischer Thätigkeit da, jedoch noch immer in den meisten Schreibstuben dilettantisch, und nur an wenigen Höfen eigentlich künstlerisch geübt.

Die wenigen zu Ende des 14. Jahrhunderts existierenden nordischen Tafelbilder, mithin das Kunstgebiet, welchem in der Folge eine so bedeutende Rolle zufallen sollte, waren zumeist dekorativer und mobiliarer Natur, Vorsatzstücke, welche wie die Antependien und bis zu einem gewissen Grade auch die Superfrontalien als Ersatz plastischer Schreinzierden in Holz- und Metallarbeit zu gelten hatten. Ihre Ausführung oblag den Schild- und Bannermalern oder auch gelegentlich den Miniaturisten, so dass sie entweder derb und roh, oder aber kleinlich geraten mussten. Dabei drängte die Absicht, plastische Werke zu ersetzen, zur Imitation derselben, der dominierende Eindruck der Glasgemälde aber zur Steigerung der Farbenschönheit.

Speziell in den Niederlanden, wo die Miniaturmalerei im 14. Jahrhundert vor allen Ländern am schönsten erblüht war,

konnte die Tafelmalerei nur aus der Illuminierkunst hervorgehen. Dies zeigen auch schon die zwei Altäre von 1392 und 1398, welche der Bildschnitzer Jacob de Baerse für die Karthause von Dijon (jetzt im Museum daselbst) fertigte, und deren Flügel Melchior Broederlam aus Ypern an den Aussenseiten mit Malereien schmückte. Im übrigen stehen diese Arbeiten noch kaum über jenen, wie sie damals am Rhein, in Böhmen und anderwärts entstanden, und man würde den Maler aus Ypern überschätzen, wenn man ihn als mehr denn als ein Endglied der Entwicklungskette der nordischen Kunst des 14. Jahrhunderts betrachten und ihn schon an die Spitze eines neuen Aufschwunges setzen wollte.

Verfasser dieses zweifelt auch nicht, dass die Begründer der niederländischen Tafelmalerei des 15. Jahrhunderts ihre phänomenale Laufbahn in der Schule eines Miniators begannen, und sogar den ersten Teil ihres Lebens dem Beruf der Büchermalerei widmeten. Freilich haben wir dafür keine urkundlichen Belege, denn in der Zeit, aus welcher wir die ersten Nachrichten von dem Brüderpaar Huybrecht und Jan van Eyck aus Maaseyck bei Maastricht erhalten, nämlich um 1422, waren beide fertige und angesehene Tafelmaler, der erstere in Gent, der anscheinend jüngere letztere im Haag thätig, wo er als Hofmaler im Dienste des Herzogs Johann von Bayern, Grafen von Luxemburg, Brabant und Holland stand. Allein die von beiden hinterlassenen Werke zeigen keinen Zusammenhang mit der damaligen Wandmalerei, und ausser der Herübernahme der Öltechnik ebensowenig mit der Schild- und Bannermalerei, während alles an die feine, fleissige und zierliche Illuminierkunst erinnert, übertragen auf grösseren Umfang, auf eine andere Technik und auf selbständigere Zwecke. Dabei bedienten sie sich des an eigentlichen Gemälden neuen Ölbindemittels unter ganz veränderten Bestrebungen als sie bisher mit der Anwendung der Ölfarbe in Verbindung gestanden waren. Der Vorteil der Wetterbeständigkeit zunächst, welcher dieselbe für Anstrich und handwerkliches Zierwerk bisher in erster Reihe empfahl, kam nun soviel wie gar nicht mehr in Betracht. Auch der erhöhte Glanz und die transparente Leuchtkraft der Ölfarbe war bei der Wasser- und Temperamalerei durch Firnisüberzug wenigstens bis auf einen gewissen Grad zu erreichen. Nicht aber bei rasch trocknenden Bindemitteln ein länger dauerndes Verarbeiten des Farbauftrags im Nassen behufs Erzielung weicher Übergänge, und ebensowenig das Übergehen der trocknen gewordenen Stellen mit durchsichtigen Lasuren zum Zweck harmonischer Zusammentönung. Dazu bot die Öltechnik das geeignetste

Mittel dar, welches die van Eyck ohne Zweifel erst ergriffen, als sie sich in der Gouachetechnik des Miniaturwerks wie in der Tempera des Tafelbildes an der Grenze des Möglichen sahen. In diesem Sinne und im Gegensatz zu dem längst verwendeten Ölfarbenanstrich im gewerblichen Dienst sind sie thatsächlich die Erfinder der Ölmalerei.

Doch war dies bloss Mittel zum Zweck. Ihr künstlerisches Ziel war, die realistischen Bestrebungen, wie sie bereits ihre Vorgänger, die Miniatoren an den Höfen Karl V. von Frankreich und seiner Brüder nach ihren relativ schwachen Kräften gepflegt, auf eine seit dem Altertum unerreichte Höhe zu steigern, und zwar nicht bloss im allgemeinen und in der Gesamtwirkung, sondern bis ins kleinste Detail. Der Konsequenz, mit welcher sie dies Ziel verfolgten, der hingebenden Sorgfalt, mit welcher sie ihr Programm zur Ausführung brachten, entsprach auch der beispiellose Erfolg. Sie zeigten der staunenden Welt, was das schärfste Auge wirklich sieht, und bewältigten die Wiedergabe der Realität mit einer Meisterschaft, zu welcher nie Fleiss und Wollen allein, sondern nur das Genie zu gelangen vermag. Die Fesseln der Tradition waren wie mit einem Schlage gefallen.

Es giebt kaum einen zweiten Fall in der Kunstgeschichte, in welchem in so scharfem und plötzlichem Bruche die vorausbeangenen Bahnen verlassen und neue mit so glänzendem Gelingen eröffnet wurden, wie durch das Auftreten der van Eyck. Wenn es auch wahrscheinlich ist, so lässt es sich doch kaum erweisen, dass Huybrecht seinem Bruder voranging. Denn wir kennen von dem ersteren nur die letzten Lebensjahre und nur sein letztes Werk, dessen Vollendung überdies der länger lebende Jan besorgte. An diese umfängliche Schöpfung, das von dem Genter Bürger Joest Vyd und seiner Gemahlin Lisbet Burlut nach S. Bavo in Gent gestiftete Altarwerk, knüpft sich daher unsere ganze Kenntnis von Huybrechts Kunst. Dabei können für ihn nur die in S. Bavo zurückgebliebenen mittleren Teile, nämlich die Figuren der »Anbetung des Lammes« in der unteren Reihe, und die drei Tafeln mit den lebensgrossen Gestalten Christi und beiderseits Mariä und des Täufers in der oberen Reihe, und ausserdem die einst an die letzten sich anschliessenden Flügel mit den singenden und musizierenden Engeln, jetzt in der Galerie zu Berlin, in Betracht kommen. Diese Teile sind durch einen grossartigen idealen Zug, der sich mit der sonst realistischen Behandlung verbindet und sich an den beglaubigten Schöpfungen Jans nicht findet, von den übrigen Tafeln des Werkes ausgezeichnet, und dadurch als der Anteil



Huybrechts wahrscheinlich gemacht. Von den übrigen Stücken, zu welchen der Entwurf sicher wohl auch von Huybrecht herührt, besitzt die Galerie zu Berlin die vier Tafeln der unteren Reihe, welche, beiderseits bemalt, an den Innenseiten die zur Anbetung des Lammes nahenden »Streiter Christi«, die »gerechten Richter«, die »hl. Einsiedler« und die »hl. Pilger« darstellen, an den bei Schliessung des Schreines sichtbaren Aussen-seiten dagegen die »beiden hl. Johannes«, in Nachahmung von Steinstatuen in Grisaille gemalt, und die »beiden knieenden Stifter«. Ist bei den in greifbarer Realität ausgeführten Bildnissen nach den sonstigen gesicherten Porträts Jans dessen Pinsel unzweifelhaft, so bei der ganzen Flügelgruppe und dem Hintergrund des Mittelbildes durch die tropische Landschaft wenigstens wahrscheinlich. Ebenso sind auch von den Flügeln der oberen Reihe die beiden äusseren mit den lebensgrossen Aktfiguren von »Adam und Eva« (jetzt in der Galerie zu Brüssel) nach ihrem rücksichtslosen Naturalismus sicher als Arbeiten Jans zu betrachten, während die »Verkündigung« auf den Verschlussseiten der Tafeln mit den »singenden und musizierenden Engeln« zwischen Huybrecht und Jan die Wahl lassen. Das Werk war nach der am Rahmen der vier unteren Flügel angebrachten vierzeiligen Hexameterinschrift von Huybrecht, dem »grössten der seitherigen Künstler« begonnen und von dessen Bruder Jan, »dem zweiten in der Kunst« vollendet am 6. Mai 1432. Es war dies sechs Jahre nach Huybrechts Tod († 1426).

Jan van Eyck, welcher nach Befreiung von seinem Hofdienste im Haag 1425 in den des Herzogs Philipp des Kühnen von Burgund in Lille übergetreten war, scheint bis 1429 in dieser Stellung geblieben zu sein, in welchem Jahre er von einer Brautwerbungs-Mission seines Herrn aus Portugal zurückgekehrt war. Von 1430—32 finden wir ihn mit der Vollendung des Genter Altars beschäftigt, dann bis an seinen Tod (9. Juli 1440) meist in Brügge sesshaft. Als Realist seinen Bruder noch überbietend, aber dessen ideale Grossartigkeit in keiner Weise erreichend oder erstrebend, wagte er sich nicht mehr an Aufgaben ähnlicher Bedeutung wie der Genter Altar und blieb auch nach seiner Entfernung vom Hofe vorzugsweise Bildnismaler. Als solcher aber wusste er die sprechendste und nicht selten rücksichtsloseste Wahrheit und Lebendigkeit mit einer Luft-, Licht- und Tonwirkung zu verbinden, die z. B. das »Doppelbildnis des Giovanni Arnolfini von Lucca mit seiner Gemahlin Jeanne de Chenany« von 1434 in der Nationalgalerie zu London

(Kl. B. 283) zu einem Juwel schafft, das ebenso durch die Figuren, das Interieur und das Gerät wie durch sein zauberhaftes Hell-dunkel unerreicht dasteht. Jans Meisterschaft im Porträtfach erscheint auch stets auf gleicher Höhe, mochte er nun Greise oder Jünglinge, Männer oder Frauen zur Darstellung bringen. Man vergleiche den »Greis mit der Nelke« in Berlin, den jungen »Canonicus Jan de Leeuw« von 1436 in Wien, und das »Bildnis der Frau des Künstlers« von 1439 in der Akademie zu Brügge. Das Andachtsbild erreicht die künstlerische Höhe der Bildnisse nur im technischen Sinne und vorab im Beiwerk, und die Madonnen stehen zweifellos zurück hinter den dabei knieenden Donatoren. So in der »Madonna des Canonicus Georg van der Paele« von 1436 in der Akademie zu Brügge, in der »Madonna von Autun mit dem Kanzler Rollin« im Louvre, (Kl. B. 199) und in dem Triptychon der Galerie zu Dresden (Kl. B. 433).

Wir haben zwar keine direkten Nachrichten über die Schule des Jan van Eyck, doch fehlt es keineswegs an bezeichneten wie an namenlosen Werken, welche eine solche bezeugen. Dem Meister sehr nahe steht der unbekannte Schöpfer des stattlichen Bildes »Triumph der Kirche über die Synagoge« (Kl. B. 25) in der Galerie des Prado zu Madrid, welches Werk unter vielen besonders hervorgehoben zu werden verdient. Von den dem Namen nach bekannt gewordenen Nachfolgern der Schule von Gent-Brügge nähert sich dem Jan van Eyck ohne ihn qualitativ zu erreichen am meisten Petrus Cristus (Christophori) aus Baerle, geboren um 1420 und 1440—1472 in Brügge tätig. Es fehlt zwar der direkte Nachweis seiner Beziehungen zur van Eyckschen Schule, allein ausser sonstigen Übereinstimmungen lässt seine »Madonna zwischen den hh. Hieronymus und Franciscus« von 1447 im Städelschen Museum zu Frankfurt (Kl. B. 327) durch die Identität des vor dem Throne aufgebreiteten Teppichs mit jenem auf dem Madonnenbilde Jan van Eycks in demselben Museum auf einen direkten Atelierzusammenhang des Malers mit dem genannten Meister schliessen. Auch im Bildnis ergibt sich dieselbe Abhängigkeit, wie in dem »Brustbild des Edward Grimston« von 1446, bei dem Earl of Verulam in England, oder in dem »Brautpaar bei dem hl. Eligius« in der Sammlung von Oppenheim zu Köln, welches letztere Werk auch ausser der weitgehenden Stillebendarstellung in der Schauauslage des hl. Goldschmieds durch seine Auffassung bereits einen genrehaften Zug verrät. — Bei dem nur nachrichtlich bekannten Gerard van der Meire, dem keines der namenlosen Werke mit Sicherheit zugeteilt werden

kann, ergibt sich der Zusammenhang lediglich aus dem Umstande, dass er seit Jan van Eycks Tode in Gent sesshaft erscheint. Sicherer wird die Hieherbeziehung des gleichfalls in Gent thätigen Hugo van der Goes durch ein erhaltenes beglaubigtes Werk, nämlich das grosse Triptychon in S. Maria Nuova in Florenz, das von Tommaso Portinari für die genannte Spitalkirche bestellt worden war, und im Mittelbilde die »Anbetung der Hirten« (Kl. B. 151), auf den Flügeln die »Stifterfamilie mit ihren hhl. Patronen« darstellt. Der Realismus Jans erscheint hier schon zu Trockenheit und Leere erstarrt, wie auch des Meisters koloristische Fähigkeiten zu kalter Tonlosigkeit verblasst sind. Dieselben Schwächen finden sich auch auf der jenem Florentiner Bilde verwandten »Verkündigung« in der Pinakothek zu München (Kl. B. 19). Dass van der Goes auch im Bildnis den Spuren Jans folgte, zeigen die Stifterfiguren des Portinaribildes, wie das diesen gleichartige »Bildnis des Kardinals von Bourbon« im Germ. Museum zu Nürnberg (Kl. B. 343). Der seiner Zeit hochgeschätzte Meister hatte sich, trübsinnig geworden, 1475 in das Rooden Clooster bei Soignie zurückgezogen, wo er 1482 starb.

Noch mehr aber als alle Genannten steht dem mutmasslichen Haupt der Schule nach Joest van Gent, welcher mit Grund sein Vaterland verliess und schliesslich bei Federigo da Montefeltro zu Urbino ein Asyl fand. Nach seiner jetzt in der Gemäldegalerie des herzoglichen Schlosses zu Urbino bewahrten grossen Altartafel mit der »Einsetzung des Abendmahls« würde er trotz eigenartiger Auffassung des Gegenstandes kaum den Vorstehenden angereicht werden, wenn nicht die sonstige Dürftigkeit der Nachrichten über die Schule dazu Raum gäbe. Übrigens ist anzunehmen, dass dieses Bild der sonstigen niederländischen Sorgfalt aus dem Grunde entbehrt, weil der Künstler sich wohl Mühe gegeben haben wird, sich der breiteren Pinselführung seiner italienischen Zeitgenossen anzupassen.

## Brabantische Schule.

Die frühere Annahme, dass die ganze niederländische Kunst des 15. Jahrhunderts aus der unmittelbaren Schule der van Eyck hervorgegangen, wurde von der Urkundenforschung nicht bestätigt, wenigstens nicht in Bezug auf Brabant. Denn da Rogier van der Weyden schon seit März 1426 in seiner Vaterstadt Tournay bei dem Maler Robert Campin als Lehrling erscheint und bei diesem bis

zu seiner Meistererklärung und Aufnahme in die Gilde von Tournay verblieb, so ist es fast unmöglich, dass er den 1426 verstorbenen Huybrecht van Eyck in Gent kennen gelernt und höchst unwahrscheinlich, dass er sich mit Jan van Eyck zu Lille in Verbindung gesetzt habe. Auch muss er frühzeitig als fertiger und hervorragender Künstler sich geltend gemacht haben, sonst wäre er nicht schon 1436 als Stadtmaler nach Brüssel berufen worden. Überdies erscheint er, abgesehen von der gemeinsamen Öltechnik, ganz unabhängig von den van Eycks durch seine Richtung, Formensprache und Malweise, wie er sie von vorneherein geübt zu haben scheint. Seine Methode in kalten Farben mit grauen Schatten zu wirken, kann so wenig der van Eyckschen Art und ihrer tonigen braunen Schattierung entnommen sein, wie seine Beweglichkeit und seine Vorliebe für historische und dramatische Darstellung den Altmeistern von Gent und Brügge mit ihrer sinnigen Zuständigkeit und Ruhe.

Leider sind die vier grossen Gerechtigkeitstafeln, welche Rogier für das Stadthaus zu Brüssel gemalt, verloren. Allein schon das Dramatische ihres Inhalts wie dessen Bewältigung: »Traian, auf Bitten einer Mutter den Mörder ihres Sohnes richtend«, »Papst Gregor I. die Seele Traians losbittend«, »der gerechte Herkenbald seinen eigenen Sohn verurteilend und tötend« und »Herkenbalds letzte Wegzehrung durch einen Engel überbracht« muss bedeutend gewesen sein, wie wir aus Dürers rühmenden Worten, namentlich aber aus dem erhaltenen Bilde der »Kreuzabnahme«, von der Frauenkirche bei Löwen in den Escorial gelangt (Kl. B. 55), entnehmen können. Die pathetische Komposition, das effektvolle dramatische Zusammenwirken der einzelnen Figuren, die hageren harten der gotischen Plastik nahestehenden Gestalten bilden den schroffsten Gegensatz gegen die Werke der van Eyck. Das Bild ist übrigens in mehreren Wiederholungen auf uns gekommen; von diesen dürfte das im Prado zu Madrid befindliche als eine Atelierreplik und das Berliner Exemplar als eine Schulkopie zu betrachten sein, während die Verkleinerung von 1493 mit den Donatoren Edelheer auf den Flügeln, in S. Peter zu Löwen befindlich, von Rogiers Hand herrühren könnte.

Ähnlichen dramatischen Charakters ist das kleine Marien-  
triptychon von 1445 aus der Karthause von Miraflores in der  
Galerie zu Berlin, die »Geburt Christi«, die »Auferstehung« und  
die »Beweinung Christi« darstellend, wie auch das in zwei Exem-  
plaren zu Berlin und Frankfurt a. M. befindliche Johannesaltärchen  
mit der »Geburt des Täufers«, der »Taufe Christi« und der »Ent-

hauptung des Johannes« (Kl. B. 421) oder die »Grablegung Christi« in den Uffizien zu Florenz (Kl. B. 571). Nicht minder der grossartige Flügelaltar mit dem »jüngsten Gericht« von dem burgundischen Kanzler N. Rollin 1443 in das Spital zu Beaune gestiftet, oder das Triptychon der sieben Sakramente, wahrscheinlich 1455—1459 für den Abt Jean le Robert in Cambrai gemalt, jetzt in der Galerie des Prado zu Madrid (Mittelbild Kl. B. 691). Sie sind sämtlich im Gebiete der Malerei das, was in jenem der Plastik des Claux Sluter Arbeiten in Dijon, und verraten auch mehr den Zusammenhang mit jener Steinplastik, wie sie seit 1340 von allen niederländischen Städten vorzugsweise in Rogiers Heimat Tournay geblüht hat, als mit Jan van Eycks rein malerischer Auffassung. Dies zeigt auch der Vergleich mit seinen bewussten Imitationen von Steinplastik, wie in den rückseitigen die Szene des »Zinsgroschen« in Grisaille darstellenden Flügelbildern eines Kreuzigungsaltars der Galerie des Prado (Kl. B. 362).

Wenn Rogier durch den Inhalt seiner Aufträge keine Gelegenheit findet, seine dramatischen Qualitäten zu entfalten, steht er entschieden unter den van Eycks. So in dem von dem burgundischen Schatzmeister Bladolin gestifteten, jetzt in Berlin befindlichen Triptychon von Middelburg, die »Geburt Christi« im Mittelbild, »Augustus mit der Sibylle« auf dem einen, die »drei Weisen mit dem Stern« auf dem andern Flügel darstellend. Ferner in dem grossen Triptychon der »Anbetung der Könige«, der »Verkündigung« und der »Darbringung im Tempel« aus S. Columba in Köln, jetzt in der Pinakothek zu München (Kl. B. 523, 536, 535), wie in dem ebenda befindlichen »hl. Lucas, die Madonna malend« (Kl. B. 2). Rogier, der Brüssel nur zu einer auf seine Kunst völlig einflusslosen Romfahrt 1449/50 verliess, starb zu Brüssel am 16. Juni 1464.

Seine Schule kann nicht minder umfänglich gewesen sein, wie jene Jans, da es nicht an Werken fehlt, welche die seinigen wiederholen oder ihnen dem Stile nach sehr nahe stehen, ohne sie völlig zu erreichen. Allein wir kennen von einer Brüsseler Schule noch weniger Künstlernamen wie von jener Gents und Brüggens. Wir wissen nur, dass einer von Rogiers Söhnen, Peter, geb. 1437, und ein Enkel Goswien, geb. 1465, gleichfalls Maler waren, kennen aber zur Zeit kein Bild, dessen Zugehörigkeit zur Brabanter Schule inschriftlich oder urkundlich bezeugt wäre.

Als ein Schüler Rogiers wird jedoch wahrscheinlich einer der grössten Meister der altniederländischen Schule zu betrachten

sein, nämlich Hans Memling. Wann er von seiner Geburtsstadt Mainz (?) den Rhein herabgekommen, wissen wir freilich nicht, wenn auch, noch ehe man seinen Geburtsort kannte, durch den konstanten Gebrauch des Namens ‚Hans‘ statt ‚Jan‘ seine deutsche Herkunft zweifellos erschien. Ebenso ist zweifelhaft, ob er schon vor seiner Ankunft in Brüssel zu Köln gewilt und dort gelernt hat, oder erst später dahin gelangte, jedenfalls kannte er Köln nach den Ansichten am Ursulaschrein zu Brügge. Seine Schule in Rogiers Atelier ist ziemlich sicher, denn seine Auffassung der Figuren wie der Landschaft stimmt damit überein, wie auch die Malweise, namentlich die grauen Schatten im Gegensatz zu den bräunlichen der van Eyck. Überdies begegnet er sogar in gemeinsamer Arbeit mit Rogier, denn in dem Inventar der Erzherzogin Margaretha erscheint ein Altärchen mit der »Beweinung Christi« von Rogier und einer »Verkündigung« auf den Flügeln von »Meister Hans«. Doch folgte er seinem Lehrer keineswegs in unselbständiger Weise. Denn er versetzt den dramatischen Realismus Rogiers mit einem mehr lyrischen oder mindestens idyllischen Element, und weiss damit eine Anmut, Innigkeit und ein Schönheitsgefühl zu verbinden, wie es seit Huybrecht van Eyck keinem niederländischen Maler innewohnte.

Wenn das grosse Triptychon des »jüngsten Gerichts« in der Marienkirche zu Danzig von 1467, welches der Danziger Kapitän Paul Benecke auf einem englischen nach Italien bestimmten (?) Schiffe erbeutete, wirklich von Memling gemalt ist, so hätten wir darin sein frühest datiertes unter den erhaltenen und ein noch ganz mit Rogiers jüngstem Gericht zu Beaune zusammenhängendes Werk zu erkennen. Eine ähnliche Abhängigkeit zeigt auch das als Memling freilich ebensowenig gesicherte und vielleicht noch frühere Diptychon mit einem Kalvarienbild und dem Bildnis der Stifterin, welche nach dem Wappen Johanna, Tochter Karl VII. von Frankreich, sein könnte. Ihnen schliesst sich ein gesicherteres »Madonnenbild mit dem Stifter und dessen Patron Antonius Eremita« von 1472 in der Liechtenstein-Galerie zu Wien (Kl. B. 355) an. Höher stehen die zahlreichen meist bezeichneten Werke seiner Hand im Museum des Johanneshospitals in Brügge, unter welchen besonders zwei Triptychen von 1479 hervorragen. Zunächst der Johannesaltar, gestiftet von Jacob de Keuninck und Anton Seghers, Agnes Cazembrood und Clara van Hultem, mit der »Vermählung der hl. Katharina, der hl. Barbara und den beiden Johannes« im Mittelbild (Kl. B. 601), der »Enthauptung des Täufers« und der »Vision des Evangelisten Johannes« auf den

Innenseiten und der »Stifter mit ihren Patronen« auf den Aussen-seiten der Flügel. Die sinnige Lieblichkeit der Gestalten in ihrem vornehmen Jugendreiz bildet nun schon den schroffsten Gegensatz gegen die Härte der bürgerlichen Gestalten Rogiers, welchen Memling auch durch Korrektheit der Zeichnung und Komposition überbietet, wenn er auch der Luftperspektive und Tonwirkung ähnlich entbehrt wie der Meister von Brüssel. Ähnlicher Art ist das von Jan Florins van der Rist gleichfalls 1479 gestiftete kleine Triptychon mit der »Anbetung der Könige« im Mittelbild (Kl. B. 596), der »Geburt Christi« und der »Darstellung im Tempel« (Kl. B. 416) auf den Flügeln; ferner das Bildnis einer Tochter des Bürgermeisters W. Morcel als Sibylle von 1480 (Kl. B. 482), das Diptychon mit der »Madonna und dem Brustbild des Stifters Martin van Newenhoven« von 1487 (Kl. B. 585), eine undatierte »Madonna« (Kl. B. 91) und insbesondere der köstliche Ursulaschrein von 1489 mit Geschichten aus dem »Leben der hl. Ursula« (Kl. B. 81, 104, 403).

Innerhalb der zehn im Spitalmuseum zu Brügge vertretenen Jahre hatte der fleissige Künstler noch Zeit zu dem figurenreichen cyklischen Bilde der sog. »sieben Freuden Mariä«, welches, von Peter Buytink in die Frauenkirche zu Brügge gestiftet, sich jetzt in der Pinakothek zu München befindet, ferner zu dem zeitlich und künstlerisch diesem nahestehenden Bilde der »sieben Schmerzen Mariä« im Museum zu Turin, zu dem grossen Altar mit dem »hl. Christoph zwischen den hhl. Marcus und Ägidius« in der Akademie zu Brügge und zu der schönen »Madonna« in den Uffizien zu Florenz. (Kl. B. 553). Als letztdatiertes Werk erscheint der grosse doppelflügelige Altar von 1491 in der Greveraden-Kapelle des Doms zu Lübeck mit der Kreuzigung im Mittelbild und den Passionsszenen auf den Flügeln. Memling starb am 11. Aug. 1495 in Brügge.

Die Schule Memlings scheint nicht unbedeutend gewesen zu sein, da aber die zahlreichen erhaltenen Bilder seiner Art namenlos sind, könnten wir nur einem späteren Nachfolger näher treten. Doch weist uns dieser, als der Sohn eines Holländers und wahrscheinlich in Oudewater gebürtig, auf die holländische Gruppe.

## Die holländische Schule.

In der Zeit, in welcher Jan van Eyck in Brügge und Rogier van der Weyden in Brüssel ihrer Kunst oblagen, begann auch in Holland eine Schule von Tafelmalern zu erblühen, deren Sitz sich in

Haarlem befand. Den frühesten Künstlernamen Albert van Ouwater kannte man bisher nur durch C. van Mander, der von diesem Maler ein grosses jetzt verschollenes Altarwerk in der Hauptkirche zu Haarlem und ein Bild der »Auferweckung des Lazarus« rühmt. Seit das letztere durch Bode wieder aufgefunden und der Berliner Galerie zugeführt wurde, ist die Vermutung wesentlich bestärkt worden, dass Albert während des Aufenthaltes Jan van Eycks im Haag gelernt habe. Das zweijährige Verweilen Jans daselbst von 1422 bis 1424 konnte hiezu ausgereicht haben, auch wenn Albert ausser stande war, seinem Meister bei dessen Verzug nach Lille zu folgen. Jedenfalls konnte Albert von Ouwater von Jan van Eyck den ihm selbst eigenen Vorzug nicht entleihen, welchen C. van Mander und, wenn Alberto da Orlando mit Albert van Ouwater identisch ist, auch der Anonymus des Morelli nach dessen einst bei Cardinal Domenico Grimani in Venedig befindlichen Bildern hervorhebt, nämlich die treffliche Wiedergabe der Landschaft. Das einzige erhaltene Werk kann dies als Interieur-Bild freilich nicht bestätigen.

Es scheint in der That, dass die Landschaft von vornherein als die Domäne der Holländer zu betrachten ist, denn was wir bei Albert van Ouwater als Vorzug nur rühmen hören, finden wir bei seinen Nachfolgern durch eigenen Augenschein. Zunächst bei Gerrit van Haarlem, genannt Geertgen tot S. Jans, einem frühverstorbenen Schüler Alberts. Von seinem Kreuzaltar der Johanniterkirche zu Haarlem haben sich zwei Flügelstücke in der kaiserlichen Galerie zu Wien erhalten: Die »Beweinung des Leichnams Christi« und Darstellungen aus der »Johanneslegende«, die Bestattung des Täufers, die Verbrennung seiner Gebeine durch Julian den Apostaten und die Übertragung seiner Überreste nach Akkon, in einer Landschaft verbunden, wiedergebend. Daran reiht sich die »Allegorie des Sühnopfers« in der Galerie zu Amsterdam und der Flügelaltar im Rudolphinum zu Prag, mit der »Anbetung der Könige« (Kl. B. 386) im Mittelbilde und den »beiden Stiftern mit ihren Patronen Julian und Adrian« und der rückseitig in Grisaille gemalten »Verkündigung« auf den Flügeln. An all diesen Bildern erscheinen die hageren Figuren unbeholfen in der Formgebung und hölzern in der Bewegung, die Landschaft dagegen durch unmittelbare Naturbeobachtung und tonige Stimmung von grossem Reiz.

Zweifellos aus derselben Schule wie Geertgen ist Dierik Bouts entsprungen. Durch seine ältere Bezeichnung Dirck van Haarlem seiner Herkunft nach gesichert, scheint er frühzeitig nach



Löwen übergesiedelt, wo er zwar erst 1460 erwähnt wird, aber doch schon um 1450 sesshaft gewesen sein mag, da er mit einer Löwenerin verheiratet, bereits 1476 seinen ältesten Sohn in die Ehe gab. Sein Zusammenhang mit der Haarlemer Kunst scheint durch gelegentliche Rückkehr in seine Heimat weitere Nahrung gefunden zu haben, denn das jetzt verschwundene Altarwerk von 1462, welches van Mander in Leyden gesehen, war wohl schwerlich in Löwen gemalt. Sicher jedoch sein Hauptwerk, der 1466 bis 1468 entstandene Sakramentsaltar für S. Peter zu Löwen, von welchem das Mittelbild mit der Darstellung des »Abendmahls« sich noch an seiner ursprünglichen Stelle befindet, während von den vier Flügeltafeln, die »Begegnung Abrahams mit Melchisedech« und die »Mannalese« in die Münchener Pinakothek, das »Passahmahl« und die »wunderbare Speisung des Elias« in die Berliner Galerie gelangten. Der Maler zeigt in den Figuren eine ähnliche Härte und Ungelenkheit wie Gerrit und steht in Bewegung und Geberde dem Rogier bei weitem nach. Dafür aber ist die koloristische Behandlung der kalten Buntheit des Brüsseler Meisters, wenn auch nicht den Schöpfungen J. von Eycks überlegen, harmonisch, kräftig und tonig. Sein Bestes leistet indes der Künstler in der Landschaft, worin er sich gern in Tagesstimmungen versucht und sogar vor Dämmerungs- und Nachtbildern nicht zurückschreckt. Dieselben Gebrechen und Vorzüge zeigt auch das köstliche kleine Triptychon mit der »Anbetung der Könige« im Mittelbild, »Johannes Baptista und Christophorus« auf den Innenseiten und den statuarischen Grisailen der »hh. Katharina und Barbara« an den Aussenseiten der Flügel, jetzt in der Pinakothek zu München. Die wunderbar zarte Ausführung benimmt nichts von der hölzernen Steifheit der Mittelgruppe, aber wie die Flusslandschaft des Christophorusbildes von packender Dämmerungsstimmung, so ist der sommerliche Mittag auf dem Johannesbilde mit der Gebirgsfernsicht von einer bis dahin unerreichten Schönheit, Wahrheit und Luftwirkung, so dass wir keinen Anstand nehmen, das letztere Bild als das erste vollgiltige Landschaftsbild nicht bloss der Niederlande, sondern der ganzen Kunst des fünfzehnten Jahrhunderts, und somit Dirck Bouts als den Begründer der Landschaftsmalerei zu bezeichnen.

Der Altar von Löwen hatte dem Künstler die Ernennung zum Stadtmaler und einen Auftrag für das Stadthaus von Löwen verschafft, mit welchem die Väter der Stadt mit den Brüsseler Rathausbildern Rogiers zu wetteifern gedachten. Zwei der Tafeln, die »Legende des frommen Grafen am Hofe des Kaisers Otto III.« darstellend, sind im Museum zu Brüssel erhalten. Auf der einen

Tafel wird der Graf, welchen des Kaisers angebliche Gemahlin aus Rache des Angriffs auf ihre Tugend bezichtigt, enthauptet, auf der zweiten unterzieht sich des Grafen treues Weib dem Ordal, und erhärtet mit dem glühenden Eisen in der Hand die Unschuld des gemordeten Gatten. Der Künstler ist der dramatischen Bewältigung des Stoffes nicht gewachsen, und wenn es auch in den schwermütigen Köpfen nicht an Empfindung fehlt, bleiben doch die Figuren und die Handlung steif und leblos. Auch die übrigen nach Massgabe der erwähnten Arbeiten ihm mit mehr oder weniger Sicherheit zuzuteilenden Gemälde in S. Peter zu Löwen, in der Kathedrale zu Brügge, oder in den Sammlungen zu München, Nürnberg und Frankfurt a. M. teilen die berührten Qualitäten.

Von einer direkten Nachfolge Dirck Bouts', wie überhaupt von einer Fortsetzung der Haarlemer Schule des 15. Jahrhunderts wissen wir nichts Sicheres und überhaupt keinen Künstlernamen. Der Meister des Bildes der »Vermählung Mariä« im Prado zu Madrid darf als ein vielleicht jüngerer Schüler Ouwaters neben Dirck Bouts gestellt werden, wie nicht minder der wohl noch spätere Maler der besonders durch den landschaftlichen Hintergrund ausgezeichneten »Erweckung des Lazarus« im Besitz von R. v. Kaufmann in Berlin.

Später wurde die holländische Kunst in Zeichnung und Komposition der Figuren noch trockener und verlor auch an koloristischem Reiz. Dies zeigt namentlich Jan Joest van Haarlem, den wir vorzugsweise aus Calcar kennen, wo er von 1505—1508 thätig war. Ein anderer holländischer Meister, Gerard David aus Oudewater dagegen wird seiner heimatlichen Schule ungetreu, begiebt sich unter Memlings Einfluss und erscheint seit 1484 fast vierzig Jahre in Brügge thätig. Seine zwei für die Schöffenkammer des Rathauses in Brügge 1498 vollendeten Tafeln mit der Legende des Königs Kambyses und des bestechlichen Richters Sisamnes, jetzt in der Akademie zu Brügge, zeigen indes Reminiscenzen beider Richtungen. Später giebt er mehr einen verwaschenen Memlingismus, der an den weichen geschmackvollen Formen des Meisters festhält, das Kolorit jedoch abschwächt. So die »Madonna mit Heiligen, Engeln und Stiftern«, von dem Künstler selbst 1509 den Karmeliterinnen zu Brügge geschenkt, jetzt im Museum zu Rouen. Dadurch, dass sich die Madonnen-gestalt mehr oder weniger genau wiederholt, wie durch sein abgeblasstes Kolorit lässt dieses beglaubigte Werk mehrere andere mit Sicherheit ihm zuschreiben, wie die »Madonnen« im Municipalpalast zu Genua, in der Galerie zu Darmstadt, u. a. m.

Was endlich die Miniaturkunst der Niederlande betrifft, aus welcher am Anfange des 15. Jahrhunderts die Tafelmalerei der van Eyck und des Rogier van der Weyden hervorgegangen, so ergibt sich unzweifelhaft, dass im Laufe des Jahrhunderts umgekehrt die Tafelkunst der Miniaturmalerei das Gepräge gab. In der Regel liessen sich jedoch die Tafelmaler nicht dazu herab, Bücher zu illuminieren, und wenn ein Simon von Valenciennes († 1489) sich mit beidem befasste, so blieb er als Illuminator im Gebiet der Tafelmalerei untergeordnet. Leider sind die meisten der erhaltenen Prachtcodices ohne Künstlernamen, und wenn sich ein solcher findet, wie Wilhelm Wyelant im zweiten Band der Chronik des Hennegau, oder Jacques Undelof im Gebetbuch Karl des Kühnen von 1465, jetzt in Kopenhagen, so überragt deren Arbeit keineswegs jene der ungenannten ‚Verlichters‘ (Enlumineurs). Wir nennen davon das um 1430 mit nicht weniger als 2500 Illustrationen geschmückte »Brevier des Herzogs von Bedford« in der Nationalbibliothek zu Paris, die »Chronik von Jerusalem« und den »Gerard von Roussillon« von 1447 in Paris, die gleichzeitige »Chronik des Hennegau« in Brüssel, das »Leben der hl. Katharina« von 1457 in Paris, die »Composition de la Sainte Écriture« von 1462 in Brüssel, die »Chroniken Froissarts« in Breslau, »La Toison d'or« von 1468, »La fleur des histoires« und »Le livre de l'ame contemplative« in Brüssel und die in der Zeit Memlings entstandenen Gebetbücher zu Turin, Wien und München. Gegen Ende des 15. Jahrhunderts endlich scheint das Prachtwerk entstanden zu sein, das als die Schöpfung der Miniaturisten Lievin van Lathem und Gerard van Horenbout unter dem Namen Breviarium Grimani in der Markusbibliothek bewahrt wird. Jedenfalls überdauerte die Kunst solcher Prachtbücher die Erfindung der Buchdruckerkunst um mehr als ein halbes Jahrhundert.

---

Bei dem engen Zusammenhang, in welchem seit Ludwig IX. oder wenigstens seit Karl V. von Frankreich die Miniaturmalerei der Niederlande mit jener Frankreichs stand, dürfen hier auch einige etwas isolierte Künstlergestalten angefügt werden, welche um die in Rede stehenden Zeit in Frankreich thätig waren. In erster Reihe Jean Foucquet aus Tours. Von Haus aus Enlumineur und als solcher im Dienste des Königs Ludwig XI. lässt er sich in dem französischen »Flavius Josephus« der Nationalbibliothek zu Paris, in dem französischen »Boccaccio« der Bibliothek zu München und insbesondere in den »Heures des Etienne

Chevalier« († 1474) bei L. Brentano in Frankfurt a. M. als einen Meister schätzen, der niederländische und italienische Kunst zumal kennt, und mit einem feinfühligem Natursinn verbindet. Dasselbe gilt von seinen Tafelbildern wie in dem für die Pfarrkirche zu Melun gemalten Diptychon, von welchem die »Madonna« im Museum zu Antwerpen, der »hl. Stephan« im Besitz Brentanos sich befindet. Als Porträtist wandelt er ganz in niederländischen Bahnen und vorwiegend in jenen brabantischer Richtung, wie dies das männliche Bildnis der Galerie Liechtenstein in Wien (Kl. B. 277) zeigt.

Noch mehr als Foucquet stand übrigens jener Künstlerkreis mit den Niederlanden in Beziehung, welchen René von Anjou an seinem Musenhof zu Aix in der Provence versammelte. Auch hier verbindet sich Miniaturarbeit mit Tafelmalerei, die erstere ziemlich mässig, die letztere dagegen, für welche auch wenigstens ein Künstlername, Nicolas Froment von Avignon, nachweisbar, die niederländische Kunst mit etwas oberrheinischem Beigeschmack versetzend.

---

# Die deutsche Malerei des 14. und 15. Jahrhunderts.

## Böhmen.

Nachdem auch in Deutschland die Thätigkeit der Wandmaler, der Glasmaler, der Schilder und der Miniaturen Jahrhunderte hindurch ein wenn auch nicht ganz fortschrittloses aber doch mehr handwerksmässiges und unpersönliches Gepräge bewahrt hatte, erheben sich von der Mitte des 14. Jahrhunderts ab vier deutsche Landstriche über das Durchschnittsniveau der übrigen. Diese sind Böhmen, der Niederrhein, Schwaben und Franken.

An der Spitze steht zeitlich Prag, jedoch nicht durch eine im Schosse der Stadt und durch die Pflege der Bürger entstandene und genährte Thätigkeit, sondern durch die Initiative einer kunstliebenden deutschen Dynastie. Der ganze Aufschwung knüpft sich dort an die Regierungszeit des Kaisers Karl IV. (1347—1378). Der hochgebildete Fürst hatte seine Erziehung am französischen Hofe genossen und durch Reisen in Italien abgeschlossen. Anregung genug zu dem Versuch, seine böhmische Residenz und namentlich seine Lieblingsschöpfung, Burg Karlstein, zu einem ähnlichen romantischen Glanze zu erheben, wie er ihm nicht bloss aus der Parzivalsage vorschwebte, sondern wie er ihn auf französischem und italienischem Boden gesehen. Dazu mussten aber auswärtige Kräfte entboten werden. Ein französischer Architekt begann den Dombau, Mosaisten wahrscheinlich aus Venedig unternahmen dessen Ausschmückung und der schon erwähnte Tommaso da Mutina überkam die Ausführung oder Leitung von einer Reihe von Tafelwerken wie Wandgemälden. Die erhaltenen bezeichneten Tafelwerke dieses Malers, nämlich die Altarflügel mit »Madonna« und dem »Schmerzensmann« in der Kreuzkapelle zu Karlstein, oder das aus Karlstein in die

Wiener Galerie versetzte Triptychon mit der »Madonna und den hh. Palmatus und Wenzeslaus« lassen freilich die auf den Modenesen gefallene Wahl des Kaisers ebensowenig glücklich erscheinen, wie die dem Tommaso und seinen Gehilfen zuzuschreibenden Fresken, die »Madonna mit dem adorierenden Kaiserpaar« in der Katharinenkapelle zu Karlstein und die 26 Gemälde aus dem »Alten und Neuen Testament« im Kreuzgang des Hieronymitenklosters Emaus zu Prag.

Diese in das Gebiet der italienischen Kunst fallenden Leistungen kommen indes hier weniger in Betracht als die Arbeiten der von Karl IV. herangezogenen deutschen und böhmischen Künstler. Und an diesen war nach der gleichzeitig mit der Grundsteinlegung von Karlstein 1348 stattgefundenen Gründung einer Maler- und Schilderbruderschaft zu Prag kein Mangel. Wir kennen jedoch nur einige Maler nach ihren Lebensumständen und Werken. So den Meister Nicolaus, genannt Wurmser (Wormser) von Strassburg, der als Familiaris des Kaisers eine ähnliche Stellung innegehabt zu haben scheint, wie einige Niederländer an den Höfen Karls V. von Frankreich und seinen Brüdern. Ihm sind vielleicht die Malereien der 1357 geweihten Marienkirche zu Karlstein, »Szenen aus der Apokalypse« darstellend, zuzuschreiben, wie auch einige Madonnentafeln in S. Stephan zu Prag und in der Minoritenkirche zu Krumau. Unberührt von italienischem Einfluss zeigen sie sich in ihren schlanken Gestalten, fließendem Gewande und holdem Ausdruck wenig verschieden von den gleichzeitigen Arbeiten am Mittelrhein.

Während aber auch diese Werke nichts Eigenartiges und besonders nichts für die Prager Kunst Charakteristisches darbieten, finden wir in der Kreuzkapelle des Donjon von Karlstein einen umfänglichen Cyklus eines originellen einheimischen Malers, nämlich des Meisters Dietrich angeblich aus Prag. Die Folge besteht aus nicht weniger als 133 Gemälden, als Wandvertäfelung in zwei und stellenweise drei Reihen aneinandergesetzt, sämtlich Halbfiguren von Aposteln, Evangelisten, Heiligen beider Geschlechter und Kirchenvätern darstellend. Die sehr gedrungenen, in den Extremitäten plumpen und auch sonst derben Gestalten haben weder mit italienischer, noch mit rheinischer und fränkischer Kunst etwas gemein, die Technik ist tüchtig, die Ausführung auf gemustertem Goldgrund sorgfältig, der Ausdruck von ernster Sinnigkeit. Wie zwei von diesen Tafeln (Ambrosius und Augustinus) in die Wiener Galerie versetzt wurden, so auch das gleichartige Hauptstück des Altars mit der »Kreuzigung«, während die Staffel mit dem »von

Engeln und hh. Frauen beweinten Schmerzensmann« zurückblieb. Der Künstler, welcher schon 1359 als kaiserlicher Hofmaler erscheint, erhält 1367 als ‚Familiaris Theodericus‘ für den kunstreichen Bilderschmuck der königlichen Kapelle Abgabefreiheit.

Dass Meister Dietrich schulbildend mehr als Tommaso oder Wurmser leistete, scheint aus den Wandgemälden der Wenzelkapelle des Doms zu Prag oder aus der Serie der unteren Marienkapelle von Karlstein mit der »Reliquienüberreichung durch Karl IV. und dessen erste Gemahlin Blanche von Valois«, der »Ringübergabe an Wenzel« und dem »Reliquienkult Karl IV.« hervorzugehen. An den zwei um 1380 gemalten ausdrucksvollen Tafeln im Rudolphinum zu Prag »Madonna mit dem Kind von Karl IV. und Wenzel unter Assistenz ihrer Patrone adoriert« und die »Landesheiligen Veit, Ludmilla, Prokop und Adalbert nebst dem Stifter Očko von Wlaschim« (Kl. B. 397) könnte man sogar Theodorichs eigene Urheberschaft annehmen, wenn sie nicht einigen Fortschritt gegen die Darstellungen in der Kreuzkapelle und geringere Derbheit in den Körperformen verrieten. Sie erscheinen auch verwandt mit den Altartügeln von 1385, welche nach ihren Inschriften Reinhart von Mühlhausen, Bürger von Prag, in seiner Heimat Mühlhausen am Neckar gestiftet, auf der Empore der Kirche dieser schwäbischen Stadt erhalten sind.

Ganz von Karl des IV. Kunstliebe getragen, verlor aber die böhmische Malerei ihre Bedeutung sofort wieder, als im Jahre 1378 dieser Mäcen die Augen geschlossen hatte, und Wenzels Missregierung wie die Hussitenbewegung der Kunst jede Gelegenheit verengten. Und auch als nach den Utraquistenstürmen die Malerei sich wieder allmählich hob, hatte sie wenig mehr von der Eigenart der Zeit Karl IV. bewahrt, sondern zehrte zumeist vom Import und von dem leitenden Stil Nürnbergs.

## Die kölnische Schule.

In der Zeit des böhmischen Kunstaufschwungs regte sich auch an verschiedenen Punkten des Rheins gesteigerte Malthätigkeit. So finden wir an der Schweizergrenze Miniaturarbeit mit vermehrter realistischer Tendenz. Vom Oberrhein (Strassburg) sahen wir Nikolaus Wurmser nach Prag berufen. Am Mittelrhein muss das tüchtige Altarwerk mit »Maria und der hl. Sippe nebst den hhl. Servatius, Agnes, Barbara und Dorothea«, einst zu Ortenberg in Oberhessen (Kl. B. 49 und 631) und das

stilverwandte Bild mit den »hhl. Ottilia, Barbara, Agatha und Walpurga« aus Seligenstadt (Kl. B. 217), beide jetzt im Museum zu Darmstadt, um 1400 entstanden sein. Mehr und mehr aber konzentrierte sich die ganze rheinländische Kunst in der Königin der Rheinstädte, nämlich in Köln.

Man kann sich keinen grösseren Gegensatz denken, als die schwere Derbheit des Prager Meister Dietrich gegenüber der zarten Schlankheit und flüssigen Biegsamkeit der Gestalten der Kölner Malerei. Der gotische Figurentypus, wie er sich vornehmlich in der Miniaturmalerei seit Ludwig IX. von Frankreich aus auch über die Nachbarländer zu verbreiten begonnen, erscheint hier auf die Spitze getrieben, ohne dass jedoch die rheinische Kunst den Eindruck der Koketterie, wie er die französischen Miniaturen des 14. Jahrhunderts kennzeichnet, mit in den Kauf nahm, indem die übertriebene Eleganz der Gestalten stets mit unschuld- und empfindungsvollem Ausdruck verbunden blieb. Sie verrät den Einfluss der mystischen Strömung, welche von hervorragenden Kanzelrednern wie den Dominikanern Albert und Eckhardt, Tauler und Suso, die auf eine zum Herzen sprechende, Empfindung und Phantasie anregende Kunst Wert legten, mächtig gefördert worden war. So spielte Köln bis über die Mitte des 15. Jahrhunderts im Norden jene Rolle, welche in Italien Siena zugefallen war, während die Kunst der van Eycks, Rogier und ihrer Nachfolger vielmehr nahelegt, mit der Kunst-richtung von Florenz in Parallele gestellt zu werden.

Wir vermögen jedoch mit den erhaltenen Kölner Tafelbildern vom Ende des 14. Jahrhunderts keinen Meisternamen in sichere Verbindung zu bringen. Denn wenn wir auch aus der Limburger Chronik zum Jahre 1380 erfahren, dass damals in Köln ein Maler Wilhelm lebte, »der in der ganzen Christenheit nicht seinesgleichen hatte«, und wenn es auch wahrscheinlich ist, dass dieser mit dem 1358—1378 in Köln urkundlich nachweisbaren Wilhelm von Herle (bei Limburg) identisch, so erscheint es doch nicht statthaft, diesem in der üblichen Weise die besseren unter den erhaltenen kölnischen Tafelbildern jener Zeit bestimmt zuzuschreiben. Denn Meister Wilhelms Thätigkeit wird nur im Gebiet der Miniatur- und der Wandmalerei ausdrücklich erwähnt, und die dürftigen im Kölner Museum verwahrten Reste von seinen Rathausmalereien reichen zur Bestimmung seiner Hand an den Tafelbildern keineswegs aus. Doch ist wenigstens die Möglichkeit eines solchen Zusammentreffens nicht ausgeschlossen, wenn es auch schwer sein wird, bei der Auswahl unter den erhaltenen



Stücken auch dem Anteil gerecht zu werden, welchen Wilhelms Geschäftsnachfolger Wynrich von Wesel daran hatte.

Das hervorragendste Werk dieser Gruppe ist der aus der Klarakirche stammende, jetzt im Chorkapitel des Doms zu Köln befindliche Altar mit »Szenen aus dem Leben Christi«. Das Naturstudium erscheint daran gering, namentlich sind die Extremitäten klein und von überzierlicher Dürrigkeit, auch die Gewandung ist sehr summarisch behandelt. Aber alles atmet Stimmung und Empfindung und zeugt von einer um so erfolgreicheren Versenkung in das Seelische, als der Meister über ein nicht geringes supranaturalistisches Schönheitsgefühl verfügt. Von ähnlichem Reiz ist das Triptychon im Kölner Museum mit der Halbfigur der »Madonna« im Mittelbild und den »hh. Katharina und Barbara« auf den Flügeln. Doch finden sich hier schon gesteigerte Abweichungen von den Normalproportionen im Ganzen wie im Detail. Die Stirnen werden grösser, Augen, Nase und Mund kleiner und namentlich die Hände verschrumpft und völlig kraftlos. Dasselbe gilt von den »Madonnen mit der Bohnenblüte« im Germanischen Museum zu Nürnberg und im Museum zu Köln, wie von dem »Veronikabilde« der Pinakothek zu München. Von den Kreuzifixdarstellungen könnten vielleicht noch die »Kreuzigung mit den Stiftergestalten der Kassel und Kleingedanc« im Museum zu Darmstadt (Kl. B. 247) und der »Crucifixus mit Maria und acht Aposteln« im Museum zu Köln mit dem Meister des Klarenaltars in Zusammenhang gebracht werden.

Es fehlt jedoch auch nicht an einer Anzahl anderer Werke, welche eine weitere Entwicklung und zwar nicht durchaus zum besseren verraten. Bei gesteigerter Schlankheit, Zierlichkeit und Kraftlosigkeit findet sich daran ausser gelegentlichen pathetischen Anläufen ein idyllischer Zug, der den Mysticismus mit Einflüssen der von den Miniatoren entwickelten Minneliedillustration verbindet. Hieher gehören das Rundbild des »Marienkonzerts« in der Pinakothek zu München, das Marienaltärchen in der Berliner Galerie mit einer »Gesellschaft von Heiligen um Madonna« im Mittelbild und den »hh. Elisabeth und Agnes« auf den Flügeln u. a. m. Will man jene Gruppe unter dem Namen des Meisters Wilhelm gruppieren, so dürfte sich für diese der Sammelname des Meisters Wynrich empfehlen.

Im Zusammenhang damit stehen die gleichzeitigen Arbeiten Westphalens, vorzugsweise von Soest, in welcher Stadt wir schon in einer früheren Periode die ältest nachweisbare Tafelkunst Deutschlands gefunden haben, und wo uns jetzt ein Meister

Konrad von Soest begegnet. Sein mit 1404 datiertes Triptychon der Kirche zu Nieder-Wildungen mit »Szenen aus dem Leben Christi und Einzelheiligen« unterscheidet sich übrigens durch geringere koloristische Eigenschaften, nämlich durch eine helle und kalte Buntheit von den gleichzeitigen Kölner Arbeiten. Auf dieselbe Hand deutet die Tafel mit dem »hl. Nikolaus umgeben von vier Heiligen und der Stifterfamilie« in der Nikolaikapelle zu Soest und eine »Kreuzigung« in der Kirche zu Warendorf, während die Darstellungen aus dem »Marienleben« auf zwei in der Kirche zu Fröndenberg befindlichen Altarflügeln mehr Anschluss an Köln zeigen.

Um einen Riesenschritt vorwärts ging in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts in Köln Meister Stephan Lochner aus Meersburg am Bodensee, gest. zu Köln 1452. Schon A. Dürer schreibt dem Meister Stephan ein Hauptwerk zu, nämlich das zwischen 1440 und 1450 für die Rathauskapelle zu Köln entstandene Triptychon mit der »Anbetung der Könige« im Mittelbild, den »Scharen der hl. Ursula und des hl. Gereon« auf den Innenseiten und der »Verkündigung« auf den Aussenseiten der Flügel. Die gesteigerte Realität der Formensprache, die detaillierte Durchführung wie die an die Stelle der früheren Temperamalerei gesetzte Öltechnik lassen einen starken Einfluss des Genter Altarwerks nicht bezweifeln, ebensowenig ist aber auch zu übersehen, dass der Meister sich der Fesseln des obengeschilderten Kölner Idealstils nach Gesichtstypen und holdseligem Ausdruck nicht zu entschlagen vermochte. Denselben Meister dürfte wohl auch die »Madonna mit dem Veilchen und einer Stifterin« im erzbischöflichen Museum, vielleicht auch die »Madonna im Rosenhag« im städtischen Museum zu Köln beizulegen sein. Andere Werke verraten bei gleicher Richtung verschiedene Hände, wie das »Jüngste Gericht« im städtischen Museum zu Köln, oder Gehilfenarbeit wie der Flügel des letzteren Bildes, an den Aussenseiten »sechs Heilige« (Pinakothek zu München), an den Innenseiten »Apostelmartyrien« (Städel'sches Institut in Frankfurt) darstellend. In die Reihe der Schülerarbeiten gehört dann die »Darstellung im Tempel« von 1447 in der Galerie zu Darmstadt (Kl. B. 61), wie das Altarwerk von Haisterbach in der Pinakothek zu München.

Einen erheblich weiteren Fortschritt auf dem realistischen Wege und im Studium der gleichzeitigen Niederländer zeigt der seinem Namen nach unbekannteste Meister des Münchener Marienlebens, früher Meister der Lyversbergschen Passion genannt, welche letztere Serie im Museum zu Köln

doch thatsächlich von einer schwächeren Hand der gleichen Werkstatt herrührt. Noch haftet den Gesichtern und besonders den weiblichen die Kölner Typik mit der kleinlichen etwas gezierten Behandlung an, auch ist die Landschaft insoferne noch nicht im Sinne der Niederländer durchgeführt, als die hügeligen Gründe noch in idealer Bläulichkeit ohne entsprechende Abtufung und Perspektive ausgeführt und statt der Luft vielmehr auf Goldgrund gesetzt sind; aber sonst ist, namentlich im Detail das Naturvorbild näher gerückt und zum Teil meisterlich wiedergegeben. An die sieben Tafeln des »Marienlebens« (Kl. B. 619) in der Pinakothek zu München reiht sich eine achte in der Nationalgalerie zu London, wozu bei völlig gleicher Behandlung ein datiertes Altarwerk von 1463 in der Kirche zu Linz am Rhein, ein anderes in der Spitalkirche zu Cues an der Mosel, eine Kreuzabnahme im Museum zu Köln und andere Tafeln in den Galerien zu Köln, München und Berlin wie in S. Kunibert zu Köln kommen. Von den zahlreichen anderen, derselben Werkstatt angehörigen schwächeren Bildern nennen wir die »Passionsvorstellungen« einst im Lyversbergschen Besitz, jetzt im Museum zu Köln, »Mariens Tempelgang und Tod« von 1473 (Kl. B. 511) und die »Anbetung der Könige« im Germanischen Museum zu Nürnberg. Unter den verwandten Bildern lässt sich eine Gruppe besonders ausscheiden, welche man nach einem Bilde des Kölner Museums Werke des Meisters der Verherrlichung Mariens genannt hat, und welche dem Stile nach zwischen der Art des Meisters Stephan und jener des Meisters des Marienlebens stehen.

Selbständiger als der Maler der Verherrlichung Mariens erscheint der gleichzeitige Kölner Maler, welchen man nach einigen Bildern im Chor von S. Severin zu Köln Meister von S. Severin genannt hat, obwohl die »Anbetung der drei Könige« im Museum zu Köln für seine Eigenart sprechender wäre. Ohne besonderen Schönheitssinn unterscheidet sich dieser von dem Meister des Marienlebens durch seine trockenen Härten und insbesondere durch das langgezogene Oval seiner Köpfe, welche Eigenschaften keinen Zweifel ermöglichen, dass auch die »Himmelfahrt Mariä« in der Galerie zu Augsburg, »Christus am Ölberg« und die »Beweinung Christi« in der Pinakothek zu München und ein »Jüngstes Gericht« im Museum zu Köln von derselben Hand sind. Noch etwas weiter von dem Meister des Marienlebens entfernt sich der nach einem Werk des Kölner Museums als Meister des Georgenaltars unterschiedene Maler durch seinen derben Naturalismus und durch die schweren knöchigen Extremitäten seiner Gestalten.

Näher dagegen steht ihm ein westfälischer Künstler, nach den jetzt zerstreuten Resten eines Altarwerkes von 1465 aus der Klosterkirche zu Liesborn Meister von Liesborn genannt. Wie keiner seiner Zeitgenossen weiss dieser das Naturstudium der Niederländer mit der idealen Anmut Stephan Lochners zu verbinden, und wenigstens die erhaltenen Stücke des Liesborner Altars, von welchem sich »sechs Halbfiguren von Heiligen« in der Nationalgalerie zu London, und andere Fragmente bei Herrn Löb auf Schloss Hamm und im Museum zu Münster befinden, verraten engeren technischen Zusammenhang mit den Niederländern, als ihn Meister Stephan aufzuweisen hatte. Aus seiner Werkstatt stammen die »Kreuzigungsbilder« in Lippborg und in der Höhenkirche zu Soest, der »Passionsaltar« zu Süninghausen und anderes. Im weiteren Verlauf überwiegt auch in Westfalen die realistische Richtung, wie im »Sippenaltar« der Wiesenkirche zu Soest von 1473, und in den jetzt im Museum zu Münster befindlichen Flügeln des Altars von Wiesenfeld, als dessen Urheber Johann Körbecke aus Münster wahrscheinlich ist, oder in einigen Altarwerken des Gert von Lon aus Geseke bei Paderborn, gleichfalls im Museum zu Münster, dessen Thätigkeit jedoch bereits überwiegend in das 16. Jahrhundert fällt. — Wie damit die Thätigkeit einiger mittelh rheinischer Meister der zweiten Hälfte des 15. Jahrh. zusammenhängt, vermögen wir in Ermangelung datierbarer Werke nicht sicher zu beurteilen. Wir wissen nur, dass Sebald Fyol und dessen Sohn Konrad Fyol seit 1442 in Frankfurt a. M. ansässig und angesehen waren.

Gegen Ende des 15. Jahrh. und darüber hinaus aber wirkten in Köln einige sehr eigenartige Meister, unter welchen der nach dem Boisseréeschen Triptychon der Münchener Pinakothek Meister des hl. Bartholomäus genannte Maler, nach zwei im Kölner Museum befindlichen Hauptwerken auch Meister des Thomasaltars oder Meister des Kreuzaltars genannt, der hervorragendste ist. In gesteigerter Geschicklichkeit und Feinheit der Detailausführung folgt er noch ganz der Typik der altkölnischen Schule und ihren eleganten Formen, aber die empfindungsvolle Idealität streift schon zumeist an barocke Koketterie und verzerrte Sentimentalität. Wie kein früherer Kölner sucht ausserdem der Künstler die Kirchlichkeit seiner Werke durch engeren Anschluss an plastische und vorab statuarische Formensprache zu steigern, die vielleicht auf oberrheinische Einflüsse zurückzuführen ist.

Derselben Richtung, aber in etwas verwaschener Behandlung gehört der Kölner Maler an, welcher nach dem Hackenayschen

Hausaltar im Museum zu Köln der Meister der hl. Sippe genannt wird. Seine Bilder, unerfreulich durch ihre schwächliche Schattierung und durch das monoton rosige Incarnat sind sehr zahlreich, namentlich in den Galerien zu Köln, München und Nürnberg (Kreuzigung Christi Kl. B. 499). Sie repräsentieren mit den Arbeiten des Meisters des Bartholomäus dieselbe Erscheinung, wie sie in der Verschnörkelung und Unruhe der gotischen Architektur vom Ende des 15. Jahrhunderts vorliegt: Das barocke Ausleben mittelalterlicher Anschauungen.

## Schwaben.

Der Zusammenhang, in welchem das allemannisch-schwäbische Gebiet, der Südwesten Deutschlands, mit der Kunst des Niederrheins und der Niederlande stand, war im ganzen ein sehr lockerer. Nur vereinzelt finden wir direkte Beziehungen; zumeist geht der Aufschwung des 15. Jahrhunderts bei nur ganz oberflächlicher Kenntnis der Errungenschaften des höheren Nordens aus der allgemeinen Entwicklung der Kunstthätigkeit des 14. Jahrhunderts, welche nördlich von den Alpen nur an wenigen Orten ein lokales Gepräge zeigt, hervor. Und dabei finden wir, während der Tafelmalerei der niederländischen und zum Teil auch kölnischen Kunst die vorausgegangene Miniaturmalerei vorwiegend massgebend war, in Oberdeutschland die Bildschnitzerei vorbildlich. Das oberdeutsche Altarwerk, vorher ausschliesslich plastisch, hatte der Malerei nur sehr allmählich eine sekundäre, erst auf die Aussenseite der Flügel und dann auf die Tafeln überhaupt beschränkte Stellung eingeräumt, und sie zunächst nur als Surrogat für die Reliefbildnerei erscheinen lassen.

Dies konnte um so leichter geschehen, als das polychromierte Schnitzwerk besonders an den in Flachrelief behandelten Schreinflügeln selbst mehr durch den farbigen und Gold-Schmuck als durch die Modellierung wirkte. Wollte man sich nun die Arbeit dadurch erleichtern, dass man gelegentlich das Schnitzmesser fortliess und die Darstellungen lediglich in Farbe wiedergab, so lag es nahe, denselben in der Zeichnung das im Relief entwickelte plastische Gepräge zu geben. Diese Absicht hat sicher dahin mitgewirkt, dass den oberdeutschen Malereien des 15. Jahrhunderts im entschiedensten Gegensatz gegen die Kunst der van Eyck und des Meisters Stephan der plastische Stil verblieb. Dieser aber konnte weniger in einem Anklang an Stein- oder

Bronzeplastik, wie er einen Teil der Malereien des italienischen Quattrocento charakterisiert, als in der Anlehnung an die bauschige Wirkung der Holzschnitzerei bestehen, welche bei den Altarwerken des Nordens in jener Zeit allein in Frage kam.

Für die alemannisch-schwäbische Kunst kommen zunächst zwei Betriebsgebiete der Malerei in Betracht, einerseits die Städte am Oberrhein zwischen Strassburg und Basel, anderseits Ulm. Leider können wir das angegebene Verhältnis keineswegs weit zurückverfolgen, weil wir vom Oberrhein infolge der dortigen Bilderstürme der Reformationszeit und namentlich jener vom Jahre 1529 überhaupt wenige alemannische Arbeiten aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts besitzen. An Malernamen fehlt es zwar keineswegs, wie denn Johann Hirtz seit 1427 in Strassburg und Hans Tieffental aus Schlettstadt oder Meister Lauwlin seit 1425 bis 1446 in Basel thätig nachweisbar sind. Allein erst von 1463—64 finden wir Fragmente einer Schöpfung des seit 1436 in Kolmar thätigen Malers Kaspar Isenmann, jetzt im Museum zu Kolmar, Arbeiten, deren teilweiser Realismus mit der ausbündigsten Hässlichkeit der Gestalten kaum versöhnen kann.

Das ältest nachweisbare unter den im eigentlichen Schwaben entstandenen Werken aber giebt keinen Aufschluss über die Zugehörigkeit seines Künstlers zur oberrheinischen oder zur Ulmer Malergruppe. Es ist das wohl erhalten an Ort und Stelle zu Tiefenbronn verbliebene Altarwerk von 1431 (?), bezeichnet mit dem Künstlernamen Lucas Moser von Weil der Stadt. Denn obgleich sich in der dargestellten »Magdalenen- und Lazaruslegende« einige Kenntnis der Kölner Malerschule des sogenannten Meisters Wilhelm findet, lässt sich doch bei dem Mangel gleichzeitiger alemannischer und Ulmer Arbeiten schwerlich entscheiden, ob der Künstler von einer oberrheinischen oder Ulmer Werkstattschule aus eine allenfallsige Wanderung an den Unterrhein angetreten habe.

Wenn es aber auch nicht zu erweisen ist, dass der begabte und technisch wie künstlerisch gut gebildete Lucas Moser in Ulm, wo bald nach dem Beginn des Münsterbaues und gewiss nicht erst mit der Gründung der Lucasbruderschaft zu den Wengen im Jahre 1473 auch das Malerhandwerk zu blühen begann, seinen Unterricht genossen und sich wohl auch später, als ihm das armselige Treiben in Weil, welches er in der Tiefenbronner Inschrift beklagt, zu eng geworden war, niedergelassen habe, so ist beides doch in hohem Grade wahrscheinlich. Wir vermuten sogar, dass Hans Schüchlin von Ulm seine Aus-

bildung ihm zu danken habe. Denn es kann kaum als ganz zufällig erscheinen, dass dieser im Jahre 1469 in demselben Tiefenbronn eine Altarbestellung erhielt, in deren Ausführung er sich dem Lucas Moser zwar überlegen, aber doch kunstverwandt erwies. Freilich ist das gleichfalls wohlerhaltene, bezeichnete und datierte Werk noch in manchem Betracht ein Rätsel. Wenn aber in den »Marienbildern« der Aussenseite Anklänge an die nachmalige Augsburgener, in den »Passionsbildern« der Innenseiten der Flügel dagegen starke Beziehungen zu der Nürnberger Schule sich finden, so lässt sich dies wohl eher durch die Mitwirkung von Gehilfen verschiedener Schulung als durch zweierlei Manieren des Meisters erklären, und beweist jedenfalls, dass die Schüchlin'sche Werkstatt von einem gewissen Umfange war. Der Meister starb auch im Besitz mehrerer Würden in seiner Vaterstadt (1505).

Sicher war der grösste Ulmer Meister des 15. Jahrhunderts der Schüler und nachmals auch Gehilfe und Schwiegersohn Schüchlin's, nämlich Bartholme Zeitblom. So lange beide gemeinschaftlich arbeiteten, wie an den mit beiden Namen bezeichneten jetzt in der Galerie zu Budapest befindlichen Flügeln eines Altarwerks von Münster bei Augsburg, erscheint Zeitbloms Art noch nicht selbständig entwickelt, wenigstens lässt sich an den streng nach Holzschnitzwerken stilisierten Gestalten der »hh. Augustin, Johannes Baptista und Bartholomäus«, »Florian, Johannes Evangelista und Sebastian« der Anteil beider nicht sondern. Auch in den Altarflügeln angeblich aus Kilchberg, jetzt im Museum zu Stuttgart, erscheint die scharfbrüchige Plastik der Gewänder noch festgehalten, während diese Gebundenheit in den von 1488 stammenden Flügeln der Wallfahrtskirche von Hausen, jetzt in der Altertümersammlung zu Stuttgart, gelockert und weiterhin gänzlich gelöst erscheint. So in den Flügel-paaren der Kirche zu Bingen bei Sigmaringen mit der »Anbetung der Hirten und Könige«, der »Beschneidung Christi« und dem »Tod Mariens«, oder in den acht Tafeln des »Marienlebens« im Museum zu Sigmaringen. Vollendet aber erscheint der ohne alle Schwächlichkeit empfindungsvolle Stil dieses charakteristisch deutschen Meisters in dem Altarwerk von Eschach, jetzt zum Teil im Museum zu Stuttgart, zum Teil in der Galerie zu Berlin, wie in den Altarflügeln von 1497, aus Heerberg im Kocherthal in die Stuttgarter Altertümersammlung versetzt. Die schlichte Schönheit und Innerlichkeit der Köpfe, der einfach fließende Linienreiz der Gewandung ist kaum mehr zu überbieten. So glücklich aber

der Meister im zuständlichen Andachtsbild und in handlungslosen Heiligenfiguren, wie in der »hl. Ursula und Margaretha« in der Münchener Pinakothek erscheint, so unverkennbar ist seine Unfähigkeit zu dramatischer Darstellung, wie in den »Valentiniensbildern« zu Augsburg, in der »Beweinung Christi« im Germanischen Museum zu Nürnberg (Kl. B. 566) u. s. w. Zeitblom wird 1517 zum letztenmal erwähnt.

Ein anderer Schwabe, der Dominikaner Martin Schwarz in **Rottenburg**, von welchem sich vier Flügelbilder im Germanischen Museum zu Nürnberg befinden, kann trotz anerkennenswerter Tüchtigkeit neben Zeitblom nur genannt werden. Ebenso dürfen wir bei einer Anzahl von namenlosen Malern zweiten Ranges, welche sich sichtlich an Schüchlin oder an Zeitbloms frühere Art anschlossen, und deren Arbeiten sich vorzugsweise in den Sammlungen zu Stuttgart, München, Augsburg und Nürnberg befinden, nicht verweilen.

Mit Schüchlin zeitlich parallel geht ein Meister in **Kolmar**, **Martin Schongauer**, auch **Martin Schön** genannt. Sein aus Augsburg stammender Vater hatte sich 1445 als Goldschmied in Kolmar ansässig gemacht, wo auch bald darauf, mithin sicher nicht vor Schüchlin, Martin geboren ward. Dass er zunächst bei seinem Vater lernte, darauf deutet seine vorwiegende Thätigkeit als Kupferstecher, völlig unerweislich aber ist, dass er als Maler von K. Isenmann unterrichtet worden sei. Dagegen erscheint es nach den Stilzusammenhängen — man vergleiche z. B. seine Stiche »die Kreuzschleppung« und »Grablegung« mit den gleichen Darstellungen auf Schüchlins Tiefenbronner Altar — wahrscheinlicher, dass er seinen Malunterricht in Ulm genoss und diesem durch abschliessende Studien in den Niederlanden, vielleicht bei einem Nachfolger Rogiers, ein verändertes Gepräge gab. Das älteste unter den erhaltenen Gemälden seiner Hand, die »Madonna im Rosenhag« von 1473 in S. Martin zu Kolmar (Kl. B. 56), von welchem Gegenstande sich eine kleine Wiederholung in der Sammlung Sepp zu München befindet (Kl. B. 332), zeigt den niederländischen Realismus leicht idealisiert, in den Gewandformen die Gediegenheit Rogiers erreicht, in der Empfindung der Köpfe dagegen übertroffen. Geringer und wohl zum Teil Gesellenarbeit sind die sechzehn Tafeln »Passionsszenen und Marienleben«, aus dem Dominikanerkloster in das Museum zu Kolmar gelangt, wenn auch die durchweg neuen Kompositionen von der Erfindungsgabe des Meisters zeugen. In den beiden Flügeln eines Altarwerks von Isenheim dagegen, aussen die »Ver-



kündigung« und innen die »Geburt Christi« und die »Anbetung des Kindes durch den hl. Antonius« darstellend, finden wir den Künstler ganz auf dem Wege, lediglich aus der Natur zu schöpfen und bei gesteigerter Empfindung auf die niederländischen An eignungen und namentlich auf das prächtige Kolorit zu verzichten. Der Art sind auch die beiden kleinen »hh. Familien« in der Pinakothek zu München und in der kaiserlichen Galerie zu Wien, welche ebenso den Stecher höher schätzen lassen als den Maler, zugleich aber auch zeigen, dass der Künstler in beiden Richtungen als der eigentliche Vorläufer Dürers erscheint, welcher letztere mit Schongauer mehr Berührungspunkte zeigt als mit seinem unmittelbaren Lehrer Wolgemut. Martin Schongauers früher Tod (1491) verhinderte nicht den Weiterbetrieb seiner Werkstatt (Kl. B. 223), an deren Spitze sich nun sein Bruder Ludwig Schongauer stellte, welcher vorher in Ulm, dann seit 1479 in Augsburg eine selbständige Thätigkeit entfaltet hatte. Doch sind wir ausser stande, unter den anonymen Arbeiten der Kolmarer Schule ihm bestimmte Werke zuzuweisen.

Wohl schon vor dem Erscheinen des letzteren in **Augsburg** empfand auch diese Stadt die Einwirkung der Ulmer und vielleicht auch der Kolmarer Schule. Wir kennen jedoch dort seit dem Anfang des 15. Jahrhunderts zwar zahlreiche Malernamen wie die Hans und Lienhart Köcz, Jorig Aman, Ulrich Wolferzhäuser, Bartholme Schäffler, Urban Prunner, Mang Schnellaweg, Konrad Bart, Lienhart Burckhardt, Peter Apt und Toman Burgkmair, vermögen sie aber nicht mit erhaltenen Werken dieser Zeit in Verbindung zu setzen. Es erscheint indes wahrscheinlich, dass sie sämtlich von dem geringen Schlage des Peter Kaltenhof gewesen, dessen Deckenvertäfelungsmalereien von 1457 aus der Weber-Zunftstube zu Augsburg in das Nationalmuseum zu München gelangten.

Zu höherer Bedeutung gelangte erst Hans Holbein der Ältere, um 1460 in Augsburg geboren. Wahrscheinlich in Ulm oder durch den Maler, welcher an Schüchlin's Altar zu Tiefenbronn die »Szenen aus dem Marienleben« gemalt, unterrichtet, empfing er auch Einflüsse der Kolmarer Schule, wohl durch den 1486—1491 in Augsburg sesshaften Ludwig Schongauer. Sein frühest datiertes Werk sind die jetzt auf vier Altäre des Augsburger Domes verteilten zwei Flügel eines 1493 ausgeführten Altars der Abtei Weingarten mit »Joachims Opfer«, »Geburt und erstem Tempelgang Mariens« und der »Darbringung Christi im Tempel«. Kurz darauf scheinen die jetzt im bischöflichen Palast

zu Eichstätt befindlichen Altarflügel mit dem »Tod und der Krönung Mariä«, wie auch die von einigen auf Sigmund Holbein, den Bruder des Meisters, bezogene Madonna mit der Bezeichnung . . S. HOLLBAIN, jetzt im Germanischen Museum zu Nürnberg (Kl. B. 538), entstanden zu sein, 1499 eine ähnliche Madonna ebenda (Kl. B. 404). Erweist sich der Meister an allen diesen Werken bereits hervorragend durch kompositionelle Abgewogenheit, Anmut der weiblichen Gestalten und warmes toniges Kolorit, so entfaltet er an den 1496 und 1503 entstandenen figurenreichen »Basilikenbildern von S. Maria Maggiore und S. Paolo« der Katharinenkirche zu Augsburg, jetzt im dortigen Museum, eine wachsende Freiheit und Beweglichkeit der Darstellung. Dass ihn diese Leichtigkeit auch zu leicht genügsamer Flüchtigkeit und Handwerksmässigkeit verführte, wenn er tafelfreiche Altaraufträge zu wiederholen hatte, wie in dem undatierten Cyklus der »Passion« und des »Marienlebens« in Donaueschingen (Kl. B. 494, 471, 475), dem mit 1501 datierten im Städelschen Museum zu Frankfurt (aus der Dominikanerkirche zu Frankfurt a. M.), und dem 1502 gemalten der Münchener Pinakothek (aus dem Kloster Kaisheim) (Kl. B. 98), so kann das nicht wundernehmen, wie auch die massenhafte Produktion nicht ohne Nachteil für den Wert der »Apostelmartyrien« in der Burg und im Germanischen Museum zu Nürnberg wie in den Galerien zu Schleissheim und Augsburg bleiben konnte. Mehr zu verwundern ist, dass er inzwischen noch Zeit finden konnte, Motivbilder wie das der »Familie Walther« in der Augsburger Galerie, oder das »Gedächtnisbild an den 1478 hingerichteten Bürgermeister Ulrich Schwarz«, im Besitz von Stettens in Augsburg, oder kleinere Altäre wie jener, dessen Flügel sich im Rudolphinum zu Prag finden (Kl. B. 422, 423), zu malen. Nicht minder, dass er trotzdem auf keinen grünen Zweig gelangte, und namentlich seine eminente Begabung im Bildnisfache, von welchem sein Skizzenbuch von 1502 im Museum zu Basel das glänzendste Zeugnis giebt, nicht voll zu verwerten Gelegenheit fand. Ob daran seine Lebensführung oder der Umstand die Schuld trägt, dass seine Fähigkeit zu charakterisieren leicht zur Karrikatur führte, steht dahin, gewiss ist, dass seine Kunst mit den Jahren keineswegs abnahm. Dies zeigen die vier Tafeln von 1512 mit der »Kreuzigung Petri«, »Anna selbdritt«, und der »Ulrichlegende« in der Augsburger Galerie, das Mittelbild des aus S. Salvator zu Augsburg in die Pinakothek zu München gelangten Sebastianaltars von 1516 (Kl. B. 519, 15), und der schöne »Brunnen des Lebens« von 1519, aus der herzoglichen Sammlung

in München in den Besitz des Königs von Portugal gelangt. Wiederholt wegen kleiner Rückstände beklagt, darbt der Meister bis an sein Ende (1524).

Mehr materiellen Erfolg hatten seine künstlerisch wohl geringeren Brüder Sigmund Holbein und Ambrosius Holbein, beide zumeist in der Schweiz, der letztere anscheinend mit Porträtarbeit beschäftigt (Kl. B. 513), ja vielleicht sogar der sicher schwächere Gumpolt Giltlinger († 1522), von welchem sich zwei »Dreikönigsbilder« im Louvre und bei Herrn Dr. Hoffmann in Augsburg (Kl. B. 189) erhalten haben. Ob dann der Meister L. F., wie er sich auf dem Bilde der »Basiliken von S. Croce und S. Stefano« von 1502 in der Augsburger Galerie zeichnet, mit jenem Leo Frass identisch ist, der 1499 als Augsburger Meister erwähnt wird, steht dahin, erscheint jedoch für die Kunstgeschichte von unwesentlichem Belang.

Während bei Augsburg die Provenienz des Aufschwungs von Ulm aus nur wahrscheinlich, erscheint sie ziemlich gewiss in **Nördlingen**. Denn Friedrich Herlin wird wohl mit dem 1449 und 1454 in Ulm erscheinenden Maler Herlin zusammenhängen. Sein frühest nachweisbares Werk ist der ehemalige Hochaltar der Georgskirche zu Nördlingen von 1462, von welchem die Rückseite (Passion und jüngstes Gericht) noch an Ort und Stelle, die Flügel, aussen mit Darstellungen der »Georgs- und Magdalenenlegende« wie mit der »Stifterfamilie Fuchshart und deren heiligen Patronen«, innen mit »sechs Szenen aus der Kindheit Jesu«, im Museum zu Nördlingen sich befinden. Diesem Werke folgte 1466 der Hochaltar der Jakobskirche in Rothenburg ob der Tauber mit »Szenen aus der Kindheit Jesu« auf den Flügeln, dann der Altar der Blasiuskirche zu Bopfingen von 1472 und der von ihm selbst 1488 gestiftete Altar mit »Madonna und den hh. Lukas und Margaretha« im Mittelbilde, der »Geburt Christi« und dem »zwölfjährigen Jesus im Tempel« auf den Flügeln. Von eigentlich schöpferischer und selbständiger Bedeutung ist Herlin nicht. Am meisten unter seinen Zeitgenossen unter niederländischem Einflusse stehend, entnimmt er nicht selten seine Motive unverändert seinem niederländischen Skizzenbuche, und giebt seine an anderen Stellen unverkennbaren schwäbischen (Schüchlinschen) Züge seinen Rogierschen Typen preis. Sein Tod fällt in das Jahr 1499.

Eine andere sehr frühe Abzweigung der Ulmer Schule finden wir endlich in **Memmingen**. Allein die Kunst eines Hans Strigel, wie die seiner Söhne (?) Ivo und Claus Strigel erhob sich nur wenig über eine Lokalkunst, wie sie mehrfach unter

verdienter Vergessenheit der Künstlernamen auftaucht. Erst unter Bernhard Strigel, geboren um 1460, erhebt sich auch die Memminger Kunst auf ein höheres Niveau. Dieser Meister jedoch gehört seiner hauptsächlichlichen Thätigkeit nach bereits dem 16. Jahrhundert und somit einer späteren Periode an.

Als Gesamtergebnis wird man festhalten dürfen, dass nicht die allemannischen Rheinlande, weder Strassburg noch Kolmar, die Ausgangsstelle des schwäbischen Kunstaufschwungs waren, sondern Ulm, wenn auch hinsichtlich der Anfänge noch einige Unsicherheit und Unklarheit besteht. Übrigens erscheint sicher, dass im weiteren Verlaufe die Vororterschaft Ulms sich nicht in der Weise zu behaupten vermochte, wie wir es bei dem damaligen Vorort der fränkischen Kunst finden werden.

## Franken.

Während sich in Schwaben die Malerei des 15. Jahrhunderts über verschiedene Städte verbreitete, erscheint ihre Entwicklung in Franken auf Eine Stadt konzentriert, nämlich auf Nürnberg. Doch liegt derselben keine uralte Kunstthätigkeit, wie in Köln, zu Grunde, da der Aufschwung Nürnbergs selbst nicht über das 14. Jahrhundert hinaufreicht. Auch verrät ihr frühester Betrieb trotz zahlreicher urkundlich überlieferter Malernamen keine von Haus aus selbständige Eigenart, sondern eine Mischung böhmischer und rheinischer Einflüsse ohne irgendwelche Bedeutsamkeit, sowie sie sich durch die übliche Gesellenwanderung ergeben haben mochte. Man darf behaupten, dass es vor der Gruppe um den sog. Imhof'schen Altar kein Kunstwerk Nürnberg'scher Entstehung giebt, welches sich über die Leistungen anderer Provinzialkunst erhöhe.

Es ist neuestens geltend gemacht worden, dass unter den Malern Nürnbergs in den ersten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts Meister Berthold der Jüngere der geschätzteste gewesen und dass deshalb dieser Name mit der erwähnten Gemäldegruppe in Verbindung zu bringen sei. Wir glauben jedoch, dass ein solcher Zusammenhang mit keinem grösseren Rechte angenommen werden dürfe, als er bei der Gruppe von Kölner Arbeiten vor dem Auftreten des Meisters Stephan mit dem Meister Wilhelm von Köln behauptet wird. Von der Nürnberger Gemäldegruppe aber dürften die sog. Deichsler'schen Altarflügel mit »Maria und Petrus Martyr, Elisabeth und Johannes Baptista«, jetzt in der Berliner Galerie, der Zeit nach das ältere, der sog. Imhof'sche Altar auf der

Empore einer linken Seitenkapelle von S. Lorenz in Nürnberg, im Mittelbild die »Krönung Mariä« und »zwei Apostel« auf den Flügeln darstellend, als das mittlere, der »Passionsaltar« von 1429 aus Bamberg, jetzt im Nationalmuseum zu München, als das jüngere der drei Hauptwerke zu betrachten sein. Ohne sicher von einer Hand zu stammen, verraten sie doch zwei gemeinsame Eigenschaften, einerseits das stilistische Anlehnen an die statuarische Steinplastik, wie sie vornehmlich in der Vorhalle der Frauenkirche oder in dem Schönen Brunnen entgegentritt, und anderseits Verwandtschaft mit den gleichzeitigen Kölner Arbeiten, welche die damals herrschende Richtung der Wanderschaften und des Gesellenzuges bezeugt. Der Realismus ist noch schwach, stärker die Wiedergabe des Ausdrucks in den typischen Idealköpfen wie in der Bewegung.

Während sich aber eine Anzahl von anderen Gemälden in S. Lorenz und S. Jakob zu Nürnberg, wie im National-Museum daselbst und in München, und in den Galerien zu Augsburg und Breslau, von welchen hier nur die datierte von Walpurg Prünsterin gestiftete Tafel von 1434 (Germ. Museum zu Nürnberg) hervorgehoben werden soll, sich stilistisch an die Imhof-Gruppe anlehnt, macht sich gleichzeitig eine andere Gemäldegruppe derberen und kräftigeren Stils bemerklich, bei welcher im Gegensatze zu dem kölnischen Einflusse eher an böhmische Einwirkung der Richtung des Meisters Nicolaus Wurmser und des Theodorich von Prag zu denken ist. Hieher gehören der »Bethlehemitische Kindermord« und die »Bestattung Mariens« im Germanischen Museum zu Nürnberg, deren grobe und empfindungslose Darstellung freilich künstlerisch ebenso tief steht, wie das grelle und bunte Kolorit. Anderseits aber auch eine hochbedeutende Schöpfung, nämlich das Tuchersche Altarwerk in der Frauenkirche zu Nürnberg, im Mittelbild »Christus am Kreuz zwischen Maria und Johannes« nebst der »Verkündigung« und »Auferstehung« beiderseits, auf den Innenseiten der Flügel »Augustinus und Monika, und die Eremiten Paulus und Antonius« darstellend. Die Figuren sind kurz und gedrungen, die Köpfe, Hände und Füße gross und derb, der Ausdruck jedoch von ernster Tiefe, die Gewandung weich und grossartig. Die auffallende Unabhängigkeit von plastischen Vorbildern bei unmittelbarer Naturbeobachtung und die selbständige malerische Auffassung und tonige Farbenstimmung aber lässt bei dem Meister des Tucherschen Altars geradezu an einen Vorläufer Grünewalds denken.

Um die Mitte des 15. Jahrhunderts tritt an die Stelle des steinplastischen Stils der Imhof-Gruppe der Holzschnittstil, wie

wir ihn gleichzeitig auch in der schwäbischen Kunst gefunden. Dabei erscheint der flandrische Einfluss nicht so gross als gewöhnlich angenommen wird, wenn auch die Öltechnik sich als die herrschende verbreitet und der Blick sich dem Naturvorbild mehr nähert, als dies am Anfang des 15. Jahrhunderts der Fall gewesen. Denn das Bestreben, die gemalten Flügelbilder und Predellenteile dem Schnitzwerk des Schreines oder, wenn der ganze Altar malerisch geschmückt werden soll, dem Charakter der Holzschnitzereien überhaupt anzupassen und zu dem Zwecke das Naturvorbild erst durch ein holzplastisches Medium zu leiten, konnte ein näheres Eingehen auf niederländische Vorbilder nicht zulassen.

Nirgends kam aber der Schnitzstil in der harten und scharfen Behandlung des Nackten wie in der knitterigen Brüchigkeit des Gewandes charakteristischer zum Ausdruck als in der Nürnberger Malerei der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Und zwar keineswegs als lediglich Wolgemuts Art, wie man früher fälschlich angenommen, sondern mehr oder weniger in allen Nürnberger Malwerkstätten, von welchen zwischen 1450 und 1470 nicht weniger als 28 urkundlich erwähnt werden. Freilich war von diesen nur eine durch umfänglicheren Betrieb hervorragend, nämlich jene, der nicht erst Wolgemut sondern schon sein älterer Geschäftsvorfahr Hans Pleydenwurff das Gepräge gab.

Dieser neuestens durch H. Thode in das Licht gestellte Meister erscheint seit 1451 thätig und erfreute sich, wie seine Bestellung für Breslau beweist, eines weit über die Grenzen Frankens hinausreichenden Rufes. Von dem in die Elisabethkirche zu Breslau gelieferten Altarwerke, für welches er am 30. Juni 1462 quittierte, geht unsere Kenntnis seiner Kunst aus, vorausgesetzt, dass die drei Bruchstücke einer »Anbetung der Könige«, einer »Darstellung im Tempel« und einer »Kreuzigung« im Breslauer Museum und eine »Kreuzabnahme«, die aus A. Rupprechts Besitz in München nach Paris gelangte (Kl. B. 391), die Reste dieses Altarwerkes sind. Ihre enge Verwandtschaft mit jenem Stile, welchen man gewöhnlich wolgemutisch nennt, konnte nicht unerkannt bleiben, ebensowenig aber war zu verkennen, dass sie sich, abgesehen von zahlreichen Einzelheiten der Gesichtstypen, der Hände und der Füsse wie der Landschaft auch durch tiefere Bedeutsamkeit von der Mehrzahl der sog. Wolgemutschen Arbeiten unterscheiden, wie sich vorzugsweise aus dem Vergleich der Breslauer Kreuzabnahme mit der Darstellung desselben Gegenstandes im Altarwerk von Hof (Pinakothek zu München) ergibt. Mit den

Breslauer Stücken stimmt auch die sog. Bambergische »Kreuzigung« mit den monogramatischen Buchstaben J. P. (Johannes Pleydenwurff) auf der Kopfbedeckung eines jungen Mannes rechts, in der Pinakothek zu München (Kl. B. 398), wie auch die vom Canonicus Schönborn gestiftete »Kreuzigung« im Germanischen Museum zu Nürnberg (Kl. B. 350) überein, ferner die »hh. Dominicus und Thomas von Aquin« ebenda, wie die beiderseits bemalte Tafel mit der »Verlobung der hl. Katharina« und der »Geburt Christi« in der Pinakothek zu München.

Der Ursprung der Pleydenwurffschen Kunst ist nicht mit Sicherheit zu ermitteln. Ist er wirklich auf fränkischem Boden zu suchen? Die Art des Ulmers Schüchlin, wie sie sich in den Passionsdarstellungen des Altars zu Tiefenbronn oder in den als gemeinsames Werk von Schüchlin und Zeitblom bezeichneten Flügeln in der Galerie zu Budapest darstellt, steht ihr zweifellos nahe. Oder wurde Schüchlin, der sich in den Marienszenen des Tiefenbronner Altars augenscheinlich eines Gehilfen bediente, welcher der Art des älteren Hans Holbein auffällig nahe kommt, sonst von einem Nürnberger beeinflusst? Wir wissen wenigstens, dass Schüchlin mit dem sonst unbekanntem Nürnberger Maler A. Rebmann verschwägert war, und mit diesem gemeinsam für die Martinskirche zu Rottenburg am Neckar malte. Das damals blühende Wander- und Gesellenwesen wird wohl nie völlige Klarheit in diese Verhältnisse bringen lassen.

Der Name dieses bedeutenden Meisters wurde, wie es scheint, bald nach seinem Tode (1472) durch den Ruf des Michel Wolgemut verdunkelt. Dieser als der Sohn des Malers Valentin Wolgemut 1434 in Nürnberg geboren, war, wenn nicht schon Schüler, doch sicher Gehilfe des Hans Pleydenwurff, doch erfahren wir von ihm erst 1473, in welchem Jahre er sich mit der Wittwe seines Meisters, Barbara Pleydenwurffin, offenbar als Geschäftsnachfolger vermählte. Doch ist sicher schon der Hofer Altar der Pinakothek zu München, mit 1465 datiert, in Wolgemuts Gesellenzeit zu setzen und seiner Hand wenigstens in den »Passionsdarstellungen« zuzuschreiben, während die Rückseiten eine andere Gehilfenarbeit verraten.

Das Verhältnis gemeinschaftlicher Arbeit mehrerer Hände verblieb auch nach Wolgemuts Geschäftsübernahme. Dies zeigt der 1479 übernommene Altar der Marienkirche zu Zwickau, dessen Bestellung den weitreichenden Ruf der einstmaligen Pleydenwurffschen Werkstatt als fortdauernd bezeugt. Gewiss wurde alles, Architektur und Bildschnitzerei, Anstrich und Vergoldung in dem gleichen

Atelier ausgeführt, aber selbst von den Malereien nur ein Teil, die »Verkündigung«, »Geburt Christi«, die »drei Könige« und die »hl. Sippe«, welche die Innenseite der Flügel schmückten, samt den Predellenbildern vom Meister selbst gemalt. In noch weitergehender Weise bethätigte sich Gehilfenhand in dem Altarwerk, welches er 1487 im Auftrag von Sebald Peringsdörffer für den Hochaltar der Augustiner zu Nürnberg ausführte und von welchem, während der geschnitzte Mittelschrein verloren ist, die Flügel ins Germanische Museum zu Nürnberg gelangten. Nur erscheint hier wenigstens der grössere Teil der Vitus-, Bernhard-, Christophorus- und Lukaslegende als das Werk eines sehr tüchtigen Gehilfen, als welcher der Maler des mit R. F. 1487 bezeichneten Bildes in S. Lorenz »Valerian sucht den Knaben Vitus zum Götzendienst zu bewegen«, zu erkennen ist, während die stattlichen überlebensgrossen Figuren der vier Flügelkehreseiten die »hh. Georg und Sebald«, »Johannes Baptista und Nikolaus«, »Rosalia und Margaretha«, »Katharina und Barbara« darstellend, von Wolgemut wenigstens sein könnten. Sind sie jedoch, wie behauptet wurde, von Wolgemuts Stiefsohn und Geschäftsteilhaber Wilhelm Pleydenwuff, so wäre auch dieser dem Wolgemut künstlerisch überlegen anzunehmen.

Obwohl nicht urkundlich beglaubigt, müssen doch auch der grosse Altar der Stadtkirche zu Crailsheim mit »Passions- und Täuferszenen« auf den Flügeln, der Hallersche Altar zum hl. Kreuz in Nürnberg mit Flügeldarstellungen aus dem »Marienleben und der Kindheit Jesu« und der jetzt zerstückte Altar der Pfarrkirche zu Hersbruck mit »Marienszenen« als Wolgemutsche Unternehmungen betrachtet werden, bei welchen der Anteil des Meisters und der Gehilfen nicht mehr sicher auszuscheiden ist. In vorge-rückteren Jahren erscheint Wolgemut mehr und mehr als der blosser Unternehmer und Leiter der Aufträge. So namentlich in dem urkundlich 1507 bei ihm bestellten Hochaltarwerk der Pfarrkirche von Schwabach, bei welchem er sich auch keineswegs zu eigenhändiger Arbeit sondern nur dazu verpflichtete, nichts »unge-staltet« daran zu gedulden, wie er sich auch thatsächlich darauf beschränkte, die Predella selbst zu malen. Es geschah dies in der Zeit, in welcher sein grosser Schüler Dürer seine phänomenale Thätigkeit ohne materielle Erfolge bereits eröffnet hatte.

Ohne bei den zahlreichen anderen Werken seiner Werkstatt oder vielleicht auch der übrigen Nürnberger Künstler der letzten Jahrzehnte des 15. Jahrhunderts länger zu verweilen, können wir auch der gemeinsamen Thätigkeit Wolgemuts und Wilh. Pleyden-



wurff als »Reisser«, d. h. Zeichner für den Holzschnitt hier nicht näher gedenken. Wir finden auch für die selbständige Malthätigkeit Wilhelm Pleydenwurffs keinen genügenden Anhalt, indem es uns vorläufig müßig erscheint, Bilder der Schule, wie den »Auszug der Apostel« in der Pinakothek zu München, das Jodocus Krellsche Altärchen von 1483 (?) in S. Lorenz oder die »Kreuztragung« von 1485 in S. Sebald für ihn in Anspruch zu nehmen. — Ohne weiteren Nutzen für die Forschung ist auch ein bezeichnetes Nürnberger Bild dieser Zeit, nämlich das Porträt Jörg Ketzler des Ältern von dem Miniator und Bildnismaler Jakob Elsner von 1471 in der Galerie zu Augsburg. Unter der Schar von urkundlichen Malernamen aber vermögen wir sonst nur noch dem Hans von Speyer (identisch mit Hans Traut?) näher zu treten, der als Wand- und Tafelmaler erwähnt wird und vielleicht als Urheber des Heilbronner Hochaltars, sicher als jener der Zeichnung des »hl. Sebastian« in der Sammlung der Erlanger Universität zu betrachten ist.

## Die übrigen deutschen Gebiete.

Mit der kölnischen, schwäbischen und fränkischen Schule verglichen, ist die Entwicklung der Malerei in den übrigen deutschen und benachbarten Ländern gering. Selbstverständlich konnte Lech und Donau Ausdehnung oder Einflüsse der schwäbischen und fränkischen Kunst südöstlich ebensowenig abgrenzen als der Main nördlich, aber weder die bayerischen noch die sächsisch-thüringischen Lande vermochten daraus erheblichen Vorteil zu ziehen.

Es fehlt keineswegs an **bayerischen**, anlässlich der Klosteraufhebung vorwiegend in die Schleisheimer Galerie und in das Nationalmuseum zu München gelangten Arbeiten. Aber ihre Zuteilung an die urkundlich bekannten Malernamen, Gabriel Mächleskircher und Hans Olmdorfer aus München, Ulrich Fueterer und Nic. Alex. Mair aus Landshut ist willkürlich, übrigens auch für die Geschichte der Kunst nicht von besonderer Bedeutung. — Von Regensburg kann in dieser Zeit nur der Miniator Berthold Furtmeyr, dessen Thätigkeit zwischen 1476 und 1501 nachweisbar ist, hervorgehoben werden. — Bessere Kräfte finden sich im Gebiete von Salzburg, wo erst kölnische und dann schwäbische Einwirkungen zu verspüren sind. Als bedeutender Maler aber kann doch nur Meister R. F. (vielleicht Rueland Frühauf von Passau) gelten, von welchem vier monogrammierte

Bilder von 1491 in der Kais. Galerie zu Wien, und vier Tafeln mit der »Beschneidung Christi«, dem »zwölfjährigen Jesus im Tempel«, der »Sendung des hl. Geistes« und dem »Tod Mariens« in der Kirche zu Grossgmain bei Reichenhall sich befinden.

In **Niederösterreich**, wo die seit 1416 in Wien bestehende Lucas-Zeche auf eine frühzeitige Malerthätigkeit schliessen lässt, möchte man böhmische Einflüsse erwarten, findet aber vielmehr mittel- und niederrheinische Einwirkungen. So an der mit 1449 datierten »Kreuzigung« von D. Pfenning in der kais. Galerie zu Wien, an der mit dem Monogramm N. D. bezeichneten »Kreuzigung« zu Klosterneuburg, an den »Passionsdarstellungen« von Wolf Rueland ebenda, und an dem »Dreifaltigkeitsaltar« der Spitalkirche von Aussee. Weiter südlich machen sich neben rheinischen Elementen auch italienische der Schule des Squarcione oder der Giottesken bemerklich. Ebenso in **Tirol**, wo sich ein ziemlich erheblicher Betrieb entfaltetete. Starke italienische Einflüsse verrät Hans Mulltscher in Innsbruck in den mit Szenen aus dem »Marienleben« geschmückten Flügeln eines Altars der Pfarrkirche zu Sterzing, jetzt im dortigen Rathause. Mehr oberdeutsche Schulung zeigt unter gleichzeitigen Ungenannten Jakob Sunter und insbesondere der bedeutendste Meister der österreichischen Monarchie jener Zeit, Michael Pacher von Bruneck, geb. zwischen 1430 und 1440, gest. 1498.

Zugleich Bildschnitzer und Maler konnte sich Pacher des holzplastischen Stiles seiner Zeit so wenig entschlagen, dass er trotz seiner Gabe, scharf zu charakterisieren und zu individualisieren, wie der Empfindung wahren und tiefen Ausdruck zu geben, und trotz einiger Anklänge an die Paduaner doch der Ulmer Schule ziemlich nahe zu stehen scheint. Dies zeigt insbesondere sein Hauptwerk, der 1477—1481 ausgeführte Altar in S. Wolfgang am Mondsee in Österreich mit der geschnitzten »Krönung Mariä« im Schrein und den gemalten Szenen aus dem »Leben Mariä und Christi« auf den Flügeln. Stärkeren Mantegnismus zeigen die vier aus Neustift bei Brixen stammenden jetzt in den Galerien zu München und Augsburg befindlichen Altarflügel mit Kirchenvätern und Heiligenlegenden. Keiner seiner Schüler, auch nicht seine Brüder Hans und Friedrich Pacher, von welchem letzteren ein aus der Spitalkirche zu Brixen in das Freisinger Klerikalseminar gelangtes Altarwerk von 1483 stammt, vermochte die Bedeutsamkeit des Meisters zu erreichen. —

Im **norddeutschen** Gebiet zeigt sich zumeist Abhängigkeit von fränkischer Kunst gelegentlich mit kölnischen und nieder-

ländischen Einflüssen gepaart oder wechselnd. Schlesien, das zu Breslau schon zu Ende des 14. Jahrhunderts wahrscheinlich in Abhängigkeit von Prag eine Malerinnung aber wenig Kunst zeigt, haben wir bereits als Absatzgebiet Nürnbergs wenigstens in einem Falle gefunden. Ein ähnliches Verhältnis trafen wir in Sachsen (Zwickau), während die Ortskunst selbst, wie an dem von dem Leipziger Heinrich Beyer ausgeführten Altar der Kirche zu Spören (Gebiet von Bitterfeld) sehr mittelmässig erscheint. Der Domaltar in Meissen zeigt fränkische Art mit niederländischer verbunden. Von entschiedener Anspruchslosigkeit ist die Kunst in Brandenburg und Preussen, während die Seestädte neben niederländischem Import auch dem Einflusse vom Niederrhein und Niederland Eingang gewähren. Dass dadurch kein eigentliches Leben erzeugt wurde, beweisen die sehr mässigen Arbeiten der Hamburger Lokal-Künstler vom Ende des 15. Jahrhunderts, wie eines H. Funhof, Absolon Stumme und H. Borneman. Und je mehr man sich der Schwelle des neuen Zeitalters nähert, desto unerfreulicher wird die ausgelebte Tradition, die Nachahmungssucht und die handwerkliche Genügsamkeit.

---

Zweites Buch.

Die Malerei des sechszehnten Jahrhunderts.

---

# Die Malerei Italiens im Cinquecento.

---

## Lionardo da Vinci.

Wenn wir dem Cinquecento ein besonderes Buch widmen, so beruht das keineswegs bloss auf Tradition und auf chronologischer Abrundung. Denn obwohl selbstverständlich die Fäden der ganzen Entwicklung ununterbrochen vom 15. ins 16. Jahrhundert herüberlaufen, so verändert sich doch mit dem Eintritt des Cinquecento das ganze Bild. Was vorher noch unvollkommen und Vorstufe, tritt jetzt in seine Vollendung, was vorher hoffnungsvolle Blüte, reift jetzt zur Frucht.

Die Kunst entringt sich den Fesseln lokaler Gebundenheit und Genossenschaft. Land und Stadt verliert den massgebenden Einfluss auf den einzelnen Angehörigen, der sich bisher schöpfend und spendend zugleich seinem Verbande eingefügt und untergeordnet, die Persönlichkeit grosser Meister durchbricht die örtlichen oder provinziellen Schranken. Lionardo, Michelangelo, Andrea del Sarto, Raphael, Correggio verlieren den Charakter als Glieder der florentinischen, umbrischen oder norditalischen Lokalschulen, wie Dürer und Holbein der Jüngere jenen der nürnbergischen und augsburgischen, und ihr persönlicher Stil setzt sich an die Stelle des früheren örtlich genossenschaftlichen. Ihre Art emanzipiert sich von der allgemeinen ihres Geburtslandes, und die Schulen, welche sie gründen, sind nun an den Namen des Gründers und nur mehr sehr lose an den Ort seiner Thätigkeit geknüpft. Das schliesst freilich nicht aus, dass Vieles von der alten in die neue Ära herüberreicht, welche ja auch einen grossen Teil ihrer Errungenschaften noch dem Quattrocento verdankt. Fast alle grossen Meister des Cinquecento wurzeln auch noch im vorausgegangenen Jahrhundert, in welchem einige derselben auch schon ihre entscheidenden Schritte gethan haben.

Zwei bedeutende Schüler des Andrea Verrocchio waren noch im vorigen Buche zu behandeln, Lorenzo di Credi und Perugino. Ein dritter dagegen, obwohl an Lebenszeit von diesen nicht wesentlich verschieden, muss an die Spitze der Cinquecento-Periode gestellt werden, weil er statt wie jene im Bann seiner Schule zu bleiben, persönlich neue Bahnen eröffnet. Es ist Lionardo da Vinci. Geboren 1452 in dem Dorfe Vinci als der uneheleiche Sohn des Notars der florentinischen Republik Ser Pier da Vinci, muss er früh in Verrocchios Werkstatt gelangt sein, da er schon in seinem zwanzigsten Jahre in der Malergenossenschaft von Florenz aufgeführt wird. Aus seiner noch 1478 erwähnten Gehülfezeit bei seinem Lehrer stammt seine unter den erhaltenen älteste Leistung, nämlich die Mitarbeit an dem jetzt in der Akademie zu Florenz befindlichen Gemälde »Taufe Christi« von Verrocchio. Denn die Anmut der vorderen der beiden Engel, die nur Lionardos vorher unerreichtem Schönheitssinne entspringen konnte, würde auf Lionardos Anteil schliessen lassen, wenn dieser auch nicht ausdrücklich bezeugt wäre. Daran reihen sich das kleine »Madonnenbild« der Pinakothek zu München (Kl. B. 159) und die »Verkündigung« in den Uffizien zu Florenz (Kl. B. 547). Dann weiterhin die »Anbetung der Könige« in den Uffizien, wahrscheinlich das 1480 für das Kloster San Donato in Scopeto begonnene Bild, das jedoch nicht viel über die braune Untermalung hinaus gedieh, und die weiblichen Bildnisse in der Galerie Liechtenstein in Wien (Kl. B. 284) und in der Sammlung Czartoryski in Krakau (Kl. B. 616). Grösser ist die Zahl der in seine Frühzeit fallenden Studienblätter, zum Teil Karikaturen, zumeist in bewundernswerter Sicherheit und Feinheit ausgeführt.

Dass sich Lionardo zwischen 1481 und 1485 im Orient aufgehalten, ist eine sehr unwahrscheinliche Mutmassung. Jedenfalls können wir seinen Lebensgang in diesen Jahren nicht verfolgen. Von 1485—1499 aber finden wir ihn im Dienste des Lodovico il Moro in Mailand. Seine dortige Thätigkeit als Ingenieur wie als Forscher im Gebiet der Naturwissenschaften und der Mechanik berührt uns hier so wenig, wie sein höfisches Treiben als Cavalier. Auch seine plastischen Arbeiten, übrigens sämtlich, wie das Kolossalmodell einer Reiterstatue des Francesco Sforza, verloren, entziehen sich der Erörterung. Im Gebiet der Malerei aber waren es wohl zunächst Bildnisse, mit welchen ihn sein fürstlicher Mäcen beschäftigte, und wofür ausser einigen nicht völlig gesicherten und auch nach ihren Modellen unbestimmbaren Porträts der Ambrosiana namentlich die ebenfalls nicht zweifelhafte

sogenannte Belle Feronnière (Kl. B. 428) im Louvre in Betracht kommt, wahrscheinlich Lucrezia Crivelli, die Geliebte des Herzogs Lodovico. Von kirchlichen Gemälden entstand dann ausser der unsichern »Madonna mit dem Basrelief« in Gatton Park die sogenannte »Vierge aux Rochers« (Kl. B. 201) im Louvre, in Atelierwiederholung in der Nationalgalerie zu London. Insbesondere aber i. J. 1495 das weltbekannte »Abendmahl« im Refektorium des Klosters S. Maria della Grazie zu Mailand. Die unglückliche Öltechnik, welche der Meister hier anwenden zu müssen glaubte, wie Missachtung und Misshandlung dreier Jahrhunderte haben von dem herrlichen Werke freilich nur mehr einen Schatten übrig gelassen, allein die in der Akademie zu London bewahrte Copie des Lionardo-Schülers Marco d'Oggiono und andere alte Nachbildungen lassen die einstige Erscheinung wenigstens bis zu einem gewissen Grade rekonstruieren. Jedenfalls steht es ausser allem Zweifel, dass diese unsterbliche Leistung alle früheren dieses Kunstgebietes überboten hat und dass durch dessen absolute Meisterschaft, in welcher sich Inhalt und Darstellung, Realität und Ideal vollständig deckt und durchdringt, die Kunst der Hochrenaissance auch in der Malerei besiegelt war.

Nach Verdrängung der Sforza durch die Franzosen verliess auch Lionardo Mailand und verweilte zwischen 1500 und 1503 erst in Venedig, dann als Kriegersingenieur im Dienste des Cesare Borgia in der Romagna. Von 1503—1506 wieder in Florenz, widmete er sich dort zunächst einem die »hl. Familie« darstellenden Altarbild für die Servitenkirche zu Florenz, von welchem jedoch nur der jetzt in der Akademie zu London befindliche Karton zu Stande kam. Ebenso wenig gelangte ein von der florentinischen Signoria für den Ratsaal des Palazzo vecchio bestelltes grosses Schlachtbild zur Vollendung, welches den 1440 von den Florentinern über die Mailänder errungenen »Sieg bei Anghiari« zum Gegenstande hatte. Doch kennen wir noch einen Teil des jetzt verlorenen Cartons aus einer Rubensschen Zeichnung im Louvre und aus dem darnach hergestellten Edelinckschen Stich wenigstens soweit, um zu erkennen, dass der geniale Meister der anmuths- und schönheitsvollsten Schöpfungen nicht minder über Darstellungen des leidenschaftlichsten Kampfgewühls verfügte. Um diese Zeit entstand auch seine höchste Leistung im Bildnis, das Porträt der Mona Lisa, Gattin des Francesco del Giocondo, seit Franz I. im Louvre zu Paris (Kl. B. 142), und selbst jetzt noch, trotz des Verschwindens der über die graue Untermalung des Nackten gesetzten Lasuren der verkörperte Liebreiz und geradezu berücksend

durch die Schönheit der Stirne, der Augen, des Mundes und der Hände.

Seit 1507 wieder nach Mailand übergesiedelt und in den Dienst des Königs Ludwig XII. von Frankreich getreten, giebt uns Lionardo von seinem damaligen Schaffen als Maler durch zwei jetzt im Louvre befindliche Werke Zeugnis, nämlich durch seine »Anna selbdritt« (Kl. B. 163) und durch den »Täufer Johannes«. In das Jahrzehnt seines zweiten Aufenthaltes in Mailand fällt auch sein Versuch, in Rom neben Raphael und Michelangelo hervorragende Verwendung zu finden. Enttäuscht zurückgekehrt folgte er endlich 1516 ganz dem Rufe seines königlichen Herrn, ohne jedoch diesem in Frankreich selbst noch wesentliches leisten zu können. Denn meist krank auf seinem ihm in Schloss Cloux bei Amboise angewiesenen Wohnsitz, beschloss er dort zu grossem Leide seines kunstsinnigen Gönners Franz I. schon am 2. Mai 1519 das bewegte Leben.

## Michelangelo.

Um mehr als zwei Jahrzehnte jünger als Lionardo, war Michelangelo Buonarotti, geboren als Sohn des Lodovico Buonarotti, Podestà von Chiusi und Caprese, am 6. März 1475 zu Caprese, erst 1488 zu Meister Ghirlandajo in die Lehre gekommen, somit in einer Zeit, in welcher Lionardo seinem Schul- und Gehilfenverband bei Verrocchio längst entwachsen war. Nicht wie Lionardo dort in der Lage, Malerei und Plastik zugleich zu pflegen, aber durch seine Naturanlage noch mehr als jener dazu gedrängt, den Meissel an die Stelle des Pinsels zu setzen, hatte er bald einsame Studien in der mediceischen Antikensammlung von S. Marco bei nur gelegentlicher Unterweisung durch den Donatello Schüler Bartoldo vorgezogen, einerseits zum grossen Missvergnügen seines vornehmen Vaters, der in dem Übergang vom Maler zum »Steinmetzen« eine gesteigerte Herabwürdigung fand, andererseits aber unter wahrhaft väterlicher Förderung durch den Mediceer Lorenzo il Magnifico. An der Antike genährt, von welcher seiner kräftigen Auffassung vornehmlich Werke lysisipischer Richtung congenial erschienen, zeigte er daher schon in seinen frühesten Malereien, wie in den jetzt in der Nationalgalerie zu London befindlichen, unvollendeten Tafeln der »Grablegung Christi« (Kl. B. 124) und der »Madonna mit dem Jesus- und Johannesknaben und vier Engeln« (Kl. B. 447), wenig Zusammenhang mit seinem



Lehrer Ghirlandajo, aber auch wenig Reiz und malerisches Geschick, so dass es nicht wundernehmen kann, wenn er sich zunächst ganz der Plastik zuwandte. Dafür aber schien, zumal seit er 1492 seinen mediceischen Gönner durch den Tod verloren, Rom ein für ihn fruchtbarer Schauplatz, wo denn auch zwischen 1496 bis 1500 seine Kunst, von Antikennachahmungen ausgehend, bis zur berühmten »Pietà« von S. Peter die gewaltigste Steigerung erfuhr.

Erst nach seiner Rückkehr in die Heimat vermochte ihn neben plastischen Arbeiten ein Auftrag der Signoria und wohl auch die damit verbundene Rivalität zur Wiederaufnahme der Malthätigkeit zu bewegen. Allein seine für den Ratsaal des Palazzo vecchio bestellte Darstellung des »Sieges der Florentiner über die Pisaner bei Cascina 1364«, für welche der Künstler den Moment wählte, in welchem die vom Sonnenbrand leidenden Florentiner durch das Erscheinen des Feindes aus dem Arnobade aufgeschreckt sich schleunigst kampfbereit machten, gedieh so wenig über den Carton hinaus und erhielt sich auch in diesem so wenig, wie Lionardos Anghiarischlacht. Doch sind wir über dessen Gestaltung besser unterrichtet als über jene des Schlachtbildes Lionardos, da nicht bloss einige Naturstudien des Meisters sondern auch teilweise Nachbildungen des Werkes in den Stichen von Marcantonio und Agostino Veneziano auf uns gekommen sind. Sie lassen es als zweifellos erscheinen, dass Michelangelo die Badescene vor der Schlacht hauptsächlich aus dem Grunde wählte, um Gelegenheit zu finden, in der Darstellung nackter Männlichkeit in den verschiedensten Stellungen und Bewegungen förmlich zu schwelgen. Mussten doch auch ihrer Natur nach sehr widerstrebende Gegenstände sich einer solchen Giganten-Auffassung fügen, wie das einzig erhaltene ausgeführte Gemälde des Meisters aus dieser Zeit zeigt, nämlich das für Angelo Doni gemalte Rundbild der »hl. Familie« in den Uffizien zu Florenz (Kl. B. 309), in welchem er von alten traditionellen Vorstellungen absehend, die hl. Jungfrau zum kraftvollen Riesenweibe machte, ganz unmotiviert nackte Jünglingsgestalten in den Hintergrund setzte und das Ganze einem plastischen Grundgedanken unterordnete.

Der grossartige Grabmalauftrag Julius II. hatte den Künstler 1505 von den florentinischen Arbeiten abgerufen und abermals nach Rom gebracht. Bekanntlich scheiterte das Riesenunternehmen oder verschleppte sich vielmehr stark reduziert auf viel spätere Zeit. Der dadurch entstandene Konflikt zwischen Papst und Künstler aber wurde 1508 beigelegt, indem der gewalthätige Kirchenfürst jetzt mit einem grossen Gemäldeauftrag an den Meister herantrat.

Das Widerstreben Michelangelos dürfte dabei wohl kaum sehr ernstlich gewesen sein. Denn was konnte, wenn doch plastische Aufträge fehlten, dem Schöpfer der Cascinaschlacht erwünschter erscheinen, als eine cyklische Darstellung der Genesis auf einem Raum, der seinem Riesengeist gross genug erscheinen mochte, der ihn durch die zu überwindenden Schwierigkeiten der Gliederung eines Deckengewölbes nur reizen konnte und der überdies in seinen Wänden durch eine stattliche Reihe von Werken seiner besten florentinischen Vorgänger, worunter sein Lehrer, zum Wettkampf herausforderte. Er warf sich daher mit trotzigem Feuereifer auf das Werk, das er eigenhändig zwischen 1508 und 1512 bewältigte und zur gewaltigsten Schöpfung ihrer Art entfaltete, welche jemals entstanden ist.

Den Gewölbspiegel durch perspektivisch gemalte Architekturgliederungen in mehrere Felder zerlegend, schmückte er diese mit den grossartigen Hauptbildern der »Scheidung des Chaos«, der »Erschaffung von Sonne und Mond«, der »Tierwelt«, des »ersten Menschen« und »Evas« (Kl. B. 250), mit der Darstellung des »Sündenfalls«, des »Abelopfers«, der »Sintfluth« und der »Trunkenheit Noahs«. Daran reihen sich in den vier Eckzwickeln die »eherne Schlange«, »Hamans Kreuzigung«, »Judith und Holofernes«, »David und Goliath«. In die Dreieckfelder zwischen den Stichkappen setzte er dann zwölf männliche und weibliche Gestalten, die sieben wuchtigen Propheten Jonas, Jeremias, Ezechiel, Joel, Zacharias (Kl. B. 339), Jesaias und Daniel (Kl. B. 395), und die fünf weiblichen Hünengestalten der persischen, erythräischen (Kl. B. 70), delphischen (Kl. B. 46), cumäischen (Kl. B. 315), und libyschen (Kl. B. 236) Sibyllen. Weiterhin in den Schildbogen und Stichkappen über den Fenstern den Stammbaum Christi in manigfaltigen Familienscenen anbringend, verband er das Ganze durch kraftvolle Architektur und zahlreiche damit zusammenhängende Dekorativfiguren von ebenso wechsellvoller Einzelschönheit als jugendlicher Reckenhaftigkeit (Kl. B. 267, 370, 382, 400, 405, 465, 472, 483, 489, 635, 639, 646, 657, 663) zu einer nicht bloss grossartigen sondern auch harmonischen Gesamtwirkung.

Hat schon Lionardo den Schulzusammenhang abgeschüttelt, so steht Michelangelo ganz ausserhalb desselben. Seine Auffassung ist rein subjektiv, sein Schaffen ganz aus seinem persönlichen Ideal entsprungen. Das Riesenhafte seiner Gestaltungskraft und seines Geistes unterwirft sich das ihm zugeteilte Darstellungsgebiet in der Weise, dass es etwas ganz anderes wird, als es unter irgend einer anderen Hand hätte werden können. Er stellt ein Titanengeschlecht dar, wie es nur seine Phantasie aus der Wirklichkeit

potenzieren konnte. Liebreiz und Stimmung hatten dabei wenig zu thun, noch weniger ein eigentlich malerisches Element; er modellierte um nicht zu sagen meisselte mit dem Pinsel. Man könnte denken, dass vielleicht Lionardos Reiterstatue des Lodovico Sforza malerisch empfunden war, man kann aber gar nicht zweifeln, dass Michelangelos Deckenmalereien plastisch gedacht sind.

Während Michelangelo als Bildhauer seine früheren Arbeiten, selbst die Pietà und den David später durch den Moses und die Mediceergräber noch überbot, hatte er als Maler in der Sistina-Decke seinen Höhepunkt erreicht. Er liess darauf zwei Jahrzehnte verstreichen, ohne selbst wieder einen umfänglicheren Gebrauch von seinem Pinsel zu machen, und als er endlich 1535—1541 die Malereien der sistinischen Kapelle mit dem grossen »Jüngsten Gericht« der Altarwand abschloss, machte sich dem frischen Erguss der Deckengemälde gegenüber schon einige Gequältheit und dazu in der kraftvollen Manifestation von Körperlichkeit und Bewegung eine Absichtlichkeit bemerklich, welche uns an den Sibyllen und Propheten, ja selbst an den Dekorativfiguren nicht auffällt. Ein entschiedenes Sinken aber zeigen die zwischen 1542 und 1550 für Papst Paul III. ausgeführten Wandgemälde der Capella Paolina im Vatikan, die »Bekehrung des Saulus« und das »Martyrium Petri« darstellend. Dabei ist wohl weniger die zunehmende Entfremdung und Abneigung des Künstlers der Malerei gegenüber, wie sie bei überwiegender und bevorzugter Beschäftigung mit der Plastik und zuletzt mit der Baukunst allerdings entstehen konnte, als Erklärungsgrund geltend zu machen, und wohl auch nicht die sich steigernde Konsequenz seines plastischen Stiles, als vielmehr die Einwirkung seines sich mehr und mehr verdüsternden Alters. Schon die Kompositionen sind geringer: der kopfüber erscheinende Christus, umgeben von strahlenförmig angeordneten Engelsjünglingen und das schlecht gezeichnete fliehende Pferd in der Mitte des Saulusbildes, oder die verrenkte Gestalt des gekreuzigten Petrus auf dem anderen Werke lassen sie im Vergleich zur Sistinadecke in sehr unvorteilhaftem Lichte erscheinen. Von hoher Schönheit aber scheinen stets die Studienblätter geblieben zu sein, von welchen die Sammlungen in Oxford und Windsor, in Wien (Albertina) Venedig (Akademie) und Mailand (Ambrosiana) zahlreiche besitzen. Doch zeigen auch sie, dass sich der Künstler bei seinen späteren Arbeiten des Naturstudiums nicht selten gänzlich entschlag. Michelangelo starb am 19. Februar 1563 im Alter von 88 Jahren zu Rom, und wurde in S. Croce zu Florenz bestattet.

## Raphael.

Keine universelle Zersplitterung wie bei Lionardo, kein Zwiespalt wie bei dem malenden Bildhauer Michelangelo beeinträchtigte die Entwicklung des dritten und grössten Genies der Trias, nämlich die des Raphael. Es blieben zwar auch ihm Ablenkungen nicht erspart, von welchen die architektonischen wie archäologischen sogar sehr zu beklagen sind, aber sie kreuzten seine Bahnen erst, als die Thätigkeit des unsterblichen Malers im Zenith stand, und stellten sich mehr einem umfänglicheren persönlichen Anteil an der Ausführung seiner Schöpfungen, als seiner Kunst selbst hindernd in den Weg. So vermochte Raphael in seinem kurzen Leben mehr und geschlosseneres zu leisten als Lionardo wie Michelangelo während ihres langen Ringens.

Raffaele Santi ist am 6. April 1483 zu Urbino als der Sohn des umbrischen Malers Giovanni Santi geboren. Dieser konnte ihn wohl nur mehr in den Anfangsgründen der Kunst unterweisen, denn er liess Raphael bereits am 1. August 1494 als Waise zurück, es konnten daher nur gewisse Eindrücke seiner Bilder in Urbino, Cagli, Caldara und anderwärts im Geiste des Knaben haften bleiben. Auch ist es sehr zweifelhaft, ob Timoteo della Vite noch einen wesentlichen Einfluss auf den Knaben ausüben konnte, denn bald nachdem Timoteo von Bologna nach Urbino übergesiedelt, kam Raphael zu Perugino nach Perugia in die Lehre 1495. Des jungen Künstlers früheste Werke aber zeigen wohl keine anderen Unterrichtseinflüsse als jene des Perugino.

Die erste Zeit seines Aufenthaltes in Perugia wird mit Zeichenstudien nach dem Inhalt von Peruginos Studienmappen und dann mit Aktzeichnungen vergangen sein, sowie beides die Blätter des in der Akademie zu Venedig verwahrten Skizzenbuchs des jungen Raphael zeigen. Allein schon vor 1500 von Perugino zur Mitarbeit herangezogen bewies er seine Aneignungsfähigkeit in Altarbildern und Predellen, welche er nach Zeichnungen des Meisters zur Ausführung überkam. Dahin dürfte die »Auferstehung Christi« im Vatikan, das Altarwerk für S. Fortunato in Perugia, jetzt im Madonnenmittelbild in der Casa Fabrizi zu Terni, in den beiden Flügeln mit »M. Magdalena und Katharina« zu Alnwick in England, und die »Madonna Diotalevi« in der Galerie zu Berlin gehören, und möglicherweise die Reihe von fünf Predellen mit Darstellungen von der »Taufe« bis zur »Auferstehung Christi«, zum Teil in München und zu dreien in Rouen, dazugerechnet werden.

Von 1500 an mehren sich die Studienblätter nach der Natur und wird auch die Gemäldearbeit selbständiger. Damals entstanden wohl die »Madonna Solly« und die »Madonna mit den hh. Franciscus und Hieronymus« in Berlin. An grössere Dimensionen wagte sich der junge Künstler wohl zuerst mit dem »Crucifixus zwischen zwei Engeln, Maria und Johannes einerseits, Magdalena und Hieronymus anderseits«, jetzt im Besitze des Lord Dudley in England. Ihm folgten zwei Bilder für eine Kirchenfahne, die »Dreifaltigkeit« und die »Erschaffung Evas« darstellend, jetzt in der städtischen Galerie zu Città di Castello. Dann die für S. Francesco in Perugia bestellte »Krönung Mariä«, jetzt mit den dazugehörigen Predellen in der Galerie des Vatikan.

Das letztere Werk war noch nicht beendet, als Raphael ein datiertes Bild zur Aufstellung brachte, welches noch mehr als die vorgenannten dessen Verhältnis zu Perugino beweist. Es ist das für S. Francesco in Città di Castello bestimmte, jetzt in der Brera zu Mailand befindliche Gemälde des sog. »Sposalizio« (Vermählung der Jungfrau Maria mit Joseph), bezeichnet ‚Raphael Urbino 1504‘ (Kl. B. 116). Nicht bloss das Unterrichtsergebnis des Perugino, sondern nach dessen jetzt in Caen befindlichem Original direkt kopiert, somit ohne Zweifel im Auftrag des Meisters als Atelierwiederholung entstanden, zeigt es bei aller Abhängigkeit doch sowohl in der Formgebung, in der Individualität der einzelnen Köpfe, in der Lebendigkeit des Vorganges, und namentlich hinsichtlich der Vertiefung des Ausdrucks eine erstaunliche Überlegenheit über das Original. Auf gleicher Höhe steht die aus gleicher Zeit stammende »Madonna Conestabile« in der Eremitage zu S. Petersburg.

Nach längerem in dasselbe Jahr fallenden Aufenthalte in Siena, wo Raphael den Genossen Peruginos, Pinturicchio, bei dessen Arbeiten in der Dombibliothek zeichnerisch unterstützte, war ihm auch ein Besuch in Florenz zu teil geworden. Seine nächsten Bildchen: der »Traum eines Ritters« in der Nationalgalerie zu London, das »Opfer Kains und Abels« bei E. Baseggio in Rom, »S. Michael mit dem Dämon« und »S. Georg mit dem Drachen« im Louvre zeigen den starken Einfluss, den die dortige Kunst, vor allem die Werke von Masaccio, Ghirlandajo, Lionardo und Fra Bartolomeo auf ihn gemacht. Noch mehr die »Madonna Ansidei« in der Nationalgalerie zu London, wie die »Madonna del Duca di Terranuova« in der Galerie zu Berlin.

Es dauerte jedoch nur kurze Zeit, dass der junge Peruginoschüler durch diesen Dualismus aus dem Gleichgewicht gebracht

wurde. Jedenfalls aber war es die beste Lösung, dass er 1505 Perugia verliess und nach Florenz übersiedelte. Nun verwischte sich der Schultypus mehr und mehr unter erstaunlicher Steigerung der Fähigkeit des Malers, seine Ideale zur reizvollsten Schönheit abzuklären. In rascher Folge entstand eine stattliche Reihe von Madonnenbildern, von welcher die »Madonna del Granduca« in Palazzo Pitti (Kl. B. 668) und die »Madonna di Lord Cowper« in Panshanger zunächst starken Einfluss Lionardos zeigen, die folgenden aber auch neben Fra Bartolomeo, trotz intimen Freundschaftsverhältnisses des Urbinaten mit diesem, sich zunehmend selbstständiger darstellen. So die »Madonna del Cardellino« in den Uffizien, (Kl. B. 105) die »Madonna im Grünen« (1506) in Wien, die »Madonna Tempi« in München (Kl. B. 62), die »Madonna di Casa Orléans« in Chantilly, die »Madonna mit dem unbärtigen Joseph« in S. Petersburg (Kl. B. 357), die »Madonna della Palma« und die »Madonna Bridgewater« bei Lord Ellesmere in London (Kl. B. 248), die »hl. Familie Canigiani« in München, die »hl. Familie mit dem Lamm« von 1597 in Madrid (Kl. B. 393), die »Madonna di Casa Colonna« in Berlin (Kl. B. 97), die »Madonna di Casa Niccolini« in Panshanger, die »Madonna« bei Lord Northbrook in London (Kl. B. 633) und die Krone von allen, die sog. »Belle Jardinière« im Louvre, deren vollendete Schönheit weder die »Madonna Esterhazy« in der Pester Nationalgalerie noch die »Madonna del Baldachino« in Palazzo Pitti zu überbieten vermochte.

Ist schon die Zahl dieser Schöpfungen für wenig mehr als drei Jahre um so überraschender, als Raphael sich dabei nie wiederholte, sondern stets nach neuen Studien arbeitete, so begreift man kaum, wie er auch noch zu anderen Werken Zeit und Kraft übrig behielt. So zu dem reizenden Bilde des »hl. Georg mit dem Drachen« (1506), von Herzog Guidobald von Urbino dem König Heinrich VII. von England verehrt, und jetzt in der Eremitage von S. Petersburg, und insbesondere zu der »Grablegung Christi«, 1507 für Atalanta Baglioni gemalt, jetzt in der Galerie Borghese in Rom, die dazugehörige Predella in der Galerie des Vatikan. Selbst zum Bildnis sah sich Raphael schon damals veranlasst, wie die beiden Doni, Agnolo und Maddalena, in Palazzo Pitti zeigen, deren ernste Einfachheit mit starker realistischer Tendenz von der Empfindung der Mona Lisa Lionardos nur leicht angehaucht erscheint. Auch sein eigenes in den Uffizien (Kl. B. 302), scheint 1508 entstanden zu sein.

Wie aus einem Schreiben Raphaels an seinen Oheim Ciarla vom 21. April 1508 hervorgeht, dachte Raphael, der seit Lionardos

und Michelangelos Weggang als der erste Maler von Florenz galt, damals noch nicht daran, die Arnstadt, wo er mit Aufträgen überhäuft war, zu verlassen. Wir müssen übrigens auch aus anderen Gründen annehmen, dass das Datum 5. Sept. 1508, an welchem Tage er aus Rom an Francia schrieb, falsch ist. Denn bis zum Frühjahr 1509 arbeitete Sodoma in der Stanza della Segnatura im Vatikan, in welcher doch Raphael unmittelbar nach seinem Eintreffen in Rom seine Thätigkeit unter Beseitigung der Malereien seines Vorgängers begann, auch findet sich Raphaels Name vorher nicht in den vatikanischen Registern. Die vom Landsmanne des Künstlers, dem Architekten Bramante, infolge einer Äusserung des Michelangelo und vielleicht auch auf Empfehlung des Herzogs Francesco Maria da Urbino erfolgte Berufung Raphaels nach Rom ist daher gewiss nicht vor 1509 zu setzen, da sie überdies mit der Entlassung der bisher in den päpstlichen Gemächern arbeitenden Künstler, vorab des Sodoma, Bramantino und Lotto zusammenhing.

Gegenstand des Schmuckes der Stanza della Segnatura, womit die vatikanische Thätigkeit Raphaels begann, sollte die Verherrlichung der Religion, der Weisheit, der Poesie und der Gerechtigkeit bilden, deren Repräsentationsprogramm von den gelehrten Humanisten des Hofes festgestellt wurde. Anordnung und Ausführung blieb Raphael ganz überlassen. Auch entsprach es wohl ganz seinem Ermessen, dass er seinen Studien ein Element hinzufügte, welches er bisher nur flüchtig gestreift hatte, als er nämlich infolge einer Studie von 1504 nach der antiken Graziengruppe der Dombibliothek zu Siena, die jetzt in der Galerie Dudley befindlichen »Grazien« und nach Kenntnisnahme der Sammlung von San Marco in Florenz den »Apoll und Marsyas« im Louvre (Kl. B. 254) malte. Bei seiner Ankunft in Rom aber war ihm dieses Element mit so überwältigender Macht entgegengetreten, dass seitdem die Antike einen wesentlichen Faktor seiner Kunst bildete.

Er begann mit der Decke, an welcher er unter Belassung der ornamentalen Anordnung Sodomas zunächst vier Allegorien als Medaillons in die vier Felder des Kreuzgewölbes setzte, nämlich die »Theologie«, »Philosophie«, »Poesie« und »Gerechtigkeit«. Unterhalb dieser brachte er in länglichen Rahmen mit Bezug auf die Erlösung durch die Religion den »Sündenfall«, im Zusammenhang mit der Philosophie die »Betrachtung der Welt«, im Bezug auf die Poesie »Apoll mit Marsyas« und als Repräsentation der Gerechtigkeit das »Urteil Salomonis« an. Die Hauptschöpfungen

aber setzte er an die vier Wände. Vorab die sog. »Disputa del Sacramento« (Kl. B. 561/2), die grossartige Verherrlichung des Kernpunktes christlicher Dogmatik, epochemachend selbst unter Raphaels Arbeiten, nach der vollendet abgewogenen, fast architektonisch gegliederten Komposition wie nach Schönheit und Bedeutsamkeit der Figuren alles Vorausgegangene bei weitem überbietend. Diesem ersten Hauptbilde gegenüber folgte dann ohne Unterbrechung die sog. »Schule von Athen« (Kl. B. 563/4), eine Darstellung der griechischen Philosophie mit Aristoteles und Plato in der Mitte, umgeben von anderen Philosophen des Altertums und einer Schar von Schülern, wobei als Schauplatz im Gegensatz zu den himmlischen Sphären des ersten Bildes ein streng symmetrisch angeordneter Renaissancepalast gewählt ist, welcher wohl der Zeichnung Bramantes zu danken sein wird. Inzwischen war auch schon das dritte Wandgemälde vorbereitet, der »Parnass« (Kl. B. 560) — Apollo geigenspielend in der Mitte der Musen und Dichter des Altertums wie der Zeit vor Raphael —, welchem endlich als Repräsentation der Gerechtigkeit und Staatsleitung die allegorische Gruppe der Klugheit mit der Kraft und der Mässigung umgeben von attributtragenden Genien (Kl. B. 559) folgte, zeichnerisch zu dem schönsten gehörend, was Raphael im Gebiete der klassischen Allegorie geschaffen hat. Die beiden letzteren erreichten der Fensterhöhe wegen den Umfang der beiden ersteren Wandgemälde nicht.

Der Saal muss im Sommer 1511 vollendet gewesen sein, und sogleich befahl der sehr befriedigte Papst Julius II. den Beginn der Ausmalung des zweiten Raumes, welcher von seinem Hauptgemälde den Namen der Camera dell' Eliodoro führt. Zunächst jedoch hatte der Künstler das Papstbildnis auszuführen, welches in die Kirche S. Maria della Pace gestiftet, jetzt leider verschollen und nur in einigen Atelierwiederholungen, wovon die beste in den Uffizien, erhalten ist. Auch einige Madonnen, wie die verlorene »hl. Familie von S. Maria del Popolo«, die »Madonna di Casa d'Alba« in S. Petersburg (Kl. B. 92), die »Madonna di Casa Aldobrandini« in der Nationalgalerie zu London (Kl. B. 399), die gleichfalls über den Kanal in Privatbesitz (Makintosh) gelangte »Madonna di Casa Orléans« und die »Madonna mit dem Diadem« im Louvre (Kl. B. 143) fallen in diese Zeit.

War aber schon bisher Raphaels Produktion eine enorme, so begann seit der Inangriffnahme der Arbeiten in der Stanza dell' Eliodoro die Überlastung. Die Mitarbeit der Gehilfen, welche sich in der Camera della Segnatura wie in den letztgenannten



Madonnenbildern hinter der Hand Raphaels verbirgt, tritt jetzt deutlicher zu Tage. Man vermag sogar die von Giulio Romano, Francesco Penni, Giovanni da Udine, Timoteo Viti und Battista Dossi ausgeführten Teile bereits zu unterscheiden, ja selbst die zu Grunde gelegten Studienblätter erscheinen zum Teil von Schülerhänden gezeichnet. Bemerkenswert ist aber auch sonst ein Wandel seiner Kunst. Schon an den vier leider sehr beschädigten Darstellungen der »Erscheinung Gottes vor Noe«, des »Isaakopfers«, der »Himmelsleiter« und des »brennenden Dornbusches« in den Gewölbedreiecken gewahrt man einigen Einfluss der eben damals enthüllten Gewölbemalereien Michelangelos und dieser Einfluss verstärkt sich in den Wandgemälden. So auf dem prächtigen Gemälde der »Vertreibung des tempelräuberischen Heliodor aus dem Tempel zu Jerusalem« (Kl. B. 592/3), auf welchem Bilde Julius II. sich selbst mit Bezug auf seine eigenen Anstrengungen, die Feinde des Kirchenstaates zu vertreiben, darstellen liess, und in der unmittelbar darauf diesem gegenübergestellten »Messe von Bolsena« (Kl. B. 589), dem bekannten Blutwunder in S. Cristina zu Bolsena unter Papst Urban IV. (1261—1264), vielleicht einem der wirkungsvollsten und schönsten Gemälde des ganzen Cyklus. Auch dieses Bild entstand noch unter Julius II., der sich darauf ebenfalls mit seinem Gefolge in andächtiger Feierlichkeit anzuwenden befahl. Beide Hauptbilder waren im November 1512 vollendet, während die beiden anderen Wandbilder des Raumes, die »Vertreibung des Attila« (Kl. B. 591) und die »Befreiung Petri aus dem Kerker« (Kl. B. 590) erst nach der Thronbesteigung Leo X. (11. März 1513) begonnen und im Juli 1514 zum Abschluss gebracht wurden.

In der Zwischenzeit waren aus des Meisters Atelier auch die sog. »Madonna di Fuligno« in der vatikanischen Galerie, und die freilich grösstenteils durch Gehilfenhand ausgeführten beiden grossen Altarbilder, die »S. Famiglia di Divino Amore« im Museum zu Neapel und die »Madonna dell' Impannata« in Palazzo Pitti hervorgegangen. Auch war es damals, dass Raphael, fasciniert von der grossen Deckenschöpfung Michelangelos, in seinem auf Veranlassung des apostolischen Protonotars Joh. Goritz gemalten »Propheten Jesaias« in S. Agostino den Versuch machte, sich ganz in die Weise seines Rivalen zu versenken. Mehr in Anspruch nahmen ihn aber zwei umfänglichere Aufträge des Banquiers Agostino Chigi, für dessen Lustsitz der sog. Farnesina er das Wandbild der sog. »Galatea«, für dessen Kapelle in S. Maria della Pace aber das schöne Fresko der »Sibyllen« an

der Eingangswand schuf. Man gewahrt an beiden, wie an der Stelle des völlig verschwundenen Peruginismus zwei Elemente sich geltend machen, welche zur Stileinheit zu bringen ihm vorerst noch nicht gelingen wollte: der Einfluss Michelangelos und jener der Antike. Übrigens sind beide Werke keineswegs frei von Gehilfenarbeit, und noch weniger die »Madonna del Pesce« in Madrid (Kl. B. 333) wie die »Madonna dei Candelabri« in der Sammlung Munro Novar zu New-York. Leichter vermochte er sich mit kleineren Arbeiten persönlich zu befassen, wie mit der »Madonna della Seggiola« (Kl. B. 567) in Palazzo Pitti und vielleicht mit der einen oder anderen »Madonna della Tenda« in München (Kl. B. 27) und Turin, gewiss auch mit Porträts wie das charaktervolle »Bildnis des Tom. Inghirami« in Palazzo Pitti (Kl. B. 597), die »Donna velata« in Palazzo Pitti (Kl. B. 685) oder das Jünglingsbild bei Czartoryski in Krakau (Kl. B. 579).

Noch schlimmer aber waren die Verhältnisse des Meisters geworden, als Leo X. den unglücklichen Entschluss fasste, nach dem am 11. März 1514 erfolgten Tode Bramantes Raphael zum Architekten des Vatikan und von S. Peter zu ernennen, und damit dessen Überbürdung auf einem Raphael durchaus ferne liegenden Gebiet zu besiegeln. Hätte Raphael den Auftrag abgelehnt oder so, wie er gedacht gewesen zu sein scheint, bloss als gut dotierte Sinekure behandelt, so würde der Kunst viele verlorne Zeit seines kostbaren kurzen Lebens, vielleicht sogar sein vorzeitiger Tod erspart geblieben sein.

Die Stanza dell'Incendio, welche Raphael unmittelbar nach Vollendung der Camera dell' Eliodoro in Angriff nahm, zeigt die Folgen dieser Verschlimmerung seiner Lage. Zunächst mochte es seine Pietät befriedigen, die Deckenmalereien seines Lehrers Perugino belassen zu dürfen. Am Hauptgemälde selbst aber, der Darstellung des durch den Segen Leo X. gehemmten »Brandes im Borgo von Rom« (Kl. B. 594), ist zwar noch die Komposition, nicht aber der Carton, von Raphaels Hand, wie von dem Gemälde selbst wohl nur der Volksauflauf unter der päpstlichen Loggia und sonst stellenweise Korrektur. Noch geringer war sein Anteil an dem zweiten Bilde desselben Gemaches, dem 1514/5 gemalten »Siege Leo IV. über die Saracenen bei Ostia 849«.

Der Meister selbst arbeitete damals an dem berühmten Cartoncyklus für die Gobelins, mit welchen die Ausschmückung der sixtinischen Kapelle ihren Abschluss finden sollte. Die zehn Stücke mit Szenen aus der Apostelgeschichte, von welchen sich sieben im Kensington-Museum zu London erhalten haben, die

Teppiche selbst aber in Wiederholungen im Vatikan, in Berlin und in Dresden sich befinden, hatten ihn jedoch nur einen Teil der Jahre 1515/6 beschäftigt. Wie er einige Porträtforderungen aus höfischen oder Freundschaftsgründen nicht ablehnen konnte, Arbeiten, von welchen nur eine, das Bildnis des urbinatischen Gesandten Baldassare Castiglione sich erhalten hat (Louvre) (Kl. B. 242), so war er auch vom Kardinal Bibiena vermocht worden, ausser einem Bildnis auch dessen Badezimmer im Vatikan auszumalen. Mehr noch beschäftigte ihn der Auftrag des unermüdlichen Bewerbers Agostino Chigi, die Ausstattung seiner Grabkapelle in S. Maria del Popolo zu leiten und dabei sogar die Entwürfe zu den von Lorenzetti ausgeführten Skulpturen zu liefern.

Nur selten eine Zudringlichkeit ablehnend, sondern stets die Gesuchsteller tröstend, erzeugte er natürlich ein stets wachsendes Gedränge. So konnte er sich bereits in den folgenden Jahren 1517/8 den beiden letzten Bildern der Stanza dell'Incendio persönlich nur mehr verschwindend wenig widmen. Denn der Papst hatte dem Auftrag der sistinischen Gobelincartons den weiteren folgen lassen, die Loggien des Vatikan mit Grottesken, d. h. nach Art der in den Grotten unter den Thermen des Titus gefundenen Dekorativmalereien des goldenen Hauses Neros zu schmücken. Ist auch sein persönlicher Anteil an der ganzen Ausführung gering, so lässt doch die Einheitlichkeit des Ganzen schliessen, dass die Komposition im wesentlichen von einer Hand und zwar von der Raphaels sei, wie es auch an der Überwachung und Korrektur nicht gefehlt haben kann. Ebenso verhielt er sich zu den 1517 vollendeten Deckenmalereien der Eingangshalle der Farnesina mit den zum Teil höchst reizvollen Darstellungen aus der »Sage von Amor und Psyche«.

Bei dem verhältnismässig aufregenden Geschäft der Leitung solcher Unternehmungen mochte es dem Meister eine wahre Erholung sein, gelegentlich auch ein Bild selbst zu malen. Nur aus einem solchen Bedürfnis kann es erklärt werden, dass der Meister, der wiederholt den Papst wie die Könige von Frankreich und Spanien mit Gehilfenarbeit abspeiste, für die armen Mönche von S. Sisto in Vicenza, aber wohl auf Betrieb des Kardinals Antonio del Monte sich entschloss, ganz eigenhändig seine höchste Leistung im Tafelbild zu schaffen, nämlich die sog. »Madonna di S. Sisto« (Kl. B. 147) jetzt in der Galerie zu Dresden. Mit ähnlichen Empfindungen malte er damals (1517) die bis auf einige Nebendinge ebenfalls ganz eigenhändige »hl. Cäcilia« (Kl. B. 617) für S. Giovanni in Monte in Bologna, als eine Art Gelöbnis des

Kardinals Pucci di SS. Quattro, während er sich die Entsagung auferlegen musste, die unter dem Namen »Spasimo di Sicilia« bekannte »Kreuztragung« für S. Maria dello Spasimo in Palermo bestimmt, seit 1662 in Madrid, in der Ausführung grösstenteils dem Giulio Romano zu überlassen, sowie wahrscheinlich die »Vision des Ezechiel« in Palazzo Pitti von ihm nur gezeichnet, die geringeren Bilder des »hl. Michael«, der »hl. Margaretha« und der »hl. Familie Franz I.«, sämtlich im Louvre, von ihm wohl gar nur skizziert sind. Denn es galt gleichzeitig auch noch eine Reihe von Porträts persönlich zu bewältigen, wie die sog. »Fornarina« in Palazzo Barberini, wahrscheinlich wirklich eine Geliebte des Künstlers darstellend, dann das Bildnis eines unbekanntes »Geigers« im Palazzo Sciarra und eines gleichfalls unbekanntes »Prälaten« im Prado zu Madrid, namentlich aber die Porträtgruppe »Leo X. und die Kardinäle Giulio de Medici und de Rossi« in Palazzo Pitti (Kl. B. 548), durch Charakteristik und unvergleichliche Durchführung das hervorragendste Bildnis Raphaels und eines der vollendetsten aller Zeiten. Neben diesem Hauptwerk steht die über Gebühr gerühmte »Johanna von Arragonien« im Louvre, von Raphael nur nach einer Schüleraufnahme und nicht ganz eigenhändig gemalt, weit zurück.

Das Jahr 1519 verging zumeist mit der verhältnismässig unfruchtbaren Arbeit der archäologischen Untersuchung Roms, zu welcher den Künstler Papst Leo infolge der vorausgegangenen Bestellung als Hofarchitekt schon durch Breve vom 27. Aug. 1515 berufen hatte. Es scheint, dass der Meister selbst die verhängnisvolle Überschätzung dieses damals verfrühten Unternehmens geteilt habe. Konnte er sich doch entschliessen, seine bezüglich antequarischen Errungenschaften zur Herstellung der Dekoration eines Bühnenspiels, Ariostos »Suppositi«, welches der Cardinal Cibo dem päpstlichen Hofe zum besten gab, zu benutzen. Natürlich musste dabei das Abschlusswerk der päpstlichen Gemächer, die Sala di Constantino, gänzlich zurücktreten. Die dort befindlichen Gemälde, die »Kreuzvision«, der »Sieg Konstantins über Maxentius«, die »Taufe des Siegers« und die »Schenkung Roms« samt den allegorischen Gruppen an den Seiten dieser Gemälde hängen nur mehr zum geringsten Teil mit Raphaels Entwürfen zusammen, und sind fast ausschliessend Schöpfungen des Giulio Romano, Gianfrancesco Penni und Raffaelino da Colle, wie in den Nebensachen von Polidoro da Caravaggio und Perin del Vaga. Auch Raphaels Entwürfe zu den Gobelins des Konsistoriums kamen grösstenteils erst nach Raphaels Tode zur weiteren Bearbeitung.

Ebenso beschränkt sich die Beteiligung Raphaels an den Malereien des Lustschlosses Magliana am Tiber, in welchem sich Leo X. bei einem Jagdaufenthalt jene Erkältung zuzog, welcher er ein Jahr nach Raphael erlag, auf Zeichnungen zum Martyrium der »hl. Cäcilia« und zum »Gott Vater«.

Auch zu seinen letzten Tafelbildern, wie der sog. »Perla«, der »Madonna unter der Eiche« und der »Madonna mit der Rose«, sämtlich in Madrid, wie zum »Johannes in der Wüste« in den Uffizien, wiederholt im Louvre, lieferte Raphael nur mehr Skizzen und Studien, seiner eigenen Hand dagegen ein Werk vorbehaltend, in welchem er im Auftrag des Kardinals Giulio Medici mit der »Lazaruserweckung« des Sebastiano del Piombo zu rivalisieren gedachte, nämlich die »Transfiguration« (Verklärung Christi auf Tabor) (Kl. B. 699). Er arbeitete noch daran, als ihn bereits die Schauer jenes Fiebers durchrieselten, welches er sich in der Malaria seiner archäologischen Ausgrabungen geholt hatte. Zwischen dem 24. und 28. März 1520 war er noch dem Antiquar Andrea Fulvio zu den Aufdeckungen gefolgt, wenige Tage darauf umnachtete ihn das Delirium, welches seine erschöpften Kräfte nicht mehr zu besiegen vermochten: schon am 6. April lag er verklärt zu den Füßen seiner unvollendeten Transfiguration.

## Die Florentiner um Fra Bartolomeo und Andrea del Sarto.

Raphael hatte in Florenz einen Meister vorgefunden, mit welchem er in enge Beziehung getreten war, und dem er nicht viel weniger verdankte, als dieser von dem Urbinaten empfing, nämlich Fra Bartolomeo. Als Sohn eines Fuhrmanns 1475 in Florenz geboren, hatte dieser, der Wohnung seines Vaters »am Thor« wegen Baccio della Porta genannt, bei Cosimo Roselli seinen Unterricht genossen, war aber als eifriger Anhänger Savonarolas nach dessen Sturz in das Kloster San Marco eingetreten, wo er bis an seinen Tod (1517) verblieb. Die dortigen Arbeiten Fra Giovannis konnten nicht ohne Einfluss auf den schwärmerischen Mönch bleiben und Fiesole ist es auch, welcher seiner Kunst trotz energischer Studien nach Perugino und Lionardo das mönchische Gepräge gab. Fast ausschliesslich sich dem Andachtsbilde widmend, wandte er dem Realismus seiner florentinischen Genossen, ohne mit deren zeichnerischen Erfolgen zu brechen, zu gunsten einer idealen Haltung den Rücken, und von einem seltenen Schön-

heitsgefühl getragen, wusste er auch dessen Äusserungen unter überwiegender Anwendung der Ölfarbe mit einem tiefen und harmonischen Kolorit zu verbinden, welches nicht den geringsten Teil seines Verdienstes bildet.

Schon sein frühest nachweisbares, 1498/9 noch vor seinem Eintritt ins Kloster geschaffenes Werk, das Fresko des »jüngsten Gerichts« in S. Maria Nuova, zeigt wenigstens in den Apostelgestalten, dass selbst ein Raphael von ihm lernen konnte. Noch augenfälliger wird dies an der 1504 gemalten »Vision des hl. Bernhard«, jetzt in der Akademie zu Florenz, welche derselben Darstellung von P. Perugino in München an freier und naturgemässer Auffassung, wie grossartiger Anordnung entschieden überlegen erscheint. In den folgenden Werken empfindet man dann neben dem Einfluss Lionardos jenen Raphaels, wie dies an der »hl. Familie« zu Panshanger, in der »Madonna zwischen vier Heiligen« in S. Marco zu Florenz und in der »Madonna zwischen Stephanus und dem Täufer« im Dom zu Lucca u. a. Werken (Kl. B. 620 u. 584) entgegentritt. Dass dann die Aufnahme seines einstigen Mitschülers Mariotto Albertinelli als Ateliergenossen an Bartolomeos Kunst wenig änderte, beweisen die gemeinsam signierten »Madonnen« in Wien (1510), in der Galerie Borghese und in Palazzo Corsini in Rom und die »Verkündigung« in der Magdalenenkirche zu Genf (1511) wie die »Vermählung der hl. Katharina« im Louvre (1511) und in Palazzo Pitti (1512).

Später zeigt er sich wenigstens äusserlich auch nicht unberührt von Michelangelo, doch empfinden wir an dem »Markusbilde« von 1514 in Palazzo Pitti und an dem »Auferstandenen mit den vier Evangelisten« von 1516 (Kl. B. 373), dass die angestrebte Energie und Formenmächtigkeit dem Meister nicht von Herzen kam; mit dem weichen Wesen des Künstlers innerlich nicht übereinstimmend, wirkt die Kraftäusserung nicht glaubhaft. Wir finden daher ihn selbst mehr in den übrigen Werken, wie in der lediglich untermalten »Madonna« von 1513 in den Uffizien, in der »Madonna della Misericordia« von 1515 in der städtischen Galerie zu Lucca (Kl. B. 352), in der »hl. Familie« der Galerie Corsini zu Rom und in der »Darstellung im Tempel« von 1516 in der kaiserlichen Galerie zu Wien, wie insbesondere in einem seiner letzten Werke, der meisterhaften »Beweinung Christi« im Palazzo Pitti (Kl. B. 86).

Fra Bartolomeo hatte zeitweise zwei Ateliergenossen, welche sich so eng an seine Art anschlossen, dass sie nicht immer von dem Meister zu unterscheiden sind. Der bedeutendere war der

bereits erwähnte Mariotto Albertinelli 1474—1515, als Mitschüler Bartolomeos aus der Schule des Cosimo Roselli hervorgegangen. Sein gelungenstes Werk ist sein frühestes, die von 1503 stammende »Heimsuchung« in den Uffizien (Kl. B. 525). Nicht ohne Verdienst ist auch der in Fresko gemalte »Crucifixus mit Magdalena und Johannes« von 1506 (Kl. B. 68) im Kapitelsaal der Certosa von Florenz, wie unter mehreren anderen die »Madonna mit den hh. Zenobius und Hieronymus« aus demselben Jahre, die »Madonna« von 1509 im Museum zu Cambridge, die »Verkündigung« von 1510 in der Akademie zu Florenz und die undatierte in Santa Maria Nuova daselbst (Kl. B. 169). Der andere Mitarbeiter, Fra Paolino da Pistoja 1490—1547, zehrt auch noch nach seinem Austritt aus der Werkstatt Fra Bartolomeos von dessen ihm durch Erbschaft zugefallenem Nachlasse, welcher nach Fra Paolino sogar noch auf Plautilla Nelli 1527—1578 als weitere Erbin dieselbe Wirkung übte. Ganz unselbständig war auch Giuliano Bugiardini 1475—1554, erst bei Ghirlandajo als Mitschüler Michelangelos diesen, dann im Atelier Albertinellis den letztgenannten imitierend (Kl. B. 164). Diesem verwandt erscheint Francesco Granacci, 1477—1543, der nach seiner Ghirlandajoschen Schule sich erst dem Michelangelo, dann dem Fra Bartolomeo zuneigte (Kl. B. 627), und Ridolfo Ghirlandajo, Domenicos Sohn, geb. (1843—1561) von Davide Ghirlandajo und Granacci gebildet, weiterhin aber von Lionardo, Fra Bartolomeo und Raphael beeinflusst (Kl. B. 303). Ihre leere Schalheit giebt zu keiner näheren Betrachtung Anlass, wenn sie auch immer noch geschicktere Manieristen sind, als ein Raffaelino di Francesco Vanni (Kl. B. 368) und Lionardo da Pistoja.

Ungleich bemerkenswerter tritt uns Francesco di Cristofano entgegen, bekannter unter dem Namen Francia Bigio, geb. 1482, gest. 1525. Mit Bugiardini in Albertinellis Werkstatt, hatte er seinen Genossen durch eifrige Studien überflügelt, welche er an den Masaccioschen Fresken und namentlich an Michelangelos Cascinacarton gemacht, vor welchem letzteren er sich auch mit Andrea del Sarto in förderlichster Weise zusammenfand. In der »Verkündigung« im Museum zu Turin noch ganz von der Art des Albertinellischen Ateliers, entwickelt er nun Eigenschaften, welche lionardeske und raphaelische Züge mit der Weise A. del Sartos verbinden, wie dies die dem Raphael zugeschriebene »Madonna del Pozzo« in den Uffizien (Kl. B. 328) oder »Davids Ehebruch« in der Galerie zu Dresden (Kl. B. 644) zeigt. Im Jahre 1513 gemeinschaftlich mit Andrea del Sarto im Hof der Serviten der

Annunziata zu Florenz thätig, erwies er sich auch wenigstens im Fresko des »Sposalizio« dem Sarto nahezu gewachsen, wenn auch andere Wandmalereien, wie das »Abendmahl« in S. Giov. Batt. della Calza, oder die Fortsetzung der Malereien Sartos im Scalzo, dann der »Triumphzug Ciceros« von 1524 zu Poggio a Caiana flüchtig und geringer sind. Immerhin behauptet er sich bis an seinen Tod als ein zu wenig gewürdigter Meister, wie denn auch wahrscheinlich einige unter Raphaels Namen gehende Werke von seiner Hand sind. Namentlich übertraf er im Bildnis seine Zeitgenossen, wie in dem für Raphael gehaltenen Jünglingsbildnis mit der auf die Hand gestützten Wange im Louvre, in dem bezeichneten Jugendbildnis von 1514 ebenda, in dem trefflichen männlichen Bildnis von 1514 oder 1516 in Stanstead House und dem angeblichen »Antonio Caradosso« von 1516 bei Yarborough in London, in dem sogenannten »Faktor des Pier Francesco de' Medici« in Windsor, in dem »jungen Mann mit der Feder« in Berlin, und in dem männlichen Bildnis in Palazzo Pitti (Kl. B. 693).

Hierher gehört auch noch ein Schüler und langjähriger Gehilfe des Lorenzo di Credi, Giovanni Antonio Sogliani, 1492 bis 1544. Seine früheren Arbeiten sind natürlich von der Art seines Lehrers, aber schon seine »Kreuzigung des hl. Arcadius« 1521 in S. Lorenzo verrät neben Einflüssen eines Francia Bigio und Sarto namentlich starke Eindrücke Albertinellis. Dasselbe gilt von seiner »Himmelfahrt Mariä« in S. Giovanni Battista zu Florenz, von der »Dreieinigkeits mit Jakobus, Magdalena und Katharina« in S. Jacopo sopra Arno und von der »wunderbaren Speisung des Dominicus« von 1536 in S. Marco zu Florenz.

Alle seine florentinischen Zeitgenossen überragte jedoch Andrea del Sarto, wie er nach dem Beruf seines Vaters genannt wurde oder Andrea Angeli wie er nach dem Namen des letzteren (Angelo) hiess und selbst in den beiden zum Monogramm verschlungenen Buchstaben A zeichnete. Geboren 1486 zu Gualfonda bei Florenz, kam er erst zu einem Goldschmied, dann zu Pier di Cosimo in die Lehre, welche er durch Studien nach Lionardo und Michelangelo, insbesondere aber unter starken von seinem Freund und Arbeitsgenossen Francia Bigio vermittelten Einflüssen des Fra Bartolomeo abschloss. Trotzdem gelang es seinem bedeutenden Talente, sich zu einem eigenen Stil durchzurufen, und namentlich zu einer jeder plastischen Vorarbeit baren rein malerischen Auffassung zu gelangen, wie sie sonst seit Filippo Lippi keinem Florentiner, selbst Fra Bartolomeo nicht in dem Grade, eigen gewesen. Auch in der Weltlichkeit seiner religiösen



Darstellungen unterscheidet er sich schroff von dem letzteren, während er in dieser Beziehung ebenfalls, nur in weit vorgeschrittenerem Kunstvermögen, an Filippo Lippo gemahnt. Dadurch macht er einen mehr modernen Eindruck als seine Zeitgenossen, nicht selten grossartig, stets voll anmutiger Empfindung, häufig aber auch oberflächlich und flüchtig.

Unsteten Charakters, wie er war, brachte er namentlich seine cyklischen Fresken nur nach vielfachen Unterbrechungen zustande. So zogen sich die braun in braun gemalten Darstellungen aus dem Leben des hl. Johannes im Hof der Bruderschaft dello Scalzo von 1511—1526 hin, die Fresken aus dem »Leben des Ordensheiligen Filippo Benizzi« nebst der wundervollen »Geburt Mariä« und der »Anbetung der Könige« im Vorhof der Servitenkirche S. Annunziata von 1509—1514, wozu dann ausser zwei einst im Noviziat der Serviten befindlichen jetzt in die Akademie zu Florenz versetzten Bildern erst 1525 sein vielleicht vollendetstes Fresko der sog. »Madonna del Sacco« im Kreuzgang desselben Klosters kam.

Im Jahre 1518 war übrigens der Künstler einem ehrenvollen Rufe des Königs Franz I. nach Frankreich gefolgt, allein die Reize seiner unwürdigen Frau Lucrezia Fede hatten ihn nicht bloss wieder zurückgelockt, sondern sogar bestimmt, die zum Ankauf von Kunstwerken für den König mitgebrachten Gelder zu veruntreuen. Die daraus erwachsenen Missverhältnisse thaten jedoch seiner Kunst keinen Abbruch, wie denn die erwähnte »Madonna del Sacco« und das 1526/7 gemalte »Abendmahl« im Refektorium des Vallombrosanerklosters S. Salvi als seine höchsten Leistungen im Fresko betrachtet werden können.

Ungemein fruchtbar auch im Tafelbild hatte der Meister schon im Jahre 1512 in der »Verkündigung« des Palazzo Pitti (Kl. B. 611) eine Perle ersten Ranges geschaffen, welcher auch die »Madonna delle Arpije« von 1517 in den Uffizien und das in demselben Jahre entstandene »Dreieinigkeitsbild« ganz ebenbürtig erscheinen. Sonst nennen wir von datierten Bildern die »Caritas« von 1518 im Louvre, die »hl. Familie« von 1521, die »Beweinung Christi« (Kl. B. 573) und die »Verehrung der Maria und des hl. Johannes« von 1523, sämtlich in Palazzo Pitti, die fünf Heiligenbilder von 1524 (Kl. B. 153) im Dom zu Pisa, die »Madonna mit Heiligen« von 1528 in Berlin, die »hl. Familie« von 1529 in Palazzo Pitti und die undatierte »hl. Familie« in der Eremitage zu Petersburg (Kl. B. 232), der zahlreichen anderen nicht datierbaren Tafeln nicht näher zu gedenken. Andrea del Sarto starb am 22. Januar 1531 zu Florenz an der Pest.

Von seinen Schülern muss in erster Reihe Jacopo Carucci, nach seiner Heimat gewöhnlich Pontormo genannt, seit 1512 bei Andrea del Sarto, 1557 gestorben, erwähnt werden. Seine schöne »Heimsuchung« im Vorhof der Annunziata von 1516 zeigt ihn ganz in Andreas Bahnen. In den Passionszenen von 1522 im Kreuzgang der Certosa bei Florenz dagegen von den Dürerschen Stichen beeinflusst, ging er später ins Lager Michelangelos über, inzwischen aber im Bildnis nicht ohne selbständige Bedeutung thätig. Denselben Bildungsgang nahm Giambattista di Jacopo, genannt il Rosso, geb. 1494, gestorben in Frankreich 1541. Als Schüler Sartos seit 1516 in der florentinischen Gilde, schloss er sich 1524—1527 in Rom an Michelangelo an, dessen Stil er auch in seinen Arbeiten zu Fontainebleau deutlich zur Schau trägt. Andere wie Domenico Puligo (1492—1527) und Francesco d'Ubertino, genannt Bacchiacca, (1494—1557) verdienen nur wegen ihres treuen Beharrens an der Weise ihres Lehrers Andrea del Sarto Erwähnung.

Schon von der Mitte des 16. Jahrhunderts an erscheint jedoch die florentinische Kunst wie an den meisten Punkten Italiens in dem ausgefahrenen Geleise des sog. Manierismus. Die Errungenschaften der Einzelnen sind zum Gemeingut geworden, zum Schema, in dessen Bann sich die Künstler mechanisch bewegen. Für Florenz bedeutet Giorgio Vasari von Arezzo 1511—1574 den Anfang dieser unerfreulichen nivellierenden Epoche. Als Architekt ungleich höher stehend denn als Maler, uns aber besonders als Vater der Kunstgeschichte verehrungswürdig, strebt er vorzugsweise darnach, die Qualitäten eines Andrea del Sarto und Michelangelo zu verbinden, dem letzteren besonders durch emsiges Kopieren seiner Werke sich annähernd, wobei er übrigens auch das Studium Raphaels nicht vernachlässigte. Die Verwertung des so gewonnenen Apparats zeigen seine Fresken in Palazzo vecchio zu Florenz, wie in der Sala Regia des Vatikans und im Hauptsaal der Cancelleria in Rom. Nicht minder auch seine Tafelbilder, wie das »Abendmahl« in S. Croce zu Florenz, die »Enthauptung des Täufers« in S. Giovanni Battista zu Rom, das »Gregoriusbild« in der Pinakothek zu Bologna, die »Auferstehung Christi« in der Akademie zu Siena und das »Gastmahl des Ahasver« in der Akademie zu Arezzo. Am meisten Eigenart entfaltet Vasari noch im Bildnis, wovon die Uffizien und die Berliner Galerie ansprechende Proben liefern. Auf seinen Einfluss hin wurde 1561 die Akademie der zeichnenden Künste in Florenz gegründet, welcher die meisten Zeitgenossen und Nachfolger angehörten.

Auch sonst bedeutender, erreichte Angelo di Cosimo di Mariano, genannt Bronzino, ein Schüler Pontormos, (ca. 1502—1572) namentlich im Bildnis (Kl. B. 374, 676) eine achtungswerte Selbständigkeit. Seine zahlreichen Mediceerporträts der beiden florentinischen Sammlungen, einfach und massvoll, wenn auch die Charakteristik und Formbestimmtheit manchmal bis zur Härte treibend, gehören zu den besten seiner Zeit. Auch im Kirchenbild, wie in der »hl. Familie« in Pal. Pitti (Kl. B. 604), in der »Kreuzabnahme« der Akademie oder in dem »Christus im Limbus« der Uffizien, oder in der »Anbetung der Hirten« in der Nationalgalerie zu Budapest (Kl. B. 251), lässt er ernstes Studium in der Bahn seines Lehrers wie der Richtung Michelangelos erkennen. Neben ihm kann der produktive Francesco de Rossi, genannt de' Salviati, 1510—1563 kaum gleichwertig erscheinen. Auch nicht Bronzinos Schüler Alessandro Allori 1535—1607, welcher bereits ganze Figuren aus Michelangelos Werken entlehnt, übrigens selbst die schwierigsten Vorwürfe wie in dem »jüngsten Gericht« der Annunziata zu Florenz mit Geschick zu gestalten weiss. Weniger befangen in dem Meisterstudium erscheint Santi di Tito 1530—1603 und sein als Radierer überaus produktiver Schüler Antonio Tempesta 1555—1630, wie auch Battista Naldini 1537—1591 wenigstens in seinem gesunden Kolorit nicht ohne Eigenart erscheint. Von den Vasarischülern aber möge Jacopo Zucchi, von den Schülern Salviatis aber Giuseppe Porta genannt werden.

## Sodoma und die Sienesen.

Der dürre Stamm der sienesischen Kunst konnte nur unter der Voraussetzung neu grünen, dass ihm ein fremdes Reis aufgefropft wurde. Dies geschah durch Giovanni Antonio Bazzi, genannt Sodoma. Geboren zu Vercelli 1477, war dieser in seiner Heimat von Spanozzi unterrichtet worden, hatte aber dann hauptsächlich im Lionardoschen Atelier oder unter dessen Einflusse in Mailand seine volle Entwicklung gefunden. Seit 1501 in Siena, begründete er durch die 26 Fresken aus dem »Leben des hl. Benedikt«, welche er als Fortsetzung des Signorellischen Cyklus 1505 und 1506 im Kreuzgang des Benediktinerklosters Monte Oliveto maggiore bei Buonconvento malte, seinen Ruf. In diesen übrigens noch lionardesk und unselbstständig, vermochte er zunächst auch in Rom 1507—1509 noch

keinen durchschlagenden Erfolg zu erringen, wie denn besonders seine Deckenmalereien der Stanza della Segnatura schon nach kaum einjährigem Bestande wieder beseitigt wurden. In der That sind auch die in der städtischen Galerie zu Siena erhaltenen Freskoreste einer »Geisselung« wie die »Caritas«-Bilder der Galerie zu Berlin und des Kestner-Museums daselbst noch von starker lionardesker Befangenheit. Auf die Höhe seines Ruhmes gelangte er erst durch das bei seinem zweiten römischen Aufenthalt 1514/15 gemalte Wandgemälde der »Vermählung Alexanders mit Roxane« in der Villa (Farnese) des Agostino Chigi. Mehr als Botticelli in der Lage, den Reiz der klassischen Malerei der Zeit des Apelles nach antiken Berichten nachzuempfinden, wusste er in dieser Behandlung eines Gemäldestoffes des Aëtion, wie in seinen folgenden Werken desselben Schlafgemaches, der »Frauen des Darius vor Alexander«, des »Hephaistos an der Arbeit« u. s. w. dem Antikenstudium wie dem Einfluss Raphaels auch eine individuelle Seite abzugewinnen. Für den Erfolg dieser Stücke wie einer in päpstlichem Auftrage gemalten »Lukretia« bürgt die Erhebung des Meisters in den römischen Ritterstand.

Als Meister empfindungsvoller Schönheit bewährte sich dann Sodoma in den Fresken im Oratorio di S. Bernardino zu Siena, wo er 1518 in Gemeinschaft mit Pacchia und Beccafumi thätig, in den Marienbildern »Tempelgang«, »Heimsuchung«, »Himmelfahrt« und »Krönung« alle Zeitgenossen ausser Raphael überragte. Noch höher sogar stehen die 1525 entstandenen Fresken der Katharinenkapelle von S. Domenico zu Siena, wo sich der Meister namentlich in der »Ekstase der hl. Katharina« zu einer Verklärung weiblicher Gestalten erschwingt, welche vielleicht überhaupt unerreicht dasteht. Durch Schönheit der Heiligengestalten zeichnen sich auch die Fresken im Stadthause zu Siena aus, die »heiligen Vettorius, Ansanus und Bernardus Tolomei« (1529—1534), die »Auferstehung Christi« (1535) und die »Madonna zwischen den hh. Galganus und Ansanus« (1537) darstellend, wenn es auch dabei an Ungleichheiten und selbst Flüchtigkeiten keineswegs fehlt.

Diesen bedeutsamen Werken steht aber auch eine grosse Zahl von Tafelgemälden zur Seite, von welchen die »hl. Familie« von 1517 in der Kapelle des Stadthauses zu Siena, der »heilige Omobonus« in S. Prospero zu Reggio erwähnt, die beiderseitig bemalte Prozessionsfahne von 1525 aber mit »Madonna und Heiligen« auf der einen, dem »Martyrium des hl. Sebastian« auf der andern Seite, jetzt in den Uffizien, der empfindungsvollen wenn auch etwas weichlichen Schönheit des letzteren Heiligen

wegen besonders hervorgehoben werden soll. Sonst nennen wir noch die »Anbetung der Könige« in S. Agostino zu Siena wie die für S. Maria della Spina in Pisa gemalte, jetzt in der dortigen Galerie befindliche »Madonna mit Heiligen« von 1542. Auch im Bildnis erzielte Sodoma ansehnliche Erfolge (Kl. B. 424, 669). Seine letzten Lebensjahre scheint der Künstler ohne rege Kunstthätigkeit, nicht aber in der von Vasari ihm nachgesagten Verkommenheit verlebt zu haben. Er starb im Jahre 1549.

Von seinen Schülern oder von solchen Künstlern, welche seinem Einflusse ihre Kunst zu danken haben, begnügen wir uns, den abenteuerlichen Giacomo Pacchiarotti (1474 bis nach 1540) lediglich namhaft zu machen. Mehr Bedeutung erlangte Girolamo della Pacchia (1477 bis nach 1535), erst in der Richtung Albertinellis und Sartos, dann, anlässlich der Malereien von S. Bernardo in Siena in Geschäftsverbindung mit Sodoma, im Anschluss an diesen. Als seine besten Arbeiten sind die Fresken mit den »Wundern der hl. Katharina« in S. Caterina in Fontebranda zu Siena hervorzuheben.

Die Weise Sodomas und Studien nach den sienesischen Fresken Pinturicchios suchte dann Baldassare Peruzzi, geb. 1481 zu Siena, gest. 1537 in Rom, zu verbinden. Frühzeitig (1503) nach Rom und in den Bann Bramantes gelangt, hatte dieser sich freilich hauptsächlich als Architekt gebildet, als welcher er sich den besten Meistern der Hochrenaissance anreihete. Allein als Dekorateur Plastik und Malerei in gleicher Weise in sein Bereich ziehend, hatte er sich schon durch seine Deckenmalereien des Galatheagemaches der Farnesina ein nennenswertes Verdienst erworben. In den Darstellungen aus dem alten und neuen Testament, mit welchen er 1517 eine Kapelle von S. Maria della Pace schmückte, macht er sogar Miene, mit seinem Vorbild Sodoma und mit Raphael in deren eigener Art zu rivalisieren. Wenn er aber weiterhin auch aus Michelangelo schöpfte, wie in dem 1527 entstandenen Deckenbild des »Parisurteils« in der Villa Belcaro bei Siena und in dem »Augustus mit der tiburtinischen Sibylle« in der Kirche Fontegiusta zu Siena, dann wird die Wirkung leicht geradezu barock in der Art, wie wir sie an den späteren Werken Filippinos getroffen haben.

Der treueste Nachfolger Sodomas war Domenico di Jacopo di Pace, auch Mecarina (Meccherino) oder am häufigsten D. Beccafumi genannt. Um 1486 in Siena geboren, hatte dieser seit 1510 in Rom bei Raphael und Michelangelo zu profitieren gesucht, folgte aber dann dem Sodoma in die Heimat,

wo er bis 1551 lebte. In seinen 1518 ausgeführten Malereien in S. Bernardino zu Siena von seinem Meister und Mitarbeiter gezügelt, erscheint er später, wie namentlich in den Deckenbildern aus der klassischen Geschichte im Stadthaus zu Siena als ein zwar gewissenhaft zeichnender, aber sonst inhaltloser Manierist desselben Schlages, wie die Mehrzahl seiner jüngeren Zeitgenossen.

## Die römische Schule Raphaels und Michelangelos.

Der Künstlerkreis, welcher aus der umfassenden Thätigkeit der beiden grossen Kunstheroen in Rom erwachsen war, ist der Zahl nach ein sehr bedeutender gewesen. Namentlich Raphael hatte eine Schar von Leuten um sich versammelt, welche, mochten sie nun schon vorgebildet sich ihm genähert, oder ihre ersten Schritte in der Kunst unter seiner Leitung gemacht haben, alle soweit in seine Bahn gelenkt wurden, als es ihre Veranlagung zuliess. Aber gerade wegen ihres Preisgebens aller eigenen Persönlichkeit bieten alle Raphaeliten verhältnismässig wenig Interesse dar.

Der hervorragendste Schüler, Gehilfe und Nachfolger des Urbinaten ist Giulio Pippi (d. h. der Sohn des Filippo), bekannter unter dem Namen Giulio Romano. Ihm war, wie wir gesehen, in den letzten Lebensjahren des Meisters mehr und mehr zugefallen, sowohl hinsichtlich der Ausführung von Staffeleibildern nach Raphael Zeichnungen, wie in der Übertragung der Compositionen desselben auf die Wand, ja selbst zunächst auf den Karton. Seine Gewandtheit machte manche Fertigstellung in unglaublich kurzer Zeit möglich, was bei Raphaels Überbürdung diesem wohl erwünscht sein mochte, aber auch manche Composition desselben durch den Hang des Gehilfen zu Derbheit und Schwere, zu dekorativer Flüchtigkeit und russiger Schattengebung schwer geschädigt hat. Solange jedoch Giulio unter Raphaels Augen arbeitete, zügelte der Meister seine faustfertigen Extravaganzen, wie auch nach 1520 der selbständig gewordene Gehilfe noch bis zu einem gewissen Grade von dem reichen künstlerischen Nachlasse des Urbinaten zu zehren vermochte (Kl. B. 21). Versagte jedoch der Vorrat, so wurde Giulio roh, ja gemein, wie dies insbesondere die Fresken zeigen, mit welchen er den von ihm selbst nach 1524 für den Herzog Federigo in Mantua gebauten suburbanen Palazzo del Tè oder einige Räume des alten

Palastes von Mantua geschmückt hat. Man kann sich kaum einen schlagenderen Gegensatz in diesem Sinne denken, als ihn seine Amor- und Psychefresken im Tè, verglichen mit den Darstellungen gleichen Gegenstandes in der Farnesina, an welchen doch Giulio weitgehend mitgewirkt, darbieten. In dem Gigantentwurf eines anderen Raumes sucht dann der Künstler sogar den Michelangelo zu übertrumpfen, ohne jedoch mit aller Wuchtigkeit die Kraft Buonarottis auch nur entfernt zu erreichen. Anerkennenswerter erscheint in den Darstellungen aus dem trojanischen Krieg, welche er 1532—1538 im Stadtschloss zu Mantua ausführte, der Schwung stürmischer Bewegung, wie gediegene Verwertung der Antikenstudien, welche er zum Zwecke der Ausführung der letzten Stanzbilder noch unter Raphaels Leitung gemacht hatte. Ebenso das eigentliche Dekorativgebiet, worin Giulio unter den Architekten seiner Zeit hervorragt.

Von den übrigen Teilnehmern an den Raphaelischen Arbeiten erscheint Giovanni Francesco Penni (1488—1528) unselbstständiger und zahmer, übrigens ist auch kein selbsteigenes Werk dieses Gehilfen namhaft zu machen. Den dekorativen Teil der raphaelischen Schöpfungen hatten dann hauptsächlich Giovanni da Udine und der Florentiner Piero Buonacorso, gewöhnlich Pierino del Vaga genannt, besorgt, wobei in Anlehnung an die Weise des Quattrocento sich ein Festonstil und nach den in den verschütteten Gemächern (Grotten) des ersonnenen Palastes am Esquilin vorgefundenen mehr tektonischen Dekorationen der sogenannte Grotteskenstil sich entwickelt hatte. Wir haben von beiden Arten einerseits in der Amor- und Psyche-Halle der Farnesina, andererseits in den Loggien des Vatikans bezeichnende Typen. Giovanni da Udine war später nach Florenz übersiedelt und schliesslich in seine friulische Heimat zurückgekehrt, wo er, wie auch in Venedig, mehrere dekorative Deckenwerke ausführte und 1564 starb. Pierino del Vaga (1500—1547) aber leistete ausser den Grottesken in den Loggien und im Castel S. Angelo auch im Figurenbild Ansprechendes, wie die Decke der Sala Regia im Vatikan, namentlich aber der reiche Schmuck des Palazzo Doria in Genua zeigt.

Andere Sprösslinge des Raphaelischen Ateliers warfen sich im Gegensatz zu der Interieurdekoration der beiden Vorgenannten auf die Fassadenmalerei, welche sich damals einer sehr breiten Anwendung erfreute. An der Spitze steht Polidoro Caldara, von seiner lombardischen Heimat auch Polidoro da Caravaggio genannt, gestorben 1543. Seine meist verschwundenen

Grisaille-Friese mythologischen, allegorischen und historischen Inhalts, zum Teil in Sgraffito ausgeführt, verrieten mehr Anschluss an Giulio Romano als an Raphael, verdienten aber durch ihre flotte Weise ihre Beliebtheit und Verbreitung. Im Altarbild (>Kreuztragung Christi« im Museum zu Neapel) erscheint Polidoro derb und realistisch, was seinem grossen Einfluss in Neapel und Sicilien, wo er die letzten 16 Jahre seines Lebens verbrachte, die Wege ebnete. Durch verhältnismässig frühen Tod waren zwei andere raphaelitische Fassadenmaler, Pellegrino da Modena (1483—1523) und Vincenzo dei Tamagni (1492—1529) an gleichen Erfolgen gehindert.

Der übrigen Raphaeliten kann nur flüchtig gedacht werden. Vor allen des Andrea Sabbatino von Salerno, gest. 1543, welcher den florentinischen Stil Raphaels, dessen Atelier er bereits 1513 verlassen hatte, im Gebiet von Neapel kultivierte, und des Vincenzo Ainemolo, genannt il Romano, der seinen Raphaelismus mit etwas mehr Realitätsbestrebungen versetzte und seine Thätigkeit auf Sicilien konzentrierte. Einige andere unteritalische Maler, wie Gian Bernardo Lama, Antonio di Amato, Marco Cardisco (Calabrese) und Pietro Negrone suchten den römischen Stil mit dem florentinischen des Andrea del Sarto in Verbindung zu setzen. Im nördlichen Italien bildeten besonders Giulio Romanos Schüler eine zweite Generation der Weise Raphaels, ohne dass sie jedoch in Italien grossen Erfolg erzielten. Während aber ein Raffaello dal Colle oder ein Rinaldo Mantovano sich zu keiner erheblichen Bedeutung erschwingen konnte, gelang es dem Francesco Primaticcio aus Bologna (1504—1570) durch seine Berufung nach Frankreich, der Schule von Fontainebleau das Gepräge römischen Stiles zu verleihen. Mehr als alle anderen Angehörigen der raphaelischen Schule aber trugen zur Verbreitung von dessen Stil die Stiche des Marc Antonio Raimondi aus Bologna bei, welcher, nachdem er erst Francias Werke, dann die Blätter Dürers reproduziert hatte, mit Raphael in Verbindung getreten war, und dessen ausgeführten wie bloss skizzierten Arbeiten durch seinen Grabstichel einen internationalen Einfluss auf alle Malerateliers des Kontinents eroberte.

Nicht so umfänglich, wie der raphaelische Künstlerkreis, war jener, welchen Michelangelo an sich zog. Dafür befanden sich in dem letzteren, welchem der Meister zu eigenartiger Entwicklung mehr Raum liess, als dies die Umstände in der raphaelischen Werkstatt ermöglichten, einige Künstler von ungleich höherer selbständiger Bedeutung.



In erster Linie steht der freilich mit Michelangelo künstlerisch nur sehr lose zusammenhängende Sebastiano Luciani, von seiner Heimat sich selbst Seb. Veneziano nennend, später aber von seinem 1531 erhaltenen Amt als Bullensiegelbewahrer Seb. del Piombo genannt. Als jüngerer Zeitgenosse der grossen venetianischen Trias 1485 geboren, war er auch aus derselben Schule hervorgegangen, und nennt sich selbst auf der »Pietà« bei Sir A. H. Layard in London einen Schüler des Giovanni Bellini. Dass er auch noch Einflüsse von Giorgione erfahren, ist an seinem prächtigen »Chrysostomusbilde« am Hochaltar von S. Giovanni Crisostomo zu Venedig ersichtlich. 1511 von Agostino Chigi nach Rom berufen, fand oder behauptete er den erwarteten Erfolg nicht, nachdem sein »Polyphem« in der Farnesina durch die danebengesetzte »Galatea« Raphaels verdunkelt worden war. Diese Niederlage und seine Verabschiedung aus der Farnesina bestimmte ihn, der doch durch seine eigene Entwicklung den Bahnen Raphaels unzweifelhaft näher stand, sich auf die Seite Michelangelos zu stellen, und nun diesen auf sich einwirken zu lassen, ohne aber durch seinen Hass gegen den Urbinaten behindert zu werden, nebenher auch den Schöpfungen des letzteren Einfluss auf seine Kunst zu verstatten. Dieser in der damaligen römischen Künstlerwelt nicht seltene Kompromiss erfreute sich jedoch bei Sebastiano des ihm allein eigenen Vorzugs, dass der Venetianer in der Lage war, seine aus der Lagunenstadt mitgebrachten koloristischen Qualitäten damit zu verbinden.

Das wundervolle 1512 gemalte Frauenbildnis in der Tribuna der Uffizien (Kl. B. 295), traditionell und von manchen noch jetzt fälschlich für die Fornarina des Raphael gehalten, eines der schönsten und technisch vollendetsten Idealbildnisse aller Zeiten, wie die »h. Familie« bei Lord Northbrook in London, zeigt ihn noch ganz als Venetianer der bellinischen Schule. Doch schon in der »Pietà« zu S. Petersburg stellt sich der Einfluss Michelangelos in den wuchtigen Formen neben venetianische Fülle und Färbung. Für die »Beweinung Christi« in S. Francesco zu Viterbo soll Buonarrotti sogar den Karton, für die »Auferweckung des Lazarus« von 1519, jetzt in der Nationalgalerie zu London, einige Teile und für die »Geisselung Christi« in S. Pietro im Montorio in Rom eine Skizze gezeichnet haben. Vielleicht hängt es dann mit Beziehungen zu Lionardo zusammen, dass Sebastiano sich in verschiedenen technischen Experimenten gefiel und seine Wandbilder in Ölfarbe und seine Tafelbilder bald auf Holz, bald auf Leinwand oder Schiefer ausführte. Jedenfalls erreichte er in all

den genannten Werken, wie auch in dem »Martyrium der h. Agatha« von 1520 in Palazzo Pitti, im »Limbusbesuch Christi« und im »Golgothaweg« zu Madrid, im »Kalvarienberg« zu Dresden, im »Schmerzensmann« zu Petersburg und in der »Beweinung Christi« zu Berlin eine gewisse ebenmässige Vollendung nach der technischen Seite.

Fehlt aber all diesen Werken die eigentliche Innerlichkeit und jeder gläubige Anteil, so erscheint der Künstler in seinen weiteren Bildnissen stets als ganzer Meister. So in dem weiblichen Bildnis der Berliner Galerie, in den Bildnissen des Papstes Hadrian IV. in Neapel und Clemens VII. in Neapel und Parma, wie des Dogen Andrea Doria in Palazzo Doria zu Rom, endlich im »Aretino« des Stadthauses zu Arezzo, in dem Kardinals-bildnisse zu S. Petersburg und in der Dame mit den Attributen der h. Agatha in der Nationalgalerie zu London. Im Besitz seiner Sinekure alle künstlerische Thätigkeit einstellend, starb er erst 1547 in Rom.

Etwas geringer ist die Bedeutung des Daniele Ricciarelli, nach seiner Heimat gewöhnlich Daniele da Volterra genannt, geb. um 1509, gest. 1566. Erst in den Bahnen Sodomas, wie seine »Justitia« im Priorenpalast zu Volterra zeigt, wandte er sich in Rom ganz dem Michelangelo zu, der ihm auch wie dem Sebastiano vielfach behilflich war. Ob er ohne die Mitwirkung desselben imstande gewesen wäre, ein Bild von der überwältigenden Bedeutung der »Kreuzabnahme« von S. Trinità ai Monti in Rom zu malen, muss dahingestellt bleiben, jedenfalls hat er dieses herrliche Hauptwerk nirgends mehr erreicht. So gewiss nicht in dem Cyklus aus dem »Marienleben« in derselben Kirche oder in dem »bethlehemitischen Kindermord« der Uffizien, oder in dem »den Goliath enthauptenden David« im Louvre, in geschmackloser Wunderlichkeit auf den zwei Seiten einer Marmorplatte gemalt. Von ebenso treuer Anhänglichkeit an den Meister der Sixtina wurde Marcello Venusti aus Mantua, nachdem er von Perin del Vaga zu Michelangelo übergegangen war, ohne es jedoch zu bedeutenderen Leistungen zu bringen, wenn nicht auch ihm, wie in der »Verkündigung« in S. Giovanni in Laterano, eine Zeichnung seines Meisters zur Verfügung stand.

Frühzeitig verwandelte sich jedoch auch in Rom, das mehr und mehr zum Ziel allgemeiner Künstlerwanderung geworden war, die Schulangehörigkeit in Nachahmung und flachen Manierismus. Von dieser unerfreulichen Gruppe heben wir hauptsächlich die Brüder Taddeo und Federigo Zuccaro hervor. Der erstere

entfaltete in seinem kurzen Leben (1529 — 1566) eine auffallend routinierte Thätigkeit, deren empfindungsloser Formalismus am besten in dem Freskenzyklus mit der Geschichte des Hauses Farnese im Schlosse Caprarola oder in den Darstellungen aus dem Leben des Papstes Paul III. in Palazzo Farnese zu Rom ersichtlich wird. Der jüngere Federigo (1542 — 1609) mag des zweifelhaften Doppelverdienstes wegen gerühmt werden, dass er einerseits den Manierismus seines Bruders durch seine Wanderungen in alle Welt brachte, und anderseits bei der Gründung der noch bestehenden Accademia di S. Luca in Rom eine Rolle spielte. Um ihn gruppieren sich ein Girolamo Siciolante, gest. 1580, ein Jacopo del Conte, gest. 1590, ein Girolamo Muziano, gest. 1592, sämtlich geringer als del Contes jungverstorbenen Schüler, und der Gaëtaner Scipione Pulzone, gest. um 1588, der von dem reichen Erbe aus dem Anfang des Cinquecento wenigstens noch einige Porträttüchtigkeit an das Ende desselben rettete.

## Lionardos Nachfolger in Mailand.

Wie Raphael und Michelangelo die römische, Fra Bartolomeo und Andrea del Sarto die florentinische und Sodoma die sienesische Kunst des Cinquecento bestimmten und beherrschten, so in noch ausschliessenderer Weise Lionardo da Vinci die Kunst Mailands. Die nahezu absolute Geltung, welche Lionardo da Vincis Kunst dort gefunden, konnte selbst durch den raphaelischen Einfluss nur eingeengt, aber fast ein Jahrhundert hindurch nicht mehr verdrängt werden.

Obenan steht Marco d'Oggiono, um 1470—1530. Zeigt schon seine bereits erwähnte Copie von Lionardos Abendmahl, wie nahe er dem Meister zu kommen vermochte, so erscheint er auch in seinen eigenen Werken, dem »Sturz Luzifers« in der Brera und der »Madonna« in der Sammlung Bononi-Cereda in Mailand, wie in den zum Teil in die Brera versetzten »Marienleben«-Fresken von S. Maria della Pace in Mailand, als der dem Lionardo nächststehende Nachfolger. Mehr Selbständigkeit verrät Giovanni Antonio Boltraffio, 1467—1516. Wahrscheinlich erst unter dem Einfluss Borgognones, dann aber bei Lionardo gebildet, dessen Vorzüge er sich anzueignen weiss, ohne sich ihm ganz gefangen zu geben, erscheint er in der »Madonna mit Heiligen und Stiftern« im Louvre, wie in der »hl. Barbara« zu Berlin oder in der »Madonna« der Londoner Nationalgalerie (Kl. B. 296)

von nahezu grossartiger Bedeutsamkeit, während die »Madonna« der Nationalgalerie zu Budapest, wie jene des Museums Poldi Pezzoli zu Mailand (Kl. B. 356) ihn mehr von der liebenswürdigen Seite geben. Auch als Bildnismaler kommt ihm die allen seinen Andachtsbildern eigene vornehme Auffassung und feine mit zartem Helldunkel verbundene Modellierung zugute.

Andrea de Solario (1460—1515) hatte seine altmailändische Vorbildung bereits in Venedig mit bellinesken Einflüssen belebt, als er in den Kreis des Lionardo trat. Dies konnte es ihm nur erleichtern, mehr als irgend ein anderer auf das Helldunkel und auf die Weichheit des Fleisches einzugehen, wie sie Lionardos Art darbot. Sehen wir von Solarios früheren Arbeiten altmailändischen und venetianischen Stiles ganz ab, so finden wir ihn von der Wende des Jahrhunderts an als einen trefflichen Lionardesken. Wir erwähnen dabei von kirchlichen Werken die »Halbfiguren Johannes des Täufers und der hl. Katharina« von 1499 in der Sammlung Poldi-Pezzoli, die »Kreuzigung« von 1503, die »Madonna mit dem grünen Kissen« (Kl. B. 411) und die »Schüssel mit dem Haupt des Johannes« von 1507 im Louvre, namentlich aber die schöne »Ruhe auf der Flucht nach Egypten« von 1515 (Poldi-Pezzoli), und die erst von anderer Hand vollendete »Himmelfahrt Christi« in der Certosa von Pavia. Ähnlicher Qualität sind die Bildnisse des Rechtsgelehrten Longono in der Nationalgalerie zu London (Kl. B. 100) und des Marschalls Chaumont in Casa Perego zu Mailand.

Der beträchtlich jüngere Bernardino Luini, richtiger nach seinem Geburtsort am Lago Maggiore da Luino, geboren zwischen 1475 und 80, gestorben nach 1533, ist für den lionardesken Stil so typisch geworden, dass sich sein Name zur Kollektivbezeichnung für alle mailändischen Schulbilder ausgedehnt hat. Seine frühen Wandgemälde, wie die »Darstellungen aus dem alten Testament, der Heiligenlegende und der Mythologie«, aus La Pelucca bei Monza in die Brera, das archäologische Museum und das k. Schloss zu Mailand und in den Louvre gelangt, wie auch die aus dem Kloster delle Vetere und aus S. Michele alla Chiusa in die Brera versetzten Fresken, gemahnen noch an Borgognone. Mehr Lionardos Einfluss zeigen erst die Fresken aus dem Hause Litta im Louvre, die »Geisselung Christi« von 1521/2 in der Ambrosiana, die »Madonna mit Barbara und Antonius« in der Brera und die vier 1525 gemalten Fresken in der Wallfahrtskirche zu Saronno, die »Vermählung Mariä«, die »Anbetung der Könige«, die »Darstellung im Tempel« und »Christus unter den Schrift-

gelehrten« darstellend. Am meisten Selbständigkeit aber vermochte er in seinem Hauptwerk, dem Fresko an der Lettnerwand von S. Maria degli Angeli zu Lugano von 1528 zu entfalten, dessen figurenreiche »Passionsdarstellung« hohe Schönheit mit Ausdrucksfähigkeit und Bewegtheit verbindet, sowie auch die »Madonna mit Kind und dem h. Johannes« in derselben Kirche (Kl. B. 598) von besonderem Reize ist.

Einen ähnlichen Entwicklungsgang zeigen die Tafelbilder, von welchen auch das frühest nachweisbare, die »Pietà« von S. Maria della Passione in Mailand noch ganz borgognesk erscheint. Seit 1500 aber wird auch im Tafelbild Lionardos Art so entschieden, dass manche Werke Luinis bis auf die neueste Zeit dem Meister selbst zugeschrieben werden. So »Christus unter den Schriftgelehrten« in der Nationalgalerie zu London, »Maria im Rosenhag« und die »Madonna« von 1515 in der Brera, wie der »junge Tobias« in der Ambrosiana. Bilder späteren Datums emanzipieren sich mehr von Leonardo, wie dies einige Werke in Mailand, Como, Legnano und Lugano zeigen, ohne eben dadurch wesentlich zu gewinnen.

Neben diesen vier Nachfolgern sind andere untergeordnet. Wir heben von diesen, ohne auf den dem Meister freundschaftlich sehr nahestehenden Edelmann Francesco Melzi oder auf seinen getreuen Diener Andrea Sala (Salaino), von welchen sich keine gesicherten Werke nachweisen lassen, weiter einzugehen, zunächst den Bernardino de' Conti hervor, der aus der Schule Foppas kommend mehr indirekte Einflüsse aus Lionardos Atelier empfing, aber nach dem »Kardinalbildnis« von 1499 im Museum zu Berlin nicht unterschätzt werden darf. Die dürftigen Reste der maleischen Arbeiten des grossen Renaissancearchitekten Donato Bramante lassen auf mehr umbrisch-florentinische Richtung schliessen, passen mithin nicht hieher. Wohl aber Bartolomeo Suardi, nach seinem Anschluss an Bramante gewöhnlich Bramantino genannt, der aus Foppas Schule gekommen, auch später neben jenen des Bramante Einflüsse Lionardos empfing. Von sehr mässiger Bedeutung sind dann auch Ambrogio de Predis und Giovanni Pietro Ricci, genannt Giampietrino, dessen »Madonna« im Museo Poldi-Pezzoli übrigens nicht ohne Reiz, und die Schüler Luinis, sein Sohn Aurelio Luini und Gianantonio de Legaia.

Endlich ist, nachdem von G. A. Bazzi (Sodoma) bereits oben im Zusammenhang mit der sienesischen Kunst gehandelt worden, zweier Überläufer zu gedenken, welche dem Zug der

Zeit folgend, den Weg von der lionardesken Weise zur raphaelischen suchten. Der Art ist Cesare da Sesto, vor 1480 geboren und nach 1523 gestorben, welcher in der »Taufe Christi« bei dem Duca Scotti in Mailand, wie in einigen Madonnen des Palazzo Melzi und der Brera in Mailand, in der Eremitage zu St. Petersburg u. s. w. als glücklicher Nachahmer Lionardos, später aber, wie unter anderen Werken in dem Altar mit »Maria in den Wolken zwischen den beiden Johannes und den hh. Rochus und Sebastian auf den Flügeln« als ausgesprochener Raphaelit erscheint. Zu einer erfreulicheren Wirkung weiss diese Elemente Gaudenzio Ferrari, um 1471 zu Valduggio in Piemont geboren und 1546 gestorben, zu verbinden. Sein »Kreuzigungsfresko« von 1513 in S. Maria delle Grazie zu Varallo zählt zu den schönsten Werken jener Zeit, selbst von den Fresken in S. Cristoforo zu Vercelli (1532—1538) und anderen aus mailändischen Kirchen in der Brera zusammengebrachten Werken nicht überboten. Von seiner letzten Zeit stammen die Fresken der »Geisselung Christi«, des »Ecce homo« und der »Kreuzigung« in S. Maria delle Grazie in Mailand. Auch seine Tafelbilder wie die grossartige »Kreuztragung« zu Canobbio am Lago Maggiore oder andere liebenswürdige Altarbilder in Novara, Vercelli, Mailand und Turin trugen dazu bei, dass Gaudenzio gegen die Mitte des 16. Jahrhunderts als der bedeutendste Meister des lombardisch-piemontesischen Gebietes galt.

Die mailändischen Manieristen der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts verdienen kaum die Erwähnung. So Giovanni Paolo Lomazzo, Enea Talpino, von seinem Geburtsort Salmeggia genannt, und Ambrogio Figino. Ercole Procaccini (1520—1591), der Gründer einer grösseren Mailänder Schule, leitet bereits in das 17. Jahrhundert hinüber, dem seine Söhne und Nachfolger durchaus angehören.

## Die Cinquecentisten Venedigs.

Die von Giovanni Bellini angekündigte volle Entfaltung venetianischer Kunst vollzog sich unter seinen Schülern, durch welche sich die Malerei der Lagunenstadt unbestritten an die Spitze der oberitalienischen Kunst, nach dem Hingang Raphaels aber an die Spitze der Malerei von ganz Italien stellte. Denn in Venedig war die Malerei statt überwiegend Formkunst, wie in den von Florenz abhängigen Gebieten, reine Farbenkunst ge-

worden, durch das glühend goldige Kolorit geradezu die Kunst des Farbenzaubers. Damit konnte die Formbestimmtheit der Florentiner sich nicht verbinden, denn je mehr der Farbenschein zur Geltung kam, desto mehr musste sich der Umriss im tonigen Dämmer, dem kein plastisches, sondern nur mehr malerisches Sehen zugrunde lag, lockern. Es war dies freilich nur Weiterentwicklung und Folge der quattrocentistischen Kunst Venedigs, welcher ihrerseits der Farbenglanz von altersher durch die Musiv- und Emailthätigkeit angeerbt war. Aber die Konsequenz wurde von einer Trias ganz hervorragender Kräfte, wie sie im übrigen Italien in gleicher Bedeutung nur vereinzelt auftraten, gezogen, und so kam es, dass, was Giovanni Bellini in der Gebundenheit seiner Zeit nur anzubahnen vermocht, im Zeitalter Raphaels und Michelangelos zur glänzendsten und durchschlagendsten Entfaltung kam.

Wir schicken den grossen Vertretern des venetianischen Cinquecento einige Sprösslinge der bellinischen Schule voraus, welche teils nicht die Kraft besaßen, mit den Meistern gleichen Schritt zu halten, und deshalb auf halbem Wege stehen blieben, teils aber in unruhigem Wanderleben infolge verschiedener anderer Einflüsse das venetianische Element nicht in voller Geschlossenheit und Kraft auszuprägen vermochten. Zu den ersteren gehören Pier Maria Pennachi aus Treviso (1464—1528) und dessen Sohn Girolamo Pennachi, dann auch des Pier Maria jüngerer Landsmann Rocco Marconi, thätig zwischen 1505 und 1520, während manche andere unselbständige Bellinesken, wie Francesco Rizo da Santa Croce und Girolamo da Santa Croce, gestorben nach 1548, ihre Thätigkeit sogar bis in die Mitte des 16. Jahrhunderts fristeten. Unter den letzteren, d. h. unter jenen, welche durch stete Veränderung ihres Wohnsitzes des stetigen Ansporns von seite ihrer grossen Landsleute verlustig gingen, ragt Lorenzo Lotto hervor, um 1480 in Venedig geboren. Frühzeitig nach Treviso, Ancona, Rom und Bergamo gelangt und erst 1526 wieder nach Venedig zurückgekehrt, hatte dieser auch jetzt seine Unruhe noch nicht zu meistern vermocht, bis er nach mehrfachem anderen Ortswechsel 1550 für den Rest seines Lebens nach Loreto übersiedelte. Diesen Lebensumständen entspricht aber auch die Proteusnatur seiner Thätigkeit. Zunächst bei verhältnismässig harter Formgebung bellinesk, wie dies der »Hieronymus« von 1500 im Louvre und die »Madonna« von 1500 in Palazzo Borghese, oder das gleichzeitige Altarwerk in S. Domenico zu Recanati zeigen, verrät er in der »Grablegung«

von 1512 in S. Floriano zu Jesi frühraphaelische und weiterhin sogar noch correggianische Eindrücke, welche sich an seinen »Madonnenbildern« von Bergamo, von 1516 in S. Bartolomeo, von 1521 in S. Bernardino und in S. Spirito, und von 1523 in der dortigen Galerie, wie auch in der »Vermählung der heiligen Katharina« von 1524 im Quirinal-Palast kaum verkennen lassen. Nach 1526 schloss er sich dann in Venedig mit Erfolg an seinen einstigen Mitschüler Palma und nach dessen Tode an Tizian an, bis er endlich alternd in Loreto manieristischer Schwäche verfiel.

Unter den ungefähr zu gleicher Zeit geborenen drei grossen Trägern der venetianischen Malerei des Cinquecento gehört Giorgio Barbarelli, gemeinhin Giorgione genannt, an die Spitze. Als natürlicher Sohn eines venetianischen Nobile um 1477 in Castelfranco geboren und jedenfalls Schüler des Giovanni Bellini, tritt uns dieser nach einigen unreifen Versuchen in kleineren Arbeiten, wie die »Feuerprobe des kleinen Moses« (Kl. B. 512) und das »Urteil Salomonis« in den Uffizien, erst 1504 mit einem grösseren Werke entgegen, nämlich mit der »thronenden Madonna zwischen den hh. Liberalis und Franciscus« in S. Liberale zu Castelfranco. Die ruhige Vornehmheit und Empfindungsfülle der Gestalten, der herrliche Farbenakkord und, nicht minder faszinierend wie die Figuren, die reizvolle sonnige Landschaft gehen bereits weit über das hinaus, was Giovanni Bellini zu leisten vermochte. Noch höhere malerische Stimmung entfaltet dann das rätselhafte unter dem unbegründeten Namen »die Familie des Giorgione« in Palazzo Giovanelli zu Venedig befindliche Landschaftsbild mit zwei Figuren, von welchen eine Frau mit dem Säugling im Schoss nackt im Grase sitzt, während ein junger Mann ihr gegenüber auf einen langen Stab gestützt steht. Von minderem Reiz, aber gleichfalls sehr schwerwiegend, ist die Landschaft eines dritten Bildes (in der Wiener Galerie), nach den drei nicht sicher erklärten Figuren rechts im Vordergrund »die drei Philosophen« oder »Astrologen« oder »Feldmesser« genannt. Von bezaubernder Schönheit endlich ist die »Madonna mit den hh. Antonius und Rochus« in Madrid. Andere unter den vielen ohne genügenden Grund dem Giorgione zugeschriebene Werke sind zweifelhaft; doch ist die Hiehergehörigkeit der Halbfigur des »kreuztragenden Christus« in Casa Loschi zu Vicenza, wie der »drei Menschenalter«, des sog. »Konzerts« in Palazzo Pitti (Kl. B. 193) und der »Ruhenden Venus« in der Galerie zu Dresden (Kl. B. 291) wenigstens wahrscheinlich. Da Giorgione viel mit jetzt verschwundener Fassaden-



malerei beschäftigt war und nur ein Alter von 34 Jahren erreichte, (er starb um 1511), so können seine erhaltenen Werke nicht eben zahlreich sein.

Auch Giacomo Palma, im Gegensatz zu seinem jüngeren Namensgenossen Palma Vecchio genannt, war ausserhalb Venedig, nämlich zu Serinalta bei Bergamo um 1480 geboren. In früher Jugend nach Venedig und zweifellos in Giov. Bellinis Atelier gelangt, erscheint er diesem in seinen frühesten Arbeiten, wie in der »Madonna mit Heiligen und musizierenden Engeln« zu Zermon bei Treviso noch sehr nahestehend, entfaltet aber bald seine stets handlungs- und erregungslosen Gestalten zu jener prächtigen Fülle mit goldig zusammengestimmtem Kolorit, welche in »Christus mit der Ehebrecherin« der kapitolinischen Galerie, in dem herrlichen »Sündenfall« des Braunschweiger Museums, in der »Heilung des Kindes der Witwe« der Akademie zu Venedig, und in der »Modonna von den hh. Rochus und Magdalena adoriert« der Pinakothek zu München (Kl. B. 44), die volle Lockerung und Üppigkeit der Form vorbereitet, wie sie mit der »h. Barbara« in S. Maria Formosa zu Venedig bereits entgegentritt. In die Zeit der Vollreife gehört dann auch die »Heimsuchung« in Wien und die »Anbetung der Hirten« in Dresden, namentlich aber eine Reihe von »Madonnen mit Heiligenumgebung«, wie sie sich in den Galerien zu Dresden, Wien, Neapel, in Palazzo Colonna zu Rom und anderwärts finden. Eine weitere und letzte Entwicklung, noch duftiger und weicher im Nackten, aber blonder im Kolorit vertreten endlich die »Anbetung der Könige« in der Brera und »Jakob und Rahel am Brunnen« in Dresden.

In Palmas Bildnissen dann begegnen wir am meisten jenen herrlichen Frauengestalten, wie sie damals die venetianische Nobilität in ihren Reihen zählte, Bilder von unerreichter Vornehmheit und berückender Üppigkeit. Manchmal als Venus, Judith oder Lucretia idealisiert, erscheinen sie häufig auch in direkter Wiedergabe, wie in den sechs Frauenbildnissen zu Wien, in den »drei Schwestern« der Galerie zu Dresden (Kl. B. 99) und in mehreren anderen der übrigen Galerien. Wie sehr aber der Maler des Frauenreizes auch in der Lage war, männlichen Köpfen gerecht zu werden, zeigt sein Selbstbildnis in der Pinakothek zu München, eines der schönsten und charaktervollsten Porträts aller Zeiten. Der Meister starb 1528 in Venedig.

Die grössten Erfolge waren jedoch dem dritten aus der Bellinischen Schule hervorgegangenen Meister beschieden: Tiziano

Vecelli, geb. 1477 zu Pieve di Cadore in den südlichen Alpenhängen. Zehnjährig nach Venedig in die Werkstatt des Mosaikarbeiters Seb. Zuccato, dann zu Gentile Bellini und endlich zu Giovanni Bellini gelangt, erscheint er erst in seinem dreissigsten Lebensjahr in seinem Berufe nachweisbar und zwar neben Giorgione, vielleicht als dessen Gehilfe, bei den Fassadenmalereien am Fondaco dei Tedeschi. Doch muss damals, wenn nicht kurz vorher auch das Altarstück des »h. Markus zwischen Cosmas und Damianus, Sebastian und Rochus«, welches sich in der Sakristei von S. Maria della Salute befindet, entstanden sein. Derselben Zeit entstammen auch die beiden früheren »Madonnen« der kais. Galerie zu Wien, denn der »Zinsgroschen« der Dresdener Galerie (Kl. B. 441) ist 1508 gemalt und sicher nicht älter als die genannten Werke. Auch muss bald darauf jene Perle entstanden sein, welche unter dem Namen »der himmlischen und irdischen Liebe« (Kl. B. 718) einen der Hauptschätze der Galerie Borghese in Rom bildet. Dieses Werk aber setzt einen längeren Entwicklungsweg voraus, auf welchem allein der Künstler ein Ziel erreichen konnte, das über der Leistungsfähigkeit aller Vorgänger und Zeitgenossen liegt. Denn, wenn nicht dem Apelles, so ist vielleicht niemals die malerische Incarnation weiblicher Schönheit, wie sie uns aus diesem Bilde entgegenleuchtet, ähnlich gelungen, und die Verbindung idealer und realer Vollkommenheit vom malerischen Standpunkt aus reiner erreicht worden, wobei auch die sorgfältigste Durchbildung dem harmonischen Einklang des Ganzen, des figürlichen wie des landschaftlichen Teiles keinen Eintrag thut. Kein Wunder, dass der Künstler nach Vollendung dieses Werkes, welche wohl annähernd mit dem Tode Giorgiones zusammenfällt, als der hervorragendste Meister Norditaliens dastand, ja mit Ausnahme Raphaels in ganz Italien unüberboten.

Es war jedenfalls die Ölmalerei, deren der Künstler zur Entfaltung seiner strahlenden Kunst bedurfte. Nach den erhaltenen Resten wenigstens blieben nicht bloss seine früheren, sondern auch die unmittelbar nach dem Borghese-Bild entstandenen Wandmalereien, deren Ausführung er wohl auch grösstenteils anderen Händen überliess, weit hinter den Tafelbildern zurück, wie dies die Cyklen aus dem »Marienleben und der Kindheit Christi« im Carmine und aus dem »Antoniusleben« in der Scuola del Santo zu Padua zeigen. Nur das Ölbild schien es zu ermöglichen, die frühere Gebundenheit abzustreifen, und die entsprechende kompositionelle Leichtigkeit, namentlich aber jenen Farbenzauber zu erreichen, auf welchen Tizian von vornherein alles gesetzt hatte.

Ein Jahrzehnt nach der Entstehung des Zinsgroschens, in welches von Tafelbildern die »Verkündigung« im Dom zu Treviso, die »Auferstehung« in S. Nazaro e Celso zu Brescia, wie andere Altarbilder in Zoppe (Friaul), in der Dominikanerkirche zu Ancona und in der Scuola di S. Rocco zu Venedig fallen, finden wir den Meister bereits auf der Zenithöhe seiner Entwicklung. Denn vom Jahre 1518 stammt das in der Akademie zu Venedig verwahrte Hauptwerk der »Assunta« (Himmelfahrt Mariä) (Kl. B. 75), in kompositioneller Hinsicht die volle Befreiung von aller Gebundenheit, in koloristischer Beziehung aber die höchste Farbenleistung darstellend, deren Kraft, Wärme und Tiefe vielleicht niemals übertroffen worden ist. Tizian selbst vermochte diese Schöpfung später nur noch gelegentlich zu erreichen, wie in der 1526 gemalten »Madonna di Casa Pesaro« in der Kirche S. Maria gloriosa ai Frari zu Venedig, ein Bild, das durch die Schrägansicht der Szene ebenso geometrisch ungezwungen und leicht als durch die Figuren unsagbar vornehm wirkt, und in der 1867 mit einer Seitenkapelle von S. Giovanni e Paolo verbrannten »Ermordung des Petrus Martyr«, welchen von religiösen Bildern dieser Zeit vielleicht nur noch die herrliche »Grablegung Christi« im Louvre (Kl. B. 670), oder die reizvolle »Flucht nach Egypten« ebenda an die Seite gestellt werden können.

Von den damaligen Profanbildern stehen das »Venusfest« und das »Bacchanal« in Madrid, oder »Bacchus und Ariadne« in der Londoner Nationalgalerie (Kl. B. 448) obenan. Neben das sprühende Leben dieser Werke setzt sich das ruhige Wesen der »drei Menschenalter« in der Bridgewatergalerie oder der berühmten Halbidealgestalten der »Flora« in den Uffizien (Kl. B. 148) und der venusartigen Frauen (Kl. B. 322). Von den letzteren müssen freilich einige in die Reihe der Bildnisse gerechnet werden, wie die »Venus von Urbino« in den Uffizien als Herzogin Eleonore Gonzaga von Urbino, während in der »Maitresse du Titien« mit dem spiegelhaltenden Manne im Louvre, Laura Diante, die Geliebte des Alfonso von Ferrara, und dieser selbst vermutet wird. Als direkte Porträts der Epoche bis 1530 mögen dann der »Doge Grimani« in Casa Morosini zu Venedig, »Giorgio Cornaro« in Howard Castle, »Jacopo Soranzo« in der Akademie zu Venedig, »Pietro Aretino« in Palazzo Pitti (Kl. B. 618), »Herzog Alfonso von Ferrara« in Madrid, die »Markgräfin Isabella von Mantua« in Wien und die »Herzogin Eleonore von Urbino« in Wien, in den Uffizien (Kl. B. 310) und in Palazzo Pitti (La Bella) (Kl. B. 651) genannt werden.

Über 1530 hinaus halten sich namentlich die Bildnisse noch mehrere Jahrzehnte auf gleicher Höhe und bleiben, getragen von den nunmehrigen Beziehungen zu verschiedenen europäischen Höfen die Hauptträger des Ruhmes Tizians. Kaiser Karl V. malte er von 1532 — 1552 mehrmals. So in dem prachtvollen 1532/3 entstandenen »Bild in Kaiserornat mit dem Hunde«, in der Madrider Galerie, in dem 1548 gemalten grossen »Reiterbild im Panzer mit der Lanze« ebenda, und in dem gleichzeitigen »Bildnis Karls im Lehnstuhl sitzend« in der Pinakothek zu München. Auch König Franz I. fand seine Verherrlichung durch Tizians Bildnis (im Louvre, Skizze im Besitz v. Lenbach in München) ebenso Philipp II. (in Madrid, Skizze in gleichem Besitz). Zu den besten Bildnissen dieser Zeit gehört auch »Papst Paul III.« von 1545, im Museum zu Neapel.

Die religiösen Bilder dieser Periode fahren fort, ihren koloristischen Vorzügen mehr und mehr ihre Formdurchbildung zu opfern, zuweilen auch der Gehilfenarbeit mehr oder weniger Raum gebend. Doch sind die zwischen 1530 und 1540 gemalten Bilder »Tobias« in S. Marciliano, der »Patriarch Johannes von Alexandrien mit dem Bettler« in S. Giovanni Elemosinario, und »Mariens erster Tempelgang« in der Akademie zu Venedig (Kl. B. 107) immerhin noch hervorragend, wie auch die aus den vierziger Jahren stammenden Stücke, das »Opfer Abrahams«, »Kains Brudermord«, der »Tod Goliaths« und das »Pfingstfest in S. Maria della Salute« oder das »Eccehomo« von 1543 in Wien. Manche hochbedeutende Arbeiten dieses Kunstzweiges finden sich auch noch unter jenen der fünfziger und sechziger Jahre, worunter die »Dornenkrönung« im Louvre, der »Johannes Baptista« in der Akademie und das »Martyrium des hl. Laurentius« in der Jesuitenkirche zu Venedig, »La Fede« (Votivbild des Dogen Grimani) im Dogenpalast und die »Verklärung« wie die »Verkündigung« in S. Salvatore zu Venedig. — Auch an allegorischen und mythologischen Darstellungen fehlt es in der zweiten Hälfte von Tizians Thätigkeitszeit nicht, worunter vielleicht die »Danae mit dem Goldregen« von 1545 in Neapel als das bedeutendste Werk hervorzuheben ist; leider aber wird von historischen Darstellungen die bedeutendste, die 1537 gemalte »Schlacht bei Cadore«, schon mit dem Dogenpalastbrand von 1577 zu Grunde gegangen sein. —

Immer energischer und kühner im koloristischen Vortrag, war der Meister in seinen letzten Jahren auch häufig flüchtig und zuletzt höchst formlos geworden. Seine koloristisch unschätzbare »Dornenkrönung« in der Pinakothek zu München, wie die gleich-

falls aus seinen letzten Lebensjahren stammende »Beweinung Christi« in der Akademie zu Venedig lassen sogar vermuten, dass dem fast hundertjährigen Meister das Augenlicht wenigstens nach der Seite des Formsehens den Dienst versagte. Doch wären ihm bei seiner sonstigen Tüchtigkeit vielleicht noch einige Jahre des Schaffens möglich gewesen, wenn nicht die furchtbare Pest des Jahres 1576 seiner Thätigkeit ein Ziel gesetzt hätte.

Von seinen Schülern oder Gehilfen vermochten sich nur einige zu einer gewissen Selbständigkeit durchzuarbeiten. Dies war nicht der Fall bei Domenico Campagnola, seinem Paduaner Gehilfen bei der Freskoarbeit, bei Stefano und Girolamo del Tiziano, bei seinem jüngeren Bruder Francesco Vecelli, bei seinem Sohn Orazio Vecelli und den Vettern Cesare und Marco Vecelli. Dagegen erscheint der um 1520 geborene und 1582 gestorbene Andrea Meldollo, von seinem Geburtslande, Sebenico in Dalmatien, gewöhnlich *il Schiavone* genannt, in seinen biblischen Bildern, wie »Taufe Christi« in den Uffizien, »Brudermord Kains« in Palazzo Pitti und »Anbetung der Hirten« in den Uffizien und in Wien, selbständig achtbar und in seinen grossen Landschaftsbildern sogar von eigenartiger Bedeutung. Doch steht immerhin höher Paris Bordone, geb. 1500 zu Treviso, gest. 1571 zu Venedig, namentlich im Bildnis. Seine Frauenporträts zumal sind zwar nicht von besonderer Tiefe und charakteristischer Bedeutsamkeit, aber von nicht geringem Reiz, wie dies die in der Nationalgalerie zu London, in Berlin, Wien, S. Petersburg (Kl. B. 675), Palazzo Pitti in Florenz und Palazzo Brignole-Sale zu Genua befindlichen Stücke zeigen. Eindrucksloser erscheinen seine zahlreichen kirchlichen und allegorischen Gemälde, während ein Historienbild, die »Übergabe des in einem Fischleib gefundenen Marcusringes an den Dogen«, in der Akademie zu Venedig, nicht ohne Wert ist.

Von geringerer Selbständigkeit sind die Arbeiten der drei Veroneser Bonifazi. Bonifazio Veronese der Ältere, gest. 1540, hatte sich frühzeitig in Palmas Atelier gewandt und dann unter bleibender Abhängigkeit von Tizian eine Anzahl Bilder gemalt, welche jetzt meist unter den falschen Namen Giorgione, Palma oder Tizian figurieren und von welchen wir die »Findung Mosis« in der Galerie zu Dresden und das »Gastmahl des Reichen« in der Akademie zu Venedig hervorheben. Bonifazio Veronese der Jüngere, vielleicht Bruder des vorigen, beschreitet dessen Weg, freilich ohne ihm gleichzukommen, während Bonifazio Veneziano, der schon in Venedig geborene Sohn eines der

beiden Vorgenannten, gestorben nach 1579, wenigstens in seiner späteren Zeit ausschliesslich in die Fussstapfen Tizians tritt. Giebt davon wenigstens die »Madonna mit Heiligen« in der Akademie zu Venedig ein sprechendes Zeugnis, so lässt auch ein ebenda befindliches »Abendmahl« in seinem Urheber Polidoro Lanzani, genannt Polidoro Veneziano, nicht viel mehr als einen geschickten Manieristen erkennen. Die meisten der genannten Nachfolger sind auch, wenn sie ihre Bilder nicht bezeichnen, schwer aus der Schar venetianischer Maler tizianischen Charakters auszusondern wie unter sich zu unterscheiden.

Wenn sich jedoch die cinquecentistische Malerei in Venedig länger auf ihrer Höhe hielt als im übrigen Italien, so ist dies zum nicht geringen Teil äussern Gründen, wie dem Reichtum und der Prachtliebe der sinkenden Republik und dem Umstande zuzuschreiben, dass die Brände im Dogenpalast von 1574 und 1577 den grössten Teil der dort aufgespeicherten Kunst zweier Jahrhunderte zerstörten und dadurch zum Wiederersatz reichliche Gelegenheit schufen. Es fehlte jedoch auch nicht an Kräften, welche diesen Anforderungen entsprechender zu genügen vermochten, als dies im übrigen Italien ermöglicht war. Der Hauptmeister der letzten Jahrzehnte ist Jacopo Robusti, nach dem Beruf seines Vaters der kleine Färber, *il Tintoretto*, genannt. Im Jahre 1518 zu Venedig geboren, war auch er aus der tizianischen Schule hervorgegangen, schuf sich jedoch frühzeitig ein wesentlich verändertes Programm dadurch, dass er sich zeichnerisch den Michelangelo zum Vorbild nahm. Dazu suchte er dramatischer zu wirken wie seine Vorgänger und diesen Eindruck zu steigern durch mächtige Gegensätze von Licht und Schatten, in welchen allerdings sein bei Tizian ausgebildeter Farbensinn nur zu häufig versank. Ausserdem beeinträchtigte Gelegenheit und Hang zu riesigen Dimensionen frühzeitig die Sorgfalt der Durchführung und benahm ihm jede Scheu, dem ersten besten Einfall oder dem Effekt zuliebe es mit Schönheit und Würde nicht zu genau zu nehmen. Jedoch befähigt zu den besten Leistungen, wusste er oft Vorzüge zu entfalten, welche ihm den Ruhm, der erste Maler seiner Zeit zu sein, vollauf verdienten.

Einer seiner frühesten, schon um 1545 an ihn gelangten Aufträge, die 15 m hohen Leinwandbilder der »Anbetung des goldenen Kalbes« und des »jüngsten Gerichts« für S. Maria dell'Orto in Venedig zu malen, würde durch Mass- und Höhenverhältnis ein peinlicheres Künstlergewissen zur Verzweiflung gebracht oder wenigstens Jahrzehnte lang beschäftigt haben; seiner

Kühnheit gaben sie nur die willkommene Gelegenheit zu dreister Komposition, derber Breite und zu jenen Schatteneffekten, die, durch die Nachdunkelung der Jahrhunderte noch gesteigert, die meisten Tintoretto-Werke jetzt so unerfreulich machen. Doch war dies keineswegs von Haus aus und überall seine Art. Was er vermochte, wenn er sich nicht in solchen Ungeheuerlichkeiten zu ergehen hatte, zeigen mehrere vortreffliche Werke. So das ausgezeichnete Bild der »Rettung eines gemarterten Sklaven durch die Erscheinung des hl. Marcus« in der Akademie zu Venedig, die »Hochzeit zu Kana« in der Sakristei von S. Maria della Salute, die »Einschiffung der Leiche des hl. Marcus« in der alten Bibliothek zu Venedig und mehrere andere in der venetianischen Akademie, in den Galerien zu Madrid und Dresden wie anderwärts befindliche Gemälde. Auch seine Bildnisse, von welchen vorzügliche die Akademie und der Dogenpalast zu Venedig, wie die Galerien zu Wien, Berlin, Dresden, München (Kl. B. 526), Darmstadt (Kl. B. 418) u. s. w. bewahren, lassen seine energische Art in bestem Lichte erscheinen.

Die grossen cyklischen Arbeiten aber, mit welchen wir ihn während der letzten drei Jahrzehnte seines Lebens beschäftigt finden, konnten seine bedenklichen Neigungen nur befördern. So zunächst die 56 grossen Bilder der Scuola di S. Rocco in Venedig, welche die stimmungsvollen Räume dieses Wolthätigkeits-Gildenhauses zu einem Tintoretto-Museum machen, und namentlich die seit 1577 entstandenen Riesenwerke für den Dogenpalast. Die allegorischen Deckenbilder des Vorsaals und des Saals mit den vier Thüren, die mythologischen Wandgemälde der Sala dell Anticollégio, die Wandbilder wie das Deckenbild der Venezia im Senatssaal sind zwar von Faustfertigkeit und Flüchtigkeit wie von derben Effekten nicht freizusprechen, aber immerhin von grossartiger Wirkung. Sie sind auch jedenfalls seinem und aller Zeiten umfanglichsten Leinwandbild, der Riesendarstellung des »Paradieses« im Saal des grossen Rates vorzuziehen, das übrigens bereits seinem Greisenalter angehört. Er starb am 31. Mai 1594. — Dass ihm bei seinen Arbeiten vielfach seine in ihrem dreissigsten Jahre verstorbene Tochter Marietta Robusti mannhaft zur Seite stand, sei hier nebenbei erwähnt, wie auch von seinen Schülern sein Sohn Domenico Robusti oder auch Antonio Vassilachi, genannt l'Aliense, nur den Namen nach aufgeführt werden können.

Seinen und der Bonifazi koloristischen Bahnen waren auch die jüngeren Bassanos gefolgt, nachdem sie die aus Montagna

hervorgegangene Weise des alten Francesco da Ponte verlassen hatten, der aus Vicenza stammend von der Hauptstätte seiner Wirksamkeit den Zunamen Bassano trug. Allein schon Francescos Sohn Jacopo da Ponte 1510—1592 hatte seit seiner Übersiedelung nach Venedig sich eine sehr eigenartige Kunstdomäne geschaffen, indem er seinen biblischen Darstellungen einen genrehaften Charakter mit schwerwiegenden landschaftlichen Schauplatz gab, auf welchem überdies Herden- und andere Tierdarstellungen gewöhnlich die Hauptrolle spielen. Aus dem letzteren Grunde war ihm auch das Hirtenleben der Patriarchenzeit das Zusagendste, während er sich nur selten an reine Landschafts- oder Tierstücke hielt. Seine Werke erscheinen hauptsächlich deshalb sehr zahlreich, weil zwei seiner Söhne, Giovanni Battista und Girolamo, deren Atelierreproduktion ausschliesslich betrieben, während zwei andere Söhne, Francesco (1549—1597) und Leandro (1558—1623) seine Art freier fortsetzten. Übrigens erwarb sich von den beiden letzteren der eine auch durch Historien- und Kirchenbilder, der andere durch Bildnisse eigenes Verdienst.

Zu dem düsteren Vortrage des Tintoretto und Bassano aber verhält sich der letzte grosse Meister des venetianischen Cinquecento direkt gegensätzlich. Es ist Paolo Caliari, von seiner Heimat Verona il Veronese genannt. Er könnte auch der veronesischen Kunst zugeteilt werden, denn als der Sohn des Bildhauers Gabriele Caliari 1528 in Verona geboren und dort bei Antonio Badile unterrichtet, arbeitete er bis zu seinem 27. Jahre in der Heimat sowohl für Kirchen (Kl. B. 111) als für Häuserschmuck, von welchem letzteren Reste in der Casa Contarini wie in der Villa Soranza, jetzt in verschiedenen Sammlungen verstreut, Zeugnis geben. Im Jahre 1555 aber nach Venedig berufen, liess er schon bei seiner ersten Arbeit, dem Deckenschmuck der Sakristei von S. Sebastiano, das Kolorit Tizians so mächtig auf sich wirken, als es ihm bei seiner fertigen Veroneser Ausbildung noch möglich war. Dekorativ leicht und frei, heiter in seiner Auffassung, im Gegensatz zu dem tiefen Goldton Tizians, oder zu der energischen Schattengebung Tintoretts hell und silberig in der Färbung, entfaltet er schon damals eitel Weltlust und Festlichkeit.

S. Sebastiano wurde auch weiterhin die Hauptstätte seines Schaffens, wie die Scuola di San Rocco jene seines ersten Zeitgenossen Tintoretto. 1556 malte er die Deckenbilder dieser Kirche »Esther und Ahasver«, die »Krönung Esthers« und den »Triumph Mardochai«. 1557 folgte das »Marienbild« am Hochaltar, darauf



der »Sebastiancyklus« der Wände, 1559 die Orgelmalereien, 1565 die »Marcellus-, Marcellinus- und Sebastianmartyrien« um den Hochaltar, und zuletzt, 1570, das »Gastmahl des Hauses Simon« im Refektorium des angrenzenden Klosters, jetzt in der Brera zu Mailand. Wenn sich unter Paolos Hand selbst der Gang zur Richtstätte zu einem Festzug ausgestaltete, so mussten ihm namentlich die biblischen Gastmähler willkommene Vorwürfe bilden, um in reichen Palasthallen der Renaissance im Festjubil förmlich zu schwelgen. Schon 1561 hatte er das Kolossalbild der »Hochzeit von Kana« für S. Giorgio Maggiore gemalt, welches jetzt nebst dem »Gastmahl im Hause Simon« aus der Servitenkirche zu Venedig die Galerie des Louvre bewahrt. Eine andere »Hochzeit von Kana« besitzt Dresden, ein anderes »Gastmahl des Simon« die Turiner Galerie, von 1572 (Kl. B. 401) die Akademie zu Venedig, ein »Gastmahl Gregor des Grossen« das Refektorium des Klosters Berico bei Vicenza. Zur Entfaltung von Festgepränge gab dann auch die »Anbetung der Könige« reichen Anlass, welche er deshalb auch mehrfach, so in den Galerien zu Dresden, Wien und Mailand wie in der Markusbibliothek zu Venedig wiederholte. Ein ähnliches Prunkstück ist dann auch »die Familie des Darius vor Alexander« in der Nationalgalerie zu London. Häufig erscheint auch der »Hofstaat der Madonna mit Heiligen«, wie in S. Francesco della Vigna, in S. Caterina und der Akademie zu Venedig, in der Brera, in Palazzo Pitti, im Louvre, und in der kais. Galerie zu Wien. Sonst seien noch erwähnt die »Taufe Christi« in Palazzo Pitti (Kl. B. 574), »Esther und Ahasver« in den Uffizien (Kl. B. 556), der »Raub der Europa« im Dogenpalast (Kl. B. 95) und »Venus und Adonis« in Darmstadt (Kl. B. 237).

Die Leichtigkeit der Produktion musste aber auch ihn, wie Tintoretto zu flüchtiger Leichtfertigkeit verführen. So insbesondere bei eigentlichen Dekorativarbeiten wie sie z. B. der Wandschmuck der Villa Tiene bei Vicenza und der Villa Maser bei Treviso darbietet. Selbst an so hervorragender Stelle, wie der Dogenpalast, vermochte er diesem Abwege nicht ganz zu entgehen, wenn auch die Wandbilder der Sala del Maggior Consiglio den »Triumph des Dogen Andrea Contarini nach dem Siege bei Chioggia« und die »Verteidigung Scutaris durch Antonio Loredano« darstellend, namentlich aber das grosse Deckenbild der Apotheose Venezias zu seinen besten Leistungen zählen. Auch im Bildnisse arbeitete Paolo mit Erfolg bis an seinen Tod, 19. April 1588. Seine Kunst wurde von seinem Bruder Benedetto und von seinen Söhnen Carletto und Gabriele Caliari, wie nicht minder von

Battista d'Angelo del Moro, Paolo Farinati und dessen Neffen Battista Farinati genannt Zelotti meist schwach aber ausgiebig fortgesetzt. Jedenfalls klang mit dem Kreise Veroneses die herrliche Symphonie des venetianischen Cinquecento heiter und wirkungsvoll aus.

## Die Terraferma von Venedig.

Lernen wir schon manchen cinquecentistischen Meister Venedigs kennen, der seiner Geburt nach dem Festlande angehört, so fehlt es auch nicht an solchen, welche überdies den Hauptsitz ihrer Thätigkeit ausserhalb Venedigs aufschlugen, und dabei zu einer Darstellungsweise gelangten, welche trotz venetianischer Schule oder Einflüsse sich nicht in den Entwicklungsgang der Kunst der Lagunenstadt einfügt. Von solchen bietet zunächst das **Friaul**, welches schon im Quattrocento lebhaft, wenn auch qualitativ geringe Thätigkeit gezeigt, einige Künstlergestalten dar, welche nicht ohne selbständige Bedeutung waren. Der älteste unter den ins Cinquecento gehörenden Malern war Martino da Udine, von seinem Lieblingsaufenthalte San Daniele gewöhnlich Pellegrino da San Daniele genannt, 1470—1547. Wie Lorenzo Lotto viel auf Reisen, unterschied er sich von diesem hauptsächlich dadurch, dass er seine Kunstweise je nach Zeit und Ort weniger wechselte, als vielmehr nach den jeweiligen Eindrücken verschieden mischte. Seinen Entwicklungsgang ersieht man am besten aus dem umfänglichen Cyklus, mit welchem er zwischen 1492 und 1522 die Kirche S. Antonio in San Daniele ausgeschmückt und auch seinen Zunamen verdient hat. Bedeutender wurde jedoch Giovanni Antonio Sacchi, manchmal sich selbst nach der Heimat seines Vaters da Corticelli nennend, aber bekannter unter dem Namen seiner Geburtsstadt Pordenone. 1483 geboren und 1539 gestorben und überwiegend im Friaul thätig, verdankte er in autodidaktischer Weise wohl das Meiste sich selbst, wenn auch Giorgione einigen Einfluss auf ihn gewann. Hauptsächlich Wandmaler, blieb er auch infolge versäumter Schule derbrealistisch und unruhig, unbeholfen und übertrieben, ohne jemals zu massvoller Abgewogenheit zu gelangen. Zu seinen bedeutendsten Freskencyklen zählen zunächst die frühen Malereien von S. Salvatore in Colalto, dann die zwischen 1518 und 1522 entstandenen Folgen in den Domen zu Treviso und Cremona. Auch die Altarbilder zeigen bald strenge Härte, bald wunderliche Extravaganzen

oder unproportionierte Körperbildungen, immer aber eine gewisse naive Grossartigkeit. Von seinen Schülern sind besonders seine Verwandten zu nennen: So **Bernardo Licinio** und **Giulio Licinio da Pordenone**, der letztere meist in Deutschland (Augsburg und Wien) thätig, wie auch sein Schwiegersohn **Pomponio Amalteo**.

Während Padua und Vicenza, im Quattrocento bedeutsame Kunststätten, im 16. Jahrhundert ohne selbständige Produktion auf dem Felde der Malerei blieben, finden wir in **Verona** eine stattliche Entwicklung. Schon die bei Behandlung der Epoche des Quattrocento bereits erwähnten Meister **Liberale da Verona** 1451—1536, **Francesco Bonsignori** 1455—1519 und **Giovanni Maria Falconetto** 1458—1534 hatten an ihren späteren Arbeiten den Übergang von der mantegnesken und altveronesischen Weise zur cinquecentistischen gesucht. Besser als ihnen aber war dies dem **Girolamo Francesco Caroto** 1470—1546 gelungen, welcher ebenfalls und sogar als langjähriger Ateliergenosse des Meisters von Mantua von mantegnesker Art ausgehend, später vorwiegend in römische Bahnen einlenkte, jedoch unter Beibehaltung des kalten und etwas bunten Kolorits, welches die Veroneser bleibend von den Venetianern unterscheidet, und wie es auch eines seiner Hauptbilder »Die drei Erzengel mit dem jungen Tobias« von 1530 im städtischen Museum zu Verona (Kl. B. 130) darbietet. In seiner Richtung weniger wechselnd als dieser »veronesische Proteus« erscheint **Francesco Morone** 1473—1529, übrigens entschieden überboten von seinem Freunde **Girolamo dai Libri**, wie er nach der von seinen Vorfahren und auch noch von ihm selbst geübten Illuminatorenthätigkeit genannt wurde (1474—1556). Noch einfacher in der Anordnung als der Vorgenannte, zeichnet sich **Girolamo**, später ausschliesslich im Kirchenbild thätig und besonders im Museum (Kl. B. 220) und in verschiedenen Kirchen (Kl. B. 106) Veronas zu finden, durch klare Leichtigkeit des Vortrags und frische Farbe aus. Ebenso sein begabterer aber jung verstorbener Genosse **Paolo Morando**, genannt **Cavazzola**, 1486—1522, der in seinem blonden, heiteren Kolorit sich bereits als einen Vorläufer seines grossen Landsmannes **Paolo Caliari (Veronese)** erweist.

Neben diesen direkten Vertretern veronesischer Kunstentwicklung fehlt es natürlich auch nicht an Malern, welche unter mehr oder weniger unmittelbarem Einflusse Venedigs standen. So **Girolamo Moceto**, insbesondere aber **Francesco Torbido**, genannt **il Moro**, 1486—1546. In der Art **Liberale**s

beginnend, wandte er sich auch später nicht so ausschliessend wie seine Landsleute, die Bonifazi, der venetianischen Kunst zu, weshalb wir diese zur Kunst Venedigs, den Torbido dagegen zur veronesischen zählen. Gelegentlich geriet er sogar in vollständige Abhängigkeit von der römischen Schule und von Giulio Romano in Mantua, nach dessen Entwürfen er den grossen Mariencyklus im Dom zu Verona gemalt hat.

Wie Cavazzola ist auch **Domenico del Riccio**, genannt **Brusatorci**, 1494—1557, als Vorläufer Paolo Veroneses von einigem Interesse, namentlich an jenen Werken, welche nicht in die Gruppe von Altartafeln oder Kirchenfresken fallen. Denn seine bedeutendsten Arbeiten sind profaner Art, wie die jetzt verschwundenen Fassadenmalereien der Casa Murari in Verona, und der besser erhaltene »Triumphzug des Papstes Clemens VII. und des Kaisers Karl V. in Bologna« in Palazzo Ridolfi zu Verona. Der eigentliche Lehrer Paolo Veroneses aber war **Antonio Badile**, 1517—1560, der auch in seinen Altarwerken, z. B. in SS. Nazaro e Celso und im Museum zu Verona, wie auch in der Galerie zu Turin diese Lehrerstellung zu dem grossen Meister deutlich verrät. Von Paolo Caliari (Veronese) selbst musste seines hauptsächlichen Wohnsitzes und Wirkungskreises wegen schon in dem Abschnitte über die Kunst Venedigs gehandelt werden.

Von den Malern **Bergamos** kommt, da wir des Bergamasken **Andrea Cordeliagli**, genannt **Previtali**, schon bei den venetianischen Quattrocentisten gedacht haben, nur einer hier in Betracht, nämlich **Giovanni Busi Cariani**, gest. 1541, nach Madonnenbildern und Porträts wohl auch der venetianischen Schule entsprungen, aber zumeist in Bergamo thätig. Bedeutender wurde **Giovanni Battista Moroni**, welcher jedoch als Nachfolger Morettos füglich zur Schule von Brescia zu rechnen ist.

In **Brescia** hatte **Fioravante Ferramola**, gest. 1528, als Schüler des Vincenzo Foppa des Älteren den Übergang zur cinquecentistischen Kunst noch kaum gefunden. Dies gelang erst dem **Gian Girolamo Savoldo**, der angeblich erst in Venedig unter Bellini gebildet oder von dort beeinflusst, 1508 in der Florentiner Malergilde erscheint und erst nach 1548 starb. Der florentinisch-römische Einfluss ist an seinen gediegenen Werken unverkennbar, von welchen wir die »Madonna mit vier Heiligen« in der Brera, die »Transfiguration« in den Uffizien und in der Ambrosiana, die »Geburt Christi« in den Galerien zu Turin, in Palazzo Pitti, zu Hampton-Court und zu Brescia, wie insbesondere

die »Beweinung Christi« bei dem Fürsten Liechtenstein in Wien hervorheben. Auch einige Bildnisse des massvollen und einer ruhigen Grossartigkeit huldigenden Meisters bewahren die Galerien zu Berlin, London und Paris. Erfolgreicher und auch eigenartiger erscheint Girolamo Romanino, geboren um 1485 zu Brescia und gestorben daselbst 1566. Aus einheimischer Schule vorübergehend nach Venedig und unter Giorgiones Einfluss gelangt, entfaltet er in den »Passionsfresken« im Dom zu Cremona wie in den Wandmalereien von S. Giovanni Evangelista in Brescia eine oft weitgehende Kühnheit und Flüchtigkeit. In seinen Tafelbildern dagegen zeigt er bei anerkennenswerter Sorgfalt in seinen früheren Arbeiten, wie in der »Madonna mit vier Heiligen« von 1513 in der Galerie zu Padua (Kl. B. 155) den Goldton der Meister der Lagunenstadt, der aber bald in den ihm eigenartigen Silberton übergeht, wie ihn die »Geburt« und die »Beweinung Christi« in S. Giuseppe zu Brescia, die »Vermählung der hl. Katharina« in der Sammlung Erizzo Maffei und die »Himmelfahrt Mariä« in S. Alessandro zu Bergamo darbieten.

Romanino wurde jedoch verdunkelt durch Alessandro Bonvicino, genannt Moretto da Brescia, geboren 1498 zu Brescia und gestorben daselbst 1555. Der Silberton seines späteren Lehrers Romanino gewann durch ihn seine vollharmonische Ausbildung, welche sich überdies mit einer Eleganz und Schönheit der Form und mit einer Charakterisierung und Ausdrucksinnerlichkeit verband, wie sie wenige Meister des italienischen Nordens aufzuweisen haben. Die meisten seiner Werke, etwa ein halbes Hundert, sind in den Kirchen wie im Museum Brescias versammelt, doch auch in auswärtigen Sammlungen finden sich treffliche Stücke des neuestens besonders hochgeschätzten Meisters. So die »Madonna mit drei Heiligen« in der Brera, »Petrus und Johannes« in der Akademie zu Venedig, »Christus an der Säule« in Neapel, die »Allegorie des Glaubens« in St. Petersburg, die »Madonna in der Glorie« in der Nationalgalerie zu London, »Justina mit dem Einhorn« in Wien, »Maria und Elisabeth« in Berlin (Kl. B. 131) »Madonna mit den Kirchenvätern« im Städel'schen Institut in Frankfurt und die von 1554 stammende »Beweinung Christi« in der Sammlung Frizzoni zu Bergamo. Nicht minder bedeutend sind seine Bildnisse, an denen sich das graue Kolorit mit feinsten Modellierung und schärfster Charakterisierung verbindet, wie in den Bildnissen der Galerie und der Casa Fenaroli wie Martinengo zu Brescia, in Palazzo Brignole zu Genua, in Palazzo Pitti zu Florenz, in der Londoner Nationalgalerie, Pinakothek zu München u. s. w.

In Morettos Fussstapfen trat sein Schüler **Giambattista Moroni**, um 1525 zu Bondio im Gebiet von Bergamo geboren, gestorben 1578 zu Gorlago bei Bergamo, weniger bedeutend im Kirchenbild, doch im Porträtfache seinem Meister ebenbürtig, ja an ungeschminkter Naturtreue vielleicht überlegen. Die italienischen Sammlungen besitzen davon zahlreiche Belege (Kl. B. 640), aber auch die nordischen Galerien erfreuen sich mancher trefflichen Bildnisse. So besitzt die Nationalgalerie zu London deren fünf, worunter der berühmte »Schneider« (Kl. B. 274), die Berliner Galerie drei, die Wiener zwei, mehrere andere kleinere Galerien, wie Darmstadt (Kl. B. 329) einzelne Stücke.

Von den dem venetianischen Herrschaftsgebiet benachbarten Städten ist noch **Cremona** als Sitz einer venetianischen Zweigschule zu nennen. Dort hatte **Boccaccio Boccaccino** 1460—1518 den Übergang von der quattrocentistischen Weise Bellinis zum Cinquecento gesucht, aber venetianische Kunst mit römischer zu verbinden gestrebt. Neben ihm hatten die **Campi** gewirkt, und zunächst **Galeazzo Campi**, gest. 1536, die Art des Boccaccino fortgesetzt und die Cremoneserschule fester begründet, von welcher dann seine beiden Söhne **Giulio**, gest. 1572, und **Antonio Campi** als die fruchtbaren Hauptrepräsentanten erscheinen. — Der Stadt **Lodi** endlich gehören **Albertino Piazza**, gestorben vor 1529, und dessen Sohn **Calisto Piazza**, gest. nach 1561, an, der erstere aus der altmailändischen Schule hervorgegangen, der letztere die mailändische Art mit der brescianischen verbindend. Von selbständigem Interesse ist diese Lokalkunst so wenig wie jene einiger anderer Städte des Gebietes von Mailand und der Ämilia.

## Die Ferraresen und Correggio.

In Ferrara hatte die Kunst, wie sie sich unter **Lorenzo Costa** gestaltet, eine weitere Folge zunächst durch dessen Schüler **Giovanni Niccolò di Lutero**, genannt **Dosso Dossi**, 1479—1542, gefunden. Sein unglaublich intensives Kolorit, verbunden mit bedeutsamer Charakterausprägung und reicher Festlichkeit der Anordnung, stellt namentlich in dem grossartigen Altarwerk mit der »thronenden Madonna und vier Heiligen«, welches aus **S. Andrea** in die Galerie von Ferrara gelangte, alle anderen Arbeiten der Schule, welche dieses Lokalmuseum birgt, in Schatten. Dasselbe gilt auch von seinen in Modena erhaltenen Werken, der »Madonna in der Glorie mit Heiligen« im Dom, oder der

»Geburt Christi« in der Galerie, wie nicht minder von dem »hl. Sebastian« der Brera oder der »Kirke« in Pal. Borghese und von anderen Bildern in den Sammlungen Chigi und Doria in Rom, wie auch von seinen Bildnissen (Kl. B. 568). An den meisten Werken ist der romantische landschaftliche Hintergrund von nicht geringem Belang, dürfte jedoch wohl stets der Mitarbeit von Dosso Dossis Bruder Battista Dossi (gest. 1546) zuzuschreiben sein.

Minder effektiv arbeitete sein Zeitgenosse und Landsmann Benvenuto Tisi da Garofalo 1481—1559. Als Schüler des Ferraresen Domenico Panetti erst zu Boccaccio Boccaccino, dann nach Rom zu Lorenzo Costa und schliesslich in das Atelier Dossos gelangt, hatte sich Garofalo seine graulich blonde Art schon so fest angeeignet, dass er sie dem Kolorit Dossos nicht mehr opfern konnte oder wollte. Manchmal von hoher Schönheit und Empfindung, wie in der »Kreuzabnahme« oder in der »Samariterin am Brunnen« in Palazzo Borghese, gewöhnte er sich nach seinem zweiten Aufenthalt in Rom an eine mehr conventionelle Darstellungsweise, welche zwar noch lange eine gewisse Liebenswürdigkeit bewahrte, aber schliesslich in grauen Manierismus ausartete. Der Dom und das Museum von Ferrara besitzen eine nicht geringe Zahl seiner Werke, von welchen übrigens auch nicht wenige in fast alle europäischen Sammlungen gelangten. Einer besonderen Beliebtheit erfreuten sich die kleinen Bildchen des Meisters durch ihre Anmut und die Sorgfalt ihrer Ausführung.

Ein dritter ferraresischer Costaschüler war Lodovico Mazzolino, 1481—1528, der sich im Gegensatz zu Garofalos kühler Farbestimmung eines warmen Goldtones beflissigte und auch mehr auf Dossos Art einging, ohne jedoch eine besondere Eigenart zu erreichen. An gleichwertigen Kräften zweiten und dritten Ranges finden sich auch in Ferrara und den angrenzenden Gebieten der Ämilia und Romagna mehrere, von welchen einige es sogar zu äusserer Stellung zu bringen vermochten. So der Ferrarese Bartolomeo Ramenghi da Bagnacavallo 1484 bis 1542, in Bologna bei Francia gebildet, später aber bemüht, Einflüsse von Dosso Dossi mit jenen Raphaels zu verbinden. Mit mehr Entschiedenheit warf sich Girolamo Marchesi da Cotignola, 1481—1550, der römischen Schule in die Arme, so dass er bereits zu den raphaelitischen Manieristen gezählt werden darf, welchen sich auch der meist in Bologna arbeitende Innocenzo Francucci da Imola, um 1494—1550, durch Härte der Form und Kälte des Kolorits gleich unerfreulich, an-

reicht. Anziehender ist Girolamo da Carpi, 1501—1568, welcher die Art seines Lehrers Garofalo schliesslich auf jene des Correggio hinüberzuleiten strebt, in welchem die ferraresisch-bolognesische Kunst ihren Höhepunkt erreicht.

Antonio Allegri da Correggio gehört seiner Ausbildung nach der ferraresischen Schule an. Um 1494 in Correggio geboren, hatte er wohl die Anfangsgründe seiner Kunst bei obskuren Lokalmalern, wie bei Antonio Bartolotti und Lorenzo Allegri, seinem Oheim, gelernt, war aber dann nach Modena zu einem ehemaligen Schüler Cosimo Turas, nämlich zu Francesco Bianchi gelangt, dessen ferraresische Art er in dreijähriger Schülerschaft sich wohl angeeignet haben konnte, als Bianchi 1510 starb. Das unter den erhaltenen frühest datierte Bild Allegris, die »thronende Maria zwischen Franciscus und Antonius, Johannes Baptista und Katharina«, 1514/1515 für das Minoritenkloster in Correggio gemalt, jetzt in der Galerie zu Dresden, zeigt noch die Abhängigkeit von den Ferraresen, einem Costa und Bianchi, wenn sich auch der junge Meister schon damals von den Genannten durch grössere Lebendigkeit unterschied.

Der isolierte Aufenthalt des Malers in seinem Geburtsorte, in welchen er bald nach seines Lehrers Tod zurückgekehrt zu sein scheint, reifte jedoch allmählich eine Eigenart, welche im Genius des Künstlers selbst entsprungen, auf autodidaktischem Wege sich entwickelte. Er ordnete nämlich Form und Farbe der unbedingtesten Herrschaft wechselnden Lichtes unter, und erreichte damit eine Ausbildung der Halbschatten, wie sie vorher völlig unbekannt gewesen war. Schon die zwischen 1515 und 1518 entstandenen Bilder der »vier Heiligen« in Bath House zu London wie der »Ruhe auf der Flucht« in den Uffizien zeigen den Maler auf diesem Wege. Seine 1518 erfolgte Berufung nach Parma kam diesen Bestrebungen nur indirekt entgegen, da es sich nun für eine Reihe von Jahren um Fresken handelte, bei welchen der Ort der Anbringung zu anderen Bestrebungen führte. Denn schon die Gewölbemalereien des Zimmers der Äbtissin des Klosters von S. Paolo, welche im Zusammenhange mit dem »Diana auf dem Wolkenwagen« darstellenden Wandgemälde eine Laubendecke wiedergab, durch deren ovale Ausschnitte Erosen mit den Attributen der Göttin guckten, veranlassten ihn, die gaukelnden Kindergestalten in der Untersicht zu geben, wobei er durch meisterliche Zeichnung der Verkürzung mit einem entsprechend duftigen Kolorit einen höchst unmittelbaren und naturgemässen Eindruck hervorzurufen vermochte. Gelingen



und Erfolg hatten dann schon 1520 zu dem Auftrag geführt, die Apsis und die Vierungskuppel von S. Giovanni Evangelista in Parma mit Gemälden zu schmücken. Die Malereien der ersteren, die »Krönung Mariens« darstellend, sind nur mehr sehr fragmentiert in die Bibliothek zu Parma gelangt, die noch in der Kuppel befindliche »Glorie Christi nach der Vision der Evangelisten« aber zeigt in dem den Heiland umgebenden Kranz von Aposteln wie in den Engelknaben auf den Wolken das perspektivische Wagnis der direkten Untenansicht in einer Kühnheit und Konsequenz gelöst, welche nicht verfehlen konnte, auf die Kunst späterer Zeiten von mächtigem Einfluss zu werden. Ihre Wirkung bestimmte schon 1522 das Domkapitel, den jungen Meister mit einem ähnlichen Schmucke für die Kathedrale zu Parma zu beauftragen, wovon jedoch nur das Kuppelgemälde mit der »Himmelfahrt Mariä« 1526—1530 zur Ausführung kam. Im Lichtglanz höherer Sphären schwebt die Jungfrau empor, inmitten des um den Kuppelrand herum hinter einer gemalten Balustrade angeordneten Kranzes der Apostel, über welchem es von Engeln wimmelt, die in stürmischer Seligkeit ihre Beine schwingen. Ihre realistisch üppige und doch zugleich visionär empfundene Schönheit wie ihr jubelndes Entzücken konnte in der Weise nur unter der Voraussetzung zum Ausdruck kommen, dass der Meister in sprühender Veranlagung aus dem eigenen überreichen Born zu schöpfen hatte und über eine beispiellose Phantasie-thätigkeit verfügte. Das strahlende Vorbild für die Deckenmalerei der Barockzeit war gegeben.

Kann man angesichts dieser Fresken über die bewusste Subjektivität und über die Illusionsziele des Meisters nicht im Zweifel sein, so belehren sie doch als Fresken und ihres dormaligen Zustandes wegen über ihre speziell malerische Bedeutung weniger als seine gleichzeitigen Tafelbilder. Das ferraresische Erbe tritt auch hier mehr und mehr zurück, um dem neuen Prinzip Platz zu machen, welches die momentanste Bewegung an die Stelle ruhiger Pose und dazu die ganze Erscheinung unter die zauberhafteste Lichtwirkung setzt. Schon in der noch vor 1520 entstandenen »Vermählung der hl. Katharina« im Louvre verbindet sich der wonnigste Liebreiz und der Ausdruck wechselseitiger verzückter Liebe mit dem Effekt eines das Ganze verklärenden und einigenden Lichtstroms, wie ihn selbst die hervorragendsten Koloristen Venedigs, welche ihre Farbenfreude niemals genug zu mässigen vermochten, nicht erreichten. Dasselbe gilt von der sogenannten »Zingarella (Zigeunerin)« oder »Madonna

mit dem Kaninchen« in Museum zu Neapel, von dem »Auf-  
erstandenen als Gärtner« in Madrid, und von der »Madonna  
della cesta (Korb)« in der Nationalgalerie zu London.

In den zwanziger Jahren vollendet sich dann das Wesen des Meisters. Zunächst in den beiden Bildern der Pinakothek zu Parma, dem »Martyrium der hh. Placidus und Flavia« und der tiefempfundenen »Beweinung Christi«. Dann in den zu noch höherer Berühmtheit gelangten beiden Gemälden, welche die Namen die »Nacht« und der »Tag« führen: das erstere in der Galerie zu Dresden befindliche die »Anbetung der Hirten« (Kl. B. 434), das letztere in Parma »Madonna mit den hh. Hieronymus und Magdalena« darstellend. Die Lichtwirkung ist bei beiden durch ein magisches Helldunkel gehoben, worin der Meister im Tafelbild überhaupt seine in Italien unerreichte Domäne fand. Diese beiden Werke vermochte Correggio selbst nicht mehr zu überbieten, wie dies die »Madonna mit dem hl. Sebastian« in Dresden (Kl. B. 137), die »Madonna mit den hl. Georg« ebenda, die »Madonna della Scodella (Napf)« in Parma und die »Madonna mit Engeln« in den Uffizien (Kl. B. 495) zeigen.

Kann man jedoch nicht leugnen, dass der Jubel, das Liebesentzücken und die Inbrunst, wie sie sich in diesen Altarwerken äussern, häufig einen üppigen und sinnlichen Beigeschmack haben, so ist klar, dass der Künstler seine Ziele inhaltlich harmonischer erreichte, wenn er mythologische Vorwürfe wiedergab. So in der personifizierten Vergötterung der Sinnenlust, nämlich in dem Bilde »Jupiter und Antiope« im Louvre, in den beiden reizvollen Bildern »Entführung Ganymeds« und »Io von Jupiter in Gestalt einer Wolke umarmt«, in »Leda mit dem Schwan« in der Galerie Borghese in Rom und selbst in der wohl minder glücklichen »Danaë mit dem Goldregen« ebenda. Es scheint jedoch, dass dem Künstler zu seiner Zeit von der Anerkennung, wie sie den Meistern der römischen und venetianischen Kunst erblühte, nur wenig zu teil wurde. Ja es vergingen Jahre nach seinem frühen Tode (5. März 1534), ehe ihm der Ruhm erwuchs, der ihn den zwölf grössten Meistern Italiens zur Seite stellte.

Eine eigentliche Schule hatte Correggio nicht; unnachahmlich wie der Zauber seines Schaffens war, schien er keine bessere Annäherung zu gestatten, als auf dem Wege der Manier. Verhältnismässig gering sind daher schon seine nächsten Nachfolger, sein Sohn Pomponio Allegri, Francesco Rondani, Michelangelo Anselmi, Lelio Orsi und Bernardino Gatti, genannt il Sojaro. Nicht viel Besseres ist von den indirekten

Nachfolgern zu sagen, von welchen zwei hervorzuheben für unsere Zwecke genügen dürfte. So den Francesco Mazzuola, genannt Parmeggianino 1504—1540, bei dem jedoch das Feuer Correggios bereits in Koketterie umschlug, und namentlich den Federigo Baroccio von Urbino 1528—1602. Der letztere hatte sich wesentlich durch Kopieren gebildet und dabei zwischen Raphael, Tizian und Correggio in seinen Vorbildern gewechselt, bis schliesslich der letztere den Sieg erlangte. Natürlich fand auch seine so erworbene Routine den Weg in das mysteriöse Wesen des Meisters nicht und seine falsche Ekstase, wie seine schablonenmässigen Effekte lassen kalt. —



# Die Malerei der pyrenäischen Halbinsel und Frankreichs.

## Spanien und Portugal.

Zu Anfang des 15. Jahrhunderts hatten die Königreiche der spanischen Halbinsel in ihrer Malerei einen Eigencharakter noch nicht gehabt. Die älteren Retablos der gotischen Kathedralen gemahnen einigermaßen an die Kunst Südfrankreichs und Burgunds, welchen Gebieten auch die übrigen Künste Spaniens viel zu verdanken haben, und selbst an die oberdeutsche Malerei derselben Zeit. Das letztere lässt jedoch an keine Abhängigkeit der spanischen von der deutschen Kunst oder umgekehrt denken. Es ist vielmehr als das Ergebnis gleicher Bedingungen zu erachten, nämlich des Zusammenhanges der Malerei mit der auch in Spanien polychrom behandelten Holzschnitzerei.

Konnte man sich aber mit diesem ziemlich kunstlosen Betriebe zur Deckung des gewöhnlichen Bedürfnisses begnügen, so befriedigte man höhere Ansprüche durch Import. Zu diesem boten sich zwei weit auseinander liegende, aber doch durch die Beziehungen Spaniens wesentlich erleichterte Gelegenheiten. Zunächst war ein grosser Teil Italiens in dynastischer Beziehung mit den christlichen Königreichen Spaniens im Zusammenhang und Italien selbst das Hauptziel des aus den Osthäfen Spaniens, Barcelona und Valencia auslaufenden Seeverkehrs. Andererseits bestand vom Norden Spaniens und von Portugal aus eine nicht minder regere Verbindung mit den Niederlanden, welche zu Anfang und zu Ende des Jahrhunderts auch eine dynastische geworden war. Von beiden Seiten strömte die entschieden überlegene Kunst der Giottesken wie der Quattrocentisten Italiens und der Van Eyckschen Nachfolger aus den Niederlanden nach dem Pyrenäengebiet, zum Teil sogar durch eingewanderte Künstler im Lande selbst ausgeübt

und verbreitet, wie wir dies bestimmt wenigstens von zwei in Spanien thätigen Italienern wissen, einem späteren Sprössling der giotteschen Schule, Gherardo Starnina, und einem Maler der florentiner Frührenaissance, Dello Delli.

Je nach dem Übergewicht der einen oder anderen dieser beiden heterogenen Richtungen, wie je nach dem verschiedenen Mischungsverhältnis derselben mit dem derben Realismus der alt-heimischen Weise gestaltete sich selbstverständlich die Kunst in ihren Hauptpflegestätten verschieden, ohne dass man sagen könnte, dass diese Verschiedenheiten sich nach den einzelnen Königreichen des Landes richteten. Denn wenn man auch annehmen kann, dass im Osten die italienischen (Kl. B. 121), im Westen die niederländischen (Kl. B. 80) Einflüsse stärker waren, so finden sich doch meistens beide nebeneinander. Von den durch Gemälde nachweisbaren spanischen Malern des Quattrocento verraten Ludovico Dalmau in Barcelona, Pedro de Cordova in Andalusien, Juan Sanchez de Castro in Sevilla, Fernando Gallegos in Salamanca und einige Portugiesen niederländische Schulung, und auch der berühmteste Meister der Zeit, der Hofmaler Ferdinand des Katholischen und Isabellens Antonio del Rincon in Sevilla zeigt trotz florentinischen Unterrichts überwiegend niederländische Beeinflussung (Kl. B. 67), während einige andere Sevillaner, ein Juan Nuñez und Alejo Fernandez, wie der Toledaner Pedro Berruguete die italienische und niederländische Richtung zu vermischen strebten.

Seit dem Anfang des 16. Jahrhunderts erscheint der italienische Einfluss, unter allmählichem Zurücktreten der vlämisch-brabantischen Elemente, vorherrschend. Schon die Zahl der italienischen Maler, welche nachweislich eine grössere oder geringere Thätigkeit in Spanien entfalteten, ist grösser als jene der gleichzeitig dort arbeitenden Niederländer. So die Maler Karls V., die Römer Giulio und Alessandro, die Porträtmalerin Sofonisbe Anguisciola, und die beiden Cremoneser Antonio und Vincenzo Campi, Luca Cambiaso und dessen Schüler L. Tavarone aus Genua, die Florentiner R. Cincinnato und Bart. Carducci, der Aretiner Patrizio Caxes (?), der Bolognese Pellegrino Tibaldi und Matteo aus Lucca. Freilich treffen wir am spanischen Hofe auch die Niederländer Jan Corn. Vermeyen, Ant. Mor und Mich. Coxcyen, wie in Sevilla den Pieter de Kempeneer und Ferd. Sturm.

Alle gebornen Spanier unter den damaligen Malern aber wendeten sich Italien, wo die eigentlich spanische Kunst des

16. Jahrhunderts ihre fast ausschliessliche Nahrung empfang, oder wenigstens italienischen Einflüssen zu. Doch würde man ihnen Unrecht thun, wenn man sie einfach als unselbständige Schüler oder Manieristen bezeichnen wollte. Denn sie bewahrten durchaus eine gewisse Kernigkeit und Energie in der Form eines ziemlich rücksichtslosen Realismus und dazu eine Tiefe der Empfindung, welche selbst mit ihren Härten, der unvollkommenen Formensprache und mit ihrem manchmal abstossenden Ungeschick in Aneignung des italienischen Idealismus wieder versöhnt. Doch werden sie von den Spaniern selbst überschätzt, wenn z. B. Al. Berruguete der spanische Michelangelo, Luis Morales der Göttliche, Vicente Juanes der spanische Raphael und Juan F. Navarrete der spanische Tizian genannt werden.

Der Altkastilier Alonso Berruguete, der Sohn des obengenannten Pedro (1480—1561), bildete sich in Florenz nach Michelangelo und Andrea del Sarto, ohne jedoch den ersteren an Grossheit und Sicherheit der Form, den letzteren an Weichheit des Kolorits auch nur entfernt zu erreichen. Als Architekt, Bildhauer und Maler in allen Sätteln gerecht, erwies er sich nach seiner Rückkehr und Niederlassung zu Valladolid doch nur als Bildhauer von eigentlichem Verdienst, während seine Malerei unter der Abhängigkeit von der Plastik litt. Von den wenigen Gemälden, welche sich von ihm erhalten haben, ist der Retablo im Colegio de Santiago zu Salamanca hervorzuheben. — Auch Vicente Juan Macip, genannt Vicente Juanes oder Juan de Juanes in Valencia (1507—1579), hatte seine Studien in Italien, wahrscheinlich unter Giulio Romano oder einem anderen Nachfolger Raphaels gemacht, wusste sich jedoch zu anerkennenswerter Selbständigkeit zu bringen, indem es ihm gelang, seinem energischen Realismus, wie er ihn den Profangestalten angedeihen liess, die ergebungsvollste Milde seiner Christus- und Heiligenbildungen gegenüberzustellen. Hervorragende Beispiele davon finden sich in den Museen zu Valencia und Madrid, wie in den Galerien zu St. Petersburg und Dresden. — Denselben Weg wie Juanes schlug der Sevillaner Luis de Vargas (1502—1568) ein, indem er nach längerem Aufenthalte in Italien ebenfalls in römisch-raphaelischer Weise zu malen suchte. Dies gelang ihm freilich, obwohl er seinem Vorbild näher kam, als Juanes, doch nur bis zu einem gewissen Grade, da er doch zu viel nach der Weise auch anderer cinquecentistischen Meister aussah und dadurch zu einem kombinierten Manierismus der Art eines Baldassare Peruzzi gelangte. Dies beweisen gerade seine berühmtesten Werke, die

1555 gemalte »Geburt Christi« in der Kathedrale von Sevilla (Kl. B. 460) und das »Thesenbild auf die Menschwerdung Christi« von 1561 ebenda, von einem besonders sorgfältig modellierten Bein ‚la gamba‘ genannt (Kl. B. 466 und 484). Speziell spanische Eigenart zeigen die beiden Werke wenig.

Selbständiger als die Genannten tritt uns Luis Morales, beigenannt ‚el Divino‘ entgegen. Geboren zu Anfang des 16. Jahrhunderts zu Badajoz und gestorben daselbst 1586 konnte er den Italismus nur indirekt in sich aufnehmen, da er den spanischen Boden nie verliess. Um so leichter aber vermochte er sich als der erste eigentlich nationale Künstler Spaniens zu entwickeln. Seine Bilder, überwiegend Passionsdarstellungen, sind von grosser Wahrheit und leidenschaftlicher Tiefe des Schmerzausdrucks, wenn auch nicht frei von Übertreibungen, Unschönheiten und selbst Verzerrungen. Von seiner Technik ist ein tüchtiges Können, vorab kräftige Modellierung und solide Durchführung zu rühmen. Sein »Ecce homo« in Madrid und Dresden, wie seine »Mater dolorosa« in Madrid und St. Petersburg bezeichnen sein Wesen am besten.

Den direktesten Gegensatz zu dem in Armut sterbenden Morales stellt der etwas jüngere Alonso Sanchez-Coello aus Valencia (ca. 1515—1590) dar, indem er es verstand, als Günstling des Königs Philipp II. und durch unermüdliche oft fabrikmässige Porträtthätigkeit sich in den Besitz eines bedeutenden Vermögens zu setzen. Freilich verdient er den von den Spaniern beliebten Vergleich mit Tizian, von dessen in Madrid befindlichen Werken er sich doch nur wenig angeeignet, während er im Kostüm sich eher an die Art der damaligen Niederländer gehalten, nicht, aber immerhin ist sein Vortrag von einer angenehmen Geschicklichkeit und Leichtigkeit, ohne auf Effekt und Tiefe der Charakteristik auszugehen. Treffliche Bildnisse von seiner Hand befinden sich vornehmlich in den Galerien zu Brüssel und Madrid und anderwärts, flüchtige Bestellstücke dagegen in der städtischen Galerie zu Bamberg. — Härter erscheint sein Schüler Juan Pantoja de la Cruz (1551—1609), in den Galerien zu Madrid, München und Wien anschaulich vertreten.

Mehr Gewinn aus seinen Studien bei und nach Tizian zog Juan Fernandez Navarrete, beigenannt ‚el Mudo‘ (der Stumme), geboren zu Logroño um 1526, gestorben zu Toledo 1579, nachdem er ein Jahrzehnt in den Diensten Philipp II. gearbeitet hatte. Seine noch im Escorial befindlichen Gemälde, soweit sie den grossen Brand daselbst überdauert, zeigen, dass der Künstler



erst spät seine ursprüngliche archaische Strenge abzuschütteln vermochte, aber stets über eine ausdrucksvolle Kraft verfügte. Die zwischen 1571—1575 entstandene »Geburt Christi« und »Geißelung« daselbst gehören sogar zu den besten Leistungen Spaniens vor dem Auftreten des Ribera und Velasquez. — Jedenfalls steht ihm der bis zur Wildheit kecke Grieche Domenico Theotocopuli, genannt ‚el Griego‘ (um 1548—1625) nach. Angeblich bei Tizian gebildet, in seinen schlecht proportionierten langen Gestalten aber eher an Pordenone gemahnend, entfaltet übrigens auch dieser in der »Dreieinigkeit« mit dem Leichnam Christi im Schoß des Vaters (Kl. B. 413) in der Galerie zu Madrid, oder in seinem »Christus auf Golgatha vor der Entkleidung« in der Sakristei der Kathedrale von Sevilla eine eindrucksvolle, wenn auch etwas bizarre Bedeutsamkeit, wie sie einige andere Toledaner, ein Luis de Carbajal, ein Luis de Velasco und ein Blas de Prado, sämtlich Nachfolger Navarretes, nicht zu erreichen vermochten.

Einen erfreulicheren Eindruck macht der Valencianer Francisco de Ribalta (um 1555—1628), welchem es gelang, sich aus dem von Italien mitgebrachten Manierismus zu einer bemerkenswerten Selbständigkeit und zu einem hervorragenden Vorläufer der spanischen Meister des 17. Jahrhunderts emporzuarbeiten. Der Fortschritt von seinem frühen »Abendmahl« im Colegio del Patriarca zu Valencia zu der »Vision des sterbenden Vicente Ferrer« daselbst und zu dem »Krankenlager des hl. Franciscus« in der Madrider Galerie ist für dessen Entwicklungsgang bezeichnend. Einen ähnlichen Rang nimmt sein sevillanischer Zeitgenosse Juan de las Roélas (1558—1625) ein. Auch er soll, nachdem er in den geistlichen Stand getreten, seine Ausbildung in der venetianischen Schule gesucht haben, doch lassen davon seine Werke wenig erkennen. Anfangs hart und bunt, entfaltet sich sein Vortrag in ganz eigenartiger, selbständig spanischer Anempfindung zu einer Weichheit und Stimmung, welche ihn zum unmittelbaren Vorgänger Murillos macht. Die Verzückertheit seiner Darstellungen mag auf Rechnung seines geistlichen Standes gesetzt werden, immerhin aber ist die Zusammenfassung des Ganzen in eine Aktion, die einheitliche Wirkung und die überraschend effektvolle Lichtwirkung anzuerkennen. So in den Hauptbildern des Meisters, der »Jakobuserscheinung während der Schlacht bei Clavijo« in der Kathedrale und dem »Tod des hl. Isidor« in S. Isidoro zu Sevilla, wobei freilich zu bemerken ist, dass seine wie Ribaltas reifste Werke bereits in die Periode des 17. Jahrhunderts gehören.

Länger als in Spanien hielt in **Portugal** die niederländische Kunst als tonangebend vor. Dabei müssen wir von dem undefinierbaren Kollektivnamen *Gran Vasco*, welchen die Portugiesen allen besseren zwischen 1450 und 1550 gemalten portugiesischen Bildern beilegen, absehen. Die Mehrzahl derselben, wie z. B. die »Madonna mit zwei Engeln« im National-Museum zu Lissabon (Kl. B. 51), wird wohl namenlos bleiben, während andere neuestens unter bestimmten Künstlernamen nachgewiesen wurden. Zunächst die Arbeiten des *Velasco da Coimbra*, von welchem die Sakristei der Kreuzkapelle zu Coimbra, die Sakristei der Kathedrale von Vizen und das Nationalmuseum zu Lissabon (Kl. B. 57, 117, 549) ansehnliche Werke besitzen. Ihr bestimmt niederländisches Gepräge kann uns nicht befremden, da wir finden, dass nicht bloss der seit Jan van Eycks Tagen bestehende niederländische Import fortdauert, sondern dass selbst Maler aus den Niederlanden in Portugal noch eine Rolle spielen. So *Frey Carlos*, nachweisbar von 1517 bis 1540 in Evora thätig, von welchem das Nationalmuseum zu Lissabon eine »Verkündigung« (Kl. B. 381) besitzt, die den Charakter der Nachfolge nach Memling nicht verleugnen kann. Erst in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts scheint sich auch in Portugal der Italismus Bahn gebrochen zu haben, jedoch schüchtern und ohne von einer bedeutenderen künstlerischen Kraft getragen worden zu sein.

## Frankreich.

Ähnlich, wenn auch durchaus dürftiger als in Spanien, waren die Verhältnisse in Frankreich. Wir haben dort im 15. Jahrhundert nur einen Maler von Bedeutung gefunden, nämlich *Jean Fouquet* von Tours, welcher uns jedoch durch seinen unverkennbaren Zusammenhang mit der niederländischen Kunstentwicklung erlaubte, ihn an den Schluss unserer Betrachtung der Kunst der Niederlande im 15. Jahrhundert zu setzen. Auch im 16. Säculum erlangte Frankreich nicht mehr Selbständigkeit, Import und Einwanderung dauerten fort, wobei auch, wie in Spanien, das italienische Übergewicht sich mehr und mehr geltend machte.

Es kann indes jetzt als ausgemacht gelten, dass das Haupt der Familie *Clouet*, *Jehan Clouet*, auch kurzweg *Jehannet* oder *Janet* genannt, aus den westlichen Niederlanden im Jahre 1518 an den Hof Franz I. kam. Sicher beglaubigte Bilder

seiner Hand giebt es, obwohl der Künstler bis an seinen Tod 1540 französischer Hofmaler blieb und seine Porträtkunst wohl in grossem Umfange betrieb, auffällender Weise nicht. Doch ist kaum zu bezweifeln, dass von der Porträtreihe, welche seinem Sohne François zugeschrieben werden, die altertümlicheren Stücke dem Vater angehören. Demnach würde man in dem Pergamentbildnis Franz I. in den Uffizien, in dessen auf Holz gemaltem Brustbild zu Versailles oder in einigen fürstlichen Damenbildnissen zu Hamptoncourt, Liverpool u. s. w. Werke des Jehan Clouet anzunehmen haben. Ihre Auffassung ist von schlichter Naturwahrheit, ihre Tonalität silbergrau, ihre Ausführung von höchster Zartheit. Man hat ihn mit Holbein dem Jüngeren in Parallele gesetzt, richtiger wäre, ihn als einen der letzten Sprösslinge der niederländischen Bildnismalerei bis Massys zu bezeichnen.

Dasselbe gilt von seinem Sohne François Clouet, geboren nach 1500, zwischen 1541 und seinem Tode 1571 als Nachfolger seines Vaters Hofmaler in den Diensten Heinrich II. und Karl IX. Seine Historienmalerei lässt sich nicht mehr durch erhaltene Werke belegen, seine Bildnisse dagegen sind in alle Sammlungen gelangt. Die Köpfe sind ohne geistige Vertiefung und eher ohne Ausdruck als von enigmatischem Inhalt. Auf das graue Incarnat sind vielleicht Lionardos Bildnisse nicht ohne Einfluss gewesen, während Gewand und Schmuck von der sauberen Zierlichkeit seiner niederländischen Vorgänger sind. Unter seinen Werken stehen obenan die Bildnisse Heinrich II. in Palazzo Pitti, im Louvre und in Windsor, das Bildnis der Königin Katharina von Medici in Howard Castle, das Porträt von deren Tochter Claudia, Gemahlin Karls II. von Lothringen in München, das Bildnis Franz II. als Dauphin in der Galerie zu Antwerpen und das lebensgrosse Bildnis des jungen Königs Karl IX. in ganzer Figur in der kaiserlichen Galerie zu Wien. François Clouet scheint eine nicht geringe Schule gebildet zu haben, von welcher wir nur den Niederländer Adriaen Crabeth (1550—1581) hervorheben, wie sich auch eine Anzahl von Stiftzeichnern und Illuminatoren an sie anschliessen, wie Etienne Martel-Ange, Benjamin Foulon, Geoffroy Dumonstier und François Quesnel.

Während sich aber so in der Porträtkunst eine bis auf einen gewissen Grad einheimische Weise bis gegen das Ende des 16. Jahrhunderts erhielt, hatte in den anderen Gebieten der Malerei der Italismus längst seinen siegreichen Einzug in Frankreich gehalten. Schon Ludwig des XII. Aufmerksamkeit war seit

seinen Verwicklungen mit Mailand auf die italienische Kunst gelenkt worden, wenn es ihm auch nur gelang, den Architekten Fra Giocondo zu gewinnen. Ein grösserer Erfolg in dieser Richtung schien Franz I. beschieden zu sein, allein es erwuchs ihm zunächst weder aus der Berufung des Lionardo da Vinci (1516) noch aus jener des Andrea del Sarto (1518) ein erheblicher Nutzen, da der erstere bald nach seiner Übersiedlung sein Leben beschloss (1519), und der letztere seinen königlichen Gönner nach noch kürzerem Aufenthalt schnöde verliess. Erst 1530, gelangen dem Könige erneute Versuche, doch nun waren es keine Meister ersten Ranges mehr, sondern nur Manieristen, welche er dauernd für seine Dienste gewann. Seinen nunmehrigen dekorativen Zwecken mochte dies freilich genügen, sowie es die Arbeiten des Florentiners Giambattista di Jacopo, genannt *il Rosso* (1494—1541), der auf seinem künstlerischen Entwicklungsgange von der Gefolgschaft des A. del Sarto in jene des Michelangelo übergegangen war, im Schlosse von Fontainebleau zeigen. Seine erhaltenen Arbeiten namentlich in der Galerie François I. verraten in den Malereien einige Beeinflussung durch den Deckenschmuck der Sixtina, in den Stuckierungen dagegen die soviel bekannt frühesten Proben jenes Cartouchenstils, welcher nachmals eine über Gebühr umfassende Ausbreitung finden sollte. Ihm wurde bald der Bolognese Francesco Primaticcio (1504 bis 1571) an die Seite gestellt, welcher unmittelbar vorher (1525 bis 1531) unter Giulio Romano in Mantua gearbeitet hatte, und so auch die raphaelische Seite des römischen Manierismus in Fontainebleau zu vertreten vermochte. Seine hervorragendste Schöpfung ist die Ausschmückung der sogenannten Galerie Henri II., richtiger eines Fest- und Banketsaales, dessen mythologische und allegorische Darstellungen zwar ihrer Einordnung in die Architektur nach, nicht aber hinsichtlich ihrer etwas oberflächlichen Komposition und Durchführung den Vorzug vor den Arbeiten Rossos verdienen. Die für Frankreich epochemachenden Werke der beiden sehr mässig begabten Künstler schlossen sich eben an Epigonen der grossen römischen Cinquecentisten, nicht aber an diese selbst an.

Die Italiener hatten sich in der königlichen Gunst, wie in den grossen Aufträgen so festzusetzen gewusst, dass einheimische Kräfte neben ihnen zu keinem Ansehen an dem auch in Sachen der Kunst alleinherrschenden Hofe zu gelangen vermochten. So erscheint Niccolo del Abate aus Modena (1512—1571) als die rechte Hand Primaticcios, und wusste seine Stellung auch auf

seine mitgebrachten Söhne und Gehilfen Giulio, Cristoforo und Camillo zu vererben, während der neben der Porträtistenfamilie Clouet einzige einheimische Maler von Bedeutung, der universelle Jean Cousin aus Sens (1501—1589) von den Königen nur als Bildhauer oder Glasmaler verwendet wurde. Übrigens war Cousin selbst, wie das »Jüngste Gericht« im Louvre zeigt, von Michelangelo und den Italienern von Fontainebleau nicht unbeeinflusst geblieben, wenn er auch in Eleganz der Formen und erregter Komposition eine gewisse einheimische Art auszubilden strebte. Jedenfalls waren seine selbständigen Erfolge als Maler nicht von der Art, um die dermalige Schätzung seiner Landsleute ganz zu verdienen.

Erst gegen das Ende des Jahrhunderts treten auch französische Maler aus der Dunkelheit der Gehilfenarbeit in den Schlössern von Fontainebleau und des Louvre in selbständiger Thätigkeit hervor, ohne dass sich jedoch ein Antoine Caron, ein Tousseint Debreuil und Quentin Varin eines durchschlagenden Erfolges zu erfreuen hatte. Das hervorragendste Talent dieser Gruppe aber, Martin Fréminet, gehört nur in seiner Frühzeit hieher, in welcher er noch ganz in den Bahnen der Schule des Primaticcio läuft. Seine eigentliche Bedeutung entfaltete er erst nach einem Studienaufenthalt in Italien, dessen Wirkung ihn (1603) auch zum Hofmaler des Königs und zum Repräsentanten der französischen Malerei der Zeit Heinrich IV. erhob. Diese Entwicklung gehört jedoch bereits in einen späteren Abschnitt.

---

# Die Malerei der Niederlande.

## Flandern und Brabant.

Mit dem Anfang des 16. Jahrhunderts verlor Brügge die glänzende Stellung, welche diese Stadt seit den Tagen des Jan van Eyck bis auf Memling in der Kunst innegehabt, und Antwerpen trat an dessen Stelle. Durch eine fast beispiellos glückliche Lage für den Welthandel bevorzugt, hatte die Scheldestadt durch ihr stetiges Wachsen zwar längst erkennen lassen, dass ihr die Zukunft gehöre, allein der Übergang der Vororterschaft unter den flandrischen Städten von Brügge auf Antwerpen vollzog sich doch erst infolge des burgundischen Edikts vom 30. Juni 1488, welches die fremden Kaufleute Brügges und ihre Privilegien nach der Scheldestadt überleitete. Damit konnte freilich nicht auch die Kunst von einer Stadt nach der andern versetzt werden, und in der That zögerte Antwerpen noch einige Zeit auch in dieser Beziehung die Erbschaft Brügges anzutreten. Zwar bestand schon seit 1453 auch in der Scheldestadt eine Lucasgilde, welche damals 35 Mitglieder zählte. Diesen aber standen in der Brügger Gilde nicht weniger als 300 gegenüber, unter welchen Namen von bestem Klang, während die Liggeren Antwerpens bis 1491 keinen Namen enthalten, der rühmlich auf die Nachwelt gekommen wäre.

Im Jahre 1491 aber, mithin vier Jahre vor dem Tode Memlings, finden wir in den Liggeren Quentin Massys als Meister eingetragen. Es war von Belang, dass Massys seine Thätigkeit nicht als Maler, sondern als Kunstschmied begonnen hatte. Denn erst als er durch Krankheit geschwächt, sich nicht mehr imstande fühlte, den Hammer zu schwingen, war er zur Malerei übergegangen und zwar ohne dem kunstgewerblichen Zeichenunterricht, den er genossen, nun auch die regelmässige Ausbildung in einer Malerwerkstatt folgen zu lassen. Er scheint sich vielmehr nach einigen am Krankenlager gemachten Versuchen, Heiligen-

bildchen zu kolorieren, durch das Studium der Werke seiner Vorgänger seit den van Eyck und Rogier das ihm notwendig scheidende angeeignet zu haben. Auch kann, wenn eine alte Notiz (Molanus) von der Unterweisung durch einen Maler Rogier spricht, damit der berühmte Maler von Tournay schon aus zeitlichen Gründen nicht persönlich gemeint sein, und an dessen gleichnamigen Enkel zu denken ist bei dem in der ganzen übrigen Tradition als Autodidakt behandelten Künstler keineswegs notwendig. Im Gegenteile erklärt das vorausgegangene rauhere Kunsthandwerk, wie ein empirischer Entwicklungsgang die von allen Vorgängern abweichende Eigenart des Künstlers leichter, als ein strikter Schulzusammenhang. Ausserdem erklärt sich dadurch dessen langsame Reife und der Übergang zur Meisterschaft erst in seinen dreissiger Jahren.

Dass der vormalige Künstler in Schmiedeeisen seine Hand nicht mehr leicht zu der miniaturartigen Behandlung eines Memling zu bilden vermocht, wird ihm wohl einer der Gründe gewesen sein, die Zierlichkeit seiner Vorgänger gar nicht anzustreben, sondern sich fast ausschliesslich in der Darstellung von lebensgrossen Figuren zu ergehen. Dazu aber war ein gründliches Naturstudium notwendig, das nicht mehr bloss sekundär einen gewissen Schulidealismus zu begleiten und zu berichtigen hatte, sondern zu unmittelbarer Verwendung kommen sollte. Die selbständige Naturbeobachtung aber mochte ihm gerade durch die Uneingenommenheit von zeichnerischen und malerischen Methoden, wie von conventionellen Werkstattauffassungen und Gepflogenheiten erleichtert worden sein, und zwar nicht bloss durch die Befreiung von einer traditionellen Formensprache, sondern auch hinsichtlich der Farbe, welche gleichfalls und zwar am figürlichen wie am landschaftlichen Teile zu einer ehrlicheren Realität kamen. So brachte es der geniale Autodidakt zu einer Kunst, welche ohne Preisgabe der nationalen Eigenart einen wesentlichen Fortschritt darstellte, und von unberechenbaren Folgen hätte werden können, wenn ihm gleichwertige Talente nachgefolgt wären, und dazu nicht bald der italienische Einfluss die ganze Entwicklung in andere Bahnen gelenkt hätte.

Wir besitzen kein Werk, dessen Entstehung vor seinem 50. Lebensjahr gesichert wäre. Doch zeigt noch das 1509 vollendete grosse Altarwerk aus der Peterskirche zu Löwen, jetzt in der Brüsseler Galerie, sowohl in der »hl. Sippe« des Mittelbildes wie in den Szenen aus dem »Leben der Eltern Mariens« auf den Flügeln Zusammenhänge mit der vorausgegangenen Kunst der

Niederlande genug. Neben der Anordnung, der Architektur und manchen Details aber, in welchen sich diese Abhängigkeit noch ausspricht, geht ein grösserer und lebendigerer Zug durch das Ganze wie durch das Einzelne und besonders an den Flügelbildern finden wir eine dramatische Kraft, die sich weit über das erhebt, was selbst ein Rogier in seiner plastischen Denk- und Ausdrucksweise zu erreichen vermochte. Noch auffälliger wird dies in dem 1508 bestellten aber wohl erst mehrere Jahre später vollendeten Altarwerk der Antwerpener Schreinerzunft, der jetzt in der Galerie zu Antwerpen befindlichen Hauptschöpfung des Meisters. Die »Beweinung Christi« im Mittelbilde, in welchem sich die anatomische Wahrheit des erstarrten Leichnams mit der Bewegtheit und Lebendigkeit der ihn umgebenden Gruppe in einen packenden Gegensatz stellt, ist von einer geradezu ergreifenden Dramatik und übertrifft selbst die Dürerschen Darstellungen des gleichen Gegenstandes. Auch die »Martyrien der beiden Johannes« auf den Innenseiten der Flügel sind von der fesselndsten Realität, während die beiden »Johannesfiguren« der Aussenseiten in ihrer statuenartigen Grisaillenbehandlung noch der altüblichen Weise folgen.

Wir erwähnen sonst noch von Kirchenbildern die »Madonna mit dem König David und den Propheten, wie mit Augustus und den Sibyllen« in S. Petersburg, die »Madonna« in der Berliner Galerie, die beiden Brustbilder des »Salvator mundi« und der »Madonna« in Antwerpen, mehrere »Magdalenen« und namentlich sein anscheinend letztes Bild, die neuerlich nach ihrer Urheber-schaft gesicherte »Pietà« in der Münchener Pinakothek (Kl. B. 440). Erst das letztere zeigt einigen italienischen Einfluss römischer Richtung, vielleicht durch Stiche Marc Antons vermittelt.

Das unbefangene Naturstudium kam dem Meister auch im Bildnis zu gute, von welchem Kunstzweig das »Porträt des Petrus Aegidius« in Longford Castle und das Bildnis der Iean Carondelet in der Pinakothek zu München und der »Mann mit der Brille« im Städelschen Institut zu Frankfurt (Kl. B. 219) hervorzuheben sind. Umfänglicher aber erscheint dessen Verwendung in einem (freilich dem Gegenstande nach ziemlich engbegrenzten) Genregebiet, das vorher der nordischen Kunst fast gänzlich fremd gewesen. Es sind Wucherer oder Wechsler, Steuereinnahmer oder Anwälte, in ihrer Beschäftigung mit Geld, wägend oder zählend dargestellt, wobei die Figuren in einer gewissen Karikierung mit derselben peinlichen Naturbeobachtung wiedergegeben sind, wie alles Beiwerk auf dem Tische und an den Wänden. Bildnis, Genre und Stillleben treten dabei in eine Leistung zusammen, in



welcher sich nach dem einseitigen Vorgang der Schule des J. van Eyck das moralisierende Genre vorbereitet, welches einige Jahrzehnte später durch Pieter Brueghel seine volle Ausprägung fand. Unter den erhaltenen Werken der Art dürften wenigstens der sog. »Banquier und seine Frau« im Louvre (wiederholt bei Mr. Alphonse de la Faille in Antwerpen) und der »Steuereinnnehmer« im Museum zu Antwerpen dem Quentin selbst zuzuschreiben sein.

Dieses neue Kunstgebiet wurde dann von Quentins Nachfolgern, seinem Sohne Jan Massys (1509 — 1575) und dem Marinus von Roymerswale, der letztere durch datierte Bilder von 1521—1558 nachweisbar, weiter gepflegt, von dem ersteren gelegentlich, wie in den »beiden Geizhalsen« in Windsor, mit meisterlicher Virtuosität des Vortrags, von dem letzteren, von welchem wir, ausser anderen Stücken in Dresden und Kopenhagen, »den Geldwechsler mit Frau« in Madrid (Kl. B. 73), denselben Gegenstand von 1538 und den »Anwalt mit dem Bauern« von 1542 in München hervorheben, in scharfer und harter Karikierung. Jan Massys, 1544 aus religiösen Gründen verbannt und erst nach 14 wohl zum Teil in Italien verbrachten Exiljahren zurückgekehrt, hatte übrigens in der letzteren Zeit seines Lebens den väterlichen Stil zu gunsten des italisierenden abgestreift.

Quentin Massys hatte noch das Aufblühen von zwei jüngeren Zeitgenossen gesehen, welche beide aus dem Maasthale stammten, das schon das van Eycksche Brüderpaar hervorgebracht hatte. Der ältere derselben war Joachim Patinir, geboren zu Dinant an der oberen Maas, seit 1515 in der Gilde zu Antwerpen und vor 1524 daselbst gestorben. Von der Art der Nachfolger Memlings, vielleicht Gerard Davids ausgehend schuf er Bilder von so überwiegend landschaftlichem Charakter, dass die biblischen Darstellungen auf denselben nicht selten wenig über Staffagen hinausgehen. Das sorgfältigste Naturstudium hinderte aber den Künstler nicht, den landschaftlichen Kompositionen jenes phantastisch-romantische Gepräge zu geben, welches sich dann als bleibende Eigenschaft der Landschaftsmalerei der südwestlichen Niederlande wie des Niederrheins entfaltet hat. Von den gesicherten Bildern Patinirs zeigen diesen Charakter die »Taufe Christi« in der kaiserlichen Galerie zu Wien, die »Flucht nach Egypten« in Antwerpen, der »hl. Hieronymus« in Karlsruhe, die »Versuchung des hl. Antonius« in Madrid und der »Kalvarienberg« in der Liechtenstein-Galerie zu Wien.

Ähnlicher Art sind die landschaftlichen Teile der Werke seines Schülers Hendrik Bles, geboren um 1480 zu Bouvignes,

Dinant gegenüber. Wenn die »Verkündigung« der Pinakothek zu München ihm mit Recht zugeschrieben wird, so zeigt dieser schon in seiner frühesten Zeit den gotischen Architekturhintergrund auffällig barockisiert. Noch bizarrer aber wird seine Renaissancearchitektur in der bezeichneten »Anbetung der Könige« ebenda, welches Bild indes die Patinirsche Landschaft zu noch grösserer Klarheit steigert, während die Figuren in den langen schlanken und wunderlich kostümierten Figuren von einer Bles allein eigenen Geziertheit sind. Ähnlich ist die »Anbetung der Könige« in Madrid, die »Kreuzigung« in der Nationalgalerie zu London und die »Madonna« in den Uffizien. In den Bildern überwiegend landschaftlichen Charakters, wie sich deren in Madrid, London und Wien finden, mit Patinir zu verwechseln, blieb er auch durch einen späteren italienischen Aufenthalt nicht unbeeinflusst, obwohl seine einheimische Art schon zu sehr festgewurzelt war, um noch zu einer radikalen Umbildung zu gelangen. Der produktive und auch in Italien unter dem Namen Civetta (von dem als sein Monogram verwendetem Käuzchen) vielfach vertretene Meister versucht sich gelegentlich auch im Bildnis (Galerie zu Berlin und Louvre).

Stärker tritt der italienische Einfluss entgegen bei zwei derselben Zeit angehörigen Malern, welche verhältnismässig früher nach Italien zogen. Barend van Orley, geboren um 1489 zu Brüssel, seit 1518 als Hofmaler im Dienste der Regentin Margaretha von Österreich, war 1527 wie Jan Massys wegen Ketzerei verbannt und dadurch zu fünfjährigem Aufenthalt in Italien veranlasst worden. In seiner Frühzeit altniederländisch in der Art des Gerard David, wie dies der Thomas- und Mathiasaltar, dessen Mittelbild in Wien und dessen Flügel in Brüssel sich befinden, zeigt, hatte er schon vor 1527 indirekte Einwirkungen italienischer Richtung in sich aufgenommen, von welchen bereits das Hiobtriptychon von 1521 und die »Beweinung Christi«, die »Geburt Mariae und das Opfer Joachims« (Kl. B. 706) und die »Verählung der h. Anna« (Kl. B. 717) in der Brüsseler Galerie Zeugnis geben. Nach seiner Rückkehr aus dem Exil aber erscheint er geradezu als Römling, wie unter anderen Werken an dem »Jüngsten Gericht« im Elisabethspital zu Antwerpen oder an dem Dreifaltigkeitsaltar in der Marienkirche zu Lübeck. Gelegentlich übrigens auch, vielleicht auf Grund längeren Aufenthaltes in Mailand, als Nachahmer Lionardos, was von der »Ruhe auf der Flucht nach Egypten« in Liverpool gesichert, von der »Schönbornschen Madonna« in München wenigstens wahrscheinlich ist. Brüssel besitzt auch einige Bildnisse des Künstlers.

Noch früher hatte Jan Gossaert, nach seiner jetzt französischen Vaterstadt Maubeuge gewöhnlich Mabuse genannt, Gelegenheit zur Aufnahme italienischer Eindrücke gefunden, indem er schon 1508 im Gefolge des Bastards Philipp von Burgund nach Italien gelangte. Vorher noch in Abhängigkeit von den Nachfolgern Memlings wie des Quentin Massys, dessen Werke er, seit 1503 in Antwerpen ansässig, hatte entstehen sehen, und neben welchen wohl seine »Anbetung der Könige« in Howard Castle gemalt ist, brachte er aus Italien eine solche Bewunderung der dortigen Frührenaissance-Architektur in die nordische Heimat mit, dass er nun seine meisten Werke mit prächtigem Gebäudeschmuck versah, während er in seinen Figuren bei eingehendem Naturstudium und überaus sorgfältiger Ausführung, jedoch bei geringer Tiefe der Charakteristik und des Ausdrucks die Eindrücke seiner nordischen Schule festhielt. Von seinen Werken heben wir das »Lukasbild« im Dom zu Prag (Kl. B. 394), »Neptun und Amphitrite« von 1516 in Berlin und »Danaë mit dem Goldregen« von 1527 in München und »Christus bei Simon« zu Brüssel (Kl. B. 700) hervor. An seinen Bildnissen, von welchen die Nationalgalerie zu London, die Galerie zu Hamptoncourt, der Louvre und das Reichsmuseum zu Amsterdam (Kl. B. 308) einzelne Stücke bewahren, vermag die raffinierteste Technik und Sorgfalt der Ausführung die geistige Leere noch weniger zu verdecken, als an seinen religiösen und mythologischen Darstellungen. Der Künstler starb zu Antwerpen 1541.

Wir müssen uns begnügen, die übrigen Maler dieser Frühzeit bloss zu nennen. So die in Brügge thätigen Jean Prevost aus Mons, Pieter Claessens den Älteren und Lancelot Blondeel, dann Jan van Rillaer in Löwen, Jan van Coninxloo den Älteren und den Jüngeren in Brüssel, Jean Bellegambe in Douai und den dem Namen nach unbekanntem und deshalb als Meister der weiblichen Halbfiguren bezeichneten Schüler des Barend van Orley (Kl. B. 87). Sie alle erwiesen sich den italienischen Einflüssen nur in sehr beschränktem Masse zugänglich und hielten in der Hauptsache in der Art der Massys, Patinir und Bles an der alten Überlieferung fest.

In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts jedoch bildeten sich zwei bestimmt getrennte Gruppen. Die eine widmete sich der weiteren Festigung und Ausbreitung des Italismus, indem sie sich, obwohl zumeist aus Schülern oder Nachfolgern eines Massys, Orley und Gossaert bestehend, doch der von diesen noch zum Teil bewahrten einheimischen Tradition völlig zu entäussern suchten.

Zu diesen gehört von der Schule des Quentin Massys ausser dessen schon erwähntem Sohn Jan Massys der früher hochgeschätzte Jan Sanders, von seinem Heimatdorfe Hemishem bei Antwerpen gewöhnlich Hemessen genannt. Noch 1519 als Lehrling im Antwerpener Gildebuch genannt, steht er doch schon in der »Berufung des Matthäus zum Apostel« (Pinakothek zu München) in manchen Stücken ausserhalb der Kunstsphäre Quentins, welche er in der »Heilung des Tobias« von 1555 im Louvre als fertiger römischer Manierist ganz verlassen hat. Nur im Genre, wie in dem »Dorfchirurg« in Madrid lässt er noch einige Zusammenhänge mit Massys erkennen. Zuletzt nach Haarlem übersiedelt, starb er daselbst 1566. Ihm war sein Zeitgenosse Jan Mandyn, 1500—1566, wenn er identisch war mit dem sog. Braunschweiger Monogrammisten, nahe verwandt, sicher beglaubigte Werke von ihm haben sich jedoch nicht erhalten.

Von den Schülern Barend van Orleys ist, neben Pieter Cock van Aalst, 1502—1550, namentlich Michiel van Coxcyen in Mecheln, 1499—1592 hervorzuheben. Aus seiner Schule nach Italien gelangt, hinterliess dieser in S. Maria dell'Anima in Rom die Fresken aus dem »Leben der h. Barbara«, in welchen er sich schon ganz in den römischen Stil eingelebt erweist. Die nach seiner Rückkehr in die Heimat 1539 gemalten Stücke erwarben ihm sogar den Ehrentitel des »vlämischen Raphael«. Wenn auch dieser für seine Kompositionen zu Glasgemälden (S. Gudule zu Brüssel), Gobelins (Escorial) und den Kupferstich so wenig passt wie für seine Altarwerke, so sind letztere doch nicht ohne Verdienst. So der »Tod Mariens« in der Galerie zu Madrid, das »Martyrium des hl. Sebastian« von 1575 im Museum zu Antwerpen, das »Martyrium des hl. Georg« in der Kathedrale zu Mecheln und selbst noch das in seinem 93. Lebensjahr gemalte »Leben der Titularheiligen« in S. Gudule zu Brüssel. Dass der Meister auch wohl fähig gewesen wäre, in der Richtung seiner einheimischen Schule einzusetzen, beweist die 1558 gemalte treffliche Kopie des v. Eyckschen Altars zu Gent, von welcher sich die einzelnen Stücke in S. Bavo zu Gent wie in den Galerien zu Berlin und München befinden.

Aus Gossaerts Schule endlich war Lambert Lombard von Lüttich, geb. 1505, gest. 1566, hervorgegangen. Auch er reihte sich nach seiner Rückkehr aus Italien 1539 ganz in die römische Schule. Doch können wir seine Arbeiten nicht mit gleicher Sicherheit nachweisen, wie jene des Coxcyen, wenn wir auch wissen, dass er als Lehrer gesucht war. Unter seinen Schülern,

zu denen Willem Key aus Breda und Hubert Goltz aus Würzburg zählen, ragt der Antwerpener Frans de Vriendt, genannt Frans Floris, 1517—1570, hervor, welcher im Gegensatz zu dem Raphaeliten Coxcyen in den Werken Michelangelos in der Sixtina seine hohe Schule sah, der auch alle seine seit 1547 in Antwerpen entstandenen Werke huldigen. So »Mars und Venus im Netze des Vulkan« von 1547 in Berlin, der »Engelsturz« von 1554 im Museum zu Antwerpen, das »Jüngste Gericht« von 1566 in Brüssel, und die undatierte »Anbetung der Hirten« in Dresden. Aus Floris Schule dann gehören hieher Crispian van den Broek, 1524 bis um 1590, durch einige Darstellungen des »Jüngsten Gerichtes« in den Galerien zu Brüssel und Antwerpen bekannt, Marten de Vos, 1532—1603, der zu seiner Romfahrt nicht ohne Vorteil auch einen venetianischen Aufenthalt im Atelier Tintoretto's fügte, und die Familie Francken van Herentals von welchen jedoch nur Jeroom der Ältere, 1540—1610, Frans der Ältere, 1542—1616, und Ambrosius der Ältere, 1544—1618 ihrer Thätigkeit nach überwiegend in das 16. Jahrhundert fallen. Wahrscheinlich aus der Schule W. Keys kamen der Antwerpener Gillis Congnet, geb. um 1538, gest. zu Hamburg 1599, und besonders als Porträtist nennenswert und der aus Amersfort bei Utrecht in Antwerpen eingewanderte Lambercht van Noort, den wir jedoch nur als Vater des berühmteren aber nicht mehr in diese Periode gehörigen Adam van Noort hier aufführen. Dagegen gehört noch in unsere Reihe Otto van Veen, welcher, geboren 1558 als der Sohn des damaligen Bürgermeisters von Leyden, seine Ausbildung in Rom unter Fed. Zuccaro vollendete und sich dann in Antwerpen niederliess, wo er eine ansehnliche Rolle spielte. Nicht ohne Selbständigkeit, ernst und gewählt, selbst vornehm, erscheint dieser Lehrer des Rubens nur neben diesem grossen Schüler in so ungünstigem Lichte, denn verglichen mit den Arbeiten seiner Zeitgenossen bilden seine »Auferweckung des Lazarus« in der Kathedrale zu Gent, die »Kreuzigung des Apostels Andreas« in der Andreaskirche zu Antwerpen und die »Vermählung der hl. Katharina« in der Galerie zu Brüssel einen immerhin würdigen Abschluss der Epoche des vlämischen Italismus.

Manche Anhänger dieser Richtung blieben jedoch aus Anlass ihrer Studienreise ganz in Italien hängen, wenn es ihnen gelang, sich dort eine geachtete Stellung und Aufträge zu erringen. So Denys Calvaert von Antwerpen, 1545—1619, welcher sich sogar zu einem der Häupter der bolognesischen Malergilde er-

schwung, und Jan van der Straet (Stradano), 1523—1605, der in Florenz ähnliches erstrebte. Andere fanden von Italien weg ihr Glück an den deutschen Höfen, wie Pieter de Witte (Candido) aus Brügge, 1548—1628, der in München als Baukünstler und Maler im Stile der Floris zu hohen Ehren kam, Bartel Sprangher von Antwerpen, 1546 bis um 1610, ein Schüler des Jan Mandyn, als kaiserlicher Kammermaler in Prag angestellt und viel beschäftigt, und der Miniaturist Joris Hoefnagel von Antwerpen, 1545 bis um 1620, seine delikatsten an Giulio Clovio gemahnenden Arbeiten meist den Höfen von München, Prag und Wien widmend.

Dieser zahlreichen Gruppe der vlämischen Idealisten italienischen, meist römischen Stiles steht jedoch eine Gruppe von Malern gegenüber, welche, vielleicht von der Genremalerei des Quentin Massys ausgehend, meistens Darstellungen aus dem Volksleben zum Gegenstande nahmen oder zur Ausstattung von biblischen Szenen verwendeten. Unter diesen Realisten steht ausser den Söhnen des Q. Massys, Jan und Cornelis Massys, der erstere 1575, der letztere 1580 gestorben, Pieter Aertsen, genannt Lange Pier, 1507—1573, obenan, der zwar ein geborener Amsterdamer, aber zwischen 1535 und 1566 in Antwerpen ansässig war. Wir sind daher auch nicht in der Lage zu entscheiden ob er seine Richtung schon aus seinem Geburtslande mitgebracht, oder erst in Antwerpen eingeschlagen habe. War seine Art, biblische Darstellungen, wie in der »Kreuztragung« von 1552 in Berlin, oder in der »Kreuzigung« in Antwerpen, mit aus dem Leben gegriffenen Volksszenen zu beleben, nicht ohne zwiespältige Willkür und unharmonische Gewalttätigkeit, so erscheint er durchaus einheitlich erfreulich, wenn er sich im reinen Volksgenre bewegt. So in dem »Eiertanz« von 1557 im Museum zu Amsterdam, oder in der »holländischen Köchin« zu Brüssel, in dem »Küchenstück« zu Kopenhagen und in den »Markthöckern« der Kaiserlichen Galerie zu Wien. Er begründete damit jene Richtung, welche in den niederländischen Genremalern des 17. Jahrhunderts ihren nicht wieder erreichten Höhepunkt finden sollte. Sein Schüler Joachim Beuckelaer, um 1575 vierzigjährig in seinem Geburtsorte Antwerpen gestorben, erreichte seinen Meister nicht: seine Markt- und Küchenszenen, von welchen die ersteren zumeist mit einem versteckten »Ecce homo« oder einer anderen biblischen Episode ausgestattet sind, erscheinen meist nicht bloss derb, sondern auch flüchtig und schablonenmässig.

Höher steht das Haupt der Familie Brueghel, Pieter Brueghel d. Ältere, geboren in dem Dörfchen Brueghel bei

Breda um 1525, gestorben zu Brüssel 1569. Früh zu P. Cock in Antwerpen in die Lehre gelangt, schuf sich der Künstler zeitig sein eigenes Kunstgebiet, bei welchem Bosch und Massys nicht ohne Einfluss, die Hauptgrundlage aber das Studium jener Natur war, wie sie sich im bäuerlichen Hinterlande darbietet. Das künstlerische Programm aber stand bereits fest, als er die übliche Italienfahrt antrat, von welcher er denn auch ausser einer Anzahl von Landschafts- und Genreskizzen nichts, und namentlich keinen Stilwandel zurückbrachte. Gewiss ist auch, dass er zu einer harmonischeren Gestaltung gelangte, wenn er seine Dorflandschaften auch mit Dorfszenen oder mit Gleichnissen oder Sprichwortillustrationen verband, als wenn er die Landschaft im Stile seiner Zeit eingermassen romantisch aufputzte und mit biblischen Szenen staffierte. Von wahrhaft köstlicher Ursprünglichkeit und drastischer, wenn auch etwas derber Wahrheit, sind seine »Bauernhochzeit« und der »Kinderspielplatz« in Wien, wie der »Streit zwischen Fasching und Fasten« ebenda, oder das »Gleichnis von den Blinden und Lahmen« in Neapel. Von Pieter Brueghels Söhnen kann etwa noch Pieter Brueghel jun., 1564—1637 trotz seines späten Todesjahrs noch in dieser Episode angereicht werden, da er als Schüler seines Vaters und des Gillis van Coninxloo sich zeit lebens ganz in den Bahnen des alten Pieter hielt, während der zweite Sohn, Jan Brueghel der folgenden Periode vorzubehalten ist.

Wie die Genremaler so waren auch die Bildnismaler schon aus gegenständlichen Gründen zu mehr Selbständigkeit veranlasst als die Kirchenmaler, wenn auch später ein Tizian und Tintoretto nicht ganz ohne Einfluss auf die vlämische Porträtkunst blieb. Zeitlich obenan steht hierin Joost van Cleve, ein jüngerer Zeitgenosse des Quentin Massys, leider nur in sehr seltenen Arbeiten der Beurteilung zugänglich, übrigens auch durch langen Aufenthalt in Paris und England seinem Vaterlande entfremdet. Geringer waren Lucas de Neere aus Gent, 1534—1584, Colyn van Nieuchatel aus Mons, gestorben zu Nürnberg nach 1590, und Gualdorp Gortzius aus Löwen, geb. 1558 gest. zu Köln um 1617. Höheren Ruhm erlangten zwei in Flandern eingewanderte Holländer: Pieter Pourbus aus Gonda, seit 1543 bis an seinen Tod 1584 in Brügge eine ebenso achtenswerte Thätigkeit entfaltend, wie sein Sohn Frans Pourbus der Ältere, 1543 bis 1581, ein Schüler der Floris, und sein Enkel Frans Pourbus der Jüngere, 1569—1622. Ebenfalls aus Holland (Utrecht) stammt Anton Mor, seit 1547 der Lucasgilde zu Antwerpen angehörig und dort um 1577 gestorben, vielleicht der beste nieder-

ländische Bildnismaler seiner Zeit, aber meist auswärts, vornehmlich zu Rom, Madrid, Lissabon und London thätig.

Auch die Landschaftsmalerei, welche sich in den flandrisch-brabantischen Gebieten vorzugsweise aus dem phantastisch-romantischen Typus eines J. Patinir und H. Bles entwickelte, konnte durch Studien nach italienischer Kunst wenig gewinnen. Zu jener ehrlichen ungeschminkten Wahrheit wie in Holland gelangte sie jedoch nicht oder nur in einigen reinen Landschaftsbildern des schon erwähnten Pieter Brueghel, von welchem sich ein paar Gebirgsstücke in der Kais. Galerie zu Wien befinden. Luc. Gassel, ein Nachahmer des Hendrik Bles, gehört in die Reihe dieser Romantiker, und wahrscheinlich auch Mathys Cock, 1505 bis 1548, wie Hendrik van Cleve, deren traditioneller Ruhm jedoch durch keine nachweisbaren Werke zu stützen ist. Übrigens gewinnen wir auch durch die erhaltenen Werke eines Jacob Grimmer von Antwerpen, 1526—1590, wie durch jene der 1534 geborenen Antwerpener Zwillingsbrüder Frans und Gillis Mostaert und der Antwerpener Gillis van Coninxloo und Cornelis Molenaer von dieser aufgeputzten Landschaftskunst keinen allzuhohen Begriff. Dasselbe gilt von den Gebrüdern Lucas und Marten Valckenborch aus Mecheln, welche auf unstem Wanderleben in Deutschland ihr Brot suchten, und von ihrem Landsmann Hans Bol. Man kann aus all diesen Werken abnehmen, dass der vlämischen Landschaftskunst eine erhebliche Zukunft überhaupt nicht beschieden war.

## Holland.

Zu Anfang des 16. Jahrhunderts war Holland von dem vlämisch-brabantischen Gebiet noch nicht durch die tiefe Kluft getrennt, welche bald darauf die Reformation und damit im Zusammenhang die spanischen Kriege und deren für die beiden Niederlande sehr verschiedene Folgen schufen. Hier wie dort erreichte die Kunst jene Stellung nicht, welche sie im 15. Jahrhundert in den Niederlanden innegehabt, geschweige denn jene weltbeherrschende Höhe, die dem 17. Jahrhundert vorbehalten war. In gleicher Weise öffneten auch die Holländer wie die Vlamen dem Italismus Thür und Thor unter zunehmender Preisgabe ihrer nationalen Selbständigkeit. Gleichwohl zeigt die holländische Kunst auch schon vor den Religionskriegen ein Gepräge, das sich schärfer von jenem der südwestlichen Niederlande scheidet, als dies im 15. Jahrhundert der Fall gewesen war.



Zunächst machte sich in Holland ein volkstümlicher Zug geltend, welcher den mehr aristokratisch veranlagten Vlamen fremd war. Auch das Kolorit war von Anfang an massvoller, gedämpfter, unscheinbarer. Sonst ist die Ausdrucksweise der Holländer mannigfaltiger, wohl hauptsächlich bedingt durch den Umstand, dass die Kunst nicht im wesentlichen auf eine Stadt konzentriert ist, wie in dem belgischen Gebiet, denn wenn auch Leyden begünstigter erscheint als andere Städte, so doch nicht in dem Grade wie auf der anderen Seite Antwerpen. Denn Haarlem, Utrecht und Amsterdam, ja selbst Gröningen und Herzogenbusch spielten eine Rolle, welche jener Leydens nicht viel nachstand, wenn auch das letztere die Auszeichnung genießt, den grössten holländischen Meister des 16. und den berühmtesten des 17. Jahrhunderts hervorgebracht zu haben.

Der älteste Künstler Leydens liess dies noch nicht erwarten. Cornelis Engelbrechtsen, geboren 1468 und gestorben 1533 daselbst, überragt, wie seine die Reformationszeit überdauernden Bilder, das Triptychon mit der »Kreuzigung« und das Altarwerk mit der »Beweinung Christi« als Mittelstücken, jetzt in der städtischen Sammlung zu Leyden, zeigen, die Durchschnittsarbeiten jener Zeit kaum merklich. Cornelis nahm die Kunst des Quattrocento ohne wesentliche Veränderung ins Cinquecento herüber, jedenfalls nicht unter Verbesserung des Erbes, welches das, was es etwa an Kraft gewinnt, durch Derbheit wieder zu verlieren scheint. Ein Schüler Engelbrechtsens aber entfaltete sich als Hollands Hauptmeister jener Epoche. Es war Lucas Jacobszoon, weltbekannt unter dem Namen Lucas van Leyden.

Geboren zu Leyden 1494 war auch dieser, wie sein grosser oberdeutscher Zeitgenoss A. Dürer vorwiegend Kupferstecher, frühzeitig entwickelt und vorzeitig 1533 gestorben, überdies auch von erstaunlicher Produktivität, ohne dass darunter die Qualität seiner durchweg in intimster Sorgfalt und Naturbeobachtung ausgeführten Stiche und wenigen Gemälde gelitten hätte. Sein geniales Tasten zeigt sein freilich nicht völlig gesichertes Bild der »thronenden Madonna mit drei Engeln« in der Sammlung Ulrich zu Frankfurt a/M. (Kl. B. 634), aus seiner Frühzeit. Die volle Reife aber tritt uns in dem vorzüglichen Diptychon von 1522 in der Pinakothek zu München entgegen, welches auf den seit dem Anfang des 17. Jahrhunderts zusammengestückten Innenseiten »Maria mit Magdalena und einem als hl. Joseph dargestellten Donator«, auf der einst vorderen Aussenseite aber, jetzt abgesägt, die »Verkündigung« enthielt. Wohl findet man daran noch die Nachwirkung

der alten Schule in der Gewandung; in den Köpfen und Händen wie in der Landschaft dagegen eine Feinheit der Naturbeobachtung, eine Durchsichtigkeit der Lasuren und eine Tonwirkung, wie man sie kaum bei Meistern der Art eines Jan van Eyck, Bouts und Memling suchen darf. Geringer ist das Triptychon mit dem »Jüngsten Gericht« in der städtischen Sammlung zu Leyden, während »Moses das Wasser aus dem Felsen schlagend«, von 1527, in Villa Borghese, die »Anbetung der Könige« in Buckingham Palace zu London und besonders die »Heilung des Blinden« von 1531 in St. Petersburg wieder mehr auf der vollen Höhe seines Könnens stehen. Dasselbe gilt von einigen Genrestücken, wie die »Spielgesellschaft« in Wiltonhouse bei Salisbury, und die »Schachpartie« in der Galerie zu Berlin. Immerhin wird der Meister nur aus dem reichen Schatze seiner Kupferstiche, welcher nicht weniger als 177 Blätter aufweist, ganz gewürdigt werden können. Sie zeigen alle eine Schärfe der Naturbeobachtung und der Charakteristik, eine Sorgfalt und Sicherheit der Nadelführung, wie sie zu seiner Zeit ausser Dürer kein Meister erreichte.

Weit geringer war der in seiner Thätigkeit zwischen 1506 und 1530 nachweisbare Jacob Corneliszoon in Amsterdam, gewöhnlich Jacob van Amsterdam genannt. Seine Arbeiten sind konservativer als jene des grossen Leydeners, und scheinen selbst, wenigstens in dem »Noli me tangere« von 1507 in der Galerie zu Kassel, den Einfluss altwestphälischer Kunst zu verraten, welcher wohl auf seine Wanderjahre zurückzuführen sein wird. Doch zeigt schon der »Hieronymusaltar« von 1511 in Wien und die »Geburt Christi« von 1512 in Neapel die strenge Härte gemildert, die »Salome« von 1524 im Haag (Kl. B. 458) aber wie »Saul bei der Hexe von Endor« von 1526 in Amsterdam und die »Lucretia« in Budapest (Kl. B. 119) den Archaismus ganz überwunden. Ähnlichen Schlages ist Jan Swart von Gröningen, 1469—1535, dessen venetianischer Aufenthalt seinen Werken nur geringe Einflüsse eines Gentile Bellini und Carpaccio zuzuführen vermochte, wie seine »Predigt Johannis« in München und seine »Anbetung der Könige« in Antwerpen bezeugen.

Neben diesen ist des wunderlichen Jeroom van Aken, nach seiner Geburtsstadt Hertogenbosch gewöhnlich Hieronymus Bosch genannt, geb. 1460, gest. 1516, besonders zu gedenken. Von Darstellungen des Jüngsten Gerichts ausgehend, widmete sich dieser vorzugsweise der Höllen- und Geisterspuk-Darstellung, welche in ihrer ausschweifenden Phantastik oft ziemlich skurrilen Charakters ist. Übrigens stammen von seiner Hand auch gute Kirchenbilder,

wie die »Anbetung der Könige« in Madrid, die »Verspottung Christi« im Escorial (Kl. B. 109) oder die »Madonna zwischen den hh. Katharina und Barbara« in Neapel, welche durch das Hagere ihrer Figuren den Werken des Hendrik Bles einigermassen verwandt erscheinen, ohne übrigens in dessen barocke Weise zu verfallen. Seine eigene Art scheint auch Jan Mostert aus Haarlem, nachweisbar zwischen 1500 und 1549 gepflegt zu haben, wenn anders eine Gruppe von Bildern gleicher Hand nach Massgabe einer »schmerzhaften Maria« in der Frauenkirche zu Brügge ihm zugeschrieben werden darf. Darnach wäre Mostert im Anschluss an die alte Haarlemer Schule ein Tonmaler von einigem Verdienst, wenn auch die rotbraune Tonführung nicht allzuerfreulich erscheint. Proben davon bieten eine »Anbetung der Könige« und »Beschneidung Christi« in München, eine »Ruhe auf der Flucht« in Wien, und eine »Anbetung der Könige« von 1518 in der Marienkirche zu Lübeck.

Die künstlerische Höhe eines Lucas van Leyden erreichte in jener Zeit unter den Holländern nur der Utrechter Jan van Scorel, geboren 1495 in dem Dorfe Scorel bei Alkmaar, Schüler erst des Willem Corneliszoon in Haarlem, dann des Jacob Corneliszoon in Amsterdam und endlich des Mabuse bei dessen zeitweiligem Aufenthalt in Utrecht. Auf seinen weiten Wanderungen zunächst nach Nürnberg gelangt, geriet er unter den sehr förderlichen Einfluss Dürers. Auf dem Wege von da nach Italien durch die Einladung eines kärntischen Edelmannes nach Obervellach in Oberkärnten verschlagen, schuf Scorel 1520 sein noch in der Kirche des kärntischen Städtchens befindliches Hauptwerk, nämlich das Triptychon mit der Darstellung der »hl. Sippe« im Mittelbild und den »hh. Apollonia und Christophorus« auf den Innen-, der »Geisselung und Kreuztragung« auf den Aussenseiten der Flügel. Die Bilder zeigen eine geschickte Verbindung seiner amsterdamer Studien mit nürnbergischen, und noch durchaus nordische Art. Auch in Venedig schien er sich unter der dortigen Kunst seiner eigenen Weise keineswegs enttäusern zu wollen, er schloss sich übrigens auch bald einer Pilgerfahrt nach Jerusalem an, welche in Palästina, Cypern, Kreta und Rhodus weiteren Aufenthalt und schliesslich den längsten in Rom zur Folge hatte. Papst Hadrian IV., selbst ein Utrechter, schenkte dem Landsmann seine Gunst in ungewöhnlichem Masse, und so kam es, dass sich sein Aufenthalt im Süden auf fünf Jahre verlängerte. Rom hatte aber seine Kunst völlig geändert, und mit Studien nach Raphael und Michelangelo wie mit römischen Landschafts- und Architekturskizzen beladen,

kehrte er heim, sie sofort in seinen Bildern, wie die »Kreuzigung« von 1530 im Museum zu Bonn, die »Madonna vor dem knienden Stifter Jacob Vischer van der Gheer« im Museum zu Utrecht, die »Madonna« im Museum zu Rotterdam, »Magdalena« im Reichsmuseum zu Amsterdam (Kl. B. 304), »Adam und Eva« im Museum zu Haarlem zu verwerten. Mehr nationale und persönliche Art vermochte er im Bildnis zu bewahren, wie in den Porträts seiner Geliebten Agathe von Schönhoven in Palazzo Doria (1529) und in der Galerie zu Berlin (1530) in den »zwölf Rittern vom hl. Grab« in Haarlem, in den »vier Grabrittern« im Museum Kunstliebe zu Utrecht, in dem »Cornelis Aerntz van der Dussen« von 1550 in Berlin, in dem angeblichen »Calvin« in Turin, in der »Alten Frau« im erzbischöflichen Museum zu Utrecht. Vor leerer Manier bewahrte ihn das Naturstudium auch in der Landschaft, welche in der »Taufe Christi« zu Haarlem auf voller Höhe, in der »Schlacht der Israeliten und Philister« zu Dresden dagegen etwas bizarr ist. Der Künstler starb als Canonicus zu Utrecht am 6. Dezember 1562.

Mit Scorels Rückkehr war dem Italismus auch in Holland Bahn gebrochen. An ihn schloss sich nach entsprechender Vorbildung bei Cornelis Willemsz zu Haarlem und bei Jan Lucasz zu Delft Marten van Heemskerck, geb. 1498 zu Heemskerck bei Alkmaar, an. Auch er vollendete seine Studien in Rom vorwiegend nach Michelangelo, um nach seiner 1537 erfolgten Rückkehr nach Haarlem in dessen Manier bis an seinen Tod 1574 thätig zu bleiben, aber auch in seinen zahlreichen mehr und mehr manierten und durch braune Farblosigkeit unerfreulichen Werken stetig abzunehmen. Auf den in allen Sätteln gerechten Hendrik Goltzius, geb. 1558 in Mühlbrecht im Jülichischen, gest. 1616 in Haarlem, der als Maler ein unbedeutender Manierist, vorzugsweise aber Kupferstecher war, wie auf den aus Flandern nach Haarlem übergesiedelten Karel van Mander, 1548—1606, mehr als Geschichtschreiber der nordischen Kunst denn als Künstler von Wert, können wir nicht näher eingehen. Auch Cornelis Corneliszen van Haarlem 1562—1633 interessiert uns in seinen Historienbildern weniger, welche nichts weiteres als Zusammenstellungen von Studienblättern und Akten nach Art des Giulio Romano und Primaticcio sind und hauptsächlich wie die Werke des letzteren durch die Mannigfaltigkeit der Carnation der womöglich nackten Gestalten wirken. Mehr aber in seinen Porträtgruppen, in welchen er freilich ziemlich leblos und trocken posiert, aber durch seine farblose Tonwirkung bereits zum Vorläufer der

Miereveldt und Rembrandt wird, im entschiedensten Gegensatz gegen die farblustigen Vlämings.

Neben diesen Haarlemern kann von den Utrechtern ausser dem seines hauptsächlichsten Thätigkeitsschauplatzes wegen zu den Vlämings gezogenen Anton Mor nur noch Joachim Uite-waal, 1566—1638, hier angereiht werden, obwohl auch seine Lebenszeit bereits über das erste Drittel des 17. Jahrhunderts hinausreicht. Denn sein im römisch-florentinischen Manierismus befangener Kunstcharakter stellt ihn noch ganz unter die Vertreter der erborgten Kunst des 16. Jahrhunderts. Immerhin aber erscheinen seine kleinen und figurenreichen Bildchen, wie der »Parnass« von 1596 in Dresden, das »Göttermahl« von 1602 in Braunschweig, »Mars und Venus« im Haag, und die »Hochzeit des Peleus mit der Thetis« in München vergleichsweise erfreulicher als die Mehrzahl der übrigen in dieser Zeit entstandenen holländischen Idealstücke, ja als jene Werke des Meisters selbst, in welchen er sich zu grösserem Massstabe versteigt. Sein Landsmann A. Bloemaert dagegen, obwohl mit dem Vorgenannten ungefähr gleichalterig, aber bis über die Mitte des 17. Jahrhunderts hinaus thätig, muss der Behandlung in dem folgenden Abschnitte vorbehalten bleiben.

Der manierierte Italismus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts ist übrigens ebenso wie jener der flandrisch-brabantischen Maler dieser Zeit als eine notwendige Zwischenstufe zu erachten. Denn wenn auch für sich selbst unerfreulich und wertlos, diente er doch dazu, einerseits der barock ausgearteten Kunst der Niederlande, wie sie sich in den ersten fünf Jahrzehnten des Cinquecento entwickelt hatte, ein Ende zu machen, anderseits aber das herrliche Wiederaufblühen der selbständig nationalen niederländischen Kunst des 17. Jahrhunderts vorzubereiten.

# Deutschland.

---

## Albrecht Dürer.

Das 15. Jahrhundert liess uns in den Malereien der Nürnberger und Ulmer Schule mehr eine typische Lokalkunst als bestimmt zu sondernde Leistungen einzelner Meister erkennen. Nur selten über ein gemeinsames Gepräge sich erhebend, erwecken sie in ihrer grossen Mehrzahl lediglich den Eindruck handwerklicher Werkstattarbeit, in welcher anderes weder angestrebt noch gefordert wird, als ein gewisser Grad von Handfertigkeit in jener Behandlungsweise, wie sie durch die angesehenen Werkstattvorstände normiert ist und die Abnehmer durch die Gewohnheit befriedigt. Es spielt daher die Gesellenarbeit eine weitgehende Rolle und die Haftbarkeit des Geschäftsoberhauptes bei Bestellungen erstreckt sich nicht weiter als auf Einhaltung der Termin- und Preisbedingungen, auf gute Materialien, auf eine gewisse Sorgfalt der Durchführung und höchstens darauf, dass er »nichts Unge-  
staltetes« darin gedulde; eigenhändige Arbeit aber war selten vorge-  
sehen, wie auch die Verteilung der Arbeit dem Unternehmer ganz anheimgestellt blieb.

Das 16. Jahrhundert aber bedeutete auch in Deutschland die Entfesselung und Würdigung des Individuums. Das Talent konnte und durfte jetzt dem Bann typischer und gewerbemässiger Anforderung entwachsen, der Künstler gelangte zur vollen Geltendmachung seiner Persönlichkeit. Es handelte sich nun nicht mehr darum, ebenso Gutes wie allerwärts, sondern darum, Besseres wie sonst zu leisten und zu empfangen, und die Schablone befriedigte nun ebensowenig den Künstler wie den Besteller. Es handelte sich nun nicht mehr um Nürnberger, Ulmer, Augsburger, Kolmarer Werkstatttätigkeit, sondern um die Leistungen hervorragender Meister, bei welchen es nicht mehr ins Gewicht fiel, wie weit sie mit fränkischer oder schwäbischer Leistungsfähigkeit zu-

sammenhing. Die Kunst, welche jetzt ein Dürer, Cranach, Grünewald, Baldung Grien, Burgkmair und Holbein der Jüngere vertrat, war nicht mehr fränkische, oberrheinische und schwäbische Kunst wie es unter Pleydenwuff, Wolgemut, Schongauer, Schüchlin, Zeitblom, Holbein dem Älteren gewesen, sondern die Kunst der genannten grossen Meister.

Albrecht Dürer hatte seine Jugend noch in den alten Handwerksverhältnissen verlebt. Als der Sohn eines aus dem ungarischen Flecken Eytas in Nürnberg eingewanderten Goldschmieds gleichen Namens und dessen nürnbergischer Ehefrau, der Goldschmiedtochter Barbara Holper am 21. Mai 1471 als das Dritte unter achtzehn Kindern geboren, sollte er Goldschmied werden, wie sein Vater und Grossvater. Aber seine Neigung nahm eine andere Richtung. Zeichnungen wie das in der Albertina zu Wien befindliche »Selbstbildnis« des dreizehnjährigen Knaben oder die in seinem 14. Lebensjahre entstandene »Madonna mit den lautespielenden Engeln« im kaiserlichen Kupferstichkabinet zu Wien, konnten auch die Eltern nicht zweifeln lassen, dass der frühreife Knabe in der Malerzunft eine bessere Zukunft zu erwarten habe, als im Goldschmiedgewerbe, und so schickte ihn der Vater am 30. November 1486 zu M. Wolgemut in die Lehre. Wir bedürfen nicht der besonderen Versicherung Dürers selbst, dass er in seiner dreijährigen Lehrzeit »viel gelernt«, begreifen aber auch leicht dessen Zusatz, dass er damals von den Gesellen viel zu leiden hatte. Denn sein stetiger Fleiss, seine hingebende Sorgfalt und der Ernst seines Studiums wie seine feinsinnige vornehme Art mochte von den rohen Knechten missgünstig und neidisch als Strebertum betrachtet werden. Anderes als Technik und Handwerk konnte er jedoch in dem handwerklichen Getriebe nicht lernen, was darüber hinausging, schöpfte er wohl aus seinem eigenen Genius, wie aus dem Studium Schongauerscher Stiche, welche sich unter Wolgemuts Werkstattapparat finden mussten. Proben davon besitzen wir in der Federzeichnung des Reiterzuges von 1489 in der Bremer Kunsthalle, wie in dem Bildnisse seines Vaters vom Anfang des Jahres 1490, jetzt in den Uffizien zu Florenz (Kl. B. 550), oder in dem übrigens bezüglich des Urhebers nicht völlig gesicherten jugendlichen Bildnisse im Germanischen Museum zu Nürnberg, welche sämtlich die Weise seines Lehrers mit entschieden höherer Ursprünglichkeit und Durchgeistigung verbunden zeigen.

Seine eigentlich künstlerische Entwicklung fällt indes erst in die Zeit seiner Wanderung, welche er dem allgemeinen Brauche

entsprechend nach Ablauf der Lehrzeit, zu Ostern 1490, antrat. Leider können wir seinen Weg nicht mit Sicherheit verfolgen; wir wissen nur, dass er nach Italien (Venedig) gelangt war und dort nach Bellini und nach Stichen Mantegnas studierte, dann dass er in das nun von Ludwig Schongauer geleitete Atelier des kurz vorher verstorbenen Martin Schongauer in Kolmar (Basel?), und schliesslich in eine Malerwerkstatt in Strassburg (Meister Lienhart?) eintrat, von wo zwei kleine Pergamentbildnisse des Jahres 1494 erwähnt werden. Man darf annehmen, dass er aus seinem Kolmarer Aufenthalt den meisten Nutzen, aus seinem italienischen aber trotz seiner Jugend die meiste Anregung zog. Freilich kennen wir aus seiner Wanderzeit nur das »Selbstbildnis« von 1493 in der Sammlung Felix in Leipzig (Kl. B. 410) und einen auf Pergament gemalten »Christusknaben« aus demselben Jahre in der Albertina, ohne dass das eine oder andere bestimmte Anhaltspunkte für italienische Einflüsse gäbe. Doch sind die Kolmarer Einwirkungen ziemlich unverkennbar, wie es auch mehr als wahrscheinlich ist, dass Dürer seinen damaligen Aufenthalt in Kolmar und vielleicht auch in Basel zu Übungen im Holzschnittzeichnen wie im Kupferstich zu nutzen strebte. Gewiss kehrte Dürer mehr als Schüler Schongauers, denn als Schüler Wolgemuts in die Heimat zurück, zunächst wenig umgewandelt von seinem wahrscheinlich auch nur kurzen italienischen Aufenthalt, wenn auch eine Anzahl von Reisestudienblättern und von italienischen Stichen in seinem Felleisen lagen, und ihrer Verwertung harhten. In der That finden wir ihn, nachdem er, kaum nach Nürnberg zurückgekehrt, schon im Juli 1494 mit Agnes Frey seinen Hausstand gegründet, neben gelegentlicher Wiedergabe seiner jungen Frau mit Federzeichnungen nach Stichen Mantegnas und anderer italienischer Meister beschäftigt. So mit dem »Tritonenkampf« und dem »Bacchanal« in der Albertina zu Wien wie mit dem überraschend schön gezeichneten und im Hintergrunde vorteilhaft modifizierten »Tod des Orpheus« in der Hamburger Kunsthalle.

Die erste Zeit seiner Nürnberger Thätigkeit ist sonst nicht eben reich an erhaltenen Belegen. Um 1495 mag das Triptychon in der Galerie zu Dresden entstanden sein, welches im Mittelbild »Maria mit dem Kind« und auf den Flügeln die »hh. Sebastian und Antonius« enthält. Es ist in Tempera auf Leinwand gemalt und gemahnt trotz grosser Selbständigkeit der vorwiegend zeichnerischen Behandlung in manchen Stücken an Mantegna und Bellini, ohne jedoch in malerischer Hinsicht diese Vorbilder auch nur entfernt zu erreichen. Die Jahre 1496—1498 scheinen dann durch die



fünfzehn grossen Holzschnittblätter der »Apokalypse« ausgefüllt worden zu sein, unmittelbar gefolgt von der sog. grossen Passion, welche bei aller Grossartigkeit der Auffassung und Tiefe der Empfindung doch noch von einer fast archaischen Strenge sind. In dieselbe Zeit (1497) fallen dann ein zweites jetzt im Besitz des Herzogs von Northumberland befindliches Bildnis seines Vaters (Kopien in München und Frankfurt) und die sog. »Fürlegerin«, ein als Madonna behandeltes Mädchenbildnis in der Augsburger Galerie. Das Jahr 1498 bringt uns wieder ein Selbstbildnis, jetzt in der Galerie des Prado zu Madrid (Kl. B. 152), das Jahr 1499 aber das Bildnis des Oswolt Krell in München (Kl. B. 506) und jenes der Elsbeth Tucher, Gemahlin des Niklas Tucher in der Galerie zu Cassel, wie denn auch wahrscheinlich die beiden anderen Tucherbildnisse, Hans und Felicitas im Museum zu Weimar in diese Zeit fallen. Sie zeigen sämtlich keine italienische Reminiscenz und einen so rein nordischen Charakter, dass namentlich die letzteren dem Wolgemut zugeschrieben worden sind, obwohl das Casseler Bild neben der Jahrzahl das echte Monogramm des Künstlers trägt.

War demnach das erste Lustrum sicher kein für den Künstler materiell lohnendes, so wurde es doch, zum Teil gerade wegen des Bestimmungsmangels künstlerisch um so fruchtbarer durch unablässige Naturstudien jeder Art, welchen er sich mit dem Feuerifer des Genies widmete. Die Erfolge dieser treten denn auch von 1500 an im Bildnisse wie im Kirchenbilde aufs schlagendste entgegen. Die Pinakothek zu München besitzt zwei Bildnisse von 1500, welche alles Vorausgegangene weit hinter sich lassen: den sog. »Hans Dürer«, das Bildnis eines jungen Arbeiters (Kl. B. 542), und ein viertes Selbstbildnis. Das erstere zeigt trotz des hageren, von ernster unablässiger Arbeit wie von karger Existenz zeugenden Kopfes jede Härte und Ungelenkheit der Formgebung überwunden und in der markigen und stark betonten Umrisszeichnung, in welcher die Nadel des Stechers einfach mit dem Pinsel vertauscht erscheint, eine Sicherheit, Schönheit und Eleganz der Linienführung, welche zweifeln lässt, ob sie oder die scharfe Charakteristik des unvergesslichen Kopfes mit den klaren durchdringenden Augen mehr zu bewundern ist. Das zweite, weltbekannte Bild gehört schon zu den ersten Meisterwerken aller Zeiten. Der prächtige Kopf mit dem von langen Locken umwallten Christusgesicht, der ernste, sinnige und tiefe Ausdruck in den wunderbar gemalten unergründlichen Augen wie in den vollen geschlossenen Lippen, die herrliche Denkerstirn und die

untadelig vollendete Ausführung bis ins Detail von Haar, Bart und Pelzbesatz wird immer das Entzücken aller Betrachter bilden, nicht geschmälert durch die späteren Retouchen in dem Antlitz, womit der Meister selbst seine mit den Jahren gesteigerte und der früheren zeichnerischen Methode entwachsene Technik an dem eigenen Spiegelbilde experimentiert zu haben scheint.

Von demselben Jahre stammt auch die letzte Reminiscenz seiner ersten italienischen Reise, nämlich das in Tempera gemalte Leinwandbild »Herkules und die stymphalischen Vögel« im Germanischen Museum zu Nürnberg. Man sieht jedoch an diesem Bilde den direkten italienischen Einfluss, welcher in der Orpheuszeichnung in bewundernswerter Unmittelbarkeit und Anempfindung auftritt, verblasst, und den klassischen Gegenstand mehr der nordischen Weise angenähert. Dasselbe gilt von der gleichzeitigen »Beweinung Christi« in der Pinakothek zu München und im Germanischen Museum zu Nürnberg (Kl. B. 454), wovon wir wenigstens das Münchener Exemplar, soweit es nicht anlässlich der Übermalung der kleinen Stifterfiguren durch den Hofmaler des Kurfürsten Maximilian I. von Bayern, J. B. Fischer fremde Eingriffe erfahren, als eigenhändige Arbeit des Meisters betrachten müssen, wenn auch an der Wiederholung in Nürnberg sich ein unten zu behandelnder Gehilfe Dürers beteiligt haben mag. Dasselbe ist auch bei dem Triptychon von 1502 im erzbischöflichen Schloss von St. Veit bei Wien zuzugeben, im Mittelbilde die »Kreuzigung« und auf den Flügeln innenseits die »Kreuzschleppung« und das »Noli me tangere«, aussen die »hh. Sebastian und Rochus« darstellend. Eigenhändig dagegen erscheint wieder das Paumgartnersche Altarwerk in der Pinakothek in München mit der Geburt Christi im Mittelbilde und den beiden Stiftern »Stephan und Lucas Paumgartner« auf den Flügeln (Kl. B. 314), wenn auch durch die J. B. Fischerschen Übermalungen der Stifterfamilie auf dem Mittelbilde wie namentlich der Flügelbilder stark entstellt. Geringer wirkt dann die nicht von Geziertheit freizusprechende »Madonna« von 1503 in der Galerie zu Wien, wofür aber wieder das Dreikönigsbild von 1504 in den Uffizien in Florenz (Kl. B. 194) aufs erfreulichste schadlos hält. Es waren Jahre reichen und in jeder Art erfolgreichen Schaffens, da ausserdem die Fertigstellung der Holzschnittfolge der sog. »grossen Passion« nebenher ging und an diese sich 1504 die sog. »grüne Passion« anschloss, zwölf auf grüngrundiertem Papier ausgeführte Tuschzeichnungen (Albertina in Wien), in ihrer Vereinfachung und Vertiefung unendlich höher stehend als die Holzschnittreihe. Auch die darauffolgende Holz-

schnittserie des »Marienlebens« wuchs an Schönheit und Empfindung über die ersten Bildercyklen hinaus.

Bei alledem scheint an dem strebsamen Meister das Gefühl genagt zu haben, dass er das nicht zu erreichen vermochte, was ihm als Ideal vorschwebte und von den Leistungen eines Mantegna und Bellini entzückend in der Erinnerung geblieben war. Die Nähe des in Nürnberg angesiedelten Jacopo de' Barbari vermochte ihm bei dessen mehr niederländischer Art das nicht zu ersetzen, und so suchte er nach einem Anlass, die Wanderung über die Alpen wiederholen zu können. Ein solcher bot sich dadurch, dass die deutsche Kaufmannsgilde zu Venedig den Wunsch hegte, für die Kapelle des neuen Kaufhauses ein Altarbild bei einem Landsmanne in Auftrag zu geben, und Dürer säumte nicht, im Herbst 1505 den Weg nach der Lagunenstadt abermals anzutreten. Unter dem nicht bloss aufgefrischten, sondern wesentlich verstärkten Einfluss der Werke des grossen Bellini schuf er nur vom Januar bis Ende September 1505 das köstliche Bild des sog. »Rosenkranzfestes«, welches später vom Kaiser Rudolph II. erworben und nach Prag gebracht, sich jetzt im Besitz des Klosters Strahow in Prag und neuestens im Rudolphinum daselbst aufgestellt findet. Es ist ohne Zweifel das bis dahin bedeutendste Altarwerk des Meisters und zwar weniger durch die teilweisen Einwirkungen venetianischer Vorbilder, als durch das eigene Wachsen des Meisters unter der förderlichen Anregung der herausgeforderten Rivalität. Das grossartige Werk liess dem Meister in diesem glücklichsten Jahre seines Lebens noch Zeit zu einigen kleineren Arbeiten. Von solchen haben sich erhalten: der »zwölfjährige Christus unter den Schriftgelehrten« in der Galerie Barberini in Rom, die miniaturartige »Kreuzigung Christi« in der Galerie zu Dresden und die neuerlich aus englischem Privatbesitz in die Berliner Galerie übergegangene »Madonna mit dem Zeisig« ausser zwei männlichen Bildnissen in Palazzo Brignole-Sale zu Genua und in der Wiener Galerie.

Mit schwerem Herzen riss sich der Meister im Frühjahr 1507 aus der Lagunenstadt, die ihm die ehrendste Teilnahme der Künstler wie der Gönner, ja selbst ein bedeutendes Gehaltsanerbieten der Signoria entgegengebracht, los, um wieder in die karge Heimat zurückzukehren. Seine in Venedig gezeichneten Aktstudien aber ermöglichten es ihm, noch in Nürnberg von dem italienischen Gewinn zu zehren, indem er noch 1507 die beiden lebensgrossen Gestalten von Adam und Eva ausführte, welche jetzt die Galerie des Prado zu Madrid bewahrt (Kl. B. 28. 29)

und deren Wiederholung von Schülerhand sich in Palazzo Pitti zu Florenz befindet. Minder erfreulich war die folgende Bestellung des Kurfürsten Friedrich des Weisen von Sachsen, die »Marter der Zehntausend« betreffend, welches Bild, 1508 gemalt, jetzt in der Kaiserlichen Galerie zu Wien aufgestellt ist. Neben einem solchen Qualstück mochte es dem Meister anfangs eine Erholung sein, an dem von Kaufmann Heller in Frankfurt für die dortige Dominikanerkirche bestellten grossen Altarwerk zu arbeiten, welches im Mittelbilde die »Himmelfahrt Mariä«, in den Doppelbildern der Flügel innen die »Martyrien der hl. Katharina und des Apostels Jakobus mit den Stifterbildnissen«, aussen vier grau in grau gemalte Heiligenpaare darstellte. Trotz des Drängens von seiten des Bestellers gestaltete sich von dem 1509 abgesandten Werke wenigstens das Mittelbild, leider 1674 bei dem Residenzbrand zu München zerstört, zu der vollendetsten kirchlichen Schöpfung des Meisters, was von den jetzt im städtischen Museum zu Frankfurt a. M. befindlichen Flügeln, welche zumeist Gehilfenarbeit, nicht behauptet werden kann.

Glücklicherweise erhalten hat sich aber ein anderes ungefähr gleichzeitiges Hauptwerk kirchlicher Richtung, nämlich das für die Kapelle des Landauer Brüderhauses bestellte und 1511 vollendete »Dreifaltigkeitsbild«, jetzt in der Kaiserlichen Galerie zu Wien. Obwohl von beträchtlich geringerem Umfang und Figurenverhältnis wie jenes, entfaltet es doch eine ähnliche, von den Schöpfungen des Jahres 1500 weitab liegende Grossartigkeit. Das Erbe Wolgemuts und Schongauers erscheint hier vollständig abgeschüttelt, Körperform, Bewegung und Geberde auf der vollen Höhe des Inhalts, die Gewandung nicht mehr holzplastisch oder kupferstichartig stilisiert, sondern von einfach grosser malerischer Anordnung, die Komposition aber von so vollendeter Eurythmie und Abrundung, dass sie es erlaubt, mit der sonst unvergleichlichen »Disputà« Raphaels in Parallele gestellt zu werden. Gegen ein Werk wie dieses gehalten, fallen die übrigen gleichzeitigen Malereien Dürers freilich sehr ab: So die allerdings hinsichtlich des Urhebers zweifelhafte »Madonna mit den Schwertlilien« im Rudolphinum zu Prag, die »Madonna mit der Birne« von 1512 in der Kaiserlichen Galerie zu Wien und insbesondere die zwei 1510—1512 für die Heiltumskammer in Nürnberg gemalten Kostümstücke, die Kaiser »Karl den Grossen und Sigismund im Krönungsornat« darstellend, jetzt im Germanischen Museum zu Nürnberg. Köstlich dagegen sind ausser mehreren unverwendeten Entwürfen aus dieser Zeit die beiden in schwarz und weiss auf

grünem Papier gemalten Gegenstücke »Simson und die Philister« (Berlin) und die »Auferstehung Christi« in der Albertina, die zwölf Miniaturbilder von 1511 mit den »Thaten des Herkules« in der Bremer Kunsthalle, wie auch die sog. »kleine Passion«, welche Dürer damals seinen Holzschnittfolgen in 37 meist völlig neu komponierten Blättern anfügte, an künstlerischem Reiz die älteren Serien entschieden überbietend.

Mit dem Jahre 1512 trat endlich auch Kaiser Maximilian I. in die Reihe der Bewerber um die Dürersche Kunst. Leider zum grösseren Teil eher hemmend als fördernd. Die monstrosen Holzschnitte, des »Kaisers Ehrenpforte«, 1512—1515 auf 92 Holzstöcken gezeichnet, wie des »Kaisers Triumphwagen«, unvollendet infolge des 1519 eingetretenen Todes Maximilians, bleiben bei aller Schönheit im einzelnen ein Raub an der kostbaren Lebenszeit des Künstlers. Erfreulicher als dieser geschraubte, nicht vom Maler selbst, sondern von den Humanisten des kaiserlichen Hofes erfundene Bombast erscheint dagegen der köstliche Randschmuck des für den Kaiser bei Johann Schonsperger in Augsburg gedruckten Gebetbuchs. Auf den einzeln vorhandenen Bogen gleichzeitig von Dürer, Cranach, Burgkmair, Baldung Grien, A. Altdorfer und den Meistern M. A. (Manuel Aleman?) und H. D. (Hans Dürer?) ausgeführt, war auch dieses Werk unvollendet geblieben und gelangte schliesslich aus Granvellas Besitz in dem ersten von Dürer und Cranach illustrierten Teile in den Besitz des Kurfürsten Maximilian I. von Bayern (k. Hof- und Staatsbibliothek in München), in dem zweiten an die Bibliothek von Besançon.

Diese Aufträge liessen dem Künstler nur Zeit zu einer Anzahl von Studien und Skizzen, wie zu einigen Gelegenheitsbildern. Von den letzteren sind zu nennen die Bildnisse »M. Wolgemuts« von 1516, in der Pinakothek zu München (Kl. B. 650), und eines unbekanntes Mannes von gleichem Jahre in der Galerie Czernin in Wien (Kl. B. 214), wie die »Lucretia« von 1518 in der Pinakothek zu München (Kl. B. 530). Sie gehören nicht zu den hervorragenderen Werken des Meisters und auch die 1519 gemalten Bildnisse des »Kaisers Maximilian« in der Kais. Galerie zu Wien wie im Germanischen Museum zu Nürnberg erreichen die künstlerische Höhe der im Juni 1518 in Augsburg gezeichneten Studie dazu, jetzt in der Albertina zu Wien, nicht.

Irren wir nicht, so lastete damals ein Druck auf dem Meister, entsprungen vielleicht aus dem Missvergnügen über die barocken Holzschnittaufträge des Kaisers, vielleicht aus der Enge und Un-

erfreulichkeit seiner häuslichen Verhältnisse, kaum schon aus Gesundheitsstörungen, welche erst etwas später aufgetreten zu sein scheinen. Er sehnte sich wieder ins Weite, nach Erweiterung seines Gesichtskreises, und nach der Gelegenheit, wieder andere Kunst zu sehen und sich daran zu ermutigen und zu erfrischen. Der Wunsch, von Karl V, dem Nachfolger seines kaiserlichen Gönners, die Bestätigung des von der Stadt zurückgehaltenen Ehrensoldes zu erlangen, und seinen Holzschnitten und Stichen ein weiteres Absatzgebiet zu gewinnen, waren wohl nur für Frau Agnes ausschlaggebende Gründe. So zog er im Juni 1520 nach den Niederlanden und genoss das Entzücken, von allem Geschauten Erinnerungen in seinem Skizzenbuche festzuhalten. Eigentliche Gemälde konnten in dem bewegten Reisejahre nur wenige entstehen, und auch diese, das Bildnis des B. van Orley von 1521 in Dresden (Kl. B. 321) und die zwei Porträts in Madrid und im Louvre, sind flüchtigere Erzeugnisse und minder bewunderswert wie die zahlreichen Porträts und Studienköpfe in Kohlenzeichnungen aus jener Zeit.

Künstlerisch gestärkt, gehoben durch seine persönlichen Erfolge in den Niederlanden, aber körperlich krank kehrte er zurück. Inzwischen waren die Aufträge durch die Reformation keineswegs gemehrt worden. Die Stadt übertrug ihm zwar Entwürfe für den Schmuck des Ratsaales, nicht aber deren Ausführung, welche von geringerer Hand zu besorgen war. Sonst lernen wir für ein volles Lustrum nur die Flügel eines Altarwerks, des sogenannten Jabachschen Altars von 1523 kennen, deren goldgründige Innenseiten, Joachim und Joseph, Simeon und Lazarus darstellend, sich in der Pinakothek zu München befinden, während deren die Verhöhnung Hiobs darstellende Aussenseiten getrennt im Museum zu Köln (Kl. B. 380) und im Städelschen Institut in Frankfurt (Kl. B. 177) verwahrt werden. Ohne Zweifel hatte der Meister damals die Staffelei schon viel mit dem Pulte vertauscht, um seinem Forscherdrang auch litterarisch zu genügen, und dessen Ergebnisse auch der Nachwelt zu überliefern. Seine »Ungerweysung der Messung mit Cirkel und Richtscheit« wenigstens erschien bereits 1525.

Vom Jahre 1526 aber stammen drei Bildnisse, das des »Joh. Kleeberger« in der Kaiserl. Galerie zu Wien, und die beiden unschätzbaren Ratsherrenporträts des »Jakob Muffel« und des »Hieronymus Holzschuher« (Kl. B. 3) in der Galerie zu Berlin. Vielleicht gehört auch der unbekante Mann mit dem breitrandigen Hut und einer Schriftrolle (Imhof?) im Prado zu Madrid (Kl. B. 464) in diese Zeit. Namentlich aber sein letztes grosses Werk, das

unbestellt am 7. Oktober 1526 der Stadt Nürnberg als Geschenk und Andenken des Künstlers zugeing, nämlich die zwei Tafeln der sog. »Apostel«, jetzt in der Pinakothek zu München (Kl. B. 501, 502). Dürer selbst giebt in seinem Schankungsbriefe zu erkennen, dass er die vier gewaltigen Gestalten des Paulus und Petrus, Johannes und Markus, welche er im begeisterten Anschluss an das Reformationswerk als Repräsentanten des apostolischen und evangelischen Christentums zusammenstellte, selbst für seine Hauptschöpfung hielt. In der That treten uns diese Heroen des Glaubens in riesiger Grossartigkeit wie die Hünengestalten Michelangelos, in einer markigen Charakterisierung wie kein anderes deutsches Werk und in jener Kraft und Energie entgegen, mit welcher auf dem Felde des Wortes ein deutscher Mönch Kaiser und Papst Trotz geboten hatte.

Von diesem Glaubensbekenntnisse kehrte er wieder zu seinen stillen Studien zurück, mit welchen das Jahr 1527 verging, und sich sein siecher Lebensrest verzehrte. Als die Frucht seines Beobachtens und Denkens ergaben sich noch die »Vier Bücher von menschlicher Proportion« 1528, ein Werk, das seiner Gründlichkeit und Gewissenhaftigkeit wegen nicht genug gerühmt werden kann. Es ist indes sehr fraglich, ob es ihm gegönnt war, das Werk noch im Drucke fertig vor sich zu sehen, denn sein flackerndes Lebenslicht erlosch nach langem Leiden schon am 6. April 1528, genau acht Jahre nach dem Tode Raphaels.

## Dürers Nachfolge.

Während des Ringens des grossen Meisters hatte die Werkstatt Wolgemuts in stillem Abnehmen ihres Geschäftsbetriebs bis an den Tod des Altmeisters (1519) sich fortgefristet. Die Gehilfen desselben hatten im Laufe der Zeit fast alle seine Werkstatt verlassen, jedoch nur in wenigen Fällen, um auf eigene Faust das Malereigeschäft weiter zu betreiben und baldiger Verschollenheit zu verfallen, oder, wie Wolf Traut (gestorben 1520) Wolgemut bald im Tode nachzufolgen. Einige traten in die Gefolgschaft Dürers über, bei welchem sie sich zum Teil zu tüchtigen Gehilfen heranbildeten.

Unter diesen ragt Hans Leonhard Schäufelin hervor, um 1480 seinem aus Nördlingen eingewanderten Vater geboren. Er war wohl schon in Wolgemuts Werkstatt erzogen, als er in der Eigenschaft eines Gehilfen zu Dürer gelangte, in

welcher er jedoch nur bis spätestens 1515 verblieb, da wir ihn in diesem Jahre schon nach Nördlingen übergesiedelt finden. Wenn die sieben Tafeln mit den »Schmerzen Mariä« in der Galerie zu Dresden wirklich als frühe Arbeiten Schäufelins zu betrachten sind, so finden wir ihn zunächst noch zwischen Wolgemut und Dürer stehend; jedenfalls aber musste es ihm ausserordentlich rasch gelungen sein, sich seinem neuen Meister anzupassen, wenn ihm wirklich, wie vermutet worden ist, ein erheblicher Anteil an der Dürerschen »Beweinung Christi« im Germanischen Museum zu Nürnberg und an dem St. Veiter Altar zuzuschreiben ist. Der »Crucifixus« von 1508 im Germanischen Museum zu Nürnberg (Kl. B. 369), wie der »Hieronymus« von 1510 im Rudolphinum zu Prag und das »Abendmahl« von 1511 in der Galerie zu Berlin erweisen aber auf Grund Dürerscher Richtung auch seine Eigenart ziemlich fertig. Begabt und geschickt, freilich auch von wachsender Handfertigkeit entzog er sich wohl auch bald dem direkten Einfluss Dürers, welcher indes eine Flüchtigkeit und Oberflächlichkeit, wie sie sich an dem Altarwerk der ehemaligen Benediktinerkirche zu Anhausen bei Öttingen von 1513 äussert, an einem Gehilfen und Mitarbeiter wohl kaum geduldet haben würde. Seinen Höhepunkt erreichte Schäufelin bald darauf in dem Wandgemälde mit der Geschichte der »Judith und des Holoornes« von 1515, im Rathause zu Nördlingen, mit welchem er seine Aufnahme als Bürger verdiente oder sich dafür bedankte. Von nun an bis an seinen Tod 1540 entfaltete der Künstler eine ungewöhnliche Produktivität, in umfänglichen Altarwerken bestehend, von welchen das 1521 gemalte Zieglersche, teils in der städtischen Sammlung zu Nördlingen teils in S. Georg daselbst, das vielseitige Altarwerk des Karthäuserklosters von Christgarten (Pinakothek zu München, Germanisches Museum in Nürnberg, Galerie zu Schleissheim) und das Altarwerk des Minoritenklosters von Maihingen (Flügelstücke im Germanischen Museum zu Nürnberg) hervorgehoben werden sollen. Dass Schäufelins Schüler Sebastian Daig in Nördlingen die Art seines Meisters noch weiter vergröberte und verflachte, sei hier nur nebenbei erwähnt.

Dem Dürer persönlich und künstlerisch näher stand Hans Suess, von seinem Geburtsort genannt Hans von Kulmbach, geboren um 1475, angeblich Schüler des Jacopo de' Barbari, dann in enger Beziehung zu Dürer. Schon in der »Anbetung der Könige« von 1511 in der Galerie zu Berlin selbständig signierend, scheint er doch den Zusammenhang mit Dürer keines-



wegs gelöst zu haben, denn zu seinem grossen Prachtstück von 1513 in S. Sebald, »Madonna mit Engeln zwischen den hh. Katharina und Barbara wie dem Stifter Lorenz Tucher und seinen Patronen« darstellend, hat Dürer zweifellos die Komposition geliefert. Im Jahre 1514 aber verzog er nach Krakau, welche Stadt noch über ein Dutzend seiner Werke besitzt, wohl den grössten Teil von allem, was er während seines vierjährigen Aufenthaltes in der polnischen Hauptstadt geschaffen. Auch nach seiner Rückkehr in die Heimat bis an seinen Tod 1522 rastlos tätig (Kl. B. 554), nützte er seine kurze Lebenszeit reichlich, wenig eigenartig, aber sorgfältig und seiner Schule getreu, wie dies schöne Altarflügel in der Pinakothek zu München und im Germanischen Museum zu Nürnberg, und mehrere Bildnisse in der Galerie zu Wiesbaden, in der Galerie Weber zu Hamburg und bei der Gräfin Herzfeld in Düsseldorf zeigen. Etwas Müdes und Welkes seiner Formgebung lässt ihn jedoch auch dann von Dürer unterscheiden, wenn er sich dem Meister technisch und stilistisch bis zum Verwecheln nähert.

Einem Ruf nach Polen war auch der dritte der nächsten Nachfolger Dürers gefolgt, nämlich Albrechts jüngster Bruder Hans Dürer, geboren 1490 zu Nürnberg. Schon zwölfjährig zu seinem Bruder in die Lehre gekommen, hatte er sich redlich angeeignet, was seinem verhältnismässig schwachen Talente zugänglich war. Dies erscheint an den wahrscheinlich von Hans Dürer herrührenden Flügeln des Hellerschen Altars in der städtischen Galerie zu Frankfurt immerhin anerkennenswert, und nicht minder an den mit dem Monogramm HD bezeichneten zweiundzwanzig Randzeichnungen des Gebetbuchs Kaiser Maximilians, oder an den Sippenbildern von 1518 in der Galerie zu Pommersfelden. So konnte er es nach Kulmbachs Rückkehr aus Polen wagen, an dessen Stelle zu treten, wie es ihm auch gelang, sich zwischen 1529 und 1538 im Dienste des Königs von Polen zu behaupten. Allein losgelöst von der Leitung und dem Vorbild seines grossen Bruders verlor er an künstlerischen Fähigkeiten bald in dem Grade, dass er sogar unter Mittelmässigkeit herabsank.

Die jüngeren Nachfolger Dürers gaben der Zeitströmung entsprechend das Erbe des Meisters den immer stärkeren italienischen Einflüssen preis, welche sich zwar zunächst in derselben Halbheit äusserten, wie in den Niederlanden bei B. van Orley und Mabuse, aber den schliesslichen Sieg des Italismus auch in Deutschland vorbereiteten. Von den Gebrüdern Beham ist Hans Sebald Beham, geb. in Nürnberg 1500, für uns untergeordnet, da er

sich fast ganz der Miniaturmalerei, wie dem Kupferstich und Holzschnitt zugewandt hat. Wie nahe er Dürer gestanden, ist nicht mehr nachweisbar, gewiss aber der unruhige Geist damals, als er mit seinem Bruder und Pencz 1524 als Gottesleugner vor Gericht stand und der Stadt verwiesen ward, längst aus dem Werkstattverband des frommen Meisters ausgeschieden. Er starb zu Frankfurt 1550. Wichtiger für uns ist Bartel Beham, geb. 1502; gest. 1540, durch den Umstand, dass er überwiegend Maler war. Seine anfänglich Dürersche Art erhielt jedoch bedeutende Einbusse durch einen längeren italienischen Aufenthalt, den er anscheinend nach seiner Ausweisung aus Nürnberg genommen und als dessen Mittelpunkt wohl Venedig angesehen werden darf. Denn als er seinen Dienst bei Herzog Wilhelm IV. von Bayern 1530 mit der schönen »Kreuzauffindung«, jetzt in der Pinakothek zu München, antrat, erscheint er bei noch Nürnbergischer Grundlage bereits stark von Italien infiziert und zwar vorzugsweise von den Werken des Gentile Bellini und Carpaccio, neben welchen die florentinischen und römischen Einflüsse ziemlich schwach erscheinen. Übrigens war B. Beham am Herzogshof vorzugsweise mit dem Bildnisse beschäftigt (Kl. B. 160), das ihm den nationalen Charakter noch am meisten wahrte, aber qualitativ weit unter jenem Dürers blieb. Er erlangte jedoch einigen Einfluss als Haupt der Münchener Schule, aus welcher ausser dem ganz im Behamschen Gefolge befindlichen Ludwig Refinger (»Curtiustod« in der Pinakothek zu München, »Horatius Cocles« und »Manlius Torquatus« in der Galerie zu Stockholm) auch der Porträtmaler Hans Schöpfer hervorgegangen ist.

Der beiden Behams Zeit- und Gesinnungsgenosse Jörg Pencz endlich befand sich schon ein Jahr nach seiner Verbannung wieder in Nürnberg, wo er 1532 sogar zum Ratsmaler erhoben ward. Auch er muss nach der Dürerschen Schule direkten italienischen Einfluss erfahren haben, wobei man neben dem römischen, der sich übrigens in der »Anbetung« zu Dresden noch weniger äussert als in der »Urania« in Pommersfelden oder in der »Caritas Romana« der Galerie Harrach zu Wien, im Bildnis anscheinend brescianischen wahrnimmt. Darauf weisen unter seinen Porträts das »Schweizersche Ehepaar« der Berliner Galerie von 1544, der »Nürnbergischer Münzmeister« der Karlsruher Kunsthalle von 1545 (Kl. B. 69) und der kraftstrotzende österreichische Feldhauptmann Sebald Schirmer aus dem gleichen Jahre im Germanischen Museum zu Nürnberg. Pencz, gestorben zu Nürnberg 1550 bleibt für die Nürnberger Kunst massgebend nicht bloss in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts sondern bis zum Auftreten Sandrats.

## Die Regensburger Schule.

War auch Dürers unmittelbare Schule keineswegs gross, so reichte doch Dürers Einfluss begreiflicherweise nicht bloss über den Bann seiner Stadt hinaus, sondern so weit als seine Werke gelangten. Wir finden deshalb an der Donau, am Main, am Oberrhein und anderwärts seine Spur. Am stärksten und deutlichsten vielleicht in der Donaustadt Regensburg, welche, im romanischen und gotischen Mittelalter eine Hauptstätte der Baukunst und Bildnerei, schon im 11. Jahrhundert auch der Mittelpunkt deutscher Miniaturmalerei gewesen, und zu Ende des 15. Jahrhunderts den vielleicht hervorragendsten Illuminator Deutschlands, Berthold Furtmeyr, besessen hatte. Aus der Miniaturmalerei entsprang auch zweifellos die Schule der Regensburger Tafelmaler des 16. Jahrhunderts, was indes nicht ausschliesst, dass diese auswärts nach entsprechendem Unterricht sich umthaten und als Gesellen vorab in Nürnberg und Augsburg Gesichtskreis, Technik und Stil erweiterten.

Das Haupt der Schule war Albrecht Altdorfer, unbekannter Herkunft, geboren um 1480, 1505 aus Amberg nach Regensburg übergesiedelt und dort zum Bürgerrecht, wie durch rege Thätigkeit als Baumeister, Maler und Kupferstecher bald zu Wohlstand und städtischen Würden gelangt. Ob er sich unter A. Dürer oder unter dem Einfluss seiner Werke gebildet, wie ob er seiner Wanderschaft die Kenntnis Aptscher Art in Augsburg wie der Grünewaldschen Richtung verdankte, ist nicht nachweisbar. Gewiss ist nur der Einfluss davon auf seine miniaturartige Kunst, wobei die Landschaft, vielleicht zum Teil im Anschluss an den genannten Regensburger Miniaturisten, eine Hauptrolle spielte.

So schon in dem Diptychon »des stigmatisierten Franciscus und des hl. Hieronymus« und in der »Satyrfamilie« von 1507, wie in der »Ruhe auf der Flucht« von 1510, sämtlich in Berlin. In dem phantastisch angeordneten letzteren Bilde ist Dürers Einfluss unverkennbar. Ist aber schon hier die Landschaft mit den malerischen Architekturen und Ruinen, wie mit dem Prachtbrunnen überwiegend, so wird in dem »Drachenkampf des hl. Georg« von 1510, in der Pinakothek zu München, der Vorgang zur fast verschwindenden Staffage einer stimmungsvollen tonigen Waldlandschaft, welche übrigens durch den feinen zeichnerischen Vortrag stark an das federzeichnungsartige Liniengriesel Dürers

erinnert. Es geschah auch vielleicht auf Vorschlag und Empfehlung Dürers, dass Altdorfer um 1515 zu den Randzeichnungen des Gebetbuches des Kaisers Maximilian herangezogen wurde.

Um diese Zeit aber treten die malerischen Bestrebungen der Grünewaldschen Richtung bei dem Meister in den Vordergrund. Schon das reizvolle und überaus fein behandelte »Dreikönigsbild« in Sigmaringen zeigt in seinen Beleuchtungseffekten davon die Spuren. Noch mehr das ziemlich derbe Altarwerk von 1517 im historischen Verein zu Regensburg, die »Geburt Christi« im Mittelbild, »Abendmahl« und »Auferstehung« auf den Innenseiten, die »Verkündigung« auf den Aussenseiten der Flügel darstellend, reich an mannigfachen Licht-, Tages- und Nachtwirkungen. Am meisten aber die keck und drastisch behandelten »Quirinusbilder«, von welchen sich drei im Germanischen Museum zu Nürnberg, zwei in der Akademie zu Siena befinden.

Doch kehrte der Meister zeitig wieder zu seiner sorgfältig miniaturistischen Weise zurück, mit welcher er vielleicht mehr Beifall gefunden wie mit seiner impressionistischen Behandlung atmosphärischer Effekte. Davon geben, wenn wir ausser der »Geburt Christi« in Wien, der »Kreuzigung« in Berlin (Kl. B. 603) und der »Verherrlichung Mariens« in der Münchener Pinakothek nur datierte Werke heranziehen, die glänzendsten Beispiele die »Kreuzigung« von 1526 im Germanischen Museum zu Nürnberg, die »Keusche Susanna« desselben Jahres in der Pinakothek zu München, die »Alexanderschlacht« von 1529 ebenda und das allegorische Bild »der Bettel auf der Schleppe der Hoffart sitzend« von 1531 in der Berliner Galerie. Das Susannabild ist überwiegend Architekturstück hervorragenden Ranges, die Alexanderschlacht, wohl das detailreichste Werk der Art aller Zeiten, trotz der vielen hunderte von Kämpfern doch noch eindrucksvoller als grandioser Gebirgsprospekt mit prächtigen Lufteffekten. Der Stiche, Holzschnitte und Federzeichnungen des Meisters sei hier nur nebenbei gedacht. Altdorfer starb 1538.

Von seinen Nachfolgern erkennen wir zunächst in Michael Ostendorfer, tätig in Regensburg zwischen 1519 und 1559, einen verhältnismässig geringen Nachahmer. Ziemlich roh und unbehilflich in dem Altarwerk aus der Neuen Pfarre zu Regensburg, jetzt im historischen Verein daselbst, erscheint er wenigstens in seinen Bildnissen, wie in dem »männlichen Porträt« von 1533 im historischen Verein zu Regensburg oder in »Albrecht V. von Bayern« von 1543 in Schleissheim nicht ohne Verdienst. Auch Hans Wertinger, 1494—1526 Hofmaler in Landshut,

dann in München, scheint sich hauptsächlich dem Bildnisse gewidmet zu haben. Doch erscheinen selbst seine besten Leistungen, wie die Porträts des Herzogs Wilhelm IV. und seiner Gemahlin Jacoba in der Pinakothek zu München derart, dass man füglich den Wappenschmuck der Rückseite des ersteren Bildes als den künstlerisch bedeutenderen Teil des Gemäldes erklären wird, wie auch Historienbilder von ihm, nach Art des »Alexander des Grossen mit seinem Arzt Philippus« im Rudolphinum zu Prag (Kl. B. 427) mehr durch ihr gegenständliches als durch ihr künstlerisches Interesse die Aufmerksamkeit auf sich lenken.

Höher steht ein dritter Angehöriger des Altdorferschen Kreises: Melchior Feselen aus Passau, nachweisbar thätig in Ingolstadt und gestorben daselbst 1538. In einigen Bildnissen, wie in dem Porträt des »Hans von Schönitz«, in der Sammlung Marcuard in Florenz (Kl. B. 681), Altdorfer sehr nahe stehend, entfernt er sich von diesem sehr weit in den beiden hässlichen »Dreikönigsbildern« von 1522 und 1531 im Germanischen Museum zu Nürnberg, wie auch in den sorgfältigeren und durch die Landschaft vorteilhaft gehobenen Historienbildern, welche Herzog Wilhelm IV. dem besprochenen Alexanderbilde Altdorfers zur Seite stellte, nämlich der »Belagerung Roms durch Porsena«, datiert 1529, und der »Belagerung von Alesia durch Cäsar«, gemalt 1531. Seine Anordnung ist hölzern und ungeschickt, seine Farbe kalt und bunt und ohne die zusammenhaltende Tonwirkung der besten Schöpfungen Altdorfers, sei es nun, dass Feselen dem Meister in seinen Vorzügen nicht zu folgen vermochte, oder dass er sich von seinen Arbeitsgenossen B. Beham und L. Refinger beeinflussen liess.

Dass endlich auch Hans Muelich, geb. 1516 zu München, gest. 1573, in diese Reihe gehört, gleichviel ob er bei Altdorfer oder Feselen selbst gelernt oder lediglich an den Werken der Regensburgischen Meister über seine Behamsche (?) Vorbildung sich hinausgebracht, ist seit der Auffindung seines Monogramms an dem vormals dem Feselen zugeschriebenen »Hieronymus« von 1536 im Germanischen Museum zu Nürnberg ausser Zweifel. Auch die Kreuzigung im Prado von 1539 zeigt noch Altdorfersche Reminiscenzen, wie nicht minder die Miniaturen zu den Motetten des Cyprian de Rore und zu den Busspsalmen des Orlando di Lasso in der Hof- und Staatsbibliothek zu München. Sonst bildet das Porträt seine umfänglichste künstlerische Produktion, wobei sein Vorzug vor Wertinger und Schöpfer wohl ausser Frage steht, und einige stilistische Eigentümlichkeiten an Georg Pencz gemahnen. Bei aller Sorgfalt aber bringt er selbst seine besten

Bildnisse, wie das »Ehepaar« von 1540 und 1542 in der k. Pinakothek zu München, das Bildnis »Albrecht V. von Bayern« in der Ahnengalerie zu Schleissheim, die Bildnisse »desselben Herzogs und seiner Gemahlin Anna« von 1556 in der Kaiserl. Galerie zu Wien über eine gewisse starre Nüchternheit nicht hinaus, welche es kaum beklagen lässt, dass nach ihm der Italismus zum vollen Durchbruche kommt.

## Cranach, Grünewald und Baldung Grien.

Fast gleichzeitig mit Dürer wurde in der oberfränkischen Stadt Kronach ein Maler geboren, der zeitlebens wenig Berührung mit dem grossen Nürnberger Meister erkennen lässt, nämlich Lucas Müller, geb. 1472 und nach seinem Geburtsort gewöhnlich Cranach genannt. Von seiner Ausbildung wissen wir nichts weiter, als dass er bei seinem Vater, einem bis jetzt künstlerisch nicht nachweisbaren Lokalmaler gelernt habe. Seine Wanderungen scheinen sich nicht südwärts, sondern wohl eher nach Norddeutschland, vielleicht bis Holland erstreckt zu haben. Um 1500 ein fertiger Meister, wurde er schon 1504 als kursächsischer Hofmaler nach Wittenberg berufen und um 1508 geadelt. Sein ältestes unter den bekannten Bildern, die »Ruhe auf der Flucht nach Egypten« von 1504 zeigt ihn bereits auf seiner vollen Höhe und in einer Leistungsfähigkeit, welche mehr versprach, als er jemals gehalten hat. Denn das gründliche Naturstudium und die sorgfältige Ausführung verbunden mit einem nicht geringen Schönheitsgefühl würde das Werk den gleichzeitigen Schöpfungen Dürers nahezu ebenbürtig erscheinen lassen, wenn es nicht durch das kalte, bunte und tonlose Emaillolorit, das den Cranachschen Werken eigentümlich blieb, beeinträchtigt würde.

Dass Cranach zu keiner weiteren Steigerung seiner Kunst gelangte, wird seinen Grund wohl hauptsächlich in einem Umstande haben, dessen Scheurl schon 1508 in zweifelhaftem Lobe gedenkt, indem er dessen bewunderungswerte Schnelligkeit im Malen rühmt. Die stilistische Eigenart musste dadurch zu Manier und Schablone werden, wenn dies auch nicht sofort fühlbar wurde, und des Künstlers Phantasie und Fleiss zunächst der reichen Produktion gegenüber noch Stand hielt. In der That zeigen die »Venus mit dem Amor« von 1509 in St. Petersburg oder die »Madonna« von 1512 in München, die berühmte jetzt als Gnadenbild verehrte »Maria« von 1517 in der Pfarrkirche zu Innsbruck, die »Madonnens

in Darmstadt, Karlsruhe und Weimar 1518, wie die »Vermählung der hl. Katharina« von 1516 in Wörlitz und das »Epitaph des Valentin Schmidburg« im Museum zu Leipzig noch erhebliche Vorzüge der Art der »Ruhe auf der Flucht« von 1504. Auch die acht Blätter Randzeichnungen zum Gebetbuch des Kaisers Maximilian von 1515 stehen noch auf voller Höhe und lassen namentlich die von Scheurl gerühmte Befähigung Cranachs zur Jagdtierdarstellung in günstigem Lichte erscheinen. Aber mehr und mehr nährt sich die Produktion von Wiederholungen und die Ausführung wird zur Fabrikation. Dass dies schon um 1520 unverkennbar wird, hängt wohl mit der bürgerlichen Inanspruchnahme des Malers zusammen, der damals an der Reformation den thätigsten Anteil nahm, mehrere städtische Ämter bekleidete, viel bei Hofe verkehrte, und sein Geschäft nach der Seite einer Apotheke und einer Papier- und Buchhandlung erweiterte.

Im dem Masse aber, in welchem zugleich die Bestellungen bei dem gefeierten Manne zunahmen, mussten auch besondere Studien zurücktreten und die Gesellenarbeit sich mehren, indem einmal hergestellte Kompositionen mit mehr oder weniger Veränderungen sich vervielfältigten. Von »Adam- und Evabildern« finden sich seit den zwanziger Jahren nicht weniger als acht, ebensoviel Darstellungen der »Judith« und einige der »Herodias«, wobei die Absicht der Wiedergabe weiblicher Reize zwar ausser Zweifel aber schwach erreicht ist. Ungemein zahlreich ist die Darstellung der »Ehebrecherin vor Christus« und des »göttlichen Kinderfreundes« namentlich auch die Wiedergabe »Christi als Schmerzensmann«. Eine besondere Rolle spielen dann unter den religiösen Bildern jene, welche sich auf die Reformation und deren Heilslehre bezogen. Es erscheint dabei, wie in dem Altarwerk der Stadtkirche zu Schneeberg, der »Crucifixus« von biblischen und allegorischen Darstellungen umgeben, so von »Adam durch Tod und Teufel in die Hölle getrieben«, »Loth mit seinen Töchtern«, »Moses mit den Propheten«, »Johannes und Adam vor dem Gekreuzigten«, »Christi Triumph über Tod und Teufel«. Ähnlich im Museum zu Weimar, in Gotha und im Rudolphinum zu Prag, wie in einzelnen Stücken auf der Wartburg (Kl. B. 488) und im Germanischen Museum zu Nürnberg. Am bedeutsamsten wird der kombinierte Gegenstand zusammengefasst in dem grossen Hauptaltar der Stiftskirche zu Weimar, auf welchem einerseits Christus als Sieger über Tod und Teufel, anderseits Johannes, Luther und der Künstler selbst unter dem Kreuze stehen, während die gejagten Stammeltern, die Propheten und Moses mit der ehernen Schlange unter-

geordnet in den landschaftlichen Hintergrund gesetzt sind (Kl. B. 279) Das Werk, namentlich durch die stattlichen sächsischen Stifterbildnisse auf den Flügeln ausgezeichnet, war zwar die letzte überdies erst von Lucas Cranach dem Jüngeren vollendete Schöpfung des Meisters, aber bei dem aufrichtigen inneren Anteil des Meisters an der Reformation wie an dem Schicksal des Kurfürstenhauses von ungewöhnlicher Kraft und Wirkung.

Ungemein zahlreich aber nicht erfreulicher in ihrer manieristischen Typik sind Cranachs mythologische Gemälde. Fast in einem Dutzend erhaltener Werke erscheint »Venus mit dem von einer Biene gestochenen Amor« (nach Theokrits 19. Idyll) in Lebensgrösse wie in kleinem Massstabe in den Galerien zu Berlin, Schwerin, Weimar, Schleissheim, Liechtenstein in Wien, Borghese in Rom, Stockholm und im Germanischen Museum wie auf der Burg zu Nürnberg. Auch das »Urteil des Paris« (Kl. B. 45) erscheint in einem halben Dutzend von Repliken, ebenso »Diana« und »Lucretia«. Dazu kommen Allegorien, wie der »Jungbrunnen« in der Galerie zu Berlin, die »Eifersucht« der Habichschen Sammlung in Cassel, die »Caritas« der Sammlung Ekmann in Fingspong. Unbegreiflich beliebt erscheint das oft wiederholte Bild des »Alten mit der Buhlerin«. Auch sein Verdienst als Bildnismaler dürfen wir, bei zumeist mangelnder Vertiefung des Ausdrucks wie angesichts der fast durchgängigen Verzeichnung des Dreiviertelprofils und der ungenügenden Modellierung, nicht allzu hoch anschlagen, wenn auch einzelne Porträts von hervorragender Charakterschärfe (Kl. B. 687) und Reformatoren- und Fürstenbildnisse durch ihre Authentizität von nicht zu unterschätzendem Werte sind (Kl. B. 338). Ihre Massenproduktion — es wird einmal die Lieferung von nicht weniger als 120 Stück der beiden sächsischen Kurfürsten des Reformationszeitalters erwähnt — benimmt ihnen jedoch zum Teil alle selbständig künstlerische Bedeutung. Einer grossen, zum Teil gewiss unbegründeten Berühmtheit erfreuten sich endlich seine Jagdstücke, von welchen sich einige auf der Burg zu Prag, im Prado zu Madrid und in der Wiener Galerie erhalten haben. Höher als seine abnehmende spätere Kunst steht seine ungebeugte Haltung als Mensch, seine treue und opferwillige Anhänglichkeit an seine religiöse Überzeugung wie an sein Fürstenhaus. Auf Wunsch des entsetzten Kurfürsten Johann Friedrich war er nach der Schlacht bei Mühlberg diesem hochbetagt in die Gefangenschaft und dann an dessen neuen Herzogssitz Weimar gefolgt, wo er auch 1553 starb.

Der überaus zahlreiche Gesellenkreis, welcher Cranach um-



gab, musste eine Art von Wittenberger Schule entwickeln, von welcher jedenfalls Lucas Cranach der Jüngere 1515—1586 der bedeutendste, wenn auch erst nach des Vaters Tode zur Selbständigkeit gelangte Vertreter war. Andere genügt es nur zu nennen. So Peter Roddelstadt aus Gothland, genannt Peter Gothland, 1553 als Hofmaler in Weimar nachfolgend, Wolfgang Krodell, in Bildern zwischen 1528 und 1555 nachweisbar, Hans Brosamer aus Fulda, gestorben 1554, und der Monogrammist H K, vielleicht Heinrich Königswieser aus Preussen. Über ihnen steht ein Maler höheren Ranges, wenn auch nicht festzustellen ist, ob er Mitschüler oder Schüler Cranach des Ä. war, nämlich der von der Kunstgeschichte sogenannte Pseudo-Grünewald. Der Name hat keine andere Begründung, als dass sein Träger zu dem sicher von dem Aschaffener Grünewald gemalten Bilde der »hh. Erasmus und Mauritius« in der Pinakothek zu München die Flügel gemalt hat und selbst ebenfalls in Aschaffenburg seine Thätigkeit entfaltete. Künstlerisch aber stehen sie sich so ferne als möglich. Denn die Arbeiten Pseudo-Grünewalds sind mit den Cranachschen so nahe verwandt, dass sie von hochansehnlichen Autoritäten dem Cranach selbst zugeschrieben werden. Sie scheinen sich jedoch von den Arbeiten des letzteren durch ihre grössere Weichheit und Formenschönheit so bestimmt zu unterscheiden, dass wir an ihrer besonderen Künstlerindividualität festhalten würden, auch wenn sie sich nicht durch das Fehlen jeder Bezeichnung von den durchweg signierten Bildern Cranachs sondern würden. Weit aus die meisten der dem sog. Pseudo-Grünewald zuzuschreibenden Werke befinden sich noch jetzt in Aschaffenburg und deuten auf die Bestellung durch den kunstsinnigen Kurfürstbischof von Mainz, Albrecht von Brandenburg, welchem auch das Erasmus-Mauritius-Altarwerk seine Entstehung verdankte. Es kann daher der Vermutung die Berechtigung nicht abgesprochen werden, dass der Pseudo-Grünewald mit jenem Maler Simon von Aschaffenburg (gest. um 1544) identisch sei, welcher als vom genannten Kurfürsten weitgehend beschäftigt urkundlich erwiesen ist.

Während aber Pseudo-Grünewald mit L. Cranach aufs engste zusammenhängt, spielt der andere Aschaffener Meister, Matthias Grünewald eine ganz selbständige Rolle. Leider herrscht über dessen Lebensverhältnisse noch manche Unklarheit, wir wissen nur, dass er ein Zeitgenosse Dürers war, in Aschaffenburg und Mainz das Leben eines düstern Sonderlings führte, und einige Zeit sich am Oberrhein aufhielt. Wo er gelernt ist unbekannt,

vermutlich bei einem geringen Lokalmaler in Aschaffenburg, Frankfurt oder Mainz, der ihm freie Bahn liess, seine Kunst nach eigenen Anschauungen und Grundsätzen zu entwickeln. Wenn die »Kreuzigung« von 1503 in der Galerie zu Schleissheim oder das aus dem gleichen Jahre stammende Bildnis des Joh. St. Reuss (Nürnberg) sein Werk, so sieht man, dass er von Haus aus ein rücksichtsloser Realist, aber in der Formausprägung noch hart und von der koloristischen Grundauffassung seiner späteren Zeit noch fern war. Etwas später mögen dann das übrigens seinem Urheber nach nicht gesicherte, aber jedenfalls in die Art Grünewalds fallende »Jüngste Gericht« im Germanischen Museum zu Nürnberg wie die gleichfalls nicht völlig zweifellosen miniaturartigen Darstellungen aus dem »Marienleben« in der Sammlung Kauffmann zu Berlin (Kl. B. 638, 645) entstanden sein.

Die gesicherten Werke zeigen bereits seine volle Entwicklung. Zunächst die beiden mit dem Monogramm des Künstlers versehenen monochrom gemalten Tafeln (Aussenseiten von Altarflügeln) im städtischen Museum zu Frankfurt a. M. mit den Darstellungen der »hh. Cyriacus und Laurentius«. Dann ein Hauptwerk, der aus der Antoniterkirche zu Isenheim im Elsass stammende Altar von 1515, jetzt zerstückt im Museum zu Kolmar, nicht bloss in einigen Figuren mit den genannten der Frankfurter Altarflügel sich deckend, sondern schon 1573 als das Werk des Mathis von Oschenburg (Aschaffenburg) bezeichnet. Der skulpierte Schrein hatte vier bewegliche und zwei feststehende Flügel zur Seite, auf den letzteren mit den Gestalten der »hh. Antonius und Sebastian« (Kl. B. 178) bemalt; auf den beweglichen äusseren Flügeln war aussen die »Kreuzigung«, innen die »Verkündigung« und »Auferstehung« dargestellt, während das innere Flügelpaar an den Aussenseiten die »Geburt Christi«, innen die »Versuchung des hl. Antonius« und die »Begegnung der hh. Eremiten Antonius und Paulus« enthielt.

An dieses Werk reihen sich mehrere »Kruzifixdarstellungen«, sämtlich von jener des Isenheimer Altars abhängig. So die derb realistische mit »Maria und Johannes« in der Kirche zu Tauberbischofsheim bei Mainz, die kleine Darstellung mit »Maria, Johannes zwei hh. Frauen und dem Hauptmann« im Museum zu Basel und die nur mehr in einer Kopie zu Hohenaschau und in einem Sadelerschen Stich erhaltene mit »Maria, Johannes und Magdalena in einer Landschaft«, einst im Besitz des Kurfürsten Max I. von Bayern. An diese schliessen sich noch zwei Darstellungen der »Beweinung Christi« in der Stiftskirche zu Aschaffenburg und im

Nationalmuseum zu München, wie eine »Versuchung des heiligen Antonius« im Museum zu Köln. Die Krone von allem aber bildet endlich das letzte seiner datierbaren Werke, nämlich das Mittelstück des Hauptaltars der von Albrecht von Brandenburg erbauten Kollegiatkirche S. Moritz in Halle an der Saale, 1525 bereits erwähnt, 1541 nach Säkularisierung des Stifts nach Aschaffenburg versetzt, und jetzt mit den Pseudo-Grünewaldschen Flügeln in der Pinakothek zu München. Obwohl unbezeichnet erlaubt das herrliche die »hh. Mauritius und Erasmus mit Gefolge« darstellende Werk über die Zuteilung doch keinen Zweifel. Denn nicht bloss die Gestalten selbst in ihrer charakteristischen Realität, welche durchaus dieselbe Hand wie die vorerwähnten Werke verraten, sondern namentlich die spezifisch malerische Technik zeigt sie als aus dem gleichen koloristischen Prinzip entspringen.

Sandart nennt Grünewald den deutschen Correggio, und trifft damit bis zu einem gewissen Grade das Richtige, obwohl man ihn noch zutreffender den Vorläufer Rembrandts nennen könnte. Er ist nämlich der erste Maler, der nur in Ton und Lichtspiel und nicht wie seine Zeitgenossen überwiegend in Form und Zeichnung wirkt, und dazu von dem extremsten und rücksichtslosesten Realismus, wie er dem Idealismus Correggios ferne liegt. Was die Niederländer seit Jan van Eyck und speziell die Holländer seit Dierck Bouts in Bezug auf das malerische Element nur schüchtern versuchen, das ist bei ihm voll vorhanden und macht ihn zum ersten nordischen Maler im eigentlichen Sinne. Seine Wirkungen des Farbenscheins lassen auch alle anderen Arbeiten seiner Zeit als bemalt, nicht als gemalt erscheinen. Und stösst auch die Wildheit, ja Rohheit und Hässlichkeit, wie sie an seinen Werken nicht selten erscheint, auf den ersten Blick ab, so stellt sie sich als Ergebnis seiner unbeschränkten Wahrheitsbestrebungen bald in ein günstigeres Licht.

Von dem einzigen Schüler Grünewalds, den Sandart nennt, Hans Grimmer, sind keine gesicherten Werke erhalten, welche vor seiner Beeinflussung durch Italien (Venedig) entstanden wären. Indes scheint, wie mehrere namenlos vorhandene Werke beweisen, die Einwirkung des Aschaffener Meisters auf die allemanischen Maler keine geringe gewesen zu sein. Auch der bedeutendste Meister des Oberrheins, Hans Baldung genannt Grien, zeigt sie in nicht geringem Grade. Aus Schwäbisch Gmünd stammend, aber zu Weyerstein am Turm bei Strassburg zwischen 1475—1480 geboren, scheint dieser seine Lehrzeit in Strassburg durchgemacht zu haben, vielleicht bei Lienhart, und wohl in der Zeit, in welcher

Dürer in Strassburg arbeitete. Die wahrscheinlich dort angeknüpften Beziehungen der beiden jungen Maler scheint Baldung zu Nürnberg in der Werkstatt Dürers fortgesetzt zu haben, um 1507 nach Strassburg zurückzukehren, wo er mit Ausnahme der Jahre 1511 bis 1516, die er, mit Ausführung des Hochaltars im Münster zu Freiburg beschäftigt, im Breisgau verlebte, bis an seinen Tod 1545 thätig blieb. Seine erstnachweisbaren Arbeiten sind dürerisch: So die beiden Altarwerke von 1507, die »Anbetung der Könige mit den hh. Mauritius und Georg, Katharina und Agnes« auf den Flügeln im Museum zu Berlin, und das »Martyrium des hl. Sebastian mit den hh. Christoph, Stephan, Dorothea und Apollonia« in der Przibramschen Sammlung zu Wien. Ja wenn der »Apostelkopf« in der Galerie zu Berlin, wie der »Christus in der Kelter« in der Ritterkapelle von S. Gumpold in Ansbach als Baldungs Arbeiten zu sichern wären, so könnte man sogar behaupten, dass nächst Kulmbach kein Dürerschüler dem Meister so nahe gekommen sei. In seinem Hauptwerk, dem grossartigen 1511—1516 entstandenen Hochaltar des Münsters zu Freiburg erscheint diese Abhängigkeit bereits sehr gelockert. Die Apostel an der »Krönung Mariä«, wie man sie bei ganz geöffneten Flügeln sieht, die »Verkündigung«, »Heimsuchung«, »Geburt Christi« und »Flucht nach Ägypten«, wie sie bei geschlossenen Innenflügeln zur Ansicht kommen, und die »hh. Hieronymus, Johann Baptista, Georg und Martin« auf den Aussenseiten der äusseren Flügel lassen neben Dürerschen Zügen auch Grünewalds Einwirkungen erkennen, freilich mehr in den breiteren Formen und in den Beleuchtungseffekten als in rein malerischer Methode, da Baldung bei strengerer Zeichnung stehen bleibt. Auch erscheinen die vollen Formen edler, der Realismus moderierter, der Ausdruck minder gewaltsam. In den gleichzeitigen kleineren Bildern lässt sich der Übergang zur Grünewaldschen Beeinflussung mehr stufenweise ersehen. Offenbar zeitweise gehemmt durch Baldungs Thätigkeit als Holzschnittzeichner und hierin naturgemäss stark auf seinen Freund Dürer, der ihm wohl auch den Anteil an den Randzeichnungen für das Gebetbuch des Kaisers Maximilian vermittelte, hingewiesen, findet man ihn noch sehr schüchtern in den »Kreuzigungen« von 1512 in Basel und Berlin, stärker in dem Altarwerk mit der »Taufe Christi« im Mittelbild (Städtisches Museum zu Frankfurt am Main), im »Dorotheenmartyrium« im Rudolphinum zu Prag (Kl. B. 417) und in der »Sintflut« in der Städtischen Galerie zu Bamberg, sämtlich von 1516. Dominierend werden die Beleuchtungseffekte erst in der »Geburt Christi« mit dem von dem Kinde ausgehenden Licht von 1520

in der Galerie zu Aschaffenburg, in der »hl. Familie« der Akademie zu Wien, im »Tod Mariä« von 1521 in S. Maria im Capitol zu Köln und in der »Steinigung des Stephanus« in der Galerie zu Berlin.

Gern beschäftigte sich Baldung mit allegorischen Darstellungen. So in den eindrucksvollen Gemälden des »Todes als Würger von Schönheit und Jugend« von 1517 im Museum zu Basel, in den zwei nackten weiblichen Gestalten der »Wahrheit« und »Poesie« im Germanischen Museum zu Nürnberg, in der »himmlischen und irdischen Liebe« von 1523 im Städelschen Institut in Frankfurt. — Im Gegensatz zu deren idealer Auffassung erscheint er als unerbittlicher Realist im Bildnis, womit er sich in seiner Spätzeit häufiger als mit dem Kirchenbild beschäftigt (Kl. B. 235). Übrigens wird seine Produktion im Alter im allgemeinen spärlich, so dass sein letztnachweisbares Werk, die »Vanitas« von 1540 in der Galerie Weber zu Hamburg ganz vereinzelt dasteht.

Mehr an Baldung Grien als an B. Beham schliesst sich der dem Namen nach unbekannte Meister von Messkirch, sog. nach dem die »Anbetung der Könige« darstellenden Hauptwerke in der Schlosskirche zu Messkirch. Er erweist sich in demselben als einen etwas barocken Nachfolger Baldungs mit starken Dürerischen Einwirkungen namentlich in technischer Beziehung. Die Flügel dieses Altars mit »Magdalena und den beiden Johannes wie den Stiftern, dem Grafen Gottfried Werner von Zimmern samt Gemahlin«, zu welchen vielleicht auch die beiden bei Fran Hofrat Rinecker in Würzburg befindlichen Flügel mit Christophorus und Andreas gehören, dann zwei kleine Flügelaltäre von 1536 und ohne Jahr in der Galerie zu Donaueschingen wie andere Bilder dieser Sammlung, der Berliner Galerie und des Germanischen Museums lassen wenigstens nicht zweifeln, dass B. Beham, dem sie noch gelegentlich zugeteilt werden, damit nichts zu thun habe.

## Die Schwäbischen Schulen.

Unter den schwäbischen Städten ist **Ulm**, im 15. Jahrhundert der Ausgangs- und Mittelpunkt der Entwicklung der schwäbischen Kunst, im 16. Jahrhundert nicht mehr tonangebend. Im Renaissancezeitalter von Augsburg entschieden überflügelt, hatte es nur einen nennenswerten Vertreter im Gebiete der Malerei, **Martin Schaffner**. Die Zeit seiner Geburt ist unbekannt, doch ist seine

Thätigkeit in Ulm und Umgegend nachweisbar von 1508 bis an seinen Tod, der wahrscheinlich in das Jahr 1541 fällt. Anfangs Einflüsse von Zeitblom und Hans Holbein d. Ä. verbindend, wie in den vier Flügeln eines Altarwerks im Museum zu Sigmaringen oder in den vier Flügelbildern der Sammlung Hainauer in Berlin (Kl. B. 599), erscheint er noch unklar und derb in seinen folgenden Werken, wie in der »Sendung des hl. Geistes« von 1510 in der Altertümer-Sammlung zu Stuttgart, oder in den acht Passionsszenen von 1515 aus Weddenhausen, jetzt in den Galerien von Schleissheim und Augsburg. Erst in dem wenig jüngeren »Dreikönigsbild« des Germanischen Museums in Nürnberg nimmt er Renaissancearchitektur auf, und erreicht unter wachsendem italienischem Einfluss in den Flügel- und Predellenmalereien des Altars von 1521 im Ulmer Münster seinen Höhepunkt, den er auch in den vier prunkvollen 1523 und 1524 gemalten Orgelthüren von Weddenhausen, jetzt in der Pinakothek zu München, nicht mehr überbietet. Bei seiner vorgerückten Entwicklung gelang es ihm nicht, sich dem Italismus ganz in die Arme zu werfen, er blieb daher auf halbem Wege stehen. Wie seinen religiösen Bildern, so gebricht es auch seinen Bildnissen, so tüchtig auch das des Ritters Besserer im Ulmer Münster erscheint, an charakteristischer Schärfe. Von den übrigen Ulmern seiner Zeit genügt es, den Monogrammisten CW oder den sog. Meister von Sigmaringen, lediglich zu nennen.

Zu mehr Eigenart gelangte die Schule von **Memmingen** durch den in das 16. Jahrhundert gehörigen Sprössling der alten Malerfamilie Strigel. Bernhard Strigel wurde zwischen 1460 und 1464 in Memmingen geboren. Zunächst bei seinem Vater Ivo (?), dann in Ulm bei Zeitblom, schliesslich wohl auch in Augsburg bei H. Burgkmair gebildet, war er schon 1506 ein über Memmingen hinaus gefeierter und selbst von Kaiser Maximilian begehrter Künstler. In seinen frühesten Werken, wie in dem doppelflügeligen Altar der städtischen Sammlung zu Memmingen noch trocken, flau und reizlos, gewinnt er in den Altarbildern mit »Marienszenen« von 1515 in der Berliner Galerie, in den »Sippenbildern« zu München und Nürnberg, in den Flügeln mit Darstellungen aus dem »Marienleben« im Museum zu Stuttgart, in der »Himmelfahrt zu Sigmaringen u. a. m. eine nicht unerfreuliche künstlerische Eigenart. Sein massvoller Realismus, der milde Ausdruck seiner Köpfe und seine tiefen Farben, worunter namentlich das Blau eine bedeutende Rolle spielt, zeigen ihn auf eigenen gutgewählten Bahnen, auf welchen er auch bis an seinen

Tod 1528 keine Miene macht, in das Geleise des Italismus und der Renaissance einzulenken. Bedeutender übrigens als im Kirchenbild wurde er im Bildnis, von welchem sich datierte Proben von 1510—1525 finden. Ein grosser Teil davon stellt Mitglieder der Kaiserlichen Familie dar. Sonst ragen hervor das lebensgrosse Bildnispaar des Augsburger Patriziers Konrad Rehlingen und seiner Kinder von 1517 in der Pinakothek zu München, das treffliche Porträt des Grafen von Montfort in der Galerie zu Donaueschingen und die Bildnisgruppe der Familie des Cuspinian in Berlin, welches auch durch seine rückseitige Inschrift dem vorher unter dem Sammelnamen des Hirscherschen Meisters landläufigen Bildern den eigenen Künstlernamen geschenkt hat.

Während aber Colmar seine durch Schongauer getragene Stellung ganz eingebüsst hatte, war mit dem Anfang des 16. Jahrhunderts **Augsburg** zum Vorort der schwäbischen Kunststädte geworden. Der Umschwung datiert bereits von Holbein dem Älteren, da aber von diesem in seiner Kunst noch im 15. Jahrhundert wurzelnden Meister schon in einem früheren Abschnitte gehandelt werden musste, erübrigt jetzt nur die Behandlung seiner jüngeren Zeitgenossen, weil seinem grossen Sohne ein besonderes Kapitel vorbehalten werden muss.

Von Ulrich Apt, dem Älteren, welchen man, ehe man kürzlich seine Signatur an einem erhaltenen Werke entdeckte, nur dem Namen nach aus den Augsburger Urkunden kannte, wissen wir zunächst, dass er seit 1486 in Augsburg nachweisbar und 1532 daselbst gestorben ist. Bezüglich seines Lehrganges aber lassen seine Werke nur vermuten, dass er einer Miniatorenschule entsprungen ist, wobei trotz einer gewissen Verwandtschaft seiner Werke mit jenen Altdorfers noch keineswegs auf direkte Beziehungen zwischen beiden geschlossen werden muss. In der That war auch schon früher, ehe man auf seinem Hauptwerke, dem Triptychon von 1517 in der Galerie zu Augsburg mit der »Kreuzigung und den beiden Schächern« auf der Innenseite und der »Verkündigung« auf der Aussenseite der Flügel, den Namen Apts fand, die angenommene Urheberschaft Altdorfers bezweifelt worden, auf welche es auch ebensowenig hinweist, wie dies an einem anderen Werke Apts, dem im Besitze der Universität München befindlichen Triptychon in der Münchener Pinakothek, der Fall ist. Denn so unzweifelhaft die Gestalten des »hl. Narzissus und Matthäus« im Mittelbilde des letzteren Bildes, wie der »Madonna und des Evangelisten Johannes« auf den Flügeln nach Typen und Technik auf dieselbe Hand hinweisen wie das Augsburger Bild, so hat auch

dieses wenig mehr als die Miniaturartigkeit mit den Werken Altdorfers gemein. Eher mit jenen Feselens, welcher jedoch nach seiner Lebenszeit hier nur empfangend und nicht lehrend in Betracht kommen kann. Dasselbe gilt von der »Beweinung Christi«, ebenfalls in der Münchener Pinakothek (Kl. B. 387).

Wichtiger wurde Hans Burgkmair, welcher, 1473 in Augsburg geboren, wohl zunächst als Schüler seines Vaters Toman Burgkmair angenommen werden muss. Dass er jedoch seine weitere Ausbildung auf der Wanderschaft bei Schongauer genossen, davon giebt er in der rückseitigen Inschrift seiner übrigens späteren Kopie eines Schongauerschen Selbstbildnisses, jetzt in der Pinakothek zu München, eigenhändiges Zeugnis. Wie sein Bildnis des Strassburger Predigers Joh. Gailer von Kaiserberg von 1490, in der Galerie zu Schleissheim, belegt, befand er sich schon vor Dürer im Elsass. Seit 1498 als Meister in Augsburg ansässig, erscheint er 1501 in dem Bilde der Petersbasilika, 1502 in jenem der Lateranbasilika und 1504 in dem Basilikabilde von S. Croce, sämtlich in der Augsburger Galerie, mit Hans Holbein dem Älteren in geteiltem Auftrage thätig, wobei es immerhin auffällt, dass er dabei weniger Anschluss an Schongauer als an Holbein des Älteren Basilikenbild von S. Maria Maggiore von 1499 verrät. Dazu lassen aber die braunen Schatten seiner Carnation wie gewisse Typen schliessen, dass auch er wie Dürer schon seine Wanderjahre d. h. wohl die Zeit zwischen 1501 und 1508 zu einem Besuche Italiens benützt habe. Denselben Einfluss zeigen sogar noch deutlicher die Gestalten des »Sebastian und Konstantin« in dem Bilde von 1505 im Germanischen Museum in Nürnberg, an welchem Bilde jedoch zu beachten ist, dass die Renaissancehalle des Hintergrundes, wie auch der Hintergrund des gleichzeitigen Bildes »Christophorus und Vitus« daselbst, von späterer Hand (Anfang 17. Jahrh.) ist. Erst auf dem mit 1507 datierten Bilde der »Krönung Mariä« in der Galerie zu Augsburg tritt zu bellinesken Engeln auch reiche Frührenaissance-Architektur hinter den Thronen, bekanntlich das früheste Beispiel auf deutschem Boden.

Zwischen 1507 und 1509 muss Burgkmair abermals in Italien gewesen sein, denn in der »Madonna« von 1509 im Germanischen Museum zu Nürnberg tritt uns der Italismus mehr als bei irgend einem anderen nordischen Meister jener Zeit siegreich entgegen. Die Renaissancearchitektur zeigt keine phantastische Mischung mit gotischem Barock mehr, wie das Bild von 1507, und die Madonna ist nach Stellung, Gesicht und Gewandung rein bellinesk. Wenn dieser Einfluss in den »Madonnen« von 1510 und 1511 im Ger-



manischen Museum und in der Berliner Galerie wieder etwas verblasst erscheint, so ist zu bedenken, dass Arbeiten wie die Holzschnittfolgen für Kaiser Maximilian und die Randzeichnungen zu dessen Gebetbuch, welche den Künstler zwischen 1511 und 1518 vorwiegend beschäftigten, nicht geeignet waren, den Italismus zu nähren. Doch beruhten jedenfalls seine Wandmalereien im sog. Damenhof des Fuggerhauses zu Augsburg von 1515, der ältesten Bauschöpfung Deutschlands im Renaissancestil auf den aus Italien mitgebrachten Skizzenmappen. Einen wesentlichen Fortschritt auf der Bahn der Modernität und des Italismus zeigt dann der »Johannes auf Pathmos« von 1518 in der Münchener Pinakothek, das »Kreuzigungsaltarwerk« von 1519 in der Galerie zu Augsburg, und die ganz italienische »Madonna mit Heiligen« von 1520 im Provinzialmuseum zu Hannover. Geradezu erstaunlich ist endlich nach achtjähriger Lücke unter den erhaltenen Datierungen der unbedingte Anschluss an Carpaccio in dem Bilde »Esther und Ahasver« von 1528 in der Pinakothek zu München, dessen Schönheit und technische Sicherheit kaum begreifen lässt, wie neben solchen Leistungen ein Werk hergehen konnte wie die »Schlacht von Cannä« in der Augsburger Galerie, welche allem nachsteht, was Altdorfer, Feselen, B. Beham und Refinger für die Historien-galerie Wilhelm IV. von Bayern geschaffen. Das Doppelbildnis »des Künstlers und seiner Frau« von 1529 in der Kaiserlichen Galerie zu Wien, lässt übrigens vermuten, dass damals seine Kraft gebrochen war. Sein Tod erfolgte 1531.

Von Burgkmairs Schülern ist ausser seinem Sohn Hans Burgkmair d. J., der überwiegend Illuminist und gewerblicher Vorlagenzeichner, an Gemälden am besten in »Christi Höllenfahrt« von 1534 in der Annakirche zu Augsburg vertreten ist und 1559 starb, namentlich Jörg Breu zu nennen. Auch er ist vorwiegend Holzschnittzeichner, in seinem Hauptwerke, der »Schlacht von Zama« für Herzog Wilhelm IV. aber braun, farbig und roh, in der Zeichnung die Derbheit der Cannaschlacht Burgkmairs noch überbietend. Ansprechender wenn auch ebenso unerheblich sind einige »Madonnen«, wie die v. J. 1512 in Berlin und eine andere von 1523 in der Kais. Galerie zu Wien.

Den Weg zum Italismus, wie ihn Burgkmair betreten, verfolgte mit Konsequenz und Erfolg Christoph Amberger, von welchem allerdings nicht feststeht, dass er aus Burgkmairs Schule hervorgegangen, von dem wir aber wissen, dass er sich 1530 in Augsburg ansässig machte. Sein Hauptwerk im religiösen Gebiete, der grosse Choraltar von 1554 im Dom zu Augsburg, zeigt den

italienischen Einfluss noch weiter verfolgt als ihn Burgkmair in sich aufzunehmen vermochte, indem es zu den bellinesken bereits tizianische Typen fügt. Dasselbe gilt von den mit dem Jahre 1560 datierten »klugen und thörichten Jungfrauen« in S. Anna zu Augsburg. In religiösem Gebiete demnach ganz Italianist, wird uns der Künstler interessanter im Bildnis, obgleich er auch in diesem von venetianischer Art nicht unberührt erscheint. Schon 1532 zur Bildnisaufnahme des Kaisers Karl V. herangezogen (Galerie zu Berlin) (Kl. B. 132) galt er fortan in Deutschland und zwar verdienstermassen als der geschickteste Porträtist. In der That können sich Bildnisse wie das Karl V., oder das des Hieronymus Sulzner von 1542 in Gotha, des Konrad Schwarz mit Frau von demselben Jahre bei Herrn Schubart in München, oder besonders der Sebastian Münster von 1542 in der Berliner Galerie nahezu mit den Werken Holbein des Jüngeren messen, als dessen Schöpfungen manche von den Ambergerschen Porträts auch gegolten haben. Der Meister starb 1561.

## Hans Holbein der Jüngere.

Einer von den schwäbischen und speziell Augsburger Meistern verdient eine gesonderte und eingehendere Behandlung, der Meister, welcher mit Dürer den Ruhm teilt, die deutsche Kunst unsterblich gemacht zu haben, Hans Holbein der Jüngere. Als der Sohn des schon in einem früheren Abschnitte betrachteten gleichnamigen Malers 1497 in Augsburg der Welt geschenkt, empfing er jedenfalls bei dem Vater die künstlerische Erziehung. Wir wissen nicht, wann er die väterliche Werkstatt verlassen, müssen ihn jedoch bald nach 1510 auf der Wanderschaft annehmen. Auch von dieser kennen wir die Ziele nicht, aber das Vorfinden seines frühesten Bildes (von 1514) in der Schweiz wie seine definitive Übersiedelung dahin (Basel) unmittelbar nach Abschluss seiner Wanderzeit scheint zu beweisen, dass er wie Dürer bei den Nachfolgern Schongauers einige Zeit gearbeitet und dabei für Basel eine gewisse Vorliebe gefasst habe, während es die von vornherein an seinen Werken auftretende Renaissancearchitektur wahrscheinlich macht, dass er in der Wanderzeit auch bereits über die Alpen gelangt sei. Das Ornament an dem Madonnenbildchen von 1514 im Baseler Museum (Kl. B. 581) lässt vermuten, dass er die Certosa bei Pavia oder Miracoli in Brescia gesehen habe, wie auch seine folgenden Werke eher an mailändische als an venetianische Ein-

drücke gemahnen. Zu denselben Annahmen berechtigen zwei übrigens erst nach seiner Rückkehr von der Wanderschaft entstandene Arbeiten, nämlich die »Kreuztragung« von 1515 in der Kunsthalle zu Karlsruhe (Kl. B. 161) und die Flügel des Sebastiansaltars der Pinakothek zu München aus dem gleichen Jahre. Bei dem letzteren ist die Hiehergehörigkeit freilich nicht ausser Zweifel, aber im hohen Grade wahrscheinlich durch die tiefe Kluft zwischen der früheren Weise des Alten Holbein und dieser jugendlichen Entwicklung, wie durch das auf dem Elisabethbilde angebrachte Bildnis des Alten Holbein, das schon aus äusseren Gründen nur als das Werk des Jüngeren Holbein betrachtet werden kann.

Im Herbst 1515 finden wir den jungen Maler ganz nach Basel übergesiedelt, wo er, erst 18 Jahre alt, als Gehilfe (vielleicht bei Hans Herbst) Stellung nahm und wohl vorerst mit Bücherillustration beschäftigt ward. Es handelte sich dabei zunächst um Titelbilder mit allegorischen, mythologischen und römisch historischen Darstellungen und gelegentlichen Bauernrölerien, dann um Initialen, Alphabete und Buchdrucker-Signete. Ob er auch noch als Geselle zur eigentlichen Bücherillustration gelangte, steht dahin, obwohl er noch 1515 seine Befähigung hiezu durch die Randzeichnungen zu dem jetzt in der Baseler Kunstsammlung bewahrten Exemplar der »Moria des Erasmus von Rotterdam« wie durch die gemalte Tischplatte im Museum zu Zürich bewies. Jedenfalls gehörten die grösseren Illustrationsfolgen, wie die Bilder zum neuen Testament, die satirischen Reformationsblätter, die Initialen mit Todesbildern und die Todestänze erst in die dreissiger Jahre.

Doch mochten ihm die genannten Arbeiten wie die Bildnisse des Bürgermeisters »Meyer zum Hasen und seiner Gemahlin« von 1561, jetzt in der Kunstsammlung zu Basel (Kl. B. 38, 39) gezeigt haben, dass er sich sehr wohl mit den Schweizer Malern messen und auf eigene Füsse stellen konnte. Er verliess daher Basel, um in Luzern sich auf eigene Rechnung am Hartensteinschen Hause in der Wandmalerei zu versuchen (1517). Vielleicht reizte ihn die Nähe des Gotthard, von Luzern aus abermals die Alpen zu überschreiten, wenigstens wissen wir von seiner Thätigkeit im Jahre 1518 nichts; im Jahre 1519 aber etablierte er sich als Meister in Basel, und erlangte im folgenden das Bürgerrecht. Der in Luzern erworbene Ruf als Wandmaler verschaffte ihm zunächst Aufträge im Gebiet des Fassadenschmucks, deren Inhalt und Wirkung wir nur mehr aus den Skizzen beurteilen können, da die Malereien selbst verschwunden sind. Darnach aber muss die Dekoration des Hauses »zum Tanz« und von anderen Häuser-

fronten äusserst lebendig gewesen sein, wie auch die Malereien im Ratsaal, Geschichten von Charondas, Zaleukos, Curius Dentatus, Sapor und Valerian darstellend, nach den Zeichnungen vielleicht derb, aber sicher charakteristisch und effektiv waren.

Bald folgten auch Aufträge zu Tafelgemälden. Schon 1521 entstanden die acht Passionsszenen mit der den »Leichnam Christi im Grabe« in der Gestalt einer wundervollen Aktfigur darstellenden Predella (Museum zu Basel) (Kl. B. 32); dann das Diptychon mit der »Geburt Christi« und der »Anbetung der Könige«, jetzt im Dom zu Freiburg i. B., und die zwei Flügel mit »Ursula und Georg« von 1522 in der Kunsthalle zu Karlsruhe. Einen mächtigen Fortschritt weiter zeigt das schöne Bild der »Madonna mit den hh. Ursus und Martin« in der städtischen Sammlung zu Solothurn (Kl. B. 586), und die in dem gleichen Jahre entstandenen Grisaillemalereien der Orgelthüren für das Münster in Basel, jetzt im Museum daselbst, wie nicht minder das ebenda befindliche »Abendmahl«. Die zehn Tuschzeichnungen der »Passion« im Baseler Museum scheinen für Glasmalereien bestimmt gewesen zu sein.

Bildnisse Holbeins waren in dieser Zeit noch verhältnismässig selten. Doch zeigte sich auch in den wenigen seine gerade hierin unerreichte Bedeutung schon frühzeitig. So abgesehen von dem männlichen Bildnis von 1515 in Darmstadt (Kl. B. 138) und dem erwähnten Meyerschen Paare von 1516 in dem schönen Bildnis des jungen »Bonifazius Amerbach« von 1519 im Museum zu Basel, in den »Erasmusbildern« zu Lonford-Castle bei Salisbury, im Louvre und im Museum zu Basel (Kl. B. 63), in den zwei Bildnissen der Dorothea Offenburg als Lais Corinthiaca und als Venus ebenda, und in der unbekanntenen Frau der Haager Galerie. Zu den Porträtwerken kann man des Übergewichtes der Stifterfamilie wegen auch das herrliche 1525 oder 1526 gemalte Motivbild zählen, die sogenannte »Madonna des Bürgermeisters Meyer«, jetzt in der Galerie zu Darmstadt. Mit dem nackten Kind im Arm hat Maria die um sie herum kniende Bürgermeisterfamilie unter ihren Mantel, d. h. in ihren Schutz genommen, das Familienhaupt mit einem halbwüchsigen Sohn und einem nackten Söhnchen einerseits, die erste und zweite Frau mit einer Tochter anderseits. Anordnung, realistische Pose und Ausführung in emailartiger Färbung sind von gleicher Gediegenheit und bei einiger Gebundenheit und Strenge auf einer künstlerischen und technischen Höhe, wie sie unter allen deutschen Werken vielleicht nur die etwa gleichzeitigen »Apostel« Dürers zeigen.

Eine Anzahl von Entwürfen zu Altarwerken und Glasgemälden

kam nicht zur Ausführung. Jedenfalls entsprach seiner Leistungsfähigkeit die Nachfrage nicht, und da er nicht daran zweifeln konnte, dass diese Stockung infolge der durch die Reformation ganz veränderten Verhältnisse keine rasch vorübergehende sei, beschloss er, Basel zu verlassen und, von Erasmus empfohlen, auf einige Jahre nach England zu gehen, 1526. Dabei gab er sich darüber keiner Täuschung hin, dass er sich dort ausschliessend auf Porträtkunst zu werfen habe, aber er rechnete mit Grund darauf, dass des Erasmus' Empfehlung an Thomas Morus ausreichen würde, ihm zahlreiche und bei dem Reichtum Englands auch lohnende Aufträge zu verschaffen. So entstanden die Bildnisse seines Gönners »Thomas More«, jetzt bei H. Huth in London, des »Sir Henri Guildford« im Schloss zu Windsor (Kl. B. 656) der »Lady Guildford« bei Mr. T. Frewen in London, des »Erzbischofs Warham von Canterbury« in Lambethhouse zu London, des »Astronomen Nic. Kratzer« aus München und des »Henry Wyat« im Louvre, des »Thomas und John Godsalve« in Dresden (Kl. B. 455) und des »Bryan Tuke« in München. Das grosse Gruppenbild der »Familie des Thomas Morus«, nach der erhaltenen Skizze des Baseler Museums sicher hochbedeutend, muss leider als verloren beklagt werden.

Mit erfreulichem Gewinn 1528 nach Basel zurückgekehrt, fand er die dortigen Zustände noch wesentlich verschlechtert, ja die Abneigung gegen die Kunst bis zur Bilderstürmerei verschärft. Hätten nicht die Väter der Stadt dadurch für Arbeit gesorgt, dass sie die bisher noch ungeschmückte vierte Wand des Ratsaales in Auftrag gaben, so würde Holbein einfach beschäftigungslos geblieben sein. Leider sind die »Rehabeams Dräuen« und »Sauls Begegnung mit Samuel« darstellenden Wandgemälde nur mehr aus den getuschten Federzeichnungsskizzen im Baseler Museum bekannt, die letzteren lassen jedoch zur Genüge erkennen, dass Holbein als Historienmaler keineswegs hinter dem Porträtisten zurückstand. Im Bildnis sah sich der Künstler darauf beschränkt, das Erasmusbild wiederholt zu variieren (Galerie zu Parma und Museum zu Basel) und ihm das Bildnis Melanchthons zur Seite zu stellen (Galerie zu Hannover), während er gewiss das unerfreuliche und aller Sympathie bare Bild seiner Frau mit zwei Kindern im Museum zu Basel (Kl. B. 74) nicht gemalt haben würde, wenn er anderweitig in Anspruch genommen gewesen wäre. Doch war, mochte auch der Hausstand des Künstlers ebensowenig fesselnd gewesen sein, wie jener Dürers, sicher nur der Bestellungs-mangel massgebend, wenn Holbein abermals, und zwar diessmal für längere Zeit nach England ging.

Leider hatte dort der seit 1529 zum Staatskanzler erhobene Th. Morus nach seinem Rücktritt eben allen Einfluss am Hofe verloren, und sein Günstling sah sich daher zunächst auf seine Landsleute, die Hanseaten des Stahlhofes angewiesen. Noch 1532 entstanden die prächtigen Bildnisse des »Goldschmieds Hans von Antwerpen« in Windsor, des »jungen Mannes« in der Schönborn-Galerie zu Wien (Kl. B. 94) und des »Kaufmannes Georg Gisze« in der Galerie zu Berlin, das letztere von einer Durchführung der Figur und des Beiwerks, wie sie ohne Studium van Eyckscher wie Massysischer Werke kaum möglich gewesen wäre. Auch das Jahr 1533 sah einige Kaufmannsbildnisse entstehen. So das »männliche Porträt« im Museum zu Braunschweig, den »Dirk Tybis« in der Kaiserl. Galerie zu Wien, den »Dirk Born« in Windsor (Kl. B. 459). Seine Verbindungen mit dem Stahlhof verschafften ihm auch noch einen Historienauftrag in zwei grossen Temperabildern auf Leinwand für den Saal der Goldhalle des Stahlhofes, den »Triumph des Reichtums« und den »Triumph der Armut« darstellend, jetzt nur mehr in Stichen und Kopien, das erstere überdies auch in der Originalskizze (Louvre) erhalten. Es erscheint dabei aus den frostigen Allegorien gemacht, was sonst nur von italienischer Hand in solchen Trionfi geleistet werden konnte, wobei zudem das Auge des Künstlers für die Natur trotz alles Anschlusses an italienische Idealität vor jenem Manierismus schützte, der sich bei allegorischen Darstellungen so leicht breit macht.

Die vollendete Bildniskunst bahnte aber dem Künstler auch ohne Protektion den Weg an den Hof. Schon 1533 entstand das Bildnis »des Falconiers des Königs, Rob. Chesemans« im Haager Museum (Kl. B. 184), und das Doppelbild der »sog. Gesandten«, wohl des »Sir Thom. Wyatt und J. Leland« (?) in Longford Castle, mit 1534 datiert das Bildnis des »Reskyns of Cornwall« in Hampton-Court. Seit 1536 steht er bereits mit dem König in Beziehung und seit 1538 in dessen Dienst. In dessen direktem Auftrag entstanden von den erhaltenen Bildern die »Prinzess Christine von Dänemark, verwitwete Sforza« in Arundel Castle, »Anna v. Cleve« im Louvre, »Jane Seymour« in der Kais. Galerie zu Wien, der »Prinz (Edward) von Wales« in Hannover. Dem Hofe gehörten an »Thomas Howard« (Windsor), »Sir Richard Southwell« (Uffizien) (Kl. B. 388), »Sir Nicolaus Carew« (Dalkeith Palace bei Edinburg), »George of Cornwall« (Städelsches Institut in Frankfurt) (Kl. B. 154) und »Lady Elizabeth Vaux« (Hampton-Court). Von besonderer Schönheit erscheinen die Bildnisse des »Sieur de Morette« in Dresden (Kl. B. 123) und »Dr. John Chambers« in Wien, der namenlosen wie der Miniaturbildnisse nicht

weiter zu gedenken. Die Sammlung in Windsor enthält nicht weniger als 87 Blätter von Porträtstudien, zum Teil höchst ausgeführter Art, sämtlich aber von unerreichter Treue und Bestimmtheit der Charakteristik, von den subjektiven Charakterbildern Dürers durch strengste Objektivität sich unterscheidend. Sie lassen auf den Umfang der Thätigkeit Holbeins in England schliessen und begreifen, dass er dieses ergiebige Feld nicht mehr verlassen konnte. So musste er auch in fremder Erde, wahrscheinlich zu Ende des Jahres 1543 von der Pest dahingerafft, sich zur Ruhe legen.

Eine eigentliche Schule hatte Holbein nicht. Doch suchten sich namentlich einige Schweizer Maler ihm zu nähern. Der älteren Generation, einem Hans Herbstler aus Strassburg, 1468 bis 1550, thätig in Basel, aber seit Ausbruch der Reformation der Kunst entsagend, oder einem Hans Dyg aus Zürich, zwischen 1503 und 1527 in Basel nachweisbar, gelang dies wahrscheinlich nur in sehr beschränktem Masse. Hans Leu in Zürich aber, geb. 1470, gefallen in der Schlacht bei Kappel 1531, liess sich mehr durch Einflüsse Grünewalds und Dürers als durch jene Holbeins bestimmen.

Höher als diese brachte es der Solothurner Urs Graf zwischen 1488 und 1533 nachweisbar, eine zügellose Landsknechtsnatur, in Gemälden selten und schwach (»die Schrecken des Kriegs« im Museum zu Basel) in seinen Zeichnungen und Holzschnitten aber keck, sicher und lebendig. Konnte auf diesen der Anblick der Wandmalereien Holbeins nicht ohne Einfluss sein, so würde sich die Richtung des Berners Nicolaus Manuel Aleman (Deutsch) um 1484—1530 noch enger nach dem grossen Augsburger bestimmen, wenn er nicht schon vorher durch A. Dürer, Hans Fries und H. Baldung Grien beeinflusst worden wäre. Dadurch aber entsteht ein Richtungsgemengsel, welches den Darstellungen des begabten Meisters etwas umsomewhat zwitterhaftes giebt, als er auch italienische Einflüsse erfährt, welche ihm nicht bloss als Baumeister massgebend sind, sondern auch wenigstens in den beiden Flügelbildern der Galerie zu Bern, die »Geburt Mariä« und den malenden »Lucas« darstellend, zutage treten. Mehr deutscher Art ist das Bildchen mit der »Enthauptung des Johannes« und das Bild mit der »hl. Anna selbdritt« im Museum zu Basel. Übrigens ist nicht zu bezweifeln, dass auch Manuel wie Urs Graf nur dann ganz in seinem Elemente sich befindet, wenn seine Gegenstände weltlicher Natur und namentlich dem Landsknechtleben entnommen sind, und wenn er sich auf derbe

flotte Zeichnungen beschränken kann. Seine Wandmalereien sind leider verloren, darunter auch sein bedeutendstes Werk, der »Totentanz« in 46 Darstellungen im Dominikanerkloster zu Bern von 1517—1522, von welchem jedoch eine erhaltene Aquarellkopie wenigstens eine Vorstellung giebt.

Den Hans Asper endlich, geb. in Zürich 1499 und gestorben daselbst 1571, vermögen wir nur nach seinen erhaltenen Bildnissen zu beurteilen. In diesem aber erscheint er nur in koloristischer Hinsicht berührt von Holbein und dem Cinquecento, im übrigen bleibt er mittelalterlich, hart und ungelent. So in dem Bildnisse Zwinglis und seiner Tochter in der Stadtbibliothek zu Zürich, in den Porträts eines Herrn Escher, und des Landvogts Holzhalb mit Frau im Künstlertütli zu Zürich, und in den Bildnissen des Feldhauptmanns Fröhlich und seiner Frau in Solothurn, wie des Professors Peter Vermigh in South Kensington Museum.

## Die Niederrheinische Schule.

Bei der stattlichen Entwicklung, welche Köln in der Malerei des 15. Jahrhunderts aufzuweisen hatte, konnte das niederrheinische Gebiet auch im 16. Jahrhundert nicht zurückbleiben, wenn es auch eigenartige Höhepunkte wie Nürnberg und Augsburg nicht aufzuweisen hatte. Dass dabei der niederländische Einfluss fortfuhr, den Niederrhein mehr als das übrige Deutschland zu berühren, war dabei von vornherein durch die Nachbarschaft und durch den aus dem 15. Jahrhundert herübergenommenen Zug begründet. Dabei hielt sich der Vorteil der Anregung, welche das idealistische Köln von den realistischen Niederlanden empfing, und der Nachteil der Hemmung selbständiger Weiterentwicklung ziemlich die Wage. Einflüsse von Oberdeutschland fehlten dabei keineswegs ganz, blieben aber sehr vereinzelt und auf die Kunstausübung durch Eingewanderte beschränkt.

So hatten die beiden Woensam von Worms, Jasper der Vater und Anton der Sohn, welche sich in Köln niederliessen, so lange keinen Anklang finden können, als sie sich nicht dazu bequemten, sich der Kölnischen Anmut und Vornehmheit so weit als möglich zu assimilieren. Ob dies dem Vater jemals gelang, wissen wir nicht, da keine gesicherten Werke seiner Hand nachweisbar sind, wir können aber den Prozess an Anton Woensam, gest. 1541 in Köln, verfolgen. Sein Altarwerk von 1520, dessen Mittelbild mit dem »Cruzifixus zwischen Constantin und Helena«



im erzbischöflichen Seminar zu Freising und dessen Flügel mit »Heiligen und Martyrien« in der Pinakothek zu München sich befinden, konnte den an Empfindungseligkeit gewöhnten Kölnern ebenso wenig gefallen, wie die »Gefangennahme Christi« von 1529 im Museum zu Köln oder die »Madonnen« im Pfarrhause von S. Severin in Köln und im Museum zu Darmstadt. Der kräftige und verdienstliche Meister konnte am Niederrhein erst schmackhaft werden, nachdem er sich zur Schwenkung nach der Seite des Meisters vom Tod der Maria herbeiliess, wie sie an der »Kreuzigung« von 1535 im Museum zu Köln nicht zu verkennen ist.

Weit zusagender blieb den Kölnern die Niederländische Kunst. Seit den Zeiten der van Eyck waren häufig niederländische Werke den Rhein heraufgekommen, und nicht selten hatten auch die Künstler selbst am Niederrhein Beschäftigung gefunden. Jan Joest, den man bisher für einen Calcarer gehalten, hat sich nunmehr als Haarlemer erwiesen, der nur einige Jahre in Calcar thätig gewesen und dann wieder in seine Heimat zurückgekehrt war. Mit Jan Joest aber hängt der bedeutendste Kölner Meister des 16. Jahrhunderts zusammen, jener Anonymus, den man nach einem Kölner und einem Münchener Werk den Meister des Todes Mariä zu nennen pflegt. Er hat mit seinen Kölner Vorgängern, wie den Meistern des hl. Bartholomäus und der hl. Sippe wenig mehr gemein, als eine gewisse Idealität und Vornehmheit der weiblichen Typen und jene Innigkeit des Ausdrucks und Zartheit der Geberde, welche den Niederländern zumeist mangelt. Das um 1515 entstandene Bild des »Marientodes« im Kölner Museum, für die Hauskapelle der Familie Hackenay in Köln gemalt, wie das um 1519 als Stiftung der Hackenay, Salm, Merlo und Hardenrath für S. Marien im Kapitol zu Köln gemalte Triptychon gleichen Gegenstandes, jetzt in der Pinakothek zu München (Kl. B. 16), geben den Meister in seiner ganzen anziehenden Tüchtigkeit und ermöglichen durch die meisterliche Zartheit des Vortrags wie durch die romantische Landschaft die Zuteilung einiger anderer Stücke an dieselbe Hand. So der »Anbetung des Kindes« von 1516 in der Sammlung Clavé von Boubaben in Köln und des Dreikönigsaltärcchens mit »Katharina und Barbara« auf den Innenseiten und den grau in grau gemalten »hh. Sebastian und Christophorus« auf den Aussenseiten der Flügel (Berlin). Ferner der »Anbetung der Könige« in Dresden, des Altars mit »der hl. Familie, dem Stifterpaar und ihren Patronen Georg und Katharina« in Wien, zwei anderer Madonnen ebenda, und endlich

des Altars mit der »Beweinung Christi, der hl. Veronica und dem Joseph von Arimathea« von 1524 im Städelschen Institut zu Frankfurt a. M.

Dass sich eine grosse Zahl seiner Werke in italienischen Sammlungen befindet, beweist den auch an dem wachsenden Italismus erkennbaren längeren Aufenthalt des Künstlers südlich von den Alpen. Darauf leiten der »Dreikönigsaltar« in S. Donato zu Genua, die »Madonna« in Palazzo Balbi Senarega in Genua, »Maria und Anna« in der Galerie zu Modena, »St. Hieronymus« in der Sammlung Cereda-Rovelli in Mailand und der »Kreuzigungsaltar« im Museum zu Neapel. In noch weiter vorgeschrittener italienischer Entwicklung aber die aus S. Luca d'Erba in Genua in die Dresdener Galerie gelangte »Anbetung der Könige«, eine gleiche Darstellung im Museum zu Neapel oder die »Beweinung Christi« aus S. Maria della Pace zu Genua, jetzt im Louvre. — Im Bildnis war der Meister so fein und hingebend, dass manches seiner Werke als Massys oder Holbein gelten könnté, was auch die Porträts in Cassel, in der Galerie Liechtenstein zu Wien und in den Uffizien in Florenz leicht erklärlich machen, obschon sie sich immerhin durch ihre schüchterne Modellierung und zarte Carnation von den überlegenen Werken der beiden unterscheiden. — Über 1530 hinaus vermögen wir den Meister, dessen Selbstbildnis die Sammlung v. Kauffmann in Berlin (Kl. B. 580) bewahrt, nicht zu verfolgen.

Der hervorragendste Schüler des trefflichen Meisters war Barthel Bruyn, geboren zu Köln 1493, gest. 1557. Mit wenig Eigenart ausgestattet, pflegte er, nachdem er sich mit anerkennenswertem Geschick in die Art seines Lehrers eingelebt, diese so lang zu manieren, bis er Gelegenheit fand, durch Studien bei rückkehrenden (niederländischen) Italisten sich zu dem hervorragendsten Förderer der italienischen Richtung am Rhein zu entwickeln. Seine unglaublich reiche Produktion, von welcher besonders die Pinakothek zu München zahlreiche Stücke darbietet, ist übrigens nicht immer von dem öden schematischen Charakter des grössten Teiles derselben, indem es ihm wohl gelang, sich gelegentlich und namentlich im Bildnis zu einer erfreulichen Frische und unmittlaren Wahrheit aufzuraffen (Kl. B. 496). Die Werke seiner Söhne Arnt und Barthel Bruyn d. J. sind zur Zeit noch nicht aus den Arbeiten der Bruynschen Nachfolge ausgelesen. Auch den in dieselbe Zeit gehörenden kölnischen Maler Hans von Melem (bei Bonn) kennen wir nur aus seinem Selbstbildnis in der Pinakothek zu München, welches ihn sicher als aus niederländischer Schule hervorgegangen erkennen lässt.

**Westfalen** hat in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts drei Malerwerkstätten von einigem Rang zu verzeichnen. Zunächst die der Gebrüder **Heinrich** und **Viktor Dünwegge**, 1521 als für die Dominikaner in Dortmund thätig erwähnt. Auch ihre Kunst ist ein Ausfluss der niederländischen, und zwar speziell holländischer Art. Der Realismus der Holländer wird freilich noch trockener in den »Kreuzigungsbildern« der ehemaligen Dominikanerkirche zu Dortmund in der Pinakothek zu München, wie auch in anderen verwandten Bildern zu Calcar, Wesel und in den Museen zu Antwerpen und Nürnberg. In Münster besorgt das Kunstbedürfnis die Malerfamilie **to Ring**, **Ludger to Ring der Ältere**, 1496 bis 1547, und seine Söhne **Hermann** und **Ludger d. Jüngere**. Sie sind als Bildnismaler nicht ohne Verdienst (Männliches Porträt **Ludger des Älteren** in der Berliner Galerie, porträtartige Sibyllenbrustbilder der Söhne in Augsburg und Schleissheim), im Kirchenbilde dagegen gering. Bedeutender erscheint der Maler von **Soest**, **Heinrich Aldegrevet**, geboren in Paderborn 1502, gestorben in Soest gegen 1560, ebenso tüchtig als Goldschmied und Kupferstecher, denn als Maler. Trotz entschiedener Kenntnis der Dürerschen Werke bringt er seine religiösen Stücke nicht über eine gewisse archaische Haltung hinaus, welche gleichwohl nicht ohne einen sympathischen Zug ist. Seine Bildnisse dagegen, worunter der »**Graf Philipp von Waldeck**« von 1535 im Museum zu Breslau, der »**junge Mann**« von 1540 in der Liechtenstein-Galerie zu Wien, der »**Lenneper Bürgermeister Therlaen**« von 1551 in der Galerie zu Berlin hervorragen, entfalten einen fesselnden Reiz durch ihre objektive Wahrhaftigkeit und sorgfältige Formbestimmtheit.

## Die Manieristen zu Ende des 16. Jahrhunderts.

Wie die Niederlande an der Nachfolge ihrer selbständigen Cinquecentisten, eines **Q. Massys**, **Patinir**, **Bosch**, **L. van Leyden** und **Scorel** nicht viel über ein Menschenalter festhielten, um dann die durch **Orley** und **Mabuse** gelockerte nationale Eigenart zu gunsten des italienischen Imports ganz preiszugeben, so geschah es auch in Deutschland. Die nationale Kunst der **Dürer** und **Holbein**, der **Cranach**, **Grünwald** und **Baldung** behauptete sich unter allmählicher Abbröckelung und Verquickung mit italienischen Elementen nicht viel über die Mitte des Jahrhunderts. Dann verwandelte sich die Gepflogenheit, die einheimische Schule durch italienische Studien abzuschliessen und zu läutern mehr und mehr

in eine italienische Schulung von Haus aus, wobei man vor allem die nationale Tradition als störenden Ballast über Bord warf. Die Ziele waren dabei mehr üppige Dekoration als die Schaffung selbstständiger Kunstwerke, mehr im Dienst von fürstlichem Schlösserluxus oder von fürstlichen Kirchenschöpfungen als im Dienst frommer Gesinnung, wobei es folgerichtig mehr auf routinierte Geschicklichkeit als auf eigentliche ernste Kunst ankam.

Wie man aber nicht hatte übersehen können, dass diesen veränderten Bedürfnissen die deutsche Kunst nicht entgegen kam und kommen konnte, so musste man es überdies als natürlich, logisch und stilgerecht erkennen, dass man auch den malerischen Schmuck jener Gebäude, welche man nach italienischen Vorbildern errichtete, italienischen Mustern entlehnte. Es konnte dabei kein Zweifel herrschen, an welchen Punkten Italiens man in dieser Richtung am besten auf seine Rechnung kam. Nirgends blühte die dekorative Manier mehr als in Rom und nirgends entfalteten sich malerische Wirkungen glänzender als in Venedig. Dazu hatte die römische Kunst in Mantua eine so bequem zu erreichende Filiale geschaffen, dass sich die deutschen Kunstjünger, die sich ohnehin von dem Dekorateur Giulio Romano mehr angezogen fühlten als von den schwerer zu erreichenden römischen Häuptionen, den weiten Weg sparen konnten und römische wie venetianische Elemente einander nahe fanden. Andererseits waren es auch in Venedig nicht mehr Bellini, Palma, Giorgione und Tizian, sondern vielmehr Tintoretto und Veronese, welchen man nacheiferte.

Einer der frühesten deutschen Repräsentanten der italienischen Manier ist der Salzburger Hans Bocksberger, geb. um 1540, hauptsächlich mit Fassadenmalerei in Salzburg, Passau, Augsburg, München, Landshut, Ingolstadt und Regensburg beschäftigt. Da diese Arbeiten zerstört sind, können wir ihn nur noch aus seinen erhaltenen inneren Wandgemälden der Residenz und in der Trausnitz zu Landshut beurteilen, welche ihm das Lob der Geschultheit in jeder Beziehung, nämlich hinsichtlich der Komposition und Raumauffüllung, der korrekten Zeichnung und des wirksamen Kolorits — aber auch nicht mehr — verdienen. Bei geringerer Geschicklichkeit bietet vielleicht mehr Eigenart dar Tobias Stimmer aus Schaffhausen, geb. 1539, gest. zu Strassburg 1582. Von seinen Fassadenmalereien kennen wir wenigstens noch eine, nämlich die des Hauses zum Ritter in Schaffhausen. Wusste er diesen wenigstens noch eine Spur von der Art Holbeins zu bewahren, so stellte er sich in seinen Bildnissen auf eigenen Boden, so dass sie trotz aller Derbheit wahr und charakteristisch wirken.

Immerhin ernster und gewissenhafter waren die Bestrebungen, denen Christoph Schwarz huldigte. Geboren vor 1550 zu oder bei Ingolstadt, war dieser aus seiner Münchener Schule bei Melcher (Melchior Bocksberger?) nach Venedig gelangt, und hatte sich dort dem Tintoretto angeschlossen. Über seinen dortigen Gewinn können zwar seine von Sandrart besonders gerühmten Fassadenmalereien, als sämtlich verloren, keine Belehrung mehr bieten, doch geben seine erhaltenen Altarwerke und Bildnisse noch Handhabe genug, um seine Tüchtigkeit ermessen zu lassen. So der »Engelsturz« und das »Martyrium des hl. Andreas« in S. Martin zu Landshut und der Marienaltar mit den Flügelbildern der hh. Hieronymus und Katharina« und der rückseitigen »Verkündigung« in der Pinakothek zu München. Auch seine Bildnisse zeugen nicht bloss von seiner tintoretischen Schulung, sondern auch von viel Eigenart, Unmittelbarkeit und Hingebung. So sein eigenes Familienbild in der Pinakothek zu München und ein männliches Bildnis mit Kind in Pommersfelden. Er starb als Hofmaler Wilhelm V. 1597 zu München.

Mehr äussere Erfolge wusste sich sein jüngerer Genosse Hans von Achen zu erwerben, welcher 1552 zu Köln geboren, ebenfalls zunächst an Tintoretto sich bildete, aber damit auch das Studium der michelangelesken Manieristen, wie selbst Correggios zu verbinden strebte. In Köln, München und von 1592 bis an seinen Tod (1615) in Prag als Hofmaler Rudolph II. beschäftigt, bietet er in zahlreichen Altarwerken, mythologischen und allegorischen Bildern, von welchen sich die meisten in den Galerien zu Wien, Prag und Schleissheim befinden, eine etwas charakterlose Mischung von alledem dar, wobei eine gewisse Schablone der Körperformen und Gesten wie die Ausdruckslosigkeit der Köpfe schwer begreifen lässt, wie der Maler in seiner Zeit zu hohen Ehren gelangen konnte. Übrigens sind seine Bildnisse (Ahnengalerie zu Schleissheim) nicht ohne Verdienst. Ihm nähert sich der begabte Joseph Heinz, geb. 1565 in Bern, seit 1591 bis an seinen Tod (1609) ebenfalls in Prag beschäftigt. Man sieht, dass bis an den Schluss des Jahrhunderts Süddeutschland die gefeiertsten Maler Deutschlands hervorbrachte oder wenigstens beschäftigte. Bleibende und selbständige Bedeutung kann übrigens von diesen und den übrigen Malern der Wende zum 17. Jahrhundert höchstens dem Christoph Schwarz zuerkannt werden.

---

Drittes Buch.

Die Malerei des siebzehnten und achtzehnten  
Jahrhunderts.

---

# Italien.

---

## Die bolognesische Schule.

Die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts hatte eine Schar von Manieristen erzeugt, die von dem reichen Erbe der grossen Cinquecentisten Roms zehend, deren Kunst, welche sie sich kopierend angeschult, in seichter Geschicklichkeit zu verwerten strebten. Viele von diesen erstreckten ihre unerfreuliche Thätigkeit noch tief ins 17. Jahrhundert hinein, Maler wie Giuseppe Cesari, genannt *il Cavaliere d'Arpino*, in hohem Alter 1640 gestorben, Cristofano Roncalli, gest. 1626, Baldassare Croce, gest. 1628 und Agostino Ciampelli, gest. 1640 in Rom, Fabricio Santafedè, gest. 1634 in Neapel, Ippolito Scarsello (*Scarsellino*), gest. 1620 in Ferrara, Bartolomeo Cesi, gest. 1629 in Bologna, Lazzaro Tavarone, gest. 1641 in Genua, und Enea Talpino, gest. 1626, wie Ercole Procaccini des Älteren Söhne Camillo, gest. 1627, und Giulio Cesare Procaccini, gest. 1626 in Mailand. Allein noch waren die Kräfte vorhanden, sich gegen diese Verflauung zu erheben, und Wege zu suchen, aus derselben herauszukommen. Dieser Wege aber gab es zwei: entweder in ernster Umkehr zu den erhabenen Vorbildern unter möglichster Verbindung ihrer Vorzüge und auf Naturstudium gegründeter selbständiger Verarbeitung, oder aber die entschlossenste Rückkehr zur Natur unter Überbordwerfen aller Tradition.

Der erstere Weg wurde in Bologna betreten. Lodovico Caracci, geb. 1555 zu Bologna, hatte nach vollendeter Schulzeit bei dem Manieristen Prospero Fontana eine Wanderung angetreten, welche ihn zu hingebenden Studien in Florenz nach Andrea del Sarto, in Parma nach Correggio, in Mantua nach

Giulio Romano. und in Venedig nach Tizian, Tintoretto und Paolo Veronese führte. Kein Wunder, dass dabei Correggio und die Venetianer gegen den Römer im Vorteil standen, und dass sich dadurch ein fühlbarer Gegensatz gegen die vornehmlich auf Michelangelo und Raphael fussenden Manieristen bildete. Heimgekehrt wusste dann Lodovico seine beiden Vettern Agostino Caracci, geb. 1557, und Annibale Caracci, geb. 1560, für seine Erfahrungen und Ziele zu gewinnen, und sie zu einem ähnlichen Studienaufenthalt in Parma und Venedig zu veranlassen. Nach dem Abschluss dieses, 1582, bezogen sie in Bologna nicht bloss ein gemeinsames Atelier, sondern gründeten eine Schule, welche sie die *Accademia degli Incamminati* (die Schule der Reform) nannten. In der Weise aller Akademien seit dieser sorgten sie dabei für lebende und tote Modelle, für Gipsabgüsse, Handzeichnungen und Stiche, wie denn Agostino selbst die Theorie in Gestalt von Vorlesungen nicht versäumte. Der eigentliche Vorzug vor den Schulateliers der Manieristen, wie ein solches damals unter starkem Zulauf der Niederländer Dionys Calvaert in Bologna hielt, bestand darin, dass von den Caraccis darauf gehalten wurde, die traditionellen Vorzüge der grossen Meister nicht bloss zu verbinden, sondern durch eifrige Naturstudien zu selbständiger und neuer Gestaltung und Lebendigkeit zu bringen. So wurde aus der Akademie der Reform oder der Eklektiker etwas wirklich Verdienstliches und den stetigen Rückschritten der Manieristen gegenüber ein Fortschritt.

Sowie sich das gegenseitige Verhältnis der drei Akademiegründer schon in den Fresken des Palazzo Fava und in dem bald darauf gemalten »Romulus- und Remusfries« des Palazzo Magnani zu Bologna entwickelt hatte, so blieb es trotz aller Gesamttüchtigkeit jedes einzelnen im wesentlichen: Agostino erfand, Lodovico komponierte, Annibale malte. Die Malereien der drei Erdgeschosssäle des Palazzo Sampieri von 1593 besiegelten ihren gemeinschaftlichen Ruf, welcher auch rasch über die Mauern Bolognas hinausflog. Schon 1597 erging ein hochbedeutender Auftrag aus Rom an Agostino und Annibale, nämlich der, die grosse Galerie und ein anstossendes Zimmer des Palazzo Farnese mit Fresken zu schmücken. Agostino konnte oder wollte sich daran nur einige Jahre beteiligen und so blieb das gewaltige Werk dem Annibale, dem daran die Flügel gewachsen, allein innerhalb eines Jahrzehnts durchzuführen. Es stellt einen reichen Cyklus aus der Götter- und Heroenwelt mit besonderer Betonung der Liebesmythen dar. Die Wände und Gewölbe sind durch ein meist grau in grau ge-



maltes Rahmenwerk gegliedert, welches in Architektur und Ausschmückung zwar an die Gliederungen des Gewölbes der sixtinischen Kapelle gemahnt, aber sich doch selbständig an die damalige Barockarchitektur anschliesst. Dasselbe gilt von den Dekorativfiguren, während die lebendige Zeichnung und Komposition wie das blühende Kolorit mit der vielfach auf Correggio zurückgehenden Lichtführung der Gemälde selbst ebenso von dem kombinierten Programm der Caracci wie speziell von der glänzenden Begabung Annibales das günstigste Zeugnis giebt. Die Galerie Farnese darf unbedenklich als das bedeutendste Werk der ganzen Schule und als eine Leistung betrachtet werden, welche sich den Schöpfungen der grossen Cinquecentisten dem Werte nach mehr nähert, als die Malereien Giulio Romanos in Palazzo del Te zu Mantua.

Hatte Annibale erst in der »Madonna mit Heiligen« von 1592 wie in der ebenfalls jetzt im Louvre befindlichen »Auf-erstehung Christi« von 1593 den in früheren Arbeiten noch unvermittelten Eklekticismus abgeklärt und organisch verschmolzen gezeigt, so erwies er sich doch nicht vor den Tafelbildern, zu welchen er während der Arbeit in Palazzo Farnese Gelegenheit fand, als den ganzen und vollreifen Meister. Mit diesen aber entfaltete er eine Vielseitigkeit, die ihn den verschiedensten Aufgaben und Kunstzweigen gleich gewachsen zeigte. Denn auf gleicher Höhe, wie mythologische Bilder, stehen auch Altarwerke, wie die »Himmelfahrt Mariä« in S. Maria del Popolo, oder die »Madonna mit dem hl. Gregor« in der Bridgewater-Galerie zu London. Und ebenso kraftvoll wie das Bildnis, in dessen Gebiet der lautenspielende »Giov. Gabrielle« (il Mascarone) in der Dresdener Galerie oder sein Selbstbildnis in den Uffizien hervorragt, vertrat er dann auch das Genrebild, wovon der »Fleischerladen« in Oxford und das »Bäuerliche Linsengericht« in Palazzo Colonna zu Rom Zeugnis giebt, der von ihm radierten Bologneser Strassenfiguren nicht näher zu gedenken. Besonders aber kann er als der Begründer der italienischen Landschaftsmalerei betrachtet werden, welche durch ihren Einfluss auf P. Bril, Claude, Poussin, Dughet u. s. w. von umfassendster Bedeutung geworden ist. Die Galerie Doria in Rom wie die Galerien zu Madrid, Paris, St. Petersburg und Berlin bewahren noch treffliche Stücke, an denen zwar die dekorative Absicht nicht zu leugnen, ebensowenig aber auch eine gewisse Grossartigkeit und stimmungsvolle Auffassung zu verkennen ist. Wie es scheint mehr durch Überarbeitung wie wegen schlechter Entlohnung seines Farnese-Werkes nervös und schwermütig geworden, starb er schon 1609 in Rom.

Agostino war noch früher aus dem Verein ausgeschieden. Er hatte verhältnismässig wenig gemalt, obwohl ihn die »Geburt Christi« von 1584 in S. Bartolomeo di Reno in Bologna, die »Madonna mit Heiligen« von 1586 in der Galerie zu Parma, die »letzte Kommunion des hl. Hieronymus« und die »Himmelfahrt Mariä« in der Pinakothek zu Bologna, ferner das Damenbildnis von 1598 in der Galerie zu Berlin, die Gouachelandschaft in Palazzo Pitti und seine Kupferstiche als einen ebenso tüchtigen wie vielseitigen Vertreter der Schule erkennen lassen. Zu doktrinär jedoch für die gemeinsame Arbeit mit Annibale in Palazzo Farnese, hatte er Rom verlassen und war bald darauf, mit dem Freskenschmuck eines Pavillons für den Herzog von Parma beschäftigt, in Parma 1602 gestorben.

Lodovico überlebte seine beiden Genossen und stand seit 1600 allein an der Spitze des Caraccischen Schulateliers, übrigens keineswegs bloss als Theoretiker und Lehrer in der erst seit seinem Alleinsein zur vollen Bedeutung gelangten Schule, sondern auch praktisch thätig. Zwar waren schon die »Madonna Bargellini« von 1588 und die »Immacolata« in der Pinakothek zu Bologna, das Fresko des »Gastmahls im Hause Simon« von 1592 im Olivetanerkloster von San Michele in Bosco, die »Vision des hl. Hyacinthus« von 1594 im Louvre und die »Himmelfahrt Christi« von 1597 in S. Cristina zu Bologna von unzweifelhaftem Verdienst allein die vollreife Abgewogenheit und ruhige Grossheit seiner Art zeigt sich doch erst in den Arbeiten nach dem Freskenzyklus des Klosterhofs von S. Michele in Bosco, namentlich in dem »hl. Martin« der Kathedrale von Piacenza und in den zwei Darstellungen der »Bestattung und Himmelfahrt Mariä« in der Galerie zu Parma. Bezeichnend für den Ernst seiner Bestrebungen ist, dass der Gram über einen zu spät entdeckten Zeichenfehler an der kolossalen »Verkündigung« in S. Petronio zu Bologna ihn aufs Totenbett warf 1619.

Der hervorragendste unter den Schülern der Caracci war Guido Reni, geb. 1575 zu Bologna als der Sohn eines Musikers. Erst bei Calvaert in der Lehre, war er in seinem 20. Jahre bei Lodovico eingetreten, hatte aber schon 1598 sich nicht bloss selbstständig gemacht, sondern in der Konkurrenz um die Fresken in Palazzo pubblico zu Bologna seinen zweiten Meister sogar geschlagen. Die Fresken sind verloren, und abgesehen von der vielleicht schon vor 1598 entstandenen »Krönung Mariens« in der Pinakothek zu Bologna, welche neben caraccischen Zügen noch Calvaerts Manierismus zeigt, ist das schöne Bildnis der 1599

hingerichteten »Beatrice Cenci« sein frühest datiertes Werk. Sein wiederholter Aufenthalt in Rom hatte ihn zunächst zu Antikenstudien veranlasst, welche nachdrücklicher in die eklektische Kunst eingeführt zu haben wohl sein Verdienst ist. In seiner zweiten römischen Zeit (1605—1612) empfing er aber auch den mächtigen Eindruck des Naturalismus eines Caravaggio, welchem er in einigen Bildern huldigte, wie in der »Kreuzigung Petri« in der Galerie des Vatikan und in den »Einsiedlern Paulus und Antonius« im Museum zu Berlin.

Allein schon 1608 finden wir ihn wieder im idealen Fahrwasser, wie dies der »Todesgang des hl. Andreas« in der Andreaskapelle bei S. Gregorio, das reizende »Engelkonzert« in der Sylviakapelle bei derselben Kirche, namentlich aber das 1609 entstandene grosse Deckengemälde des Casino von Palazzo Rospigliosi in Rom (Kl. B. 59) zeigt, das unter dem Namen »Aurora« weltbekannt ist. Das letztere gehört in der That zu den besten Arbeiten der Caraccisten, und lässt durch eine überaus glückliche anmutige Komposition, natürliche und frische Bewegung, heiteres Kolorit und einen seltenen Jugendzauber manche Äusserlichkeit, Flauheit und Oberflächlichkeit übersehen. Auch die 1610 gemalten Fresken in der Hauskapelle des Quirinalpalastes mit der »Himmelfahrt Mariens« in der Kuppel, wie die »Heiligenszenen« der Grabkapelle Paul V. in S. Maria Maggiore von 1611 stehen noch ziemlich auf gleicher Höhe. Ebenso die nach seiner Rückkehr nach Bologna 1612 entstandenen Altarbilder, »Petrus und Paulus« in der Brera zu Mailand, der »bethelehemitische Kindermord«, die »Pietà mit den Schutzheiligen von Bologna« und der »Crucifixus«, sämtlich in der Pinakothek zu Bologna. Wie das letztere Bild, von welchem eine Wiederholung in Modena bereits von einem lyrisch sentimentalischen Schmerzausdruck, so erscheint dann auch die »Himmelfahrt Mariä« in S. Ambrogio zu Genua wie in der Pinakothek zu München (Kl. B. 532) nur mehr von dem Reize eines dünnstimmigen Hymnus, der an Kraft des Knochenbaues und der Zeichnung schon viel zu wünschen übrig lässt. Ebenso verhält es sich mit dem Halbkuppelbild der »Himmelfahrt des hl. Dominikus« von 1620 in S. Domenico zu Bologna und mit der »Madonna« im Prado zu Madrid (Kl. B. 34).

Von nun an ging es mit seiner Kunst entschieden abwärts. In Ravenna, Neapel und Rom, zum Teil durch die Missgunst seiner Kunstgenossen, ohne wesentlichen Erfolg, widmete er sich nun in der Heimat einer Produktion, die sich um so flauer, handwerksmässiger und flüchtiger erwies, jemehr ihn seine Leidenschaft

für das Spiel nötigte, rasch zu verdienen. Werke aus dieser Zeit finden sich zu Dutzenden im Louvre, in den Uffizien und in Pitti, zu Bologna, Madrid, Petersburg, Wien, Dresden und München. Kann man sich auch der Anmut und Empfindung seiner mit Recht populär gewordenen Darstellungen des Sebastian und des reuigen Petrus, der Magdalena, Maria und hauptsächlich des »Ecce homo« nicht entziehen, und ebensowenig unangezogen fühlen von der klassizistischen Schönheit seiner mythologischen Darstellungen, wie des »Raubes der Europa und der Helena«, der »ruhenden Venus«, des »Bacchus und der Ariadne«, des »Apoll und Marsyas«, so machen sich doch bei näherer Betrachtung Handfertigkeit und Oberflächlichkeit unangenehm bemerklich. Er stand übrigens, sich gelegentlich auch im Bildnis versuchend (Kl. B. 52) noch in ungeschmälertem Ansehen, als er 1642 in Bologna starb.

Auch Domenico Zampieri, genannt Domenichino, geb. 1581 als der Sohn eines bologneser Schuhmachers, war aus der Schule Calvaerts in jene der Caracci übergetreten. Dann war es für ihn höchst günstig gewesen, dass er dem Annibale als Gehilfe bei den Arbeiten in Palazzo Farnese nach Rom folgen durfte, da er nicht bloss sich daran praktisch befestigen, sondern, als er sich selbständig gemacht, lohnende Aufträge in Rom finden konnte. In dem Fresko der »Geisselung des hl. Andreas«, welches er in der Andreaskapelle bei S. Gregorio neben Renis »Hinrichtungsgang des Heiligen« zu malen bekam, liess er dann schon deutlich ersehen, dass er energischer und realistischer vorging als sein weicherer Mitschüler Guido. Dasselbe zeigten die schönen Fresken aus dem »Leben des hl. Nilus« in der Niluskapelle zu Grottaferrata am Albanergebirg, die Wandbilder aus dem »Leben der hl. Cäcilia« in S. Luigi de' Francesi, wie auch die berühmte »letzte Kommunion des hl. Hieronymus« in der Galerie des Vatikan, die schöne »Jagd der Diana« in Palazzo Borghese, und einige Landschaften. Es würde zu weit führen, alle Altar- und Freskowerke aufzuzählen, welche Domenichino, 1617—1621 in Bologna und Fano, 1621—1630 wieder in Rom, und schliesslich bis an seinen Tod 1641 in Neapel thätig, ausgeführt hat. Trotz seiner reichen Produktion und trotz der Erschwerungen durch die Intriquen der neapolitanischen Kunstgenossen bei der zehnjährigen Arbeit im Tesoro des Doms zu Neapel ist jedoch ein Nachlassen seiner Kraft und seines Strebens, wie bei Guido, bei ihm kaum zu verspüren.

Dem Guido Reni und Domenichino steht Francesco Albani, geb. 1578 zu Bologna, gest. daselbst 1660, bereits

merklich nach. Erst mit Guido engbefreundet dann aber zerfallen, um Domenichino eine dauernde Anhänglichkeit zu bewahren, blieb er in Gemässheit seiner Veranlagung doch an dem anmutigen Stil Renis haften. Indes vermochte er im wesentlichen doch nur ein Darstellungsgebiet mit selbständigem Erfolg zu kultivieren, nämlich das der Engel- und Puttenreigen in mehr oder weniger reicher landschaftlicher Umgebung. Doch auch hierin wie im mythologischen und allegorischen Genre erscheint er nur anerkanntswert und reizvoll, wenn er sich auf kleinen Massstab beschränkt, während er in grossen Darstellungen und besonders in seinen Altarbildern leer und unzulänglich wirkt. Ebenso erhebt sich Giovanni Lanfranco, geb. 1580 zu Parma, gest. in Rom 1647, unter den Mitgliedern der Schule nur zu einem Maler zweiten Ranges, wenn er auch, vorzugsweise von den Kuppelmalereien Correggios angeregt, in der Weise seines grossen Landmannes grosse Erfolge gewann und wohl derjenige war, welcher den froschperspektivischen Wolkenglorien zur weitesten Verbreitung verhalf. Nicht höher steht Giovanni Francesco Barbieri, genannt *il Guercino* (der Schieler), geb. 1590 zu Cento, gest. 1666 zu Bologna, der zwar nur indirekt zu den Schülern der Caracci zählt, gegen den Schluss seines Lebens aber sogar Haupt der Schule wurde. Weder mit der Empfindung eines Reni, wie dies seine »Aurora« in der Villa Ludovisi (Kl. B. 216) zeigt, noch mit der Energie eines Domenichino ausgestattet, vermochte er es indes über formale Korrektheit kaum hinauszubringen.

Nur ihrer koloristischen Tüchtigkeit wegen verdienen endlich noch Alessandro Tiarini und Giacomo Cavedone unter den Caraccischülern genannt zu werden. Der erstere, geb. 1577 zu Bologna, gest. daselbst 1668, war aus einer florentinischen Manieristenschule in die bolognesische Werkstatt übergegangen, und verdankte wohl früheren Studien nach Andrea del Sarto das Ansprechende seines malerischen Vortrags. Der andere, geb. 1577 zu Sassuolo im Modenesischen, gest. 1660 zu Bologna, war von dem Manieristen Bartolomeo Passerotti in Bologna zu den Caracci gekommen und hatte dann seine Eigenart in einem gewissen Anschluss an die venetianische Art gesucht. Allein er hielt nicht das, was seine bedeutenden Talente versprochen, und verkam im Elend. Andere Caraccischüler genügt es nur zu nennen. So Lucio Massari (1569—1633), Francesco Brizio (1574 bis 1623) und Lorenzo Garbieri (1580—1654). Mit dem Bildnis beschäftigte sich der meist in Rom thätige Baldassare Aloisi genannt Galanino (1577—1638), mit dekorativem Innen- und Aussenschmuck

die gesuchten Leonello Spada (1576—1622) und Giovanni Curti, genannt *il Dentone* (1570—1631), der letztere durch die Spezialität gemalter Architekturperspektiven im Deckenschmuck für die Folge von weittragender Bedeutung. Die Landschaft pflegte dann unter den Caraccischülern im Sinne der Meister Giambattista Viola (1576—1622) und der freilich nur indirekt mit der Schule zusammenhängende Agostino Tassi (1566—1642), der Lehrer des Claude Gellée. Das Frucht- und Blumenstück endlich war durch Pietro Paolo Bonzi, genannt *il Gobbo* (der Höckerichte) *de' Caracci* oder *da' Frutti*, nach 1630 in Rom verstorben.

Das jüngere aus der Schule Renis und Albanis hervorgegangene Geschlecht zählt nur mehr wenige nennenswerte Maler. So bildete Guido Reni den Guido Canlassi, seines deformen Kopfes wegen *Cagnacci* beige nannt, 1601—1681, dessen »Himmelfahrt der hl. Magdalena« und »Mater dolorosa« in München nicht ohne Verdienst sind. Dann den Giovanni Andrea Sirani 1638—1665, dessen Ruf des Malers Tochter Elisabetta Sirani wider Verdienst verdunkelte. Endlich den Simone Cantarini, von seiner Geburtsstadt *il Pesare* e genannt, 1612—1648, welcher die verblässende bologneser Weise durch venetianische Studien aufzufrischen suchte. Aus Albanis Atelier dagegen waren der Römer Andrea Sacchi, 1598—1661, der Begründer einer erfolgreichen römischen Schule, und der Bologneser Carlo Cignani, 1628—1719 gekommen, der letztere von seinem Gönner Papst Clemens XI. in den Grafenstand und zum Haupte der von diesem Papste 1709 gegründeten Clementinischen Akademie in Bologna erhoben. Die erstere römische Schule aber bildete den tüchtigen Carlo Maratta (Maratti), geb. 1625 bei Ancona, gest. 1713 in Rom, welcher auf die älteren Meister zurückgehend sich durch die Restauration der Stanzenfresken Raphaels ein nur bedingtes, durch eigene Kompositionen, wie »Bathseba« in der Liechtensteingalerie zu Wien (Kl. B. 366) ein grösseres, durch seine Bildnisse aber ein uneingeschränktes Verdienst erwarb. Aus der Clementinischen Akademie aber waren Marcantonio Franceschi, 1648 bis 1729 und Giuseppe Maria Crespi, 1665—1747, hervorgegangen, welche indes das Schulhaupt Cignani in keiner Weise erreichten.

Welchen Bildungsgang endlich Giovanni Battista Salvi, nach seinem Geburtsort Sassoferato genannt, 1605—1685, durchgemacht, ist unbekannt, und aus dem engen Kreise seiner ansprechenden Madonnenbilder (Kl. B. 683), neben welchem umfänglichere

Kompositionen, wie die »Geburt Christi« im Museum zu Neapel (Kl. B. 515) seltener sind, nicht zu entnehmen. Sein hauptsächlichster Tätigkeitsort ist Rom. Vielleicht gehörte er zur Schule Guercinos, von welcher sonst die Brüder Bartolomeo Genari' 1594—1661 und Ercole Genari, 1597—1658, zu nennen sind.

## Caravaggio und die neapolitanische Schule.

Trotz aller Bedeutung, welche den Häuptionern der bolognesischen Schule, einem Annibale Caracci, Reni und Domenichino unbestreitbar innewohnt, bleibt doch an ihren Prinzipien etwas von dem Manierismus der unmittelbar vorausgegangenen Zeit haften, in welchen auch die Schule in ihrem weiteren Verlauf oder richtiger Ausleben wieder versinkt. Innerhalb des Eklektizismus war das ganze Heil auf die Persönlichkeit seines Vertreters gestellt, fehlte der starke Arm, die individuelle Selbständigkeit, so musste aus dem Zurückgreifen auf ältere Vorbilder wieder schablonenhaftes System, Nachahmung und Manier werden. Radikal konnte man dem Manierismus nur entgegentreten, wenn man sich entschloss, mit der Vergangenheit zu brechen und sich dem Naturstudium unmittelbar und rücksichtslos zu widmen, es nach Kräften ablehnend, dem Naturalismus durch das Studium nach den grossen Meistern zu Hilfe zu kommen. Die Verflachung des Manierismus machte den Versuch einer solchen Rettung unausbleiblich, und gleichzeitig mit dem Auftreten der Eklektiker entstanden auch Künstler dieser Richtung.

An der Spitze stand Michelangelo Merisi, geb. 1569 in einem Städtchen südlich von Bergamo, das ihm auch seinen landläufigen Künstlernamen, Caravaggio, gab. Wo er gelernt, ist unbekannt, jedenfalls in Oberitalien: sicher ist nur, dass er in dem Bestreben, die Natur allein zum Vorbild zu nehmen, sich auf keinen Lehrer stützen konnte und autodidaktisch auf sich selbst angewiesen war. In Rom als Gehilfe bei Cavaliere d' Arpino eintretend, konnte er sich natürlich mit seinen Grundsätzen am wenigsten geltend machen, und er sah sich daher bald genötigt, auf diese Stellung wieder zu verzichten. Es folgten üble Jahre, bis seinen Bestrebungen einsichtige Anerkennung zu teil wurde, und auch dann fehlte es nicht an Hohn und Gegnerschaft, die ihn bei seiner jähzornigen Natur in böse Händel verwickelten und schliesslich wegen Totschlags (1606) seine Flucht aus Rom nötig machten. Nicht anders erging es ihm dann in Neapel, Malta und Sizilien,

bis er, vom Papste begnadigt, wieder nach Rom zurückkehren durfte. Er erreichte jedoch die ewige Stadt nicht mehr, sondern starb auf dem Wege dahin zu Porto d'Ercole im Todesjahre Annibale Caraccis, 1609.

Merkwürdig, dass er in einem so kurzen und bewegten Leben doch so viel zu leisten vermochte! Seine Naturstudien hatten ihn zunächst zum Genre geführt, wobei er sich jedoch nicht mit jenen fast albernen Zusammenstellungen von Geldmensen begnügte, wie Massys, sondern als Sittenbildmaler im eigentlichen Sinne ins volle Leben griff, wie es sich damals in den Kneipen um das Marcellustheater abspielen mochte. Da erscheint die »Wahrsagerin«, einen Jüngling mit ihren verbuhlten Augen bestrickend (Capitolinische Galerie) oder es verderben »Falschspieler« ihr argloses Opfer (Palazzo Sciarra in Rom). Dazu kommen hinwieder Gegenstände, welche keineswegs der Nachtseite des täglichen Lebens angehören, wie die reizende »Lautenspielerin« in der Liechtensteingalerie zu Wien (Kl. B. 358), der »Lautenspieler« in der Eremitage zu St. Petersburg und das »Konzert« bei Lord Ashburton in London. Verhältnismässig früh erscheinen dann ein paar Allegorien aus dem Erosgebiet, welche den Künstler sogar in poetischer Stimmung zeigen, wie der »siegreiche Amor« und der »überwundene Amor« in der Galerie zu Berlin, mit welchen er nach gleichzeitigen Berichten die »irdische und himmlische Liebe« darstellen wollte. An diesen Werken erscheint zwar alles Konventionelle vermieden, ja es spricht sich sogar der direkteste Gegensatz gegen Manieristen und Akademiker aus, allein das Kolorit wie die Gesamthaltung verrät doch noch einigen Zusammenhang mit den Venetianern.

Mit der Zeit jedoch wird seine Art, seinem gewalthätigen Wesen entsprechend, härter, drastischer. Konnten »Martyrienbilder« wie für S. Luigi dei Francesi und S. Maria del Popolo in Kirchen passend erscheinen, so wurde schon das »Matthäusbild« eines Altars der ersteren Kirche, jetzt in der Galerie zu Berlin, und der für die transtiberinische Kirche della Scala gemalte »Tod Mariens«, jetzt im Louvre, von den Kirchenvorständen als ungehörig zurückgewiesen. Bei aller Derbheit und Knorrigkeit aber wirken Martyrien, die Dornenkrönung und die Grablegung Christi (mehrfach wiederholt) durch die Wahrheit des Ausdrucks erschütternd. Auch seine späteren Genrebilder, wie die »Falschspieler« in der Galerie zu Dresden und einige »Concertinos« werden zunehmend derber, während das Bildnis an rücksichtsloser Wahrheit ebenso gewinnt, wie es an Durchführung einbüsst.



Eine eigentliche Schule hatte Caravaggio nicht. Um so grösser war dagegen die Zahl der Nachahmer und solcher Künstler, die sich mehr oder minder seinem Einflusse hingaben. Unter diesen waren Franzosen, Niederländer und Deutsche, hier kommen nur die Italiener in Betracht, von welchen ihm Bartolomeo Manfredi, geb. um 1580 zu Ustiani bei Mantua, gest. nach 1617 in Rom, der Venetianer Carlo Saraceni, 1585—1625, welcher seine Art nach Venedig brachte, und der Römer Angelo Caroselli, 1585 bis 1633, hervorragten. Am meisten schlug, trotz des verhältnismässig kurzen Aufenthaltes Caravaggios in Unteritalien seine Kunst in Neapel Wurzel, wo bei den dort von vornherein herrschenden naturalistischen Neigungen der raphaelische Manierismus am gründlichsten verleidet war.

Wir wissen jedoch nicht, ob der Begründer der neapolitanischen Schule mit Caravaggio zu persönlicher Berührung oder gar in Schulabhängigkeit gelangt war. Jusepe de Ribera, beigenannt lo Spagnoletto, war in der spanischen Stadt Játiva im Gebiet von Valencia am 12. Januar 1588 geboren, und zunächst Schüler des Fr. Ribalta. Frühzeitig nach Neapel gelangt, das als spanische Dependenz damals in lebhafter Beziehung zu dem Mittelmeergebiet der pyrenäischen Halbinsel stand, blieb er dann auch durch ein halbes Jahrhundert bis an seinen Tod 1656 in Italien, meist in Neapel thätig. Wir müssen ihn deshalb zu Italien rechnen, wenn auch seine Kunst manche Elemente Ribaltas darbietet, zumal doch die Einflüsse der Werke Correggios, Tizians und Caravaggios stärker sind. Erscheint aber auch Riberas Vorliebe für den Ideen- und Darstellungskreis Caravaggios, für dessen kräftiges Pathos, und dessen naturalistische Auffassung unter Bevorzugung der Darstellung des Alters zweifellos, so unterscheidet er sich doch scharf von dem letzteren durch eine weichere und mehr malerische Technik im Gegensatz zu dem mehr plastischen Stil seines älteren Zeitgenossen. Auch ist die künstlerische Überlegenheit des Spaniers nicht zu leugnen, wie auch sein Einfluss auf die italienische und speziell neapolitanische Kunst und damit zusammenhängend auf die spanische weiter reichte als der Caravaggios.

Seine datierten Bilder gehen nicht weit zurück und es wird bei den geringen Verschiedenheiten, welche sein Stil an den undatierten Werken (Kl. B. 197, 292, 318) darbietet, immerhin schwer sein, die Wandelungen nachzuweisen, welche er durchlaufen haben mochte. Wenn wir von den nach dem Entstehungsjahr bekannten Bildern ausgehen, so erscheinen die »Himmelsleiter« von 1626 zu Madrid wie »der betrunkene Silen« vom gleichen Jahre im

Museum zu Neapel, ja selbst noch der »Nebukadnezar« von 1630 in Kopenhagen vergleichungsweise schüchtern. Energischer ist die realistische Auffassung in der »hl. Familie« von 1634 im Museum zu Toledo wie auch an dem schönen Bild des »hl. Sebastian« von 1636 in Berlin, und einigen Philosophenbildern von 1636 und 1637, während das herrliche Bild der »Immaculata« von 1635 am Hochaltar der Augustinerkirche zu Salamanca, bereits an ähnliche Darstellungen Murillos erinnert. Machen sich dann auch an anderen hinwiederum, wie an der »Mater dolorosa« von 1638 im Städelschen Institut zu Frankfurt oder an der »Maria Egyptiaca« zu Dresden von 1641, Einflüsse von Correggio und Tizian bemerklich, so ist doch spätestens in den vierziger Jahren die vollste Selbständigkeit des Meisters unverkennbar. So in dem berühmten »Martyrium des hl. Bartholomäus« im Prado zu Madrid (mehrfach wiederholt) und in jenem des »hl. Andreas« von 1644 in München. Und noch in den fünfziger Jahren erscheint die Kraft des Künstlers ungebrochen, ja es gehören gerade mehrere Werke dieser Jahre, wie die »Anbetung der Hirten« von 1650 im Louvre, der »hl. Sebastian« von 1651 in Neapel, die imposante »Kommunion der Apostel« von 1651 im Chor von S. Martino zu Neapel und die »Kreuzabnahme« im Tesoro derselben Kirche zu seinen Hauptleistungen.

Von seinen Nachfolgern sind zunächst Giambattista Carraciolo, gest. 1641, Cesare Fracanzano, gest. 1657, und des Carraciolo Schüler Massimo Stanzioni, 1585—1656, zu nennen, welcher letztere zwar in seiner späteren Zeit zu den Caraccisten, speziell zur Art Renis überging, aber trotzdem zu den verdientesten Malern Neapels zu zählen ist. Dasselbe gilt von Andrea Vaccaro, 1598—1670, welcher die dunkle Tonalität der Schule von Neapel mit bolognesischer Idealform verband, und von Fra Mattia Preti, genannt il Cavaliere Calabrese, 1613—1699, in Rom, Neapel und zuletzt in Malta thätig. Aniello Falcone endlich, 1600—1665, ist uns, da seine Bilder nicht sicher nachweisbar, mehr durch seinen Ruf als Schlachtenmaler, zu welchem Kunstzweig sein bewegtes Revolutionsleben reichliche Motive darbot, bekannt, und namentlich als Lehrer wichtig.

Aus seiner Schule ist nämlich ausser dem Landschaftler Domenico Garciulo, genannt Micco Spadaro, 1612—1679, Salvator Rosa hervorgegangen. Geboren 1615 zu Arenella bei Neapel hatte dieser, anfangs mit Musik und Poesie beschäftigt, damit begonnen auf einsamen Wanderungen in den Abruzzen und an der Küste Naturstudien zu zeichnen, meist Landschaften mit

Ruinen und verwetterten Bäumen, die er mit fahrenden Söldnern, Räubern und anderem Gesindel staffierte, bis er endlich bei Falcone systematischen Unterricht fand. Sein phantastisch-romantischer Naturalismus, mit dem er nun auch auf die Gefechtsdarstellung seines Lehrers einging, erwarb ihm bald Freunde und ermöglichte ihm, in Neapel, Rom, Florenz und schliesslich wieder in Rom ein zwar bewegtes aber an Erfolgen reiches Künstlerleben zu führen, bis er 1673 in Rom starb. Das Kirchenbild war seine Sache nicht. Eher biblische Szenen phantastischer Art, wie »Saul und der Geist Samuels« (Louvre) und »Jonas in Ninive« (Kopenhagen), oder mythologische und klassisch-historische Darstellungen, bei welchen zumeist die Landschaft eine gewichtige Rolle spielt, wie »Prometheus« (Pal. Corsini in Rom), »Jason mit dem Drachen«, der »Tod des Regulus« und die »Verschwörung des Catilina« (Pitti). Von besonderer Lebendigkeit und effektvoller Lichtführung bei dunklen Schatten sind dann die Schlacht- und Reitergefechtdarstellungen, von welchen die Galerien in Paris und Wien, der Palazzi Pitti und Corsini in Florenz wie des Palazzo Corsini in Rom stattliche Proben besitzen. Als seine hervorragendsten Schöpfungen aber sind die reinen Landschaften zu betrachten, düstere Gebirgsschluchten und felsige Küsten, welche zwar niemals Veduten sondern romantische Kompositionen sind, aber stets von stimmungsvoller Wahrheit durch die Wolkenmassen und atmosphärischen Effekte mit blitzartig wirkenden Lichtern und tiefen alle Farbigeit ausschliessenden Schatten sind. Man wird sich der düsteren Einsamkeitspoesie dieser Werke ebensowenig entziehen können, wie der Räuberromantik seines Genre, welcher er auch als flotter Radierer huldigte. Von seinen Nachfolgern und Nachahmern können wir Bartolomeo Torreggiani, Marco Masturzio und Giovanni Ghisolfi nur nennen.

Minder erfreulich erscheint Riberas Nachfolge in dem überproduktiven Luca Giordano, genannt Fapresto. Geb. 1632 in Neapel, gest. daselbst 1705, war er aus Riberas Schule zu Pietro da Cortona übergegangen, und schwankte dann, nachdem er auch noch Paolo Veroneses Einfluss empfangen, zwischen den drei Richtungen in einer Weise, dass seine Werke unter sich sehr ungleich, gelegentlich aber, wie die »Madonna del Rosario« im Museum zu Neapel (Kl. B. 479) wenigstens ansprechend erscheinen. In Rom, Florenz, Neapel und im Escorial unermüdlich, geschickt aber meist höchst flüchtig arbeitend, machte er sich hauptsächlich dadurch berühmt, dass er manches gewaltige Bild, wie die »Judith« und die »eherne Schlange« in S. Martino zu Neapel, »S. Xaverius

in Japan« im Museum daselbst u. a. m. in wenigen Tagen zu bewältigen vermochte. Seine unverkennbare Oberflächlichkeit und lediglich dekorative Behandlung wurde begreiflicherweise bei seinen zahlreichen Nachfolgern um so empfindlicher, je weniger sie über die geistreiche Frische ihres Meisters verfügten. Gleichwohl konnte Francesco Solimena, geb. 1657 zu Nocera, gest. 1747 zu Neapel, sein Ansehen erben, welches sich über ganz Europa erstreckte und den meisten Akademien den Zuschnitt gab. In der That galt selbst noch der leere Sebastiano Conca, geboren 1676 in Neapel, gest. 1764 in Rom als der Heros der italienischen Malerei, als Raphael Mengs in Rom seine Studien begann.

### Das übrige Italien.

Neben Bologna und Neapel gab es im Lauf des 17. Jahrhunderts nur noch eine italienische Stadt, welche, wenn sie auch keine neue und selbständige Richtung erzeugte, so doch eine bedeutende Thätigkeit entfaltete, nämlich **Florenz**. Dort hatten zwei begabte Maler nach dem Vorgang des noch ganz ins 16. Jahrhundert gehörenden Alessandro Allori die Kunst aus dem Sumpf des Manierismus zu ziehen gesucht: Cigoli und Cristofano Allori. Der erstere, Lodovico Cardi, genannt Cigoli, 1559—1613, war ohne Zusammenhang mit den Caracci doch auf deren Weg gelangt, indem er, der Schule des Santi di Tito entwachsen, durch Studien nach Correggio und Paolo Veronese sich den Zielen der bolognesischen Schule näherte. Cristofano Allori aber, der Sohn und Schüler des Alessandro Allori und wie dieser Bronzino beigenannt, 1577—1621, hatte unter dem Einfluss von Cigoli und dessen Mitschüler Gregorio Pagani den Bruch mit der alten Formkunst der Florentiner vervollständigt, und war bei eigentlich malerischer Auffassung angelangt. Man darf darin die bedeutendste That der florentinischen Kunst des Seicento erkennen, und zugeben, dass die Hauptwerke Cristofanos, das berühmte Kniestück der »Judith mit dem Haupt des Holofernes« (Kl. B. 587), »Johannes Baptista« und »hl. Julianus« in Palazzo Pitti, wie die »Magdalena und das schlafende Jesuskind« in den Uffizien wenn auch nicht die gezollte überschwängliche Bewunderung, so doch Achtung verdienen. Ähnlicher Art, aber minder gewandt und wirkungsvoll erscheint ein anderer Schüler Paganis, Matteo Rosselli, 1578 bis 1650, abgesehen von anderen Werken schon durch seinen »Triumph Davids« von 1621 in Palazzo Pitti beachtenswert. Der

ernste, auf Korrektheit und besonnene Sorgfalt haltende Künstler fand auch die verdiente Anerkennung durch einen grösseren Schülerkreis.

Dagegen verdient unter diesem Matteos Schülerschüler Carlo Dolci, 1616—1686, ein Schüler des Jacopo Vignali, den ihm zuteil gewordenen Ruhm nicht. Gelangen ihm auch manchmal religiöse Halbfiguren, wie die »Cäcilia« in der Galerie zu Dresden, die »Madonna mit dem stehenden Kinde« und das »Kind Jesus im Blumenschmuck« in der Pinakothek zu München, so ist doch auch nicht zu leugnen, dass die selbst einen Sassoferato überbietende sentimentale Süßlichkeit seiner häufig wiederholten Salvator Mundi- und Ecce-homo-Darstellungen, seiner Madonna, Magdalena, Margaretha, Agnes, Lucia, Rosa u. s. w. nicht bloss neben den Caraccis und den Neapolitanern, sondern selbst neben einem Allori unerträglich erscheinen. Als leerer Formalist tritt uns auch Pietro Berretini von Cortona, kurzweg Pietro da Cortona genannt, 1596—1669 entgegen, welcher nicht bloss in seinen dekorativen Deckenmalereien in Palazzo Pitti gegen den köstlichen Gemäldeschatz an den Wänden, sondern selbst in seinen Altarbildern gegen deren Umgebung empfindlich abfällt. Gleichwohl vermochte er sich mit einer umfänglichen Schule zu umgeben, von welcher übrigens selbst die besseren, Pietro Testa (Lucchesino), der Viterbese Gianfrancesco Romanelli und der Römer Ciro Ferri kaum mehr genannt zu werden verdienen. Im 18. Jahrhundert reiht sich diesen noch Tommaso Gherardini 1715—1797 an, der ohne seine geschickten Reliefmalereien wohl ganz der Vergessenheit verfallen wäre, während der Landschaftler Francesco Zuccarelli, 1702—1788 wenigstens nicht ohne dekoratives Verdienst ist.

In Rom, welches in den vorausgehenden Jahrhunderten die hervorragendsten Künstler in ihrer Entwicklung vollendet und dieselben glänzend beschäftigt, aber sehr wenige hervorgebracht hatte, blieben auch im 17. und 18. Säculum ähnliche Verhältnisse. Es blieb der Mittelpunkt, in welchem die Künstler Italiens und Europas zusammenströmten, zum Teil studierend, zum Teil die mitgebrachten Fähigkeiten verwertend. Wie von den Italienern die bedeutendsten Caraccisten, Annibale, Reni, Domenichino, Lanfranco und Guercino, gleichzeitig mit den Naturalisten Caravaggio und Salvator Rosa dort sogar ihre Hauptthätigkeit entfalteten, so suchten und fanden nicht minder die Toskaner Cigoli, Pietro da Cortona und Ciro Ferri dort ihren unverdienten Ruhm. Von den eigentlichen Römern mussten wir einen Andrea Sacchi und Carlo Maratta schon

der bolognesischen Schule anschliessen. Es bleiben daher für das 17. Jahrhundert nur **Domenico Feti**, 1589—1624, welcher zwischen seinem Lehrer Cigoli und dem Einfluss des Caravaggio schwankte, der Schlachtenmaler **Michelangelo Cerquozzi**, 1602 bis 1660, ein Schüler des Cavaliere d' Arpino, welcher unter dem Einflusse des Pieter van Laar auch Volksszenen malte, und dessen Genosse **Viviano Codagora** zu erwähnen übrig.

Im 18. Jahrhundert ist dann neben dem schon genannten **Sebastiano Conca** als der einzige bedeutendere Figurenmaler **Pompeo Batoni**, geb. 1708 zu Lucca, gest. 1787 in Rom, hervorzuheben, der selbst nur den Wert hat, dass er seinen manieristischen Bestrebungen nach cinquecentistischen Vorbildern französische Technik anzufügen strebte, welche besonders seinen Bildnissen eine gewisse Beliebtheit verschaffte. Sonst finden wir die Landschaftsmalerei vertreten durch **Andrea Locatelli**, gestorben 1741 in Rom und durch **Gianpaolo Pannini**, geb. 1691 zu Piacenza, gestorben 1764 in Rom, der phantastische Säulenarchitektur in Palast- wie Ruinendarstellungen frisch, sauber und geschickt, aber auch ebenso dekorativ wiedergab, wie es eben jede Kunst dieser Zeit zu erfordern schien.

Auch **Ferrara** hatte seinen Eklektiker in dem nicht un-tüchtigen **Carlo Bononi**, 1569—1632, gefunden. Er hatte als Manierist von Schule Italien durchwandert und erst bei den Caracci, dann in Rom nach den grossen Cinquecentisten, in Parma nach Correggio, in Venedig nach Veronese studiert, um schliesslich die Früchte seines Sammelns seiner Vaterstadt Ferrara zu widmen, wo sich auch seine meisten Bilder noch befinden. Ähnlich verhielt es sich in **Modena** mit **Bartolomeo Schidone**, gest. 1615, und **Ercole del Abate**, gest. 1613, welche beide jung verstorben das nicht zu halten vermochten, was sie in ihren frühen Arbeiten versprochen. Nachhaltiger wirkte der Eklektizismus in **Genua**. Dort hatte der genuesische Edelmann **Giovanni Battista Paggi**, 1554—1627, seine zwanzigjährige Verbannung aus der stolzen Hafenstadt in der Weise zu nutzen beschlossen, dass er seine bei Cambiaso genossene Schule in Florenz bei Cigoli weiter entwickelte, wodurch er schliesslich in die Lage kam, eine recht ansprechende Weise in die Vaterstadt zurückzubringen. In diesem Bestreben stand ihm **Bernardo Castelli**, 1557—1629, zur Seite, gefolgt von seinem Sohne **Valerio**, 1625—1659, und dem **Domenico Fiasella**, 1589—1669. Allein zum Haupt der genuesischen Kunst erwuchs erst der autodidaktische Naturalist, **Bernardo Strozzi**, geb. 1581 zu Genua, gest. 1644 zu Venedig,

als *Minorit il Capuccino* oder *Prete Genovese* genannt. Er kann nicht als Schüler Caravaggios angenommen werden, denn er verfolgte bei leuchtender Farbigkeit ein anderes koloristisches Prinzip, aber er erscheint ihm verwandt durch sein rücksichtsloses Naturstudium wie durch die Neigung zu genrehafter Auffassung, ja zu Genredarstellungen (die »Köchin« und die »Pifferari« in Palazzo Brignole-Sale) selbst. Neben ihm ist Giovanni Benedetto Castiglione zu nennen, geb. 1616 zu Genua, später in Neapel, Rom, Venedig und Parma thätig und 1670 in Mantua gestorben. Er liebte es wie Bassano seine biblischen Bilder reich mit Tierdarstellungen zu versehen, ja sogar reine Tierstücke zu malen. Seine Werke konnten dadurch vermehrte Verbreitung erhalten, dass sein Sohn Francesco Castiglione sie ähnlich vervielfältigte, wie die Söhne Giacomo Bassanos die Werke ihres Vaters. Die zahlreichen übrigen Maler Genuas von den Brüdern Piola, Pelegro (1617—1640) und Domenico (1629—1703) bis zu dem Landschaftler Alessandro Magnasco (1681—1747) können hier nicht weiter in Betracht gezogen werden.

In **Mailand** hatten Giambattista Crespì von Cerano (1557—1633) und sein Sohn (?) Daniele Crespì (um 1590 bis 1630) dem auch dort eingerissenen Manierismus mit Nachdruck zu steuern gesucht und zahlreiche Altarwerke hinterlassen, welche durch die ernste Würde ihrer Darstellungen wie durch gediegene Technik mehr Anerkennung verdienen, als ihnen gewöhnlich zuteil wird. Dasselbe gilt von Carlo Francesco Nuvoioni, genannt Panfilo, 1608—1661, obgleich er die strengen Formen der Crespì zu mildern und die Würde in mehr Anmut aufzulösen sich bestrebte. Reinen Caraccismus aber brachte in Mailand ein Sprössling der erwähnten Malerfamilie der Procaccini, Ercole Procaccini der Jüngere (1596—1676), der Sohn des Blumenmalers Carlantonio zur Einführung. Eine andere Gruppe, geführt von Pierfrancesco Mazzucchelli (1575—1626) folgte venetianischen Einflüssen. Wir gehen auf deren unerquickliches Gefolge nicht weiter ein und beschränken uns darauf, nur noch einen Schüler Panfilos anzufügen, nämlich den vielbeschäftigten Filippo Abbiati, 1640—1715, welcher die Mailänder Kunst, ähnlich wie Giordano und Solimena die neapolitanische, in virtuoser Handfertigkeit abschloss.

Eine besondere Rolle spielt in der in Rede stehenden Periode **Venetien**. Freilich noch weniger fühlbar im 17. Jahrhundert, in welchem die Künstler der Nachbarstädte jener der Lagunenstadt selbst es nahezu gleichthaten. So der Eklektiker Alessandro

Turchi, genannt l'Orbetto, geb. 1582 in Verona, gest. 1648 in Rom, Alessandro Varotari aus Padua, genannt il Pado-  
vanino, 1590—1650, und der ebendaher stammende Pietro  
Liberi. In Venedig selbst hatte damals wohl Jacopo Palma  
Giovine, 1544—1628, welcher die tizianische Farbentechnik  
mit römischer Zeichnung zu verbinden suchte, dabei aber roh  
und oberflächlich zu Werke ging, die Oberhand. Noch geringer  
sind, von seinen früher verstorbenen Zeitgenossen Andrea Mic-  
chieli Vicentino und Giovanni Contarini ganz abgesehen,  
Varotaris Schüler, die Paduaner Pietro Vecchia (1605—1678)  
und Giulio Carpione (1611—1674) während der Venetianer  
Andrea Celesti (1637—1706), der Trevisaner Antonio  
Belucci (1654—1726) und dessen Landsmann Francesco  
Trevisani schon der kraftlosen Süßigkeit und Leere, oder wie  
Sebastiano Ricci von Belluno (1660—1734) der breitspurigen  
Dekorationsweise verfielen, welche dem 18. Jahrhundert eigen sind.  
An Ricci reihen sich dann andere geschickte Dekorativmaler,  
welche Europa durchzogen und ihre flotten Schöpfungen an vielen  
Höfen zurückliessen. Diese sind Jacopo Amigoni, geb. 1675  
zu Venedig, gest. 1752 zu Madrid, der Verfertiger grosser Decken-  
malereien zu Schleissheim, London, Venedig und Madrid, Antonio  
Pellegrini, geb. 1675 zu Venedig, gest. 1741 daselbst, thätig  
in England, Düsseldorf, Wien und Venedig und dessen Schüler  
der Veroneser Antonio Balestra, 1666—1740.

Eine einigermaßen solidere Thätigkeit entfaltete der Eklek-  
tiker Antonio Molinari, 1665—1727, uns namentlich interessant  
als der Lehrer des älteren der beiden Hauptmeister Venedigs und  
Italiens im 18. Jahrhundert. Dieser war Giambattista Piazzetta,  
geb. 1682 zu Pietrarossa bei Treviso, gest. 1754 zu Venedig.  
Er war von Molinari weg zu Giuseppe Maria Crespi nach Bologna  
gegangen und hatte sich dort eine Lichtführung angeeignet, welche  
gewissermaßen Correggios Lichtwirkung und Helldunkel aus dem  
16. Jahrhundert in die Kunst des 18. übertrug. Am auffälligsten  
unter seinen erhaltenen Werken, dem Deckenbild in der Dominikus-  
kapelle von S. Giovanni e Paolo zu Venedig und den Tafelbildern  
der »Himmelfahrt Mariä« in Cassel und Lille, dem »Meleager in  
Braunschweig« wie dem »David« und »Opfer Abrahams« in Dresden  
tritt dies wohl in dem »jugendlichen Fahnenträger« in Dresden  
entgegen, dessen konzentrierte Lichtführung den Prinzipien folgt,  
welche Correggio und Rembrandt unter freilich ungleich höheren  
künstlerischen Verhältnissen zur Anwendung gebracht, ohne dass  
Piazzetta eine Spur von imitatorischem Anlehnen verrät.



Der Künstler wurde jedoch durch seinen Schüler Giambattista Tiepolo, geb. zu Venedig 1692 oder 93 verdunkelt. Erst bei Gregorio Lazzarini und dann bei Piazzetta unterrichtet, übrigens stark unter dem Einflusse der Werke des P. Veronese stehend, bildet dieser ebenso einen auf die Rokokozeit gestimmten Nachklang des letzteren, wie Piazzetta jenen eines Correggio. Aber keineswegs in flauer und unselbständiger Nachahmung eines Manieristen, denn Tiepolos Komposition ist ebenso originell wie dessen Formensprache und üppiger Reichtum. Auch ist seine schillernde blonde Farbe sehr abweichend von jener Veroneses aber nicht minder stoffentsprechend und harmonisch und, wie sich dies von dem Schüler Piazzettas erwarten lässt, in Licht- und Schattenführung überaus wirksam. Sein Ruhm und seine Gesuchteit um die Mitte des vorigen Jahrhunderts kann uns daher nicht wundernehmen, übrigens auch nicht seine Fähigkeit, den umfanglichen Aufträgen gerecht werden zu können, denn dem Meister war auch eine seltene Leichtigkeit des Schaffens beschieden, die stets von der Sicherheit eines wenigstens dekorativen Gelingens begleitet war.

Bis 1740 malte er in Venetien selbst. Natürlich sind nicht all die riesigen Wand- und Deckenbilder, mit welchen er die Scalzikirche, S. Maria del Rosario, die Scuola del Carmine u. s. w. zu Venedig schmückte, von gleichem Wert, aber eindrucksvoll ist das »Loretowunder« der ersteren, oder der »Dominikuscyklus« der zweiten gewiss. Herrlich sind dann die Wandgemälde aus der »Geschichte des Antonius und der Cleopatra« in Palazzo Labio (Lobkowitz) zu Venedig, wie die »biblischen Darstellungen« im erzbischöflichen Palast zu Udine, und die »Szenen aus den Epen des Homer, Virgil, Ariost und Tasso« in der Villa Valmarana bei Vicenza. Daran reihen sich in annähernd gleicher Bedeutsamkeit Altarbilder in den Apostoli, in S. Eustachio, in S. Maria del Rosario und in der Akademie zu Venedig, wie in S. Antonio und im Museo civico zu Padua, oder Profanbilder wie »Neptun und Venezia« im Dogenpalast. 1740 war er in Mailand beschäftigt, wo unter anderem die »hh. Satyrus und Victor« in S. Ambrogio entstanden. 1750—1753 aber finden wir ihn in Würzburg, wo er es sich zwar in dem riesigen Deckenbild des Treppenhauses des Schlosses mit der Raumausfüllung etwas leicht machte, dafür aber im Kaisersaale »Darstellungen aus dem Leben Barbarossas« gab, die zu den besten seiner Werke gehören, ausserdem aber auch einige Altarbilder für die Schlosskapelle, die »Himmelfahrt Mariä« und den »Engelsturz« für das Kloster Schwarzach, jene »Anbetung der Könige«

von 1753 (Kl. B. 528), welche sich jetzt in der Pinakothek zu München befindet, und anderes (Kl. B. 521) malte. 1761 endlich von Karl III. nach Spanien berufen, schuf er im k. Schloss zu Madrid eine Reihe von Fresken mythologischen und allegorischen Inhalts, die »Immaculata« nebst einem Cyklus von acht Bildern für San Felipe Neri, jetzt in der Galerie des Prado, und zahlreiche andere Gemälde, welche in spanischen Kirchen und Museen bewahrt werden. Er starb zu Madrid 1769 oder 1770. Seine beiden Söhne Giovanni Domenico und Lorenzo arbeiteten fast ausschliessend als seine Gehilfen.

Neben einem Tiepolo kann die einst gefeierte venetianische Pastell- und Miniaturmalerin Rosalba Carriera, 1675—1757, oder können Giuseppe Nogari, 1699—1763, Pietro Longhi, 1702—1762 und Pietro Conte Rotari, geb. 1707 zu Verona, gest. 1762 zu St. Petersburg, nur genannt werden. Während die Historienmalerei der letzteren ihren einstigen Beifall jetzt verloren hat, trieb die Vedutenmalerei einen eigenartigen Zweig, dessen Vertreter an Weltberühmtheit dem Tiepolo annähernd gleichkommen. Während nämlich der verdienstvolle Landschaftler Marco Ricci von Belluno, der Neffe des genannten Sebastiano Ricci, 1679 bis 1729, trotz seiner schönen Folgen in Dresden und Windsor zu keiner Popularität gelangen konnte, hatte Luca Carlevaris von Udine, 1665—1731 jene Lagunenansichten kultiviert, welchen seine bedeutenderen Nachfolger die allgemeinste Beliebtheit erwarben. Obenan steht Antonio Canale, gen. Canaletto, geb. 1697 zu Venedig und 1768 daselbst gestorben. Als der Sohn eines Theaterdekorsmalers war er wohl von derselben Kunst ausgegangen, wie sein Vater, was übrigens auch die Konstruktion seiner Architekturbilder mit ihrer Coulissen- und Hintergrundanordnung wie dem exakten perspektivischen Linearschema zeigt. Aber ein römischer Studienaufenthalt brachte den feinfühligsten Künstler rasch über die dekorative Behandlung hinaus, und schon seine römischen, noch mehr aber seine venetianischen Ansichten entfalteten sich zu licht- und luftdurchströmten Architekturbildern ersten Ranges. Ein zweijähriger Aufenthalt in England (1746—1748) besiegelte darauf sein Glück und brachte ihn zu höchstem Ansehen und zu seltener Begehrtheit, wie denn z. B. die Sammlung von Windsor nicht weniger als 40 Stücke mit römischen, venetianischen und Londoner Ansichten besitzt. Noch grössere Verbreitung fanden die Werke seines Neffen und Schülers Bernardo Belotto, ebenfalls Canaletto genannt, geb. 1720 zu Venedig. Dieser hatte frühzeitig den Weg nach Deutschland

eingeschlagen und war über München, wo er 1745 die Ansicht von München (Kl. B. 510) malte, jetzt in der k. Residenz zu München, nach Dresden gelangt, von welcher Stadt aus er dem Kurfürsten von Sachsen und König von Polen nach Warschau folgte. Nachdem er 1764—1768 abermals in Dresden verweilt hatte, starb er als Hofmaler des Königs Stanislaus 1780 zu Warschau. Seine Kunst ist manieristischer als die seines Oheims. Die Reisschiene, schablonenmässige Anlage und Ausführung, und eine schematische, die venetianischen wie die deutschen und polnischen Ansichten in eine und dieselbe Atmosphäre tauchende Lichtführung geben seinen Werken einen etwas monotonen Charakter, aber die blanke Sauberkeit, Klarheit und Deutlichkeit, welche er seiner virtuoson und unermüdlichen Geschicklichkeit stets zu entlocken vermochte, lassen seinen Weltruf immerhin verdient erscheinen. Die meisten seiner Werke bewahrt die Galerie zu Dresden, übrigens finden sich in allen Galerien der Welt davon mehr oder minder tüchtige Proben.

Sehen wir von seinen zahlreichen Nachahmern ganz ab, so erübrigt nur noch eines anderen Schülers Canales zu gedenken, welcher sich jedoch zu Belotto ziemlich gegensätzlich verhält, nämlich des Francesco Guardi, 1712—1793. Er ist unzweifelhaft geistreicher, als jener, dessen scharfes Sehen doch auch etwas Nüchternes hat, farbiger, weicher und gelegentlich skizzenhaft in seinem Vortrag, darum aber auch malerischer als sein Schulgenosse. Seine meisten Werke befinden sich in Frankreich und England, wo er auch von höherem Einfluss auf die moderne Vedutenmalerei geworden ist, als Canaletto.

## Die vlämische Malerei.

---

### Rubens.

Wohl hätte der Manierismus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts wie in Deutschland so auch in den Niederlanden in Sand verlaufen, und die schwache Selbständigkeit, welche sich gegen den Schluss des Säculums in Flandern geregt, auch wieder versiegen können. Wenigstens lagen damals keine bestimmten Anzeichen vor, dass etwas Neues von Bedeutung zum Durchbruch kommen würde, und dass es in der Kunstbegabung der Nation lag, einen erheblichen Wiederaufschwung aus sich selbst heraus zu erzeugen. Man kann auch nicht geltend machen, dass die politischen und sozialen Verhältnisse besonders günstig lagen, denn wenn auch die Niederlande in der Zeit des dreissigjährigen Krieges weniger litten als Deutschland, so hatten Tyrannei und Kriegsnot in der unmittelbar vorausgegangenen Epoche vielleicht auf keinem Lande Europas schwerer gelastet als auf den Niederlanden. Und um die geschlagenen Wunden zu heilen, konnten auch einige Jahrzehnte eines unsicheren Friedens nicht genügen.

In der That sind günstigere oder ungünstigere Zeiten für Flut und Ebbe der Kultur weit weniger bedingend, als die Zufälligkeit des Auftauchens jener gottbegnadeten Genies, welche mit der Mission in die Welt zu treten scheinen, die Kultur vorwärts zu bringen. Das Talent mag als die Frucht der vorausgegangenen Entwicklung, als die Konsequenz der Verhältnisse gelten, das Genie dagegen, das keineswegs bloss als eine Steigerung des Talents betrachtet werden kann, ist davon sicher nicht die Folge. Es war keine selbstverständliche und unausbleibliche Entwicklungssteigerung, dass aus der Kunststufe eines Verrocchio, Ghirlandajo und Perugino ein Lionardo, Michelangelo und Raphael, aus jener

eines Wolgemut und Hans Holbein d. Ä. ein Dürer und Holbein d. J. hervorging, und ebensowenig können für ihr Erscheinen die allgemeinen bürgerlichen wie politischen Verhältnisse von Florenz, Nürnberg und Augsburg als Gründe aufgestellt werden. Ein Rubens und ein Rembrandt erschienen, und es begann mit ihnen die Kunst in beiden Niederlanden neu zu blühen, wie Shakespeare und Goethe die Literatur ihrer Zeit wieder aufleben liessen. Es vollzog sich der Aufschwung, gleichviel, ob die Situation einem solchen günstig oder ungünstig, wie es auch nicht ausschlaggebend war, ob dabei mehr oder weniger Mäcenatentum zu Pate gestanden. Sie sind es, welche die neue Ära erzeugen, und nicht durch die niederländische Kunst wurden Rubens und Rembrandt hervorgebracht, sondern die niederländische Kunst durch sie. Was aus den Werkstätten der Floris und Van Veen, der Cornelis van Haarlem und Bloemaert an sich hervorgehen konnte und musste, waren Talente wie Balen und Honthorst, Leute ihres eigenen Schlages. Hätten sich nicht diesen aussergewöhnliche, geniale Kräfte, wie deren in Jahrhunderten nur wenige das Licht der Welt erblicken, beigesellt, so fehlten einfach Blätter der Kunstgeschichte, die zu den glänzendsten aller Zeiten gehören und durch das Schaffen von hundert blossen Talenten nicht ersetzt werden könnten.

Peter Paul Rubens trat unter absonderlichen, seiner Entwicklung keineswegs förderlichen Familienverhältnissen ins Leben. Sein Vater, Dr. Jan Rubens, Schöff von Antwerpen, war aus Religionsgründen exiliert und lebte seit 1568 in Köln. Als Rechtsbeistand der Prinzessin Anna von Solms, der Gemahlin des Prinzen Wilhelm von Oranien, mit dieser in sträflichen Verkehr gelangt, entging er mit Not dem Verbrechertode, wie es ihm auch erst nach zweijähriger Kerkerhaft 1573 gestattet wurde, in dem nassauischen Städtchen Siegen mit seiner edelmütigen Gattin interniert zu leben. Dort kam am 28. Juni 1577 der Künstler zur Welt und wurde in Köln, wohin die Familie 1578 gegen Erlegung von Kautions zurückkehren durfte, erzogen. Erst nach des Vaters Tode 1587 und nach Rücktritt zum Katholizismus erlangte die Familie die Rücknahme der Verbannung, so dass Rubens im Jesuitenkolleg zu Antwerpen seine wissenschaftliche Bildung fortsetzen, und bei der Gräfin Lalaing zum Zweck seiner Erziehung zum Kavalier als Page dienen konnte. Auch wollte die Mutter seiner Neigung zur Kunst nicht widerstreben, sah sich aber bald enttäuscht, als sie glaubte, dass für eine dilettantische Liebhaberei der Unterricht bei einem schwachen Landschaftler ihres Bekannten-

kreises, nämlich dem Tobias Verhaegt genügen würde. Denn die Sache erwies sich als heiliger Ernst und Peter Paul musste daher als eigentlicher Schüler in das van Noortsche Atelier versetzt werden.

Adam van Noort, als der Sohn des aus Holland eingewanderten sehr mässigen Malers Lambert van Noort i. J. 1562 zu Antwerpen geboren und 1641 gestorben, ist uns leider durch kein völlig gesichertes Werk bekannt. Aus der Zahl seiner Schüler ist jedoch zu ersehen, dass er sich als Künstler eines grossen Ansehens erfreute, und wenn ihm, wie sehr wahrscheinlich, unter anderen unbezeichneten Bildern die »Anbetung der Hirten« in St. Paul und der »Zinsgroschen« in St. Jakob zu Antwerpen zuzuschreiben sind, so besass er wirklich schon Eigenschaften, die an seinen Lieblingsschüler Jordaens erinnern. Vergleicht man damit Arbeiten aus Rubens' italienischer Zeit, so kann man auch nicht bezweifeln, dass Peter Paul aus seiner vierjährigen Lehrzeit bei van Noort mehr Gewinn zog, als aus seiner darauffolgenden ebenso langen bei dem Akademiker O. van Veen. Doch kennen wir weder aus seiner Lehrzeit noch aus den ersten Jahren seiner 1598 angetretenen Meisterzeit ein beglaubigtes Werk, es sei denn der »Tod des Seneca« in der Pinakothek zu München, dessen Art möglicherweise in die Zeit vor der Aufnahme des unmittelbaren italienischen Einflusses passte. Erst vom Jahr seiner Abreise nach Italien, 1600, an können wir den Meister auch in seinen Werken verfolgen, obwohl er fast niemals seine Bilder bezeichnete und datierte.

Dass er bereits bei seinem ersten Auftreten in Venedig die Aufmerksamkeit auf sich lenkte, wird durch seine schon in Jahresfrist erfolgte Berufung an den Hof des Herzogs Vincenz III. von Mantua bewiesen. Es scheint, dass er dort, wo er mit dem schon 1599 in Dienst genommenen Frans Pourbus d. J. zusammentraf, ausser gelegentlichen Bildnissen mit Ausführung von Kopien beauftragt wurde, welche der Fürst nach berühmten Werken des Cinquecento sammelte. Dazu verweilte der Künstler in der Zeit von 1601 auf 1602 in Florenz und Rom, sich seiner Aufgaben rasch und ziemlich frei entledigend, wie dies ein schon in Mantua gemaltes Stück des Triumphzuges Mantegna, jetzt in der Nationalgalerie zu London befindlich, und die nach dem Anghiari-Karton Lionardos gefertigte, von Edelinck gestochene Zeichnung beweist. An selbständigen Werken entstanden damals drei die »Dornenkrönung«, »Kreuzaufrichtung« und »Kreuzauffindung« darstellenden Bilder, welche der Regent der spanischen Niederlande

Erzherzog Albrecht für seine ehemalige Kardinalskirche S. Croce bestellt hatte, und welche sich jetzt zu Grasse in Südfrankreich befinden sollen. Nicht lange nach seiner Rückkehr nach Mantua entsandte dann der Herzog seinen Hofmaler als Kavalier nach Spanien, um Geschenke an den Hof zu überbringen und zugleich die Bildnisse einiger Persönlichkeiten auszutauschen. Die Galerie zu Madrid bewahrt von dieser Reise, mithin von 1603, noch eine Anzahl sicherer Bilder, welche als frühesterhaltene Originale des Meisters von hohem Interesse sind. Aber sowohl der »lachende Demokrit« und »der grollende Heraklit« wie die »zwölf Apostel-Brustbilder« sind hastige grobe Erzeugnisse, ohne Reiz der Zeichnung wie der Farbe, Werke, in welchen sich vielleicht noch Adam van Noorts Art widerspiegelt. Andererseits sind die 1604/5 in Mantua für die Jesuitenkirche gemalten Altarbilder, jetzt bruchstückweise in der Bibliothek zu Mantua erhalten, von bräunlichem Kolorit und stehen zeichnerisch unter dem Einfluss der Fresken des Giulio Romano. Auch die 1606/7 in Rom geschaffenen Werke, vorab die Altarbilder die Chiesa nuova, von welchen das erstgelieferte, den »Papst Gregor mit Heiligen unter dem von Engeln gehaltenen Marienbild« darstellend, vom Künstler als unentsprechend zurückgezogen wurde und sich jetzt im Museum zu Grenoble befindet, das zweite Altarwerk aber mit »Maria in der Glorie« im Mittelbild, und »sechs Heiligen« auf den Flügeln noch an Ort und Stelle ist, lassen die nachmalige grossartige Entwicklung und Vertiefung des Meisters kaum ahnen.

Wenn aber auch einige bessere Stücke, wie der »hl. Sebastian« in Berlin, der »hl. Franz« in Palazzo Pitti, die »drei Grazien« in den Uffizien, »Romulus und Remus« in der kapitolinischen Galerie zu Rom, die »Beschneidung Christi« in S. Ambrogio zu Genua und einige Bildnisse in Palazzo Marcello-Durazzo daselbst noch in die Zeit seines italienischen Aufenthaltes gehörten, so war es doch für die künstlerische Entfaltung des Meisters ein Glück, dass die Nachricht von der schweren Erkrankung seiner Mutter den mantuanischen Hofdienst des Künstlers, wie er damals glaubte, unterbrach, thatsächlich löste. Er bedurfte der Freiheit und der Heimat, um zu Selbständigkeit und Vollreife zu gelangen, wobei der Schmerz über den Verlust der Mutter ebenso läuternd auf sein Schaffen gewirkt zu haben scheint, wie sein bald darauf an der Seite der Elisabeth Brant gefundenes Eheglück.

Mit dem Doppelbild des herrlichen Paares in der Pinakothek zu München (Kl. B. 191), wohl bald nach der Verheiratung im Jahre 1609 gemalt, beginnt die Reihe von Prachtstücken, welche

ihn rasch nicht bloss berühmt, sondern zum ersten Maler seiner Zeit machten. Aus demselben Jahre stammt die »hl. Familie« bei Sir Richard Wallace in London, von 1610, die »Anbetung der Könige« in Madrid und die »Kreuzaufrichtung« mit den »hl. Frauen unter den Schächerkreuzen« auf den Flügeln in der Kathedrale zu Antwerpen. In den Jahren 1611/2 aber entstand das Hauptwerk der »Kreuzabnahme« mit den Flügelbildern der »Heimsuchung« und »Darstellung im Tempel« in derselben Kathedrale, eine Stiftung der Schützengilde von Antwerpen. Der italienische Einfluss, welcher in Italien den Künstler in der Weise der van Veenschen Schule zu einer Nachahmung aufforderte, die seiner eigenwilligen Natur und van Noortschen Erziehung doch nicht gelingen wollte, hat sich jetzt auf ein wohlthätiges Mass reduziert. Er lässt jetzt seiner eigenen Zeichnung und namentlich seinem blühenden Kolorit, seiner eigenen Phantasie und dem eigenen Sehen der heimatlichen Natur freien, von der Erinnerung nur mehr sanft eingeengten Spielraum. Keineswegs Naturalist im strengen Wortsinn zaubert er doch seine ganze von Kraft und Saft strotzende Lebensfreude und die ganze Pracht, wie sie seinem geistigen Auge vorschwebte, die ganze Wucht seines urwüchsigen Empfindens aber ohne die Derbheit seiner früheren Schulart in diese Schöpfungen. Wie Michelangelo seine eigene gigantische Welt auf Grund der Antike aus plastischer Vorstellung entwickelt, so bevölkert auch Rubens seine mächtigen Tafeln mit übermenschlich grossartigen Wesen, aber auf rein malerischem Wege und auf Grund der Erscheinungswelt seiner Heimat. Seine Gestalten sind nicht marmorn und abstrakt, sondern Fleisch und Blut, voll Wärme, Gesundheit und Lebenskraft.

In diese Zeit gehört wahrscheinlich auch das »Selbstbildnis ohne Hut« in den Uffizien, wie die Bildnisgruppe des Palazzo Pitti, welche »ihn selbst, seinen 1611 gestorbenen Bruder Philipp, neben den Gelehrten Lipsius und Grotius« darstellt (Kl. B. 664), in das Jahr 1612 aber »der dem Kriegerstand entsagende hl. Bavo« in der Kathedrale zu Gent. Selbst wenn wir uns für die nächste Zeit auf die Aufzählung der verhältnismässig wenigen sicher datierbaren Werke beschränken, ergibt jedes Jahr eine ansehnliche Leistung. So entstanden 1613 der »Ungläubige Thomas« im Museum zu Antwerpen, »Jupiter bei Callisto« in der Galerie zu Cassel, und das spätestens 1612 für den Dom zu Freising bestellte »Apokalyptische Weib«, jetzt in der Pinakothek zu München, 1614 die »Beweinung Christi« in der Kaiserlichen Galerie zu Wien und die »Flucht nach Egypten« in Cassel, 1615 die »Anbetung der Hirten« in S. Jan zu Mecheln



und das vom Pfalzgrafen Wolfgang Wilhelm für die Jesuitenkirche zu Neuburg bestellte »Jüngste Gericht«, jetzt in der Pinakothek zu München. Um 1617 dann hatte er dem Herzog Maximilian von Bayern die »Löwenjagd«, in der Pinakothek zu München (Kl. B. 185), geliefert, um 1618 aber eine umfängliche Reihe von Werken: den »Fischzug Petri« in der Liebfrauenkirche zu Mecheln, die »Verstossung der Hagar« beim Herzog von Westminster in London, die schönen Bildnisse des »J. Ch. de Cordes mit Frau« im Museum zu Brüssel und den »Cyklus der Geschichte des Decius Mus«, zunächst in Skizzen für Gobelinausführung, dann in grossem Massstab als Schlossschmuck (Galerie Liechtenstein in Wien Kl. B. 376) gemalt. Im Jahre 1619 entstand die herrliche »Amazonenschlacht« wie der für Neuburg bestimmte grosse »Engelsturz« beide in der Münchener Pinakothek, 1620 aber das grosse »Familienbild des Grafen Thomas Arundel« in München, die »Kreuzigung« im Museum zu Antwerpen und das »Wunder des hl. Ignatius« in S. Ambrogio zu Genua, nebst geringeren Altarwerken, nämlich den zwei ebenfalls für die Jesuitenkirche von Neuburg bestellten Bildern der »Geburt Christi« und der »Sendung des hl. Geistes« in der Pinakothek zu München.

Wie es scheint, hatte Rubens seit seiner Rückkehr aus Italien eine stark besuchte Schule. Schon 1611 schreibt er an de Bie, dass er wegen Überfüllung seiner Werkstatt bereits hunderte von Schüleranmeldungen ablehnend habe bescheiden müssen. Neben den Schülern arbeitete aber eine Anzahl von Gehilfen und zum Teil von solchen, welche nach einer gewissen Vorbildung bei van Balen, van Noort und anderen Meistern zu ihm gelangt und von solcher Bedeutung waren, dass sie einer besonderen Behandlung vorbehalten werden müssen. Der Anteil der Schüler und Gehilfen ist nun schon in mehreren der genannten Werke, vorab in den Neuburger Altarstücken und in dem Liechtenstein-Cyklus des Decius Mus ein nicht geringer, meistens aber auf die Untermalung und auf Nebendinge beschränkt. Noch mehr aber musste er die Hilfskräfte bei dem Riesenunternehmen heranziehen, zu dem er sich 1620 verpflichtet hatte, nämlich nicht weniger als 39 grosse Gemälde für die Jesuitenkirche zu Antwerpen zu malen. Sie sind leider 1718 grösstenteils verbrannt; die drei davon erhaltenen jetzt in der kaiserlichen Galerie zu Wien befindlichen Stücke, der »wunderwirkende hl. Franz Xaver«, der »exorcierende hl. Ignatius Loyola« und die »Himmelfahrt Mariä«, lassen jedoch erkennen, dass Rubens nicht bloss die Kompositionen eigenhändig schuf, sondern auch der Ausführung keineswegs ferne stand. Lässt sich auch sein

Anteil nicht überall bestimmt unterscheiden, so ist doch seine souveräne und überlegene Pinselführung da selten zu verkennen, wo er sein Eingreifen für nötig hielt.

Ein ähnliches Verhältnis obwaltete bei einem anderen Riesenunternehmen, welches dem Jesuitencyklus unmittelbar (1622—1624) nachfolgte. Die durch den Tod Heinrich IV. verwitwete Königin von Frankreich Marie Medici hatte nämlich den Meister beauftragt, ihre Geschichte in 21 Riesengemälden halballegorischer Art zu verherrlichen. Für die grosse Galerie des Palais Luxembourg in Paris bestimmt, befinden sie sich jetzt im Louvre, während 18 der Originalskizzen in der Pinakothek zu München, die übrigen in der Eremitage zu St. Petersburg bewahrt werden. Ein zweiter von der Königin bestellter Cyklus, welcher die Geschichte ihres Gemahls zum Gegenstand haben sollte und zwischen 1627 und 1630 begonnen wurde, blieb auf die zwei nicht zur Vollendung gelangten grossen Stücke in den Uffizien, die »Schlacht von Ivry« und den »Einzug in Paris« darstellend, wie auf zwei Skizzen im Museum zu Berlin und bei Sir Richard Wallace in London beschränkt.

In den Jahren nach dem Medicicyklus fehlt es zwar nicht ganz an datierbaren Werken, wie denn die »Anbetung der Könige« im Museum zu Antwerpen in das Jahr 1624 und die »Flucht Loths« im Louvre nebst dem »hl. Rochus in S. Martin« zu Alost in das Jahr 1625 fallen. Allein seine Produktivität erscheint doch im folgenden Lustrum gemindert, zumeist infolge der vielen Reisen, welche der Künstler, teils um sich nach dem Verlust seiner Frau zu zerstreuen, teils in politischen Missionen machte. Freilich ruhte dabei sein Pinsel nicht ganz. Sein Aufenthalt in Madrid, im Haag und in London veranlasste vielmehr die Entstehung einiger umfanglicher Werke, worunter die neun Gemälde für das Kloster Loeches in Spanien, jetzt teils im Louvre, teils beim Herzog von Westminster, wie die neun Gemälde für die Decke des FestsaaIs von Whitehall in London zwar geringer sind, das die »Segnungen des Friedens unter dem Schutze der Weisheit und Tapferkeit« darstellende Bild aber, welches Rubens dem Könige Karl I. schenkte, jetzt in der Nationalgalerie zu London, zu den besseren Werken des Meisters zählen.

Übrigens bleibt ausser den datierbaren eine grosse Anzahl von undatierbaren Werken übrig, welche in dem Zeitraum von 1610—1630 entstanden sein müssen. So »le Christ à la paille« im Museum zu Antwerpen, der »Höllenzurz der Verdammten« und das herrliche »Kleine Jüngste Gericht« in München (Kl. B. 419), das »Jüngste Gericht« in Dresden (Kl. B. 112), der »hl. Georg« in

Madrid, »Venus und Adonis« in St. Petersburg (Kl. B. 628), der »Raub der Töchter des Leukippos durch die Dioskuren« (Kl. B. 88), der »Jagdzug der Diana« in Darmstadt (Kl. B. 162) die »Grazien in der Akademie zu Wien (Kl. B. 165) und im Prado zu Madrid (Kl. B. 569), »Mercur und Argus« in Dresden (Kl. B. 435), »Perseus und Andromeda« in St. Petersburg (Kl. B. 5), und der »Früchtekranz«, die »Madonna im Engelreigen« mit dem Blumenkranz von Brueghel (Kl. B. 144) und die »ruhende Diana« mit der Landschaft und dem erlegten Wild von Brueghel in München, der »Sündenfall« mit der Brueghellandschaft in Haag (Kl. B. 456), die »Wolfsjagd« bei Lord Ashburton in London, die »Eberjagd« in Dresden (Kl. B. 244), die »Neptunsallegorie« in Berlin, die »vier Weltteile« in Wien. In etwas weiterer Entwicklung dann das »Martyrium der hl. Lievin« in Brüssel, »Ambrosius und Theodosius« in Wien, die »Tomyris« bei Lord Darnley, »Rudolph von Habsburg und das Viatikum« in Madrid, das »Urteil des Paris« in der Nationalgalerie zu London, der »Liebesgarten« in Madrid, das »Venusfest« in Wien und das gleichwohl früher bestellte »Ildefonsobild« ebenda. Dazu zahlreiche Bildnisse, worunter »Graf Arundel« in Warwick Castle, die »Infantin Isabella« in Brüssel Kl. B. (682), die »beiden Söhne des Rubens« in der Galerie Liechtenstein (Kl. B. 202), »Dr. Thulden« (Kl. B. 335) in der Pinaothek zu München die »Familie Gerbier« in Windsor (Kl. B. 429) u. a. m. (Kl. B. 264, 396).

Die Stellung des Künstlers war eine glänzende geworden. Ausser seinem palastartigen Hause in Antwerpen, von welchem sich leider nur ein Gartenpavillon im ursprünglichen Zustande erhalten hat, besass er das Schloss Steen bei Mecheln, kostbare Sammlungen und konnte sich auch mit Grund dahin äussern, dass er die alchemistische Kunst, Gold zu machen, auf seiner Palette habe. Helene Fourment, seine zweite, 1630 heimgeholte Frau, eine üppige Schönheit echt vlämischen Schlages, wurde nun häufig Gegenstand seiner Darstellungen. Ihre Bildnisse, wie die nackte, leicht in einen Pelzüberwurf gehüllte Halbfigur in Wien, der sog. »Chapeau de la paille« in der Nationalgalerie zu London (Kl. B. 449), die »Frau mit dem nackten Kind am Schoss« in München (Kl. B. 22), »Helene mit Rubens und einem Kind am Gängelband« in der Nationalgalerie zu London und ihr Bildnis in der Eremitage zu St. Petersburg (Kl. B. 172) zählen zu den besten seiner eigenhändigen Werke. Sie erscheinen durchaus, wie alle seine späteren Werke von flüssigerem Auftrag, weicher getont und genialer behandelt. So auch »Christus und

die bussfertigen Sünder« in München (Kl. B. 71), die »Kreuztragung Christi« in Berlin, der »bethlehemitische Kindermord« in München, die »hl. Cäcilia« in Berlin, die »hl. Therese« in Antwerpen, der »Silenzug« (Kl. B. 353) und die »Schäferszene« in München, neben welchen die drei letzten Lebensjahre noch datierbare Bilder aufweisen, nämlich 1637 die »Kreuzigung Petri« in S. Peter zu Köln, 1638 die »Allegorie des Krieges« in Palazzo Pitti (Kl. B. 551) und 1639 das »Parisurteil« in Madrid.

Verhältnismässig später Zeit sind die wenigen Genrebilder des Meisters, wie die prächtige »Bauernkirmess« im Louvre und der »Bauerntanz« in Madrid. Auch seine Landschaftsbilder, unter welchen jene heroischen Stiles, wie »Odysseus mit Nausikaa« in Palazzo Pitti, oder die »Rettung von Philemon und Baucis« in Wien oder der »Schiffbruch des Äneas« bei Mr. Hope in London wohl etwasfrüher sind, als die während seiner Sommerfrischen in Steen gemalten Idyllen, gehören zumeist in seine letzteren Jahre. In ihrer Taufrische, Nässe nach verzogenem Gewitter, in ihrem Sonnenbrand wie kühlem Schatten zeigen diese Idyllen, wie sie die Pinakothek zu München (Kl. B. 196), die Nationalgalerie zu London, Wiltonhouse, Windsor (Kl. B. 225), Buckingham Palace (Kl. B. 621), Palazzo Pitti in Florenz (Kl. B. 652) und die Eremitage zu St. Petersburg bewahren, eine Naturauffassung des atmosphärischen Lebens, wie sie kein Landschaftsbild seiner Zeit wiedergibt. Gelegentlich bei reichlicher Weideviehstaffage ans Tierstück streifend, geben sie dem Künstler Anlass, auch hierin seine Überlegenheit zu äussern.

Im ganzen betrachtet lässt sein Schaffen die Behauptung als durchaus vollberechtigt erscheinen, dass Rubens nicht bloss im allgemeinen, sondern auch in jedem einzelnen Fach der Malerei, im religiösen, mythologischen, allegorischen und geschichtlichen Bild, im Porträt, im Genre, in der Darstellung des Wildes und des Haustiers, in der Landschaft und im Stilleben alle seine vlämischen Vorgänger und Zeitgenossen überragte. Wir finden freilich in seinen Werken nicht mehr die reine klassische Schönheit eines Raphael und die massvolle Ruhe und Selbstbeschränkung des Cinquecento überhaupt, sondern vielmehr etwas dem barocken Jesuitenstil gleichartiges, pompöses, fanfarenhaftes, allein er ist eben, wie jeder echte Künstler, ein Kind seiner Zeit und seines Landes, welche er voll und ganz widerspiegelt, nur wärmer, lebendiger, üppiger und kräftiger, als es irgend ein anderer Zeitgenosse vermochte.

War auch der Schluss seines Lebens nicht ungetrübt und durch ein schweres Gichtleiden mit mancher Entsagung in Arbeit

und Genuss verbunden, so blieb ihm doch ein Rückgang in seiner Kunst erspart. Das durchaus eigenhändige Altarbild, das er für seine Grabkapelle in S. Jakob zu Antwerpen schuf, ist noch von derselben berückenden Farbenpracht und genialen Technik, wie die früheren Werke. Unverändert blieb auch die äussere fürstliche Stellung, die er in Stadt und Land genoss, bis an seinen Tod 30. Mai 1640.

## Die Grossmaler ausserhalb Rubens' Atelier.

In der Zeit, als Rubens von seinen italienischen Wanderjahren zurückkehrte, konnten begreiflicherwise die älteren Zeitgenossen, meist schon fertige und dem Ende ihrer Thätigkeit sich nähernde Meister von seiner Überlegenheit nur mehr wenig Nutzen ziehen. Sie verharren daher in der Hauptsache in den Bahnen, welche die Idealisten der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts vorgezeichnet, wenn auch keiner von ihnen von dem mächtigen Einfluss, den Rubens auf seine nähere und weitere Umgebung ausüben musste, gänzlich unberührt blieb. Übrigens hatten auch ein Jan Snellinck, geb. 1549 zu Mecheln, gest. 1638 zu Antwerpen, die Antwerpener Malerbrüder Francken, Ambros d. Ä., gest. 1618, Frans d. Ä., gest. 1616, und Hieronymus d. Ä., gest. 1604, die Antwerpener Wenzel Cobergher, um 1560—1635, und David Remeeus, nach 1555—1625, ihre Hauptwerke bereits gemalt, als sich Rubens mit seiner Kreuzabnahme als der bahnbrechende Meister der niederländischen Neuzeit erwies, und alle Augen auf sich zog.

Auch von den eigentlichen Zeitgenossen, d. h. von denjenigen, deren Geburtsjahr jenem des Rubens nahe stand, verhielten sich einige den Fortschritten ihres grossen Landsmannes gegenüber anhaltend spröde. War dies bei David Vinckboons, geb. 1578 zu Mecheln, gest. 1629 zu Amsterdam, nicht zu verwundern, da er in der entscheidenden Zeit seine engere Heimat wohl schon verlassen hatte, so muss es bei Abraham Janssens van Nuysen, geb. um 1570, gest. in Antwerpen 1632, einem Schüler Snellincks, umso auffälliger erscheinen, da wenigstens einzelne seiner Werke, wie die »Grablegung Christi« im Museum zu Köln, »Tag und Nacht« in der Kaiserlichen Galerie zu Wien und die allegorische Figur »Scaldis (Schelde)« im Museum zu Antwerpen ihn in manchen Zügen mit dem italischen Manierismus im Kampfe und in der Art des Adam van Noort als einen Vorläufer des Rubens erkennen lassen. Noch befremdlicher aber ist

es, dass Hendrik van Balen, geb. 1575 in Antwerpen und gestorben daselbst 1632, obwohl er ein Schüler des Adam van Noort und somit Mitschüler des Rubens war, doch von den derben Neuerungen seines Lehrers soviel wie nichts aneignete und zeitlebens in dem Italismus eines Floris und Veen befangen blieb. Dies zeigen nicht bloss seine geringen Altarwerke der »Dreifaltigkeit« und der »Anbetung der Könige« in St. Jakob zu Antwerpen, sondern auch seine besseren mythologischen oder Jahreszeiten-Darstellungen kleineren Umfangs, von welchen freilich die meisten der in München, Dresden, Cassel und im Louvre verwahrten Stücke ihren Hauptwert durch die landschaftliche und beiwerkliche Mitwirkung Jan Brueghels gewinnen. Marten Pepyn endlich, geb. 1575 und gest. 1643 zu Antwerpen, konnte sogar mit seinem grossen Landsmann in Familienbeziehungen treten und diesen überleben, ohne bis in seine letzten Jahre in dessen künstlerische Abhängigkeit zu geraten. Sein »Durchzug durch das rote Meer« ist sogar noch ganz von der Art der Italisten und auch die beiden Altarwerke der Kirche des Elisabethenspitals, »Szenen aus dem Leben der hl. Elisabeth« (1623) und »des hl. Augustin« (1626) darstellend, unterscheiden sich von dieser nur durch schüchterne Verwendung von Naturstudien. Erst in dem »hl. Norbert« der Michaelskirche von Antwerpen, 1637 gemalt, gewahrt man einige Rubensische Einflüsse. Sehr gering erscheinen diese auch bei Antoon Succa, geb. um 1577, gest. 1646 zu Antwerpen.

Mehr Annäherung finden wir bei den jüngeren Zeitgenossen. Am meisten bei dem ziemlich unselbständigen Jasper de Crayer, der 1582 in Antwerpen geboren, doch weder Schüler noch Gehilfe bei Rubens gewesen sein kann, da er schon in seinem 22. Lebensjahre nach Brüssel übersiedelte und dort seine Ausbildung bei Raphael Coxcyen vollendete. Seinen Ruf als erster Maler Brüssels verdiente er wohl hauptsächlich durch den Umfang seiner Produktion, indem er bei seinem Tode 1669 hunderte von Altarbildern hinterliess, von welchen noch die meisten nachweisbar sind (Kl. B. 708). Sie erinnern in Kolorit und Formensprache stark an Rubens, jedoch in der Art eines Manieristen, der mit geborgtem Gut wirtschaftet, ohne es zu verschmähen, dasselbe wiederholt und schablonenhaft in Anspruch zu nehmen.

Höher steht Theodor Rombouts, geb. zu Antwerpen 1597, gest. daselbst 1637. Als Schüler des Abraham Janssens in Italien weitergebildet, blieb er der Art des Rubens ziemlich fern, erreichte aber achtbare Ziele. Seine »Kreuzabnahme« in

S. Bavo zu Gent kann sich freilich mit dem Rubensischen Hauptwerk nicht messen, ist aber abgesehen von den Anklängen an das Werk des Daniele da Volterra in Trinità ai Monti zu Rom auch durch die eigenen Qualitäten, Zeichnung, kräftige Farbe und tiefe Schatten von Belang. Die beiden Darstellungen der »Vermählung der hl. Katharina« in S. Jakob zu Antwerpen und in der Hauptkirche zu Jeperen von 1634 und 1636 zeigen einen fühlbaren und nicht nachteiligen Wandel seiner Kunst, indem die Düsterteit und Glätte seiner früheren Weise einer zarten Helligkeit und Weichheit Platz macht. Rombouts ist auch als Genremaler von Verdienst, wie die »fünf Sinne« im Genter Museum, die »Kartenspieler« im Antwerpener, der »Zahnbrecher« und die »Kartenspieler« im Madrider Museum zeigen, bei welchen der Einfluss des Caravaggio zum teil so deutlich hervortritt, dass das Antwerpener Bild sogar dem Valentin zugeschrieben werden konnte.

In ähnlicher Weise selbständig und dem Rubens ferne blieb Cornelis de Vos, geb. 1585 zu Hulst, gest. 1651 zu Antwerpen. Als Schüler des David Remeus etwas hart in der Formgebung, aber energisch in der Farbe, erscheint er sogar auch im Kirchenbilde wie in der »Salbung Davids« in der Kais. Galerie zu Wien und namentlich in dem »hl. Norbert die geborgenen Heiligtümer zurückerhaltend« im Antwerpener Museum oder in mythologischen Darstellungen (Kl. B. 101) nicht ohne Verdienst, doch liegt seine Stärke zweifellos im Bildnis. Dies zeigt schon das bekannte, 1620 gemalte Porträt des Malers »Abraham Gapeus als Knappe der Lucasgilde« im Antwerpener Museum, das herrliche, um 1623 entstandene Familienbild des Meisters selbst im Museum zu Brüssel (Kl. B. 701), die »Familie Hutten« in der Pinakothek zu München (Kl. B. 23), das Bildnis des »Salomon Cock« in Cassel und das weibliche Bildnis in der Galerie Harrach zu Wien (Kl. B. 89). Seine Eleganz ist jedoch streng ja etwas starr, und es bleibt trotz stellenweiser Milderung durch Rubensische Züge der Eindruck, dass C. de Vos hinter den Riesenfortschritten, wie sie sich im Atelier seines grossen Zeitgenossen vollzogen, zurückblieb.

Den direkten Gegensatz zu Cornelis de Vos bildet der nächst Rubens und seinem hervorragenden Schüler bedeutendste Grossmaler der Epoche, Jacob Jordaens, geb. zu Antwerpen 1593, gest. daselbst 1678. Wie Rubens Schüler des Adam van Noort, dessen Atelier er jedoch beträchtlich später besuchte, ist er dessen Richtung zeitlebens so treu geblieben, dass wohl des Lehrers Werke unter den dem Jordaens zugeschriebenen gesucht werden müssen. Er war auch dem Meister gesinnungs- und als

Calvinist auch konfessionsverwandt, ausserdem als Schwiegersohn mit ihm verbunden. Er entwickelte sich daher bei gleich derber künstlerischer Anschauung wie van Noort ebenso als der Hauptmaler des vlämischen Kleinbürger- und Bauernstandes, wie Rubens als jener der Bluts- und Geistes-Aristokratie. Der Einfluss des Rubens, welcher ihn zweifellos stark berührte, änderte auch an seiner Auffassung nichts, obgleich es wohl ihm zu danken sein dürfte, dass Jordaens nach van Dycks Weggang und Rubens' Tode als der erste Maler Antwerpens galt.

Seine Stärke lag jedoch nicht im Kirchenbilde. Ist der »Crucifixus« von 1617 in der Dominikanerkirche zu Antwerpen noch unentschieden, so bedarf das »letzte Abendmahl«, aus der Augustinerkirche in das Museum zu Antwerpen gelangt, mit den nicht bloß alltäglichen sondern gemeinen wettergebräunten Aposteln in ihrer rohen und düster gemalten Gewandung, wie die brutal realistische Handlung dringend des brillanten Beleuchtungseffektes, durch welche sich die Szene auszeichnet. Noch unerfreulicher wirkt die »Grablegung« im Museum zu Antwerpen, die »Beweinung« in Blenheim und Dresden, das »Martyrium der hl. Apollonia« in der Augustinerkirche zu Antwerpen, der »für die Pestkranken betende hl. Carolus Borromeus« in der Jakobskirche, der »hl. Martin« von 1630 in der Martinskirche zu Tournai. Und während die »Darbringung im Tempel« im Museum zu Dresden und die »Anbetung der Hirten« in Frankfurt und Braunschweig sich durch ein stärkeres Anlehnen an Rubens vorteilhafter darstellen, erscheint der »zwölfjährige Christus im Tempel« von 1663 in Mainz wie derselbe Gegenstand in München geradezu als Blasphemie und die »Vertreibung der Käufer und Verkäufer aus dem Tempel« im Louvre als ein possierliches Genrestück.

Das Unedle macht auch die mythologischen Darstellungen und Allegorien widerstrebend, wenn auch manchmal die strotzende Kraft der Komposition, der Farbe und der Lichtführung wieder schadlos hält. So in »Prometheus und Neptun« im Museum zu Köln, in »Meleager und Atalante« zu Madrid, in der »Rast der Diana« bei Baron le Candele in Antwerpen, in der »Ernährung des Kindes Jupiter durch die Ziege Amalthea« im Louvre. Am meisten indes von dem ganzen Gebiet der Mythe entspricht der Natur des Künstlers der Kreis der Satyren. Das dreistbeschränkte dieser halbtierischen Wesen ist vielleicht nie in der Anschaulichkeit gegeben worden wie in seinen Satyren der Museen zu Amsterdam und im Haag; die Perle von allem aber ist wohl der »Besuch des Satyrs bei dem Bauer« oder »kalt und warm aus einem Munde«.



Die derbe, genrehafte drastische Darstellung verbindet sich wenigstens in dem Münchener Exemplar und kaum minder in den Stücken zu Brüssel und Cassel mit einer Farbenkraft, einer Wucht und Bestimmtheit des Vortrags und mit einem trockenen Humor, die geradezu entzückend wirken. Verirrt sich jedoch der Künstler in die heroische Zeit, wie z. B. in dem »Kandaules von Lydien, der dem Gyges seine nackte Frau zeigt«, von 1648 im Museum zu Stockholm, so ergeben sich höchst verfängliche, wenn auch sonst ziemlich reizlose Produkte.

Es bleibt daher immerhin merkwürdig, dass er trotz allem zu allegorisch-historischen Darstellungen in der Art des Medicicyklus von Rubens herangezogen werden konnte. Eine bezügliche Bestellung für den König Karl I. von England kam zwar nicht zur Ausführung, wohl aber jene der Prinzessin Amalie von Solms, Gemahlin des Friedrich Heinrich von Nassau, Statthalters der Niederlande. Bei Ausstattung des Hauptsaaes ihres Huis ten Bosch bei dem Haag die minder farbigen holländischen Meister zurücksetzend, hatte die Prinzessin, nachdem Crayer und Daniel Seghers (Gerard Zegers?) abgelehnt, den Jordaens und van Tulden dazu entboten, welche auch das Werk in den Jahren 1650—52 zustande brachten. Von den zwei durch Jordaens ausgeführten Gemälden ist das grosse Hauptbild, der »Triumph des Statthalters Friedrich Heinrich«, bei ziemlich unschönem Realismus selbst der Idealgestalten wenigstens durch Farbe und Beleuchtung von mächtiger Wirkung.

Dass man indess wenigstens sonst erkannte, wo die Stärke des Künstlers lag, beweist die vielfache Wiederholung zweier grosser Genrestücke mit Gelagedarstellungen, nämlich des sog. »Dreikönigfestes« und der Illustration des Sprichworts: »Wie die Alten sunen, so zwitschern die Jungen«. Von der ersteren sind die Exemplare in Wien und im Louvre den geringeren in Cassel und Braunschweig vorzuziehen, von der letzteren das bei Baron de Pret in Antwerpen den Stücken im Louvre, in München, Berlin und Dresden. Die lebensgrossen Figuren dieser Genrebilder vermehren noch das derbe, fast unflätige dieser Possen, welche der Künstler mit dem vollen Sinn für vlämische Kirmessorgien in bewundernswerter Wahrheit, gesunder Kraft und meisterhafter Technik wiedergibt. Angesichts solcher Gaben kann man es nur beklagen, dass der Künstler seltener Gelegenheit fand, sich im Bildnis zu bethätigen, worin er sich, nach dem »Ehepaar« in Devonshirehouse zu London, nach dem Bildnis des Michiel de Ruyter im Louvre, seinem eigenen Familienbild in Cassel, dem Familienbild in Madrid

(Kl. B. 380) und den zwei Kindern mit dem Lamm im Museum zu Valenciennes zu urteilen, zu einem vlämischen Hals hätte entwickeln können.

Wenn wir uns schliesslich gern begnügen, neben den aufgeführten Meistern einige andere Maler nur zu nennen, so geschieht auch dies mehr zur Vervollständigung des Bildes. Es sind Nicolas de Liemackere von Gent 1575—1646, Ant. Sallaert von Brüssel 1590—1648 und die Antwerpener Abraham Matthys 1581—1649, der wunderliche Proteus Jan Cossiers 1600 bis 1671, Gillis Backerell gest. vor 1662, Simon de Vos 1603 bis 1676, Balthazar van Cortbemde 1612 bis nach 1663, und der Jordaens-Schüler Jan Bockhorst aus Münster 1605 bis 1668. Besonders hervorgehoben zu werden verdienen nur noch Joost Soetermans (Sustermans) geb. 1597 in Antwerpen, gest. 1681 als grossherzoglicher Hofmaler in Florenz, ein Schüler des Willem de Vos und dann in Paris des Frans Pourbus d. J., ausschliesslich Bildnismaler und als solcher in Italien mit Recht hoch gefeiert. Dann ein Maler in Lüttich, Gerard Douffet 1594—1660, der zwar ein Schüler des Rubens gewesen sein soll, in seiner Kunst jedoch fast gar nichts von diesem, sondern weitaus das meiste von den Akademien in Bologna und Rom zeigt. Douffet, dessen bedeutendste Bilder sich in Lüttich und München befinden, bildete auch eine akademische Schule in seiner Heimatstadt, aus welcher die Lütticher Maler Barthel Flémalle 1614 bis 1675 und Gérard Lairesse 1641—1711 hervorgingen.

## Van Dyck und die Grossmaler der Rubens-Schule.

Nicht der früheste, aber der bedeutendste Schüler des Rubens war Anthoon van Dyck. Geboren am 22. März im Schosse einer wohlhabenden Kaufmannsfamilie zu Antwerpen, hatte er bei Hendrik von Balen seine Lehrlingsjahre verbracht, war jedoch wahrscheinlich noch vor seiner 1618 erlangten Gildenaufnahme in das Atelier des Rubens übergetreten, in welchem er auch nach seiner Meistererklärung als der bevorzugte Gehilfe verblieb. Unter seinen gesicherten Arbeiten sind wohl seine frühesten erhaltenen die Bildnisse eines »alten Herrn« und »einer alten Dame« von 1618 in der Dresdener Galerie, welche übrigens die spätere Entwicklung der Van Dyckschen Porträtkunst bereits ahnen lassen. Dieselbe Galerie bewahrt dann noch zwei andere Früharbeiten.

den durch das Monogramm des Künstlers gesicherten »trunkenen Silen« und die »Apostelköpfe« des Petrus, Simon, Mathias und Bartholomeus, welchen sich einige andere in Schleissheim anreihen. Unter den grösseren Arbeiten scheint die »Kreuztragung« in S. Paul zu Antwerpen die früheste, auf welche dann die »Verspottung Christi« und die »Ausgiessung des hl. Geistes« in Berlin, wie die »Gefangennehmung Christi« in Corsham House in England folgt. Den Beschluss der Gehilfenzeit bezeichnet der »hl. Martin« in der Pfarrkirche von Saventhem, eine Wiederholung oder das Vorbild des Bildes in Windsor (Kl. B. 425), bekannt durch die entstellte Legende von der Liebschaft des jungen Künstlers in Saventhem. In all diesen Werken erscheint van Dyck in der unbedingtesten Abhängigkeit von seinem zweiten Meister, welchen er sogar in mehreren Stücken, offenbar in dem Bestreben, dessen Kraft zu erreichen, merklich vergrößert.

Von 1622/3—1626 verweilte van Dyck in Italien, zunächst in Genua, dann in Rom, Florenz, Bologna, Mantua, Turin, Palermo und wiederholt in Genua, teils nach Tizian und anderen Meistern studierend und kopierend, teils als gesuchter Porträtist in fürstlichen Kreisen thätig. Seine damaligen Bildnisse, wie der »Kardinal Bentivoglio« im Palazzo Pitti, das »Reiterbild des Antonio Giulio Brignole« und die »Gemahlin dieses« im Palazzo Brignole-Sale zu Genua, die Marchesa Durazzo mit ihren zwei Töchtern in Palazzo Durazzo daselbst und mehrere andere meist weibliche Bildnisse der Paläste Cattaneo, Balbi und Doria, endlich das »Reiterbildnis des Prinzen Thomas von Carignan« in der Galerie zu Turin lassen den Einfluss Tizians und Tintoretos nicht verkennen. Auch seine in Italien entstandenen religiösen Bilder verraten starke Einwirkungen zumal der venezianischen Kunst. So die »hl. Familie« im Palazzo Balbi-Piovera zu Genua, in der Akademie von S. Luca in Rom und in der Galerie zu Turin, die »Madonnen« im Palazzo Pitti und in der Brera, der »Zinsgroschen« in Palazzo Brignole zu Genua und das »Martyrium des hl. Laurentius« in S. Maria dell'Orto zu Venedig.

Mehr verändert als einst sein Meister kehrte er nach Antwerpen zurück, um nun innerhalb eines Lustrums eine erstaunliche und erfolgreiche Thätigkeit zu entfalten. Er hatte in Italien gelernt an die Stelle der Derbheit und Schwere, in welcher er vorher die Kraft eines Rubens gewissermassen karikiert hatte, jene Eleganz der Formen und Gesten zu setzen, wie er sie in den fürstlichen Kreisen Italiens gesehen und als seiner eigenen Natur überaus zusagend sofort zu seiner Eigenart gemacht hatte, diese

aber mit einer Tonigkeit des Kolorits zu verbinden, welche er einem Tizian und Correggio abgelauscht. Seine Bilder gewinnen damit einen Reiz, der nur mehr sehr entfernt an Rubens erinnert, aber namentlich in Madonnen- und anderen weiblichen Darstellungen der rubensischen Pracht der Leiber ebenbürtig zur Seite steht, wenn auch an der Stelle der mächtigen dramatischen Bewegung und Geberde eines Rubens viel mehr ein lyrischer Zug herrscht.

Diese Lyrik macht sich zunächst in seinen »Kreuzigungsbildern« in der Kathedrale zu Mecheln (1627), im Museum zu Antwerpen (1629), in der Michaelskirche zu Gent (1630) und in der Hauptkirche zu Dendermonde bemerklich. Noch mehr in der »Beweinung Christi« im Museum zu Antwerpen und in der Pinakothek zu München, in Wien und Berlin, oder in den zartesten Schwingungen in der »Ruhe auf der Flucht nach Egypten« in München und St. Petersburg (Kl. B. 414), wie in der keuschen Susanna und in der stark tizianischen Madonna mit Kind in München. Er verleugnet sich selbst, wenn er versucht mit Rubens an Kraft und Wucht zu wetteifern, wie in der »Kreuzaufrichtung« der Hauptkirche zu Courtrai von 1630/31, oder in den Sebastiansmartyrien zu München und St. Petersburg (Kl. B. 10) u. s. w., wo die Kraftanstrengung und Bösartigkeit der Henker zur leeren und beinahe lächerlichen Phrase wird. Einem kräftigen Empfindungsausdruck überhaupt nicht gewachsen, sieht er sich auch nicht selten genötigt, diesen durch eine kokette Schmerzseligkeit und durch eine deklamatorische Pose zu ersetzen.

Auf der vollen Höhe stehen aber die in dieser Periode entstandenen Bildnisse, von welchen das »Porträt Sheffields« von 1627 und der »Anna Wake« von 1628 in der Galerie des Haag, das »Bildnis des Pfalzgrafen Wolfgang Wilhelm« von Pfalz-Neuburg, um 1629 gemalt, in München, die Bildnisse des »Mr. le Roy und Gemahlin« von 1630 und 1631, bei Sir Richard Wallace in London, und das »Porträt des Malers Marten Pepyn« in Antwerpen der Entstehungszeit nach gesichert sind. Aber auch von den undatierten müssen viele noch vor seiner ersten Übersiedlung nach England gemalt sein. So von den zahlreichen van Dyckschen Porträts in München: der »Herzog von Croy mit Gemahlin«, der »sog. Bürgermeister mit Frau«, vier Hauptbilder in ganzer Figur, dann der »Maler Jan de Wael mit Frau« (Kl. B. 64), der »Bildhauer Colyns de Nole mit Frau« und der »Organist Liberti«. Von der Casseler Galerie: »Frans Snyders mit Frau«, (Kl. B. 719) der »Antwerpener Bürgermeister van Leers mit Frau und Sohn« und der »Syndikus

Joost van Meerstraten«. Von der Eremitage in St. Petersburg das »Bildnis des Prinzen Wilhelm von Oranien« (Kl. B. 233) und des »van der Wouwer«, von der Nationalgalerie in London jenes des »Cornelius von der Geest« und aus der Liechtensteingalerie zu Wien jenes der »Marie Luise de Tassis« (Kl. B. 359) und eines »unbekannten Mannes« (Kl. B. 364).

Erst mit der 1632 erfolgten Berufung van Dycks nach London gelangte seine Porträtkunst zu fast ausschliesslicher Übung. Allein es war als ob mit seinem Ritterschlag seine künstlerische Glanzzeit vorbei sei. Es entstanden zwar immer noch prächtige Werke, welche sich den besten seiner Schöpfungen würdig zur Seite stellen, wie dies mit dem »königlichen Familienbild« in Windsor, dem »Reiterbild des Königs in der Rüstung« ebenda, dem vom Pferd gestiegenen »König auf der Jagd mit dem Stallmeister und Pagen« im Louvre, mit den »Bildnissen der Königin« in Windsor und Dresden, mit den »königlichen Kindern« in Turin, Wilton House bei Salisbury, in Windsor, Grove Park und Dresden (Kl. B. 125) gewiss der Fall ist. Ebenso werden die Familienbilder des »Earl of Pembroke«, des »Sir Kenelm Digby«, der »Earls of Bristol und of Arundel«, meist noch im Besitz der Familien, wie der »Familie Wharton« in S. Petersburg (Kl. B. 311. 323) und der »Ladies Montgomery und Pembroke« ebenda (Kl. B. 166) u. a. von keinem anderen übertroffen. Allein die ungezählten Bildnisse des ganzen Hofes und eines grossen Teiles der englischen Aristokratie erscheinen doch oft von sehr verschiedenem Wert, wie dies ihre Masse und das Gedränge ihrer Herstellung nicht anders möglich machen. Unter den 23 Bildnissen in Grove Park, den 22 in Windsor, den 15 in Petworth, den je neun in Blenheim, Wentworth House und Warwick Castle, den acht in Althorp, den je sechs in Buckingham Palace, Wilton House und Arundel Castle und den vielen übrigen finden sich doch nicht wenige, welche bei aller Genialität, Porträtwahrheit und Eleganz, bei aller flotten koloristischen Meisterschaft in dem jetzt kühl und silberig gewordenen Ton doch an die Nachricht eines Augenzeugen erinnern, welcher von der flüchtigen Behandlung seiner Sitzungen spricht und dem Meister selbst nur die Herstellung einer leichten Skizze, wie die letzte Übergehung der von einem Gehilfen besorgten Ausführung zuschreibt. In der That wurde die Feinheit des Kolorits und Tons schliesslich zur Flauheit, die virtuose Technik zur Fabrikmässigkeit, die Eleganz zur kränklichen Kraftlosigkeit und zwar in dem Grade mehr, als der Meister an der ewigen Wiederkehr aristokratischer Posen ermüdete.

Mit krankhafter Ruhm- und Rivalitätsbegier und in völligem Verkennen des Umfangs seines Leistungsfeldes strebte van Dyck vielmehr nach grösseren Aufträgen der Art, wie sie seinem Meister zu teil geworden. Er schien auch bereits dem Ziele nahe, allein das Projekt, den Festsaal von Whitehall, für welchen Rubens die Deckenbilder geschaffen, mit Wandgemälden zu schmücken, scheiterte im letzten Augenblick an den für die damalige kritische Lage der königlichen Mittel zu hohen Kosten. Ich möchte sagen, glücklicherweise; denn nach dem erhaltenen Entwurf würde das Werk — wie van Dyck wünschte, in Gobelins, oder als Leinwandbilder ausgeführt — den Ruhm des Meisters eher geschädigt haben. Auch der Versuch, durch sein persönliches Erscheinen in Paris von Richelieu einen ähnlichen Auftrag für den Louvre zu erwirken, wurde durch die unbequeme Heimkehr Poussins und durch den Gesundheitszustand van Dycks vereitelt. Schwerkrank kehrte er im Spätherbst des Jahres 1641 nach London zurück, wo er noch die bittere Freude erlebte, dass seine ihm erst seit einem Jahre angetraute Gemahlin, die einstige Hofdame Mary Ruthwen, ihm ein Töchterchen schenkte. Am 9. Dezember 1641 erlag er seinem Brustleiden.

Neben van Dyck hatte Rubens nur noch einen ganz hervorragenden Schüler und Gehilfen, Frans Snyders, den wir jedoch als Tier- und Stillebenmaler einer späteren Betrachtung vorbehalten müssen. Im übrigen haben wir es zunächst mit vier ungefähr gleichwertigen und darum auch in ihren Werken schwer von einander zu sondernden Malern und mit einer Schar von Kräften dritten Ranges zu thun, mit welchen wir uns billig kurz fassen werden.

Zu den tüchtigsten Gehilfen in Rubens' Werkstatt gehörte zunächst Abraham van Diepenbeck, geb. 1596 zu Herzogenbusch, gest. 1675 zu Antwerpen. Er hatte sich 1623 als Glasmaler in Antwerpen niedergelassen, war aber bald zu Rubens übergetreten, bei welchem er sich als dessen stilgetreuester, wenn auch ziemlich unselbständiger Nachfolger entwickelte. Von seinen Werken sind die »Grablegung« und »Beweinung Christi« in Braunschweig und Wien, die »Vermählung der hl. Katharina« in Berlin, namentlich aber die »Flucht der Clölia aus dem Lager des Porsena« in Berlin und im Louvre hervorzuheben. — Ähnlicher Art war Cornelis Schut, geb. 1597 zu Antwerpen und 1655 daselbst gestorben. Dass es auch ihm bei aller Aneignung der Rubensschen Art an der Kraft fehlte, auf eigenen Füßen das zu leisten, was er als Gehilfe des Meisters unter dessen Leitung vermochte, zeigt

das »Martyrium des hl. Georg« im Museum zu Antwerpen und die »Verherrlichung Mariä« in der ehemaligen Jesuitenkirche zu Antwerpen. Ansprechender und besser erscheinen übrigens einige seiner mythologischen Stücke, wie »Hero und Leander« in Wien, »Neptun und Venus« in Dresden, beide übrigens bezüglich ihrer Zuteilung an Schut oder Diepenbeck zweifelhaft, wie der »Bacchantinnenzug« in Braunschweig.

Den beiden Genannten vielleicht überlegen erscheint Theodor van Tulden, geb. 1606 zu Herzogenbusch, gest. daselbst um 1676. Seit der Stadtdekoration Antwerpens anlässlich des Einzugs des Erzherzogs Ferdinand in der dekorativen Monumentalkunst an Rubens' Seite bewährt, war er 1648 mit Jordaens in das sog. Huis ten Bosch berufen worden, um neben dem Hauptbild des letzteren die »Erziehung Friedrich Heinrichs«, seine »Ernennung zum Statthalter«, die »Ernennung seines Sohnes Wilhelm II. zum Nachfolger«, eine »Allegorie auf die glückliche Regierung«, die »Schlacht von Nieuwpoort«, die »Cyklopen, des Äneas Waffen schmiedend« und zwei Triumphszenen zu malen. Der Abstand dieser Bilder von jenen des Medicicyklus ist nur zu fühlbar, wenn auch Rubens' Art in einer gewissen Abschwächung deutlich wiederkehrt. Dasselbe ist auch an seinen Altarwerken zu gewahren, von welchen die »Dreifaltigkeit« im Museum zu Grenoble, die »Himmelfahrt« im Museum zu Angers und die »Sendung des hl. Geistes« im Museum zu Le Mans, wie das »Martyrium des hl. Hadrian« in S. Michael zu Gent hervorragten sollen, zu welchen noch bezeichnete Kirchenbilder von 1654 in Wien und von 1660 in Kopenhagen, sowie einige mythologische Tafeln, wie »Mars und Venus« von 1552 in Pommersfelden, »Äneas und Dido« in Hannover kommen. — Noch fruchtbarer war Erasmus Quellinus, der Bruder des Bildhauers Artus Quellinus, geb. 1607 zu Antwerpen, gest. daselbst als Stadtmaler 1678. Wie der Vorgenannte dem Rubens bis an dessen Tod Gehilfendienst leistend, erfreute er sich später grosser Beliebtheit, ohne aber an Selbständigkeit seine Genossen wesentlich zu überbieten. Das Antwerpener Museum besitzt sein »Wunder des hl. Hugo von Lincoln«, das Madrider die »Immaculata« und einige hübsche mythologische Bilder: »Raub der Europa«, »Bacchus und Ariadne«, »Tod der Euridice« und »Argonautenzug«.

Eine Reihe von anderen Schülern des Rubens müssen wir uns begnügen, lediglich aufzuzählen. Vorab seinen frühesten Schüler und bleibenden Freund Deodat Delmont, geb. 1581, der den jungen Meister nach Italien begleitet hatte. Dann

Justus van Egmont, 1602—1674, Jan van den Hoecke, 1611—1651, Victor Wolfvoet, 1612—1952, Frans Wouters, 1612—1659, Willem Panneels, geb. um 1610, Jacob Moermans, gest. 1653, Jan Thomas von Jeperen, 1617—1673. Es bietet sich eben auch hier das Schauspiel eines weitverbreiteten Manierismus dar, für welchen in den vlämischen Gebieten Rubens das ganze Jahrhundert hindurch ebenso massgebend war, wie im vorausgegangenen Jahrhundert Raphael. Denn nicht geringer als die Schar der unmittelbaren Schüler des Rubens ist die jener Maler, deren Schülerschaft bei Rubens zwar nicht urkundlich zu erweisen ist, deren Werke aber wenigstens einen engen Zusammenhang mit seiner Kunst ersichtlich machen. Unter diesen ragt Gerard Zegers, geb. 1591 zu Antwerpen, gest. daselbst 1651, hervor. Er soll zwar bei Abraham Janssens und Hendrick von Balen gelernt haben und auf seiner italienischen Tour besonders von Caravaggio gefesselt worden sein. Allein in seiner schönen »Anbetung der Könige« in der Frauenkirche zu Brügge von 1630 wie in der »Vermählung Mariä« im Museum zu Antwerpen und in der »Kreuzaufrichtung« der Jesuitenkirche daselbst erscheint er ganz in Rubens' Bahnen. Neben ihm genügt es von einigen anderen, wie von Frans Francken III. gest. 1667, dem sog. Rubensischen Francken, Pieter van Mol, 1599—1650, und von Simon de Vos, gest. 1676, bloss die Namen zu nennen.

Einige andere Maler endlich scheinen die Art des Rubens mit jener des van Dyck verbunden sich zum Vorbild genommen zu haben. So Thomas Willebrords Bosschaert, geb. 1613 zu Bergen op Zoom, gest. zu Antwerpen 1654, ein Schüler des Gerard Zegers. Seine Bildnisse des Balthazar Moretus I. im Museum Plantin-Moretus zu Antwerpen wären eines Van Dyck würdig. Auch einige im Museum des Haag bewahrte Stücke seiner 1642—1647 für den Statthalter Friedrich Heinrich gemalten mythologischen Serie, »Venus und Adonis« und »den durch die Liebe gezähmten Löwen« darstellend, »Venus und Amor« von 1653 im germanischen Museum zu Nürnberg, und die »Vermählung der hl. Katharina« in Berlin erinnern gleichfalls an van Dyck. — In die gleiche Reihe gehört Pieter Thys, geb. 1616 zu Antwerpen, gest. um 1678 daselbst. Sein »hl. Sebastian« und der »hl. Hadrian« im Museum und in der Peterskirche zu Gent, wie das »Martyrium des hl. Benedictus Martyr« im Museum zu Brüssel und einige Bildnisse zeigen, dass auch Thys zwischen Rubens und van Dyck seinen Weg sucht. — Noch mehr aber nähert sich dem van Dyck der Antwerpener Theodor



Boyer mans 1620—1678. Seine »Himmelfahrt Mariä in «St. Jakob zu Antwerpen, wie sein »Teich von Bethsais«, die »Antwerpia als Pflegerin der Künste« und das »Familienbild« im Museum zu Antwerpen sind zwar von einer bereits an Weichlichkeit streifenden Zartheit, aber von einem nicht gewöhnlichen Wohlklang. Unter einem Dutzend jüngerer Namen dieser Richtung aber glauben wir dann den Jan Erasmus Quellin, den Sohn des genannten Erasmus, 1639—1715, dessen riesige Prunkstücke ihm den Namen eines vlämischen Paolo Veronese erworben wenn auch nicht verdient haben, hervorheben zu müssen und mit nicht minderem Rechte den Gottfried Maes, 1649—1700, dessen »Martyrium des hl. Georg« von 1684 im Museum zu Antwerpen wieder den Arbeiten eines Schut und Diepenbeck näher steht oder den Pieter Frans de Baillu, 1644—1726, hauptsächlich mit den grau in grau gemalten Reliefimitationen beschäftigt, welche die damaligen Blumenmaler gern als farblose Mittelstücke ihrer nur zu farbigen Blumenkränze sahen. Fügen wir dazu noch den Jacob Herreyens 1643—1732, den Jasper Jacob van Opstal, 1654—1717 und den Anthoon Schoonjans, gest. 1727, so haben wir die letzten Ausläufer der Rubens-Vandyckschen Schule genannt, welche schon unter der folgenden Generation, wie durch den Schüler des Maes, Willem Ignatius Kerrick, gest. 1745, und durch einen Schüler des Opstal, Ignatius de Roore, gest. 1747, im Sande verläuft. Wie aber der schon genannte Laresse in Lüttich, so führte nun auch Balthazar Beschey, 1708—1776, in Antwerpen den französischen Classicismus der Schule Lebruns ein, welcher übrigens erst unter einem Schüler Beschey's, dem seinerzeit hochgefeierten, aber darum nicht verdienstlicheren Antwerpener Andreas Cornelis Lens, 1739—1822, die vlämische Tradition des Rubens vollends verdrängte.

## Genre, Landschaft, Tierstück und Stilleben.

Während die vlämische Historien- und Bildnismalerei des 17. und 18. Jahrhunderts der Bahn folgte, welche Rubens vorgezeichnet, ging die **Genremalerei** im wesentlichen ihren eigenen Weg. Und zwar auffällig lang in der Spur dessen, der schon im 16. Jahrhundert die Richtung bestimmt hatte, nämlich des schon in einem früheren Abschnitte behandelten Pieter Brueghel des Älteren. Denn es waren nicht bloss seine Söhne, die dem alten

Brueghel die Gefolgschaft bildeten, Pieter Brueghel der Jüngere, um 1564—1638, welcher geradezu als Nachahmer des Vaters gelten kann, und Jan Brueghel d. Ä., welcher als Hauptrepräsentant jeder Kleinkunst in einem anderen Zusammenhange betrachtet werden soll, sondern alle Zeitgenossen mit Ausschluss der Teniers. Hierher gehört ausser den schon früher erwähnten älteren Francken und dem David Vinckboons ein Artus Wolfaert, gest. 1640, der wie der letztere oder wie Pieter van Avont, geb. 1599 zu Mecheln, gest. 1652 in Antwerpen, religiöse oder mythologische Vorstellungen mit kleinen genrehaft gruppierten Figuren in fein durchgeführte Landschaften setzte, oder die drei Hans Jordaens, gest. 1613, 1643 und 1653, von welchen wir übrigens zu wenig wissen, um uns mit ihnen näher befassen zu können, und Adriaen van Nieuland, 1587—1657, der übrigens nur von Heimat ein Antwerpener ist, in seiner weiteren Entwicklung aber zu den italiisierten Holländern zählt.

Sogar ein Schüler Adam van Noorts und vielleicht Mitschüler des Rubens, gehört noch in diesen Kreis: Sebastian Vranck, 1573—1647, welcher, obwohl nicht unbeeinflusst von Rubens, doch die harte Buntheit, welche sich von Buckelaer und Pieter Brueghel d. Ä. bis H. van Balen in der vlämischen Genremalerei erhalten hatte, nicht zu überwinden vermochte. Dies zeigen nicht bloss die »Sieben Werke der Barmherzigkeit« von 1608 in der Sammlung Hausmann zu Hannover, sondern auch noch die »Wallfahrt« von 1622 in der Pinakothek zu München und gleichzeitige wie spätere »Reitergefechte«, von welchem sich drei in der Galerie zu Aschaffenburg und mehrere in anderen Sammlungen befinden. Die letzteren sind die Hauptträger seiner Bedeutung, indem aus ihnen ein grosser Teil der vlämischen Schlachtdarstellung hervorgeht. Vorab die Kunst des Pieter Snayers, geb. 1592 in Antwerpen, gest. 1667 zu Brüssel, welcher in seinen kleineren genreartigen Gefechtsstücken noch stark an Vranck gemahnt, und gerade in diesen besser erscheint, als in den grossen hauptsächlich in Madrid und Wien befindlichen Schlachtdarstellungen, welche bei hochgenommenen Horizont den ganzen Schlachtplan anschaulich machen wollen. Dann die Thätigkeit einer ganzen Reihe von Antwerpener Schlachtenmalern, welche in den Zeiten des dreissigjährigen Krieges den günstigsten Boden hatten, wie Cornelis de Wael, 1592 bis 1661, P. Meulenaer, 1602—1654, Nic. van Eyck, 1617 bis 1679, R. van der Hoecke, 1622—1665, und Simon van Douw 1630 bis nach 1677.

Während aber die Gefechtmalerei in einem gewissen Archais-

mus befangen blieb, machte inzwischen die eigentliche Genrekunst einen entscheidenden Fortschritt mit den Teniers, welche in ähnlicher Familiengeschlossenheit erscheinen, wie vorher die Brueghels. David Teniers d. Ä., geb. zu Antwerpen 1582 und gest. daselbst 1649, hatte in Italien den Einfluss Elsheimers erfahren, betrat aber nach seiner Rückkehr doch einen wesentlich anderen Weg, der bei intimer Naturbeobachtung, in Zeichnung und Farbe minder bestimmt, auf eine mehr tonige Gesamthaltung ausging. Im Altarbild ganz unbedeutend, wie die »Transfiguration« von 1615 in der Hauptkirche zu Dendermonde oder »Christus am Ölberg« in S. Paul zu Antwerpen zeigen, entfaltete er seine ganze Bedeutung im Dorfgenre, welches, anscheinend von den Brueghels so wenig beeinflusst wie von Rubens, die Härte und Buntheit der älteren Gruppe fast völlig abstreift. Leider können seine Werke von jenen seines berühmten Sohnes nicht mit voller Bestimmtheit geschieden werden, so dass eine schärfere Definition seiner künstlerischen Persönlichkeit noch nicht ermöglicht ist und seine Charakteristik vorläufig mit jener des jüngeren Teniers zusammenfällt.

David Teniers der Jüngere geb. 1610 zu Antwerpen, erscheint ausschliesslich als Schüler seines Vaters, obwohl Jan Brueghel d. J. sein Schwiegervater und Rubens sein Freund war. Ein langes und überaus fleissiges Leben vergönnte ihm eine in Anbetracht der sich stets gleichbleibenden Sorgfalt seines Arbeitens fast unbegreiflich reiche Produktion, welche sich bis auf seine letzteren Lebensjahre vorwiegend in Dorfdarstellungen, Kirmessen, Volksfesten, Schenken, Bauernstuben und Scheunen mit tanzenden, trinkenden, spielenden, rauchenden und schmausenden Landleuten (Kl. B. 623, 546), dann in der Thätigkeit von Zahn- und Landärzten (Kl. B. 689) wie Alchymisten, gelegentlich auch in zechenden oder würfelnden Soldaten im Quartier, in Fleischerbuden und Jagdszenen bewegen. Seltener sind biblische oder Heiligenszenen, worunter namentlich die »Versuchung des hl. Antonius« (Kl. B. 582) des Höllenspuckes wegen bevorzugt erscheint, wie auch Darstellungen mythologischen und allegorischen Inhalts.

Seine frühesten Daten sind 1634: »Vornehme Gesellschaft beim Mahle« in der Galerie zu Berlin, »Scheuneszene« in Karlsruhe und »Kneipe« in Mannheim. Wie diese so sind auch der »Wirtschaftshof« von 1637 in Madrid und die »Bauernküche« von 1640 in den Uffizien noch braun und schwer von Farbe, wohl in der Weise des Vaters. Von da ab werden die Bilder mehr goldgetönt und von 1647 an heller und kühler. Von der Zeit um 1650 aber (vier Hauptbilder in der Pinakothek zu München, Kl. B. 36, 516)

datiert des Meisters silberig klares Kolorit mit vorherrschendem Grau. Von 1657 an werden seine Datierungen seltener, wohl nicht ohne Zusammenhang mit dem Sinken seiner Kunst und vielleicht auch deren Schätzung. Es konnte ihm auch nicht förderlich sein, dass er sich seit seiner Übersiedelung nach Brüssel viel mit Kopieren nach Italienern der dortigen Galerie, ja mit der Darstellung von Interieurs jener Galerie unter Miniatur-Imitation der an den Wänden hängenden Gemälde befasste. Übrigens musste die langjährige Beschäftigung in einem von vorneherein ziemlich gleichartigen Darstellungsgebiet bei einiger Monotonie der Anordnung und des szenischen wie kostümlichen Apparats zu einer gewissen Handwerksmässigkeit führen, welche sich selbstverständlich mit dem zunehmenden Alter immer breiter machte. Er starb zu Brüssel am 25. April 1690.

D. Teniers, der Hauptvertreter der vlämischen Kleinkunst, wie Rubens jener der Grossmalerei, hatte auch eine zahlreiche Nachfolge. Zunächst wurde diese von seinen Brüdern, Julian III., Theodor und Abraham, von welchen der letztere (1629 bis 1670) der bedeutendere, dann von seinem Sohn David Teniers III. und schliesslich von seinem Enkel David IV. vertreten. Es waren meist selbstlose Nachahmer, wie auch die beiden Brüder Thomas und Ferdinand II. Apshoven und Matthäus von Hellemont. In Brüssel hatten sich ihnen Gillis von Tilborch, Frans Duchastel und Hendrik van Herp III. angeschlossen, deren Nachfolge bis in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts vorhielt, wie Theobald Michau, gest. 1765, zeigt.

Wenn auch Teniers sein Leben lang in der Schätzung der Zeitgenossen als der erste Meister seines Faches galt, so mochte doch er selbst in höherer Einsicht erkennen, dass er anfangs in Gefahr war, von einem genialeren Rivalen überboten zu werden. Glücklicherweise für Teniers aber entfaltete Adriaen Brouwer, obwohl als Vlame geboren und in den letzten sieben Jahren seines kurzen Lebens in Antwerpen thätig, den grössten Teil seiner Kunst in Holland, weshalb wir ihn auch, als zur Haarlemer Schule gehörend, erst mit dieser betrachten wollen. Einer anderen Familie von Genremalern aber durfte sich Teniers wohl überlegen fühlen. David Ryckaert, geb. zu Antwerpen 1560, gest. 1632, welcher nebenbei das Geschäft eines Brauers betrieb, hatte meist einige Landschaftsmaler mit Staffagen bedient und wohl nur ausnahmsweise (Schenkebild von 1603 bei Herrn van Leries) ganze Genrebilder gemalt. Auch seine beiden Söhne Marten, 1587—1632, und David II., 1589—1642, vorzugs-

weise Landschaftler, setzten die Staffagenmalerei neben gelegentlicher Ausführung von ländlichen Genrestücken fort. Mit Ausschliesslichkeit widmete sich der letzteren erst David Ryckaert III. als der Sohn des zweiten David 1612 geb. und 1661 gestorben, welcher der traditionellen Weise seines Vaters und Grossvaters dadurch neue Lebenskraft verlieh, dass er sie mit Eindrücken von Brouwer, Teniers und Jac. Jordaens verband. Das »Maleratelier« im Louvre und die »Schenke« in Dresden, beide von 1638 zeigen den Meister schon auf voller Höhe. Neben Kneipen- und Kirmesbildern, welche gleichwohl seine Thätigkeit am meisten in Anspruch nahmen, sehen wir ihn auch mit Küchenstücken, Kinderszenen, musikalischen Unterhaltungen u. s. w. beschäftigt, wie überhaupt sein Darstellungsgebiet von nicht geringem Umfange ist. — Neben Ryckaert muss Joost van Craesbeeck genannt werden, geboren in Neerlinter bei Thienen, seit 1631 als Bäcker und Maler nach Antwerpen übergesiedelt und 1662 in Brüssel gestorben. Mit Brouwer befreundet und an lustigen Neigungen gleich, zeigt er in seiner früheren Zeit auch dessen tonige dunkle Art, wie in seinem »Atelierselbstbildnis« im Louvre und in der »Courtisane« zu Lille (Kl. B. 687), während er in seiner späteren Zeit mehr zu der hellen Farbigkeit Ryckaerts hinneigt (»Bauerngesellschaft« in Wien).

Neben diesen sind alle folgenden Genremaler untergeordnet. So Willem van Herp aus Antwerpen, Adriaen Frans Boudewyns in Brüssel und einige Römlinge der Umgebung und Nachfolge des Holländers Pieter van Laar, wie Jan Miel, Antoon Goubau und Pieter van Bloemen. Die Familie Bredael, Pieter der Vater, ein Schüler Ryckaert III. und seine Nachkommen verbanden wieder Genre und Landschaft wie einst Jan Brueghel und schleppten ihre kleinfigurige Kunst bis in die dritte Generation und tief ins 18. Jahrhundert hinein fort.

Seltener als die Darsteller des gemeinen Volkslebens waren die Genremaler der höheren Stände, wenn auch schon mancher Maler unter den Genannten sich gelegentlich zu solchen Darstellungen verstieg. Ausschliesslich damit beschäftigt erscheinen Chr. Jac. van der Lamén, 1615—1651, und sein Schüler Jeroom Janssens, 1624—1693, welche sich vorwiegend in Salonstücken mit Tanzgesellschaften und anderen Unterhaltungen in Samt und Seide befassten. Der Hauptmeister des vornehmen Gesellschaftsbildes aber ist Gonzales Coques, geb. zu Antwerpen 1614 und gest. daselbst 1684, bei Pieter Brueghel III. und David Ryckaert II. gebildet. Er könnte ebenso als Porträt-

maler wie als Genremaler betrachtet werden, denn die Figuren seiner vornehmen Interieurs sind meist Porträts in genrehafter Posierung. Wie an Feinheit des Pinsels und an harmonischem Kolorit nicht selten den Teniers, so übertrifft er gelegentlich auch an präziser Charakteristik seiner miniaturartigen Porträtköpfe (Kl. B. 77, 78) einen van Dyck. Seine grösseren Familienstücke, wie in Dresden, Cassel und Schwerin (Kl. B. 383), in Nantes, im Haag und in Pest, in der Nationalgalerie, in Buckingham-Palace, Hertford House und Stafford House in London sind natürlich nicht allzuhäufig, aber stets, wie auch die Einzelfiguren von gleicher Sorgfalt. Wie Teniers, so malte auch er gelegentlich Interieurs von Kunstkammern mit reichem Bilderschatz und plastischem wie kunstgewerblichem Inhalt. — Ihm verwandt, aber geringer, erscheint Carl Emanuel Bizet aus Mecheln, 1633—1685.

Das 18. Jahrhundert, in welches übrigens viele der genannten Maler ihre Lebenszeit tief hinein erstreckten, enthält im Gebiet des Genre so wenig Bemerkenswertes, wie in jenem der Grossmalerei. Es mag genügen, die beiden Jan Joseph Horemans Vater 1682—1759 und Sohn 1714—1790, wie den Pieter Jacob Horemans 1700—1776, meist am Hofe der Kurfürsten Karl Albrecht und Max III. von Bayern thätig, zu erwähnen.

Nicht die Bedeutung wie das Genre erlangte die vlämische **Landschaftsmalerei**. Doch hatte auch dieses Kunstgebiet, welches schon im 16. Jahrhundert, wie die Patinir und Bles zeigen, eine bedeutende Rolle gespielt, gegen den Schluss desselben im Brüderpaar Bril eine hervorragende Vertretung gefunden. Wir wissen zwar von dem älteren Matthäus Bril, geb. 1550 zu Antwerpen, gest. 1584 in Rom, nicht viel, aber der jüngere Paul Bril, geb. 1554 in Antwerpen, gest. 1626 in Rom, ist uns noch in zahlreichen gesicherten Werken zugänglich. In der Art seines Bruders und, wie seine datierten Staffeleibilder von 1598—1609 zeigen, noch in der romantisch phantastischen Weise seiner Vorgänger einsetzend, erreichte er durch Anschluss an Annibale Caracci und Adam Elsheimer jenen würdigen Idealstil (Kl. B. 461), welcher von bleibendem Einfluss auf die spätere ideale Haltung der vlämischen Landschaftsmalerei geworden ist.

Dieser römischen Entwicklung steht aber zunächst die einheimische der Momper und Brueghel gegenüber. Joost de Momper, geb. 1554 zu Antwerpen, gest. daselbst 1635, fusst übrigens wenig mehr als die Meister der Patinirzeit auf vlämischen Naturstudien. Gewinnt seine Landschaft auch mehr Realität im einzelnen, so bleibt sie

doch romantisch-phantastisch in der Anordnung und ideal in der Farbe, die Gebirgsszenen existieren in der Wirklichkeit ebensowenig wie die Abstufung der braunen, grünen und blauen Farbe des Vor-, Mittel- und Hintergrundes. Etwas weiter in der Naturbeobachtung geht Jan Brueghel d. Ä., geb. 1568 zu Brüssel, gest. zu Antwerpen 1625. Jedoch nur hinsichtlich der Komposition und der landschaftlichen Motive, denn seine Farbe und Detailausführung bleibt unwahr und konventionell, wobei die zarte tüpfelige Sorgfalt der Ausführung an seinen Unterricht bei seiner Grossmutter, der Miniaturmalerin Maria Verhulst, erinnern mag. An den Pergamentstil der Illuminatoren gemahnt auch die technische Behandlung der Staffagen, welche übrigens von scharfer Beobachtung des Bauern- und Kärner-, des Fischer- und Jägervolkes Zeugnis geben. Doch fehlt ihm jeder Sinn für natürliche Farbe und für dominierenden Ton, eine übrigens bleibende Schwäche der vlämischen Kunst der holländischen gegenüber, wenn sich auch später die grün und blau, rot und gelb nicht mehr so giftig nebeneinandersetzen, wie bei ihm. Italien übte auf ihn soviel wie keinen Einfluss, es sei denn, dass er in Italien mit Vorliebe biblische oder mythologische oder klassische und historische Staffagen in seine Landschaften setzte. Doch ist nicht zu verkennen, dass er in Bauernszenen besseres leistet, als wenn er die »Amalekiter-schlacht« (Dresden), die »Schlacht von Arbela« (Louvre) oder die »Enthaltbarkeit des Scipio« (München) oder gar den »Brand von Troja«, die »Zerstörung von Sodom« oder »Höllenspuk« zum Gegenstande nimmt.

Sein Natursinn wie seine vlämische Neigung zur Farbenpracht lies ihn auch im Blumenstück grosse Erfolge gewinnen, wenn auch seine Kränze und Sträusse heutzutage nur mehr in den köstlichen Einzelheiten, nicht mehr aber in dem unharmonisch bunten Ganzen erfreulich sind. In günstigerer Lage erscheint er in der Darstellung von totem Wild und verschiedenem Kleingetier, worin sein Verdienst von bleibender Bedeutung ist. Gerne mit anderen Meistern zu gemeinsamer Arbeit sich verbindend, konnte er in seiner geachteten Stellung nicht bloss einen van Balen, sondern sogar einen Rubens bestimmen seine Landschaften und Blumenstücke mit Idealfiguren zu schmücken. — Von seinen Schülern und Nachfolgern können sein Sohn Jan Brueghel d. J., Abraham Govaerts, Anthoon Mirou, Isaak van Oostens, Pieter Gysels und Pieter Schoubroeck nur genannt werden. Mehr selbständig neben ihnen erscheint der Brüsseler Denys van Alsloot.

Dass auch die günstigste Gelegenheit nicht ausreichte den

Realismus der Vlamen zu beleben, beweist Roeland Savery, geb. 1576 zu Courtrai, gest. 1639 zu Utrecht. Er hatte nämlich Gelegenheit gefunden, die Gunst des Kaisers Rudolf II. zu gewinnen, und war von diesem zu Studienreisen in den Alpenländern unterstützt worden. Allein statt dort in der Weise Mompers auf grosse Ansichten auszugehen, sah und studierte er nur das Nächste und blieb gewissermassen an den Vordergründen hängen, welche er dafür mit Wild- und Waldgetier um so phantastischer aufputzte. So kam er nicht einmal zu einem Realismus, wie ihn auch ohne solchen Studienaufwand ein Hans Tielens (1589—1630), oder ein Alexander Keirincx (1600 bis nach 1652) vor seiner Übersiedelung nach Holland zu entfalten vermochte.

Zwei Landschaftler aber wurden von Rubens, der selbst, wie wir gesehen haben, auch hierin allen seinen Zeitgenossen überlegen war, für die Hintergründe seiner figürlichen Darstellungen verwendet. Am meisten Jan Wildens, 1586 zu Antwerpen geb., ein Schüler des Pieter Verhulst und nach seinen fünfjährigen Studien in Italien bis an seinen Tod 1653 in Antwerpen thätig. Mehr als seine »Winterlandschaft mit dem Jäger und den zwei Hunden« von 1624 in der Galerie zu Dresden, oder als seine »Ansicht von Antwerpen« im Museum zu Amsterdam, belehrt über seine Kunst die »Landschaft mit dem Regenbogen« von 1640 in der Galerie zu Augsburg. Seine Naturbeobachtung ist in der Weise Mompers noch etwas befangen, sein Kolorit noch zu wenig zusammengetönt, und das Ganze zu sehr stilisiert. — Mehr Realismus entfaltet der andere Gehilfe des Rubens, Lucas van Uden, geb. 1595 zu Antwerpen, gest. daselbst 1672. Obwohl zunächst Autodidakt und ohne italienische Studien auf die heimische Natur angewiesen, vermag auch er das harte tonlose Grün, welches seit Brueghel die vlämische Landschaftsmalerei beherrscht und schädigt, nicht zu meistern.

Neben diesen Antwerpener Landschaftlern spielen die Brüsseler eine etwas abweichende Rolle. Der begabteste darunter, soweit dies seine seltenen Bilder zu beurteilen erlauben, war Lodewyk de Vadder, 1605—1655. Er sucht sich von aller Idealbildung zu emanzipieren, malt frei und breit in vollen energischen Farben und dürfte nächst Rubens als der bedeutendste vlämische Meister seines Faches in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts bezeichnet werden. Ihm folgte Lucas Achtschellinck, 1626 bis 1699, meist mit jenen landschaftlichen biblisch oder legendarisch staffierten Kirchenstücken beschäftigt, welche, von den Gebrüdern Brill eingeführt, zumal in Belgien sehr beliebt geworden waren. —



Der fruchtbarste Brüsseler Meister aber war Jaques d'Arthois, 1613—1683. In seinen häufigen Klirchenstücken wie anderen grossen Landschaften spricht sich zwar der dekorative Charakter zuweilen in allzu grosser Deutlichkeit aus, allein seine schönfarbigen Bilder sind von einer Frische und Energie der Wirkung, welche wenigstens in der Umgebung von vlämischen Figurenbildern den Mangel an Ton weniger empfinden lässt. — An Arthois lehnen sich die geschickten Antwerpener Brüder Cornelis Huysmans, 1648—1727 thätig in Brüssel und zuletzt in Mecheln, und Jan Bapt. Huysmans, 1654—1716.

Der Idealismus der Vlamen musste es aber manchem Künstler bei dem üblichen Studienaufenthalt in Italien nahelegen, sich an die dort thätigen italienischen und französischen Classicisten der Landschaft anzuschliessen. Zu dieser Gruppe gehören Gillis Nyts, 1623—1687, Jasper de Witte, 1624—1681, Abraham Genoels, 1640—1723, und Pieter Spierinx 1635—1711. Als Haupt dieser Classicisten ist jedoch Frans Millet, geb. in Antwerpen 1642, gest. in Paris 1679, zu betrachten, welcher in seinen meisten Werken ganz unter dem Einfluss G. Dughets stehend doch auch in seltenem Aufschwunge zu italienischen Naturstudien gelegentlich Schöpfungen erzeugte, wie die entzückende campanische Küstenlandschaft mit Orangensammlern im Vordergrund (Münchener Pinakothek), ein Bild, das sich in seiner trotz vlämischer Farbigkeit doch überzeugenden Naturwahrheit ganz selbständig abhebt von seinen übrigen stilisierten Landschaften der französischen Schule. Als reine Nachahmer G. Dughets können endlich gelten der Antwerpener Pieter Rysbrack geb. 1655 zu Antwerpen, gest. 1729 zu Brüssel, Jan Frans van Bloemen, gen. Orizonte, geb. 1662 in Antwerpen, gest. 1748 in Rom und Jean B. Juppın, geb. 1678 zu Namur, gest. daselbst 1729.

Neben diesen meist öden und leeren Akademikern klassischen Stils erscheint ein Maler doppelt erfreulich und ebenso als die bedeutendste Erscheinung unter den Landschaftern der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, wie es Lodewyk de Vadder für die erste gewesen: Jan Siberechts, geb. 1627 zu Antwerpen, gest. angeblich zu London um 1703. Er war Realist im Sinne des Pleinairismus, in der Landschaft wohl überhaupt der erste der Art, und ganz vereinzelt, hochbefremdlich aber insbesondere in Flandern. Seine bezeichneten und zwischen 1660 und 1671 datierten Bilder reichen aus, seine überraschenden Eigenschaften erkennen und zugleich einige nichtbezeichnete Werke seinem Pinsel zuschreiben zu lassen. Der »Bauernhof« im Museum zu Brüssel, der »Kanal«

in der öffentlichen Sammlung zu Hannover, oder das Landschaftsbild mit der auf dem Anger schlafenden Bäuerin in der Pinakothek zu München sind flandrische Naturausschnitte von einer Unmittelbarkeit und Wahrheit, welche selbst von dem besten Freilichtbild der Gegenwart nicht überboten wird, wie es auch der Realität keinen Eintrag thut, wenn nach Art der »Predigt des hl. Franciscus vor den Fischen« im Museum zu Antwerpen (1666) ein legendarischer Gegenstand zur Staffierung herangezogen wird.

Auch dem Marinebild fehlt es nicht an Vertretung. An der Spitze steht Adam Willaerts, geb. 1577 zu Antwerpen, gest. nach 1649. Die ursprünglich lichtgrünliche Haltung seiner Seansichten verwandelt sich seit seiner Übersiedlung nach Utrecht (1611) in einen feinen grauen Ton, welchem seine in Holland erzogenen Söhne Abraham und Isaak naturgemäss von vorneherein huldigen. Des älteren Willaerts früherer Art folgte der Antwerpener Andries van Eertvelt, 1590—1652, seine bewegten Seedarstellungen meist mit Kriegsschiffen und Gefechtdarstellungen belebend, und dessen Schüler Jasper van Eyck, 1613—1673. Zu höherem Ansehen gelangten jedoch erst die Gebrüder Gillis Peeters, 1612—1653, Bonaventura Peeters, 1614—1652, und Jan Peeters, 1614—1678. Bonaventuras, des bedeutenderen, Datierungen reichen von 1634 bis zum Todesjahr und lassen daher verfolgen, wie sich seine ursprünglich harte, bestimmte Art später zu einer weicheren lockert, ohne dass seine graubraune Tonalität dabei sich wesentlich änderte. Neben ihm sind noch Hendrik van Minderhout, gestorben 1679 in Antwerpen, und Matthäus van Plattenberg, gest. 1660 in Paris zu nennen.

Im Gebiete der Architekturmalerei endlich sind vier Meister zu verzeichnen. Der früheste ist Hendrik Steenwyck d. Ä., geb. um 1550 in Steenwyck (Oberyssel), thätig in Antwerpen, gest. 1603 in Frankfurt a. M. Meist gotische Kircheninterieurs hart und linienfest, in Nachtbeleuchtung oder Dämmerlicht malend, versuchte er sich ausnahmsweise auch mit Markt- und anderen Aussenansichten (Braunschweig und Dessau). Ihm folgte fast unterschiedlos sein Sohn Hendrik Steenwyck d. J., geb. um 1580 zu Frankfurt, gestorben nach 1649, zu den gewohnten Gegenständen auch Wohnungs- und Kerkerinterieurs (Louvre, Wien, Cassel) fügend. Die Nachfolger beider waren Pieter Neefs Vater, geb. 1578 in Antwerpen, gest. um 1660 und dessen Söhne Lodowyck, geb. 1617, und Pieter d. J., geb. 1620. In die Farbigkeit der Rubenszeit lenkte Anthoon Ghering, gest. 1668, interessant durch seine Interieurs der 1718 verbrannten Jesuitenkirche zu Antwerpen,

wie weiterhin Wilhelm Schubert van Ehrenberg, 1637 bis um 1676, der Maler von grossen Kirchen- und Kunstkammer-Interieurs, in welche andere Künstler, worunter ein Gonzales Coques, die Staffagen und selbst einige der Bilder malten.

Das **Tierstück** ist selbstverständlich mit der Landschaft so eng verbunden, dass die älteren Tiermaler, ein Jan Brueghel, ein Savery u. a. m., welche die Tierdarstellung staffagenartig behandelten, schon bei der Behandlung der Landschaftsmalerei in Betracht gezogen werden mussten. Wenn die aus der Schule des Jan Brueghel hervorgegangenen Kessel, Jeroom 1578—1636, dessen Sohn Jan I. und Enkel Ferdinand erst hier eingereicht werden, so geschieht dies wegen des entschiedenen Übergewichtes, welches diese der Tierdarstellung einräumten, die übrigens bei ihnen ganz von der Brueghelschen Art bleibt. Zu selbständiger Bedeutung gelangte das Tierbild nächst Rubens erst durch dessen hervorragenden Gehilfen Frans Snyders, der jedenfalls aus seiner Brueghelschen Schulzeit mehr Nutzen gezogen als aus jener bei van Balen. Denn er übertrug zunächst das miniaturartig dargestellte tote Wild Brueghels in natürliche Grösse und gelangte damit zu einem Erfolge, welcher einige Küchenstücke der Art, wie das mit dem »Wild, Hummer, Obst und Gemüse« in der Pinakothek zu München (Kl. B. 180) u. a. m. zu den schönsten derartigen Werken der Welt erhebt. Später erschwang er sich nach dem Vorbild des Rubens zum Jagdstück, wobei er es freilich mit der Wiedergabe von Löwen, Pantheren, Wildschweinen u. s. w. bezüglich der Naturwahrheit nicht so genau nahm und nehmen konnte, wie bei dem toten Wild. Seine Werke sind überhaupt ziemlich ungleich, wie dies in einer so reichen und zum Teil lediglich dekorativen Produktion kaum anders möglich war, und erscheinen wohl doppelt anziehend dann, wenn Rubens für den figürlichen Teil, für welchen Snyders wenig Geschick hatte, seine eigene Meisterhand liess.

Geringer als Snyders in Zeichnung und Kolorit war sein Schwager und Freund wie auch Genosse bei Rubens, Paul de Vos, des Cornelis de Vos Bruder, geb. um 1590 in Hulst, gest. 1678 zu Antwerpen, während ihm der Antwerpener Jan Fyt, 1611—1661, gelegentlich ziemlich nahe kam; was dem Nicasius Bernaerts, 1620—1678, wieder weniger gelingen wollte. Dagegen finden wir in Pieter Boel 1622—1674 einen recht ansprechenden Schüler Fyts, durch welchen sich Snyders Kunst noch in eine dritte durch David de Koninck 1636—1700 recht tüchtig vertretene Generation vererbte. Fügen wir dazu noch den Adriaen de

Gryeff, 1670—1715, so sehen wir schliesslich die Snydersche Art wieder auf den kleinen Masstab der Brueghelschen Stücke zurückgeführt, von welchen sie ausgegangen war.

Die Darstellung von totem Wild gehört jedoch schon in jenes Gebiet des **Stillebens**, welches man als Küchenstück zu unterscheiden pflegt. In dieser Kunstgattung stehen aber die Antwerpener Alexander Adrianssen, 1587—1661, und Jacob van Es, um 1596—1666 als Stillebenmaler dem Snyders unmittelbar zur Seite, wenn auch in deren Werken im Gegensatz zu diesem die Fischdarstellung eine Hauptrolle spielt. Von höherem Verdienst war indes Adriaen van Utrecht in Antwerpen, 1599—1652, während andere, ein Frans Ykens, Cornelis Mahu, Jean Paul Gillemans, Willem Gabron, Christian Luyk, wie Joris und Jan van Son lediglich genannt werden können.

Während mehrere von all diesen in der Art eines Brueghel und Snyders neben dem Tierstillleben auch Früchte- und Blumenmalerei betrieben, widmeten sich einige Maler ausschliesslich dem Blumenbild, dessen Beliebtheit in der vlämischen Farbenlust ihren naheliegenden Grund hat. Hauptmeister dieses Fachs war der Antwerpener Jesuit Daniel Seghers, geb. 1590, gest. 1661, dessen Thätigkeit sich hauptsächlich um jene ein Heiligenbild umrahmenden Blumenkränze drehte, für welche das schöne Werk von Rubens und Brueghel in der Münchener Pinakothek das berühmte Vorbild dargeboten. Dass nunmehr das Heiligenbild meist als Reliefimitation grau gehalten wurde, steuerte der allzugrossen Buntheit und hob die saftige Farbe und üppige Frische der Seghersschen Flora, welche, im Gegensatz zur Brueghel-Schule breit und frei mit wahren Tauduft gemalt, an prächtiger und realistischer Wirkung unerreicht dasteht. Kein Wunder, dass Seghers Art viele Nachahmer fand, doch weder seinen Schülern noch Nachfolgern, wie Jan Philips van Thielen, Jasp. Pieter Verbrugghen, Nic. van Verendal oder Elias van den Broeck gelang es, ähnliche Unmittelbarkeit und Wirkung zu erreichen.

# Die holländische Malerei.

---

## Die italisierenden Nachzügler im Historienbild.

Es giebt kaum grössere Gegensätze in der ganzen Geschichte der Malerei, als sie sich im Laufe des 17. Jahrhunderts zwischen den südwestlichen und den nordöstlichen Teilen der Niederlande, mithin eines und desselben Landes mit gleicher Sprache und bis zum Ende der Unabhängigkeitskriegen auch gleicher Geschichte entwickelten. Freilich würden zu einem solchen Auseinandergehen der Kultur die politischen und religiösen Umwälzungen des 16. Jahrhunderts nicht ausgereicht haben. Denn wenn auch die sich vollziehende Scheidung, welche das Festhalten des monarchischen Prinzips, der Fremdherrschaft und des Katholizismus einerseits und die Einführung einer föderativ republikanischen Verfassung mit der Reformation anderseits für das ganze Kulturleben herbeiführten, kaum zu einschneidend gedacht werden kann, so war es doch noch ausschlaggebender, dass die von vorneherein vorhandenen nationalen Gegensätze zwischen dem mit gallischen Elementen versetzten Süden und dem ziemlich rein niederdeutschen Volkstum des Nordens, welche bisher ziemlich latent geblieben waren, im Reformationszeitalter bewusst und entfesselt wurden. Dem vlämischen Volk war der Prunk, die Monumentalität und die Farbenlust in der vorzugsweise der Kirche und dem Palast dienenden Kunst nicht von den Spaniern importiert und von den Hütern des Katholizismus aufgezwungen, sondern dem Volkselement entsprechend und von ihm genährt. Im holländischen Gebiet dagegen würde der germanische Sinn für das Haus und dessen Schmuck der Kunst dieser Zeit das häusliche und unmonumentale Gepräge wenigstens bis zu einem gewissen Grade auch dann gegeben haben, wenn es den Holländern auferlegt worden wäre, spanisch zu bleiben.

Es kann jedoch keine Frage sein, dass die politischen und religiösen Verhältnisse Hollands und namentlich die letzteren mächtig dazu beitrugen, die holländische Eigenart zu verschärfen. Die Reduktion der Palastkunst und insbesondere die durch den Calvinismus gebotene Streichung aller kirchlichen Malerei musste dem Aufschwung der Staffeleikunst in dem Masse förderlich sein, als die Monumentalmalerei versiegte. Die Überführung der Malerei auf den Zimmerschmuck hatte aber zwei wichtige Folgen: Einerseits profanierte sich der Inhalt, indem er sich den Szenen der Wirklichkeit und des täglichen Lebens und Treibens zuwendete, im entschiedenen Gegensatz zu dem Wolkengang der Idealisten sei es im transcendentalen Sinne, wie bei den Kirchenmalern, sei es in litterarischer und künftlerischer Reminiscenz, wie in den allegorischen, mythologischen und historischen Prunkstücken. Andererseits aber wirkte die Rücksicht auf die Lichtverhältnisse und Gesamtstimmung der Wohnstube wesentlich verändernd, und machte die Malerei, welche sonst ein festliches und farbiges für Kirche und Palast passendes Gepräge bewahrt hatte, tonig, anspruchslos, stimmungsvoll und heimlich, und somit dem traulichen Dämmer der mehr tiefen als fassadenbreiten Wohnräume entsprechend.

Doch entwickelte sich dieser Wandel weder plötzlich, noch auf der ganzen Linie gleichmässig. Am raschesten und radikalsten wohl im Bildnis, in welchem sich die Wünsche des Idealisten wie des Realisten, des klassisch gebildeten Mannes wie des Banausiers trafen. Von jeher dasjenige Kunstgebiet, in welchem Import unmöglich, auswärtige Kunststudien und stilisierende Bestrebungen aber weniger nützlich waren, leitete es alle Besteller auf die realistischen Neucrer, deren Ziele für das Porträtgelingen die meiste Gewähr darboten. So kam denn das Bildnis in der holländischen Malerei an die erste Stelle, nicht selten seinerseits zu monumentalen Dimensionen und zu historischer Bedeutsamkeit erhoben, wenn nicht bloss Familienbilder, sondern Genossenschaftsgruppen für öffentliche Gebäude und Gildenhäuser geschaffen werden sollten.

Im übrigen hatte gerade die gebildete Welt Hollands nach wie vor Lust zu italisieren, und betrachtete die heimatlichen Neuerungen mit Misstrauen, ja mit Abneigung. Bei diesem Festhalten an der italienischen Kunst, sei es nun, dass es aus Import oder aus manieristischer Nachahmung seine Befriedigung fand, war es nun freilich vorbei mit der Madonnen- und Heiligenmalerei, welche in Italien die meisten Pinsel in Bewegung gesetzt, und die holländische Nachfrage richtete sich auf mythologische und allegorische Darstellungen. Auch war es nicht mehr die Kunst

des Cinquecento, welche als Vorbild herrschte, sondern vielmehr die zeitgenössische italienische Kunst. Dabei aber war es charakteristisch und konsequent, dass nicht etwa die Venetianer der P. Veronese-Gruppe, oder die Vertreter der Akademie von Bologna den nach Italien pilgernden Classicisten als Ideale erschienen, sondern vielmehr der zu Anfang des 17. Jahrhunderts in Rom aufgetretene Caravaggio. Der Realismus dieses bahnbrechenden Meisters musste eben der Anschauung der Holländer von vorneherein zusagend sein, und es war daher mehr als Modelaune, wenn dieser zu Anfang des 17. Jahrhunderts in der holländischen Kunst eine so bedeutende Rolle spielte.

Der hauptsächlichste Schauplatz dieser Kunstrichtung und des Italismus überhaupt war **Utrecht**. Die Stadt hatte eine gewisse Sonderstellung bewahrt, und diese ihrer Kunst aufgeprägt, welche im vergangenen Jahrhundert durch einen Jan Scorel ausgezeichnet gewesen, und zu Anfang des Jahrhunderts durch Zuwanderung einiger vlämischer Maler, des Rol. Savery, des Ad. Willaerts und des A. Keirinckx eine weitere Belebung gefunden hatte. An der Spitze der einheimischen Maler aber stand Abraham Bloemaert, geb. 1564 zu Gorkum, gest. 1651 zu Utrecht. Seine Kunstsprache ist wenigstens indirekt italienischen Ursprungs, seine Gegenstände sind meist mythologisch. So die »Bestrafung der Niobe« von 1591, »Herkules bei Omphale« von 1607 und »Venus bei Adonis« von 1622, sämtlich in Kopenhagen, »Hippomenes und Atalante« von 1626 und die »Hochzeit des Peleus« von 1638 im Haag, »Merkur und Argos« von 1645 in der Liechtenstein-Galerie zu Wien, »Latona« von 1646 im Utrechter Museum. Bei aller Farbigkeit namentlich seiner früheren Arbeiten lassen doch alle seinen akademischen Formalismus empfinden. Noch deutlicher aber tritt in seinen religiösen Bildern, wie die »Anbetung der Hirten« von 1604 und 1612 in der Universitätssammlung zu Göttingen und im Louvre, die »Auferweckung des Lazarus« von 1607 in München, die »Anbetung der Könige« von 1624 in Utrecht, dieses manieristische Element hervor, welche seine Bildnisse geradezu wertlos macht.

Unter seinen Schülern, zunächst seinen Söhnen Hendrik, Cornelis und Adriaen, dann einem Hendrik Terbrugghen, Jan van Bylert, Willem und Gerard van Honthorst, ist der letztere allein von Bedeutung. In Utrecht 1590 geb. und 1654 ebenda gestorben, hatte dieser, aus Bloemaerts Schule nach Rom gelangt, unter Caravaggios Einfluss nicht geringe Fortschritte gemacht, welche sich nicht minder als in religiösen Darstellungen auch

im Genrehaften mit lebensgrossen Figuren aussprachen. Von seiner Gepflogenheit, die scharfe Beleuchtungsart und die tiefen Schatten Caravaggios durch die Anbringung von Kerzen- oder Lampenlicht zu motivieren, hatte er bei den Italienern, welche ihn sehr hoch schätzten, den Namen »Gherardo dalle notti« erhalten. Während seine religiösen Stücke, wie auch die mythologischen und historischen Darstellungen, wenn sie nicht, wie der mehrfach variierte »Verlorne Sohn« oder »Ceres die Proserpina suchend« in München, in Genrebilder auflösbar waren, kalt lassen, sind die reinen Genrestücke, wie die »Lautenspielerin« von 1614 im Louvre, der »Zahnarzt« von 1622 in Dresden, das »Concert« im Louvre von 1624 u. a. von wirklichem Verdienst. Jedenfalls von weit höherem als die Arbeiten seines ebenfalls nach Caravaggio gebildeten Landsmannes Dirk van Baburen, 1570—1624.

Auch **Haarlem** lieferte seine Italisten. In unmittelbarster Gestalt in Jan Lys, gen. Pan, geb. in Oldenburg, gest. 1629 in Venedig, der sich ganz an Caravaggio anschloss. Andere hatten ihrer vorwiegenden Porträtbeschäftigung zuliebe diese Richtung doch mit mehr Naturstudium verbinden müssen, das sich in Haarlem schon im 16. Jahrhundert in der von H. Goltzius, Cornelis van Haarlem und K. van Mander gegründeten Aktzeichnungsschule bemerklich gemacht. Zu diesen gehören Pieter Claes Soutman, 1580—1657, bekannter als Kupferstecher nach Rubens, Frans Pietersz Grebber, 1570—1649, und sein Sohn Pieter, gest. nach 1650, Salomon de Bray, 1597—1664, Cesar van Everdingen, 1606—1679, Jan Pynas, 1581—1631, und Gerrit Claesz Bleeker, gest. 1656, die beiden letzteren mit Pieter Lastman in Amsterdam von einer gewissen Richtungsverwandtschaft und damit auch von einer Art, welche sie als Vorläufer Rembrandts erscheinen lässt.

Pieter Lastman aber, geb. 1583 in **Amsterdam** und gestorben daselbst 1633, der sich in Rom an Elsheimer angeschlossen, ist für uns von Interesse durch den Anteil, den er an der künstlerischen Erziehung Rembrandts genommen. Von mehrseitigem Einfluss wurde auch der Lastmann richtungsähnliche Amsterdamer Claes Cornelisz Moeyaert, gest. 1669. Weniger die in anderer Art akademischen Jacob van Loo, gest. 1670 in Paris, Nicolas de Helt-Stockade, gest. 1669, Jan van Noort, gest. nach 1672, und Barent Graet, gest. 1709 (Kl. B. 312), soweit sie nicht in Porträt oder Genre tätig sind. Im **Haag** war Moses van Uitenbroeck, 1590 bis 1648, in ähnlicher Weise wie Claes Moeyaert, der von Els-



heimer beeinflusste Vertreter des Italismus. In **Delft** der aus Gouda stammende **Jacob Willemsz Delff**, gest. 1601, der Stammvater einer zahlreichen mit Mierevelt im Porträtfache thätigen Malerfamilie, wie **Adriaen Cornelisz van Linschoten**, 1590—1677, und **Leonard Bramer**, 1595 bis 1674, der erstere nach Caravaggio, der letztere nach Elsheimer gebildet.

Die Mehrzahl aller Genannten verspürte gegen das Ende ihres Lebens die Einflüsse des mittlerweile sich vollziehenden nationalen Kunstaufschwunges von Haarlem und Amsterdam und machte namentlich in den Bildnissen frühzeitig die Emanzipation von den italienischen Studien bemerklich.

## Das Bildnis.

Das Bildnis ist nicht bloss die bedeutendste Äusserung der holländischen Kunstselbständigkeit, sondern auch die früheste. Während noch jeder andere Kunstzweig in den Fesseln des Italismus oder einer zurückgebliebenen einheimischen Tradition lag, ward im Bildnis das Naturstudium zuerst lebendig und strebte verhältnismässig früh Höhepunkten zu, wie sie durch Hals und Rembrandt erreicht wurden.

Am weitesten hinauf reicht die Bildnisthätigkeit in **Amsterdam**. Das Amsterdamer Reichsmuseum bewahrt mit dem Werk des **Dirk Jacobsz** beginnend, Gruppenbildnisse der Schützengilden (Doelen) von 1529 an, welche freilich bis zu der »Anatomischen Vorlesung des Dr. Seb. Egbertsz« 1603, gemalt von **Aert Pieterse**, dem Sohne des genannten **Pieter Aertsen**, 1550 bis 1612, von geringer künstlerischer Bedeutung sind. Auch das Verdienst des letzteren Bildes erhebt sich nicht über einige Steigerung der Technik und die auf Ähnlichkeit deutende Charakteristik der braunen und farblosen Köpfe, welche nach wie vor ganz unkünstlerisch in parallelen Horizontalreihen angeordnet erscheinen. Dieses bescheidene Mass von Kunst überschreiten auch die folgenden Arbeiten der Art nicht, wie selbst noch die »Vorsteher (Regenten) des Altmänner- und Altfrauenospitals« von 1618, gemalt von **Cornelis van der Voort**, 1576—1624, und die zwischen 1622 und 1627 entstandenen Doelen- und Regentenstücke des **Werner van Valckert** zeigen.

Erst mit **Nicolas Elias**, 1590—1646, beginnt ein erheblicher Aufschwung. Das erhaltene Fragment der »Anatomischen

Vorlesung des Dr. Fontanus« zwar lässt in ihm nicht viel mehr als eine Fortsetzung der van der Voort und van Valckert erscheinen, aber schon in dem »Regentenstück des Arbeitshauses« in Amsterdam von 1628 (Kl. B. 485), wie in dem »Doelenstück« von 1630, oder in der »Schützenmahlzeit mit dem Hauptmann Baker« und in den »Doelenstücken« von 1639 und 1646, sämtlich im Reichsmuseum zu Amsterdam, erscheint er als ein aller Gebundenheit lediger, manchmal an de Keyser, noch öfter an B. van der Helst erinnernder Meister. In gleicher Weise hatte Thomas de Keyser, 1596 — 1667, anfangs die harte und strenge Weise seiner auf Aert Pietersz und van der Voort zurückgehenden Schule nicht verleugnet, wie dies seine 1619 gemalte »Anatomische Vorlesung des Dr. de Vry« zeigt, allein unter dem Einflusse des Claes Eliasz und dann des 1631 mit seiner »Tulpschen Anatomie« hervortretenden Rembrandt, wusste er in den »Doelenstücken« von 1632 und 1633, im Reichsmuseum zu Amsterdam (Kl. B. 533), eine Lichtwirkung zu entfalten, welche den energisch modellierten Köpfen trotz des Gegensatzes der blanken Gesichter und der tiefdunklen Gewandung alle Härte benimmt. Am meisten befriedigen indes unter seinen Porträtarbeiten (Kl. B. 65) de Keyser's Gruppen- und Einzelbildnisse kleinen Formats, wie die »Ratsherrensitzung« von 1638 im Haag, oder der »Geschäftsführer und seine Patronin« von 1650 in München, die Einzelbildnisse manchmal zu Pferd, wie in den mit 1660 und 1661 datierten Stücken im Reichsmuseum und zu Dresden. — Unter de Keyser's Einfluss arbeitete der Rotterdamer Abraham de Vries, gest. um 1650, in Amsterdam und im Haag.

Schon vor dem Auftreten des Nicolas Eliasz waren aber auch in einigen anderen Städten Hollands bedeutende Porträtmaler aufgetaucht. Der älteste in **Delft**, Michiel Jansz on Mierevelt, geb. 1567, gest. 1641, gebildet in Utrecht bei Anthonis von Monfoort, einem Schüler des Frans Floris. Er trieb seine Kunst in solchem Umfange, dass aus seiner Werkstatt angeblich nicht weniger als 10000 Bildnisse hervorgegangen sein sollen, welche auch unter der Voraussetzung einer ungewöhnlichen Schüler- und Gehilfenschar übertriebene Zahl wenigstens schliessen lässt, dass er ein gewisses Bildnismonopol in Holland innehatte. Seine Darstellung ist schlicht, und von prosaischer Trockenheit, aber in ihrer Grautönigkeit fein und sorgfältig, ohne dass zwischen dem erstdatierten Bildnis von 1590 bis zum letzten von 1640 ein anderer Unterschied wäre, als dass schliesslich sein Ton wärmer, sein Vortrag weicher wird. Unter seinen vielen er-

haltenen Werken (Kl. B. 17, 316) befinden sich auch zwei schöne Gildenstücke, das »Schützenbild« von 1611 im Rathaus und die »Anatomische Vorlesung des Dr. W. van der Meer« von 1617 im Krankenhause zu Delft. Von seinen Schülern ist ausser seinem Sohne Pieter Mierevelt, 1596 — 1623, und seinem Enkel Jacob Delff, 1619 — 1661, namentlich Paul Moreelse aus Utrecht, 1571 — 1638, hervorzuheben, welcher, im Bildnis nicht ohne Verdienst (Kl. B. 641), übrigens neben seiner Delfter Schule auch Einflüsse von Utrecht empfangen hat, wie seine ziemlich leeren allegorischen und Genrefiguren zeigen.

Bald nach dem Auftreten Mierevelts hatte im Haag Jan van Ravestyn, geb. um 1575, gest. 1657, die Aufmerksamkeit auf sich gezogen, die er auch besonders in seinen früheren Arbeiten, wie dem »Doelenstück« von 1616 und der mächtigen »Darstellung des Magistrats und der Schützenoffiziere« von 1617 und 1618 im städtischen Museum des Haag auch verdiente. Die dreiste Pinselführung und das Kolorit scheint sich der damaligen Behandlung des Frans Hals zu nähern. Später aber erschlaffte seine Kunst, welche nicht hielt, was sie versprochen hatte, und in dem »Magistratsbild« von 1636 wie noch mehr in dem »Doelenstück« von 1638 erscheint er bereits ziemlich zahm und marklos. Ihm folgte Anthonis van Ravestyn, gest. nach 1662. Neben ihm sind Daniel Mytens d. Ä., 1590 — 1642, vor van Dyck im Dienste des Königs von England, und seine Söhne Isack und Jan Mytens zu nennen, eine Malerfamilie, die sich bis gegen das Ende des 18. Jahrhunderts in Ansehen erhielt. — Neben Ravestyn ist der Dordrechter Porträtmeister Jacob Gerritsz Cuyp, 1594 — 1651, angeblich ein Schüler Bloemaerts (Kl. B. 543, 600), zu stellen, und ausserdem der aus Delft stammende Adriaen van de Venne, 1589 — 1662, ziemlich universell in allen Kunstgattungen zu Hause, wenn auch vielleicht im Bildnis am tüchtigsten (Kl. B. 486).

Alle die Genannten aber übertraf eine der genialsten Künstlererscheinungen Hollands, der in Haarlem thätige Frans Hals. Geboren um 1580 in Antwerpen, war er schon als Knabe von seinen Haarlemer Eltern nach der Heimat zurückgebracht worden und zu Karel van Mander in die Lehre gelangt. Es mag ihm dabei zu gute gekommen sein, in der Zeichnungsschule, welche wie erwähnt wurde, van Mander leitete, Akte zu zeichnen, und vielleicht rührt daher die Eigenart des Hals, den Pinsel in der Weise zu handhaben, wie Kohle, Stift und Radiernadel. Übrigens soll das von ihm 1613 gemalte Bildnis des »Scriverius« bei Mr.

Warneck in Paris, noch stark an van Mander gemahnen. Von dessen Art aber war er in seinen vom Jahre 1616 stammenden ersten »Doelenstück«, wie fast alle übrigen im Haarlemer Museum, bereits weit entfernt. Die Lebendigkeit der Gestalten ist völlig entfesselt, und ihre Frische und Markigkeit wird nur noch durch den braunen Gesamtton etwas geschädigt, welcher übrigens die Figuren mit dem trefflich gemalten Stillleben des gedeckten Tisches harmonisch verbindet. Noch weiter sind die beiden Doelenstücke von 1627 (Kl. B. 221. 293) entwickelt, in welchen der braune Ton verschwunden ist und ohne weitere Verarbeitung der Farbeflächen die Pinselstriche schon völlig unvermittelt nebeneinander sitzen. Den Höhepunkt aber erreichte er in der »Versammlung der Schützen im Doelengarten« von 1633, wie in der »Aufstellung der Schützen im Freien« von 1639. Breiter und kühner gemalt, blühender in der von einem silbergrauen Ton zusammengehaltenen Farbe, zwanglos natürlich und entschieden in jeder Bewegung, und ohne auch nur eine Spur von Arrangement und Berechnung zu verraten, geben uns diese Werke ein drastisches Bild von der lebensfrohen Heiterkeit, Kraft, Gesundheit und »Deftigkeit« aller Beteiligten. Von den übrigen Stücken der reichen Haarlemer Sammlung seiner grösseren Werke (Kl. B. 477. 678) seien nur noch die »Regenten des Elisabeth-Krankenhauses« von 1641 (Kl. B. 261) aus dem Grunde hervorgehoben, weil Hals in dem Bilde offenbar versucht, Rembrandts Helldunkel in Anwendung zu bringen.

Diesen grossen Gruppenstücken gehen zahlreiche Familien- und Einzelbildnisse zur Seite, von welchen wieder einige durch die naive, natürliche, heitere Auffassung und die blühende Schönheit des flotten Machwerks von ungewöhnlichem Reiz sind. Die »Familie Berestyn« im Berestynstift zu Haarlem, das »Familienbild«, welches ihn selbst mit seiner Gattin darstellen soll, im Reichsmuseum zu Amsterdam (Kl. B. 198) und einige von den Einzelbildnissen, die sich in den meisten Galerien Europas, vornehmlich in Amsterdam, im Haag, in Haarlem, Brüssel, Paris, St. Petersburg (Kl. B. 4, 354), Wien (Kl. B. 208), Berlin (Kl. B. 588), Cassel, Dresden, Frankfurt und Hamburg wie in den Galerien Englands befinden, werden jedem Beschauer unvergesslich bleiben. Dazu kommt eine Anzahl von genreartigen Bildnissen, von lustigen Käuzen und Zechern, Musikanten (Kl. B. 688, 173, 174), Spielern, Dirnen und Hexenweibern (Kl. B. 606), eine Sammlung von sprühendem, ja wieherndem Humor, wie sie kein anderer Meister der Welt aufzubieten vermochte, wobei die ausgelassenste Lebenslust jeden Pinselstrich durchzuckte.

Einen seiner Meisterschaft entsprechenden Anklang aber scheint Hals nicht gefunden zu haben. Schwerlich in seinem ganzen Leben soviel verdienend, als seit wenig mehr als zwanzig Jahren, seit welcher Zeit der Meister erst wieder zu allgemeiner Schätzung gelangte, für etliche Einzelbildnisse bezahlt worden ist, sah er sich in seinem Alter in bitterer Not und musste Unterstützungen von der Stadtgemeinde erbitten. Zu Ehren der letzteren sei hinzugefügt, dass sie dieselben nicht verweigerte. Es scheint also für seine späteren Arbeiten wie für die beiden Stücke der »männlichen und weiblichen Regenten des Altmänner- und Altfrauenhauses« von 1664 so viel wie nichts mehr bezahlt worden zu sein. Und doch stehen diese Werke, wenn auch breitspurig, fleckig, grau und düster, wie dies von einem mehr als achtzigjährigen Maler nicht anders zu erwarten ist, noch auf der vollen Höhe des Genies. Er starb i. J. 1666.

Zu seinen Schülern gehören ausser seinen fünf Söhnen, namentlich Cornelis Verspronck, 1597 — 1662 (Kl. B. 498), wie wohl auch Jan de Bray, gest. 1697, der übrigens an seinen »Regenten und Regentinnen des Leprosenhauses« von 1667, im Museum zu Haarlem, Rembrandtsche Einflüsse mit der Art des Hals zu verbinden scheint (Kl. B. 156). Ob auch Bartholomäus van der Helst, geb. 1611 oder 1612 in Haarlem, gest. 1670 in Amsterdam seine Schule genossen, ist fraglich, da er zwar erst 1636 in Amsterdam erscheint, aber wahrscheinlich schon früher dahin und in die Schule des Nicolas Eliasz gelangt ist; unwahrscheinlich aber ist sein Einfluss nicht, indem van der Helsts malerische Technik und die frische Bestimmtheit seines Auftrags in der That einige Verwandtschaft mit Hals' Art verrät. Nur erscheint van der Helsts Realismus minder geistreich, und die Wirklichkeit, die er in meisterlicher Frische und Unmittelbarkeit wiederzugeben vermag, etwas nüchtern. Sonst ist van der Helsts Kunst doch mehr als eine Fortsetzung jener des Nicolas Eliasz zu betrachten, wie dies namentlich seine früheren Werke, das »Regentenstück« von 1637 im Walenweeshuis und das »Doelenstück« von 1639 im Reichsmuseum zu Amsterdam, das letztere in Bezug auf Komposition eine Perle des ganzen Kunstzweiges, zeigen. Weltbekannt ist die »grosse Schützenmahlzeit« von 1648 im Reichsmuseum (Kl. B. 377), trotz einer gewissen koloristischen Kälte ein Meisterwerk ersten Ranges, realistisch von oben bis unten und von einem naiven Selbstgefühl, einer Energie und Genussfähigkeit, welche das Bild zu einem der schönsten Zeugnisse holländischen Volkstumes macht. Andere »Schützenstücke« von 1655 und 1656

bewahrt das Rathaus in Amsterdam und noch ein »Regentenstück« von 1657 das Reichsmuseum. Von nicht minderem Werte sind von der Helsts zahlreiche Familienstücke (Kl. B. 60, 330) wie Einzelbildnisse (Kl. B. 120, 234, 406, 407, 438, 490). Man begreift, wie der Meister, gleichzeitig mit Rembrandt in Amsterdam thätig, dort eines grösseren Ansehens und materiellen Erfolges sich zu erfreuen hatte, ja in Holland überhaupt einer höheren Schätzung, als die beiden auf ähnlichem Kunstgebiet ihm künstlerisch überlegenen Meister Rembrandt und Hals. Von seinen Nachfolgern sucht namentlich sein Sohn Lodowyk van der Helst es dem Vater gleichzuthun, freilich mit wesentlich geringerem Erfolg.

## Rembrandt und seine Schule.

**Leiden** hatte im ersten Drittel des 16. Jahrhunderts den bedeutendsten Künstler des damaligen Hollands aufzuweisen gehabt, Lucas von Leiden. Es scheint jedoch, dass nach dessen Hingang die politische, industrielle und merkantile, im letzten Viertel des Jahrhunderts seit der Gründung der Universität auch die wissenschaftliche Thätigkeit der Stadt alle Kräfte absorbiert habe. Wenigstens spielt im holländischen Kunstleben Leiden, das auch erst viel später als die anderen grösseren Städte Hollands eine Malergilde erhielt (1648) keine Rolle. Gemalt wurde zwar in Leiden, wie in jeder anderen holländischen Stadt, auch schon zu Anfang des 17. Jahrhunderts, ja es waren sogar die zwei Richtungen, die der Italisten in den Swanenburghs und die der realistischen Bildnismaler in David Bailly, 1584—1657, und Joris van Schooten, 1587—1651, vertreten, aber beides zu gering, um irgendwie schulbildend werden zu können. Wenn damals eine bedeutende Kraft aus Leiden hervorging, so musste sie Schule wie Thätigkeitsschauplatz auswärts, oder aber autodidaktisch sich selbst den Weg suchen.

Und in so unkünstlerischer Umgebung stand die Wiege des grössten holländischen Malers, eines von den bahnbrechenden Genies, deren es in allen Perioden nur wenige giebt, nämlich des Rembrandt Harmensz van Ryn. Am 15. Juli 1606 geboren, war er von seinem Vater, einem Müller in Leiden, erst für den Gelehrtenstand bestimmt worden. Allein seine ausgesprochene Neigung zur Kunst besiegte die Wünsche der Eltern und der Knabe kam dreizehnjährig zu Jacob van Swanenburgh in Leiden in die Lehre. Was bei dem ziemlich schwachen Italisten Els-

heimerscher Richtung zu lernen war, eignete er sich dort in drei Jahren an, etwas mehr dann noch in etwa halbjährigem Aufenthalt bei Pieter Lastman in Amsterdam. Das meiste werden wohl die eigenen Naturstudien des Knaben gethan haben, auf welche er auch sicher das meiste Vertrauen setzte, als er, 1623 nach Leiden zurückkehrend, seine eigene Künstlerlaufbahn begann.

Zunächst natürlich ohne Aufträge und daher darauf beschränkt, seine Studien fortzusetzen, musste ihm freilich der Mangel an atelierüblichen Modellen empfindlich sein. Um so eifriger warf er sich auf sein eigenes Spiegelbild, zeichnend, malend und radierend, wenn nicht gelegentlich auch Vater oder Mutter, wie etwa ein aufgelesener Bettler zu Modell sassen. Seine eminente Begabung machte es ihm auch nicht schwer, diese Modelle scharf und charakteristisch wiederzugeben, wobei ihn jedoch von vorneherein in erster Linie der Grundsatz beherrschte, weniger die ihm übrigens selbstverständliche Form ins Auge zu fassen und als sein Ziel zu betrachten, sondern auf die Erscheinung, wie sie sich nach dem jeweiligen Lichtzutritt darbot, auszugehen. Es war der in das Dämmer seiner Arbeitsstube dringende Sonnenstrahl, der ihn beschäftigte und entzückte, und unablässiger Gegenstand seiner Studien wurde, und zwar nicht bloss an dem von dem Lichtstrahl getroffenen Gegenstände seiner Darstellung, sondern durch seine Helldunkelumgebung an dem ganzen Raum. Der Gegenstand selbst erschien ihm dabei ebenso untergeordnet, wie dessen Formschönheit oder die kompositionelle Abgewogenheit. Er zog daher auch anscheinend wahllos alles, Bildnis, Biblisches, Mythologisches, Genre, Landschaft, Interieur und Stilleben in sein Bereich, konsequent nur darin, dass er alles seinen Lichtbeobachtungen und Beleuchtungsproblemen unterstellte. Und jemeher er dabei den Lichtstrahl konzentrierte, desto breiter wurde die Berücksichtigung des Helldunkels. Freilichtmalerei, wie sie Franz Hals gelegentlich versucht hatte, blieb ihm gänzlich fremd, was er pflegte, war selbst bis zum Übermass Atelierkunst, und zwar so weit gehend, dass er sogar Darstellungen, welcher ihrer Natur nach sich im Freien abspielten, seiner Innenbeleuchtung unterwarf.

Um seinen Entwicklungsgang darzustellen, müssen wir uns in der Hauptsache an seine datierten oder datierbaren Bilder halten. Das früheste Datum (1627) tragen der »Apostel Paulus im Gefängnisse« im Museum zu Stuttgart, und der bei Kerzenlicht dargestellte »Geldwechsler« in Berlin, sonst »Selbstbildnisse« in Cassel, Gotha, Nürnberg und im Haag, wie »Bildnisse seiner Mutter« in Wiltonhouse bei Salisbury und in Windsor. Schon diese wie die Arbeiten

des Jahres 1628, das Nachtstück »Petrus im Wachtthof« bei Herrn Pein in Berlin und die »Gefangennahme Simsons« im Schloss zu Berlin sind im wesentlichen bereits Beleuchtungsstudien, wenn auch die Formgebung noch sorgfältig erscheint. Ob er dann in den beiden nächsten Jahren vorwiegend radiert, oder seine Bilder nicht datiert habe, oder ob Bilder mit Datierungen von 1629 und 1630 verloren sind, wissen wir nicht. Dagegen erscheint das Jahr 1631 als das Datum mehrerer Gemälde: des »hl. Anastasius« in Stockholm, des »Petrus im Gefängnis« bei Herrn André in Paris, die »Darstellung im Tempel« im Haag und die »hl. Familie« in der Pinakothek zu München (Kl. B. 514). Und während das letztere Bild, wohl sein erstes mit ganzen lebensgrossen Figuren in seinem Beleuchtungseffekt noch etwas schüchtern erscheint, wenn auch die realistische Behandlung des Gegenstandes, von Mutter und Kind wie vom Beiwerk, auf voller Höhe steht, entfaltet das zauberhafte kleine Bild der »Darstellung im Tempel« das System des konzentrierten Lichts und des Verschwimmens des Übrigen im Helldunkel bereits in ganzem Umfange. Man darf wohl annehmen, dass ihn der Umstand, in dem beschränkten Horizonte seiner Umgebung für seine Bestrebungen kein Verständnis zu finden, damals bestimmte, der kunstunverständigen Vaterstadt den Rücken zu kehren: noch vor Ende des Jahres finden wir ihn für immer nach Amsterdam übergesiedelt.

Es war freilich auch dort zunächst nur ein Boden für das Bildnis, worin damals zwei Meister, welche bereits erwähnt worden sind, zu Ansehen gelangt waren, nämlich Nic. Eliasz und Th. de Keyser. Die Nachfrage war in der reichen Handelsstadt gross genug, um auch ihm Raum zu geben, doch war es immerhin ein Glück, gleich nach seiner Ankunft den Auftrag zu einem Gildenstück zu erlangen, mit welchem man seine Kunst am besten zeigen und in den Mund der Leute kommen konnte. Da es sich aber dabei nicht um eine lustige Doelengesellschaft oder um eine andere Gilden- oder Vorstehersitzung, sondern um eine ernste Versammlung von Ärzten um ihren vor einem Kadaver demonstrierenden Vorstand handelte, so drängten sich vielleicht die älter bewährten Kräfte nicht zu dem Auftrag. Rembrandt aber wusste sich die darzustellende »Anatomische Vorstellung des Dr. Tulp 1632«, jetzt in der Galerie des Haag (Kl. B. 437), in einer Weise zurechtzulegen, dass alle früheren Anatomiestücke mit ihren trockenen Parallelaufreihungen der Porträtköpfe aus dem Felde geschlagen waren. Die Verkürzung des Leichnams, die ruhige Sicherheit des Professors, das aufmerksame Herandrängen der



Zuhörer machte aus dem leidigen Gegenstande eine Komposition ersten Ranges. Das glänzende Debut aber hatte zur Folge, dass die Bestellungen sich rasch mehrten. Dies veranlasste aber keineswegs ein Einstellen seiner Gepflogenheit, seine intimsten Studien und Experimente erst an sich selbst zu machen, wie denn in der That fast jedes der nächsten Jahre seines Aufenthaltes in Amsterdam ein unter neuen Gesichtspunkten entstandenes Selbstbildnis bringt (Kl. B. 371). Von bewundernswerter Durchführung und Reife aber sind unter den Porträtarbeiten dieser Zeit das köstliche Doppelbild des sog. »Schiffsbaumeisters mit seiner Frau« von 1633 (Kl. B. 462) in Buckingham Palace zu London, und jenes des »Marten Daey mit Frau« von 1634 bei Baron G. Rothschild in Paris.

Seit 1633 hatte er die Freude, seine junge Gattin, Saskia van Uylenburgh, seinen Selbstbildnissen zur Seite zu stellen (Kl. B. 238) und damit zugleich seinen Studien obzuliegen und seinem Glücke Ausdruck zu geben. Wir finden sie in dem Bildnis von Dresden 1633 und 1641, von Kassel 1635, in dem Doppelbildnis von 1636/37 in Dresden (Kl. B. 443) und anderwärts. Das Vermögen Saskias hatte überdies den Meister in die Lage gesetzt, die Kunst nicht mehr in erster Linie auf den Erwerb zu treiben. Deshalb werden die Bildnisse jetzt seltener, wenn nicht besondere Verhältnisse ihn zur Porträtarbeit bestimmten, wie bei dem »vornehmen Polen« von 1637 in St. Petersburg, bei dem »Bildnis seiner alten Mutter« von 1639 in Wien oder bei der »Mutter des Bürgermeisters Six« von 1641 in der Sammlung Six zu Amsterdam und anderen (Kl. B. 113. 402). Gleichwohl fuhr er fort, nach Modellen und namentlich nach Greisen zu malen, die sich entschlossen, zu Studien für andere Bilder zu sitzen. Das eigentliche Bildnis als Bestellarbeit lassend, weil es seine Phantasie wie seine künstlerischen Absichten in Fesseln schlug, wendete er sich lieber biblischen und mythologischen Stoffen zu. Am förderlichsten boten sich alttestamentliche Motive dar, wie das »Opfer Abrahams« von 1635 in St. Petersburg (Kl. B. 192), die »Blendung Simsons« von 1636 bei Graf Schönborn in Wien, »Susanna im Bade« im Haag (Kl. B. 222) und der »Abschied des Engels von der Familie des Tobias« von 1637 im Louvre, die »Hochzeit Simsons« von 1638 in Dresden (Kl. B. 285), das »Opfer Manoahs« von 1641 ebenda. Doch auch die Passion Christi wie das Neue Testament überhaupt gab effektvolle Gelegenheiten zu energischen Lichtwirkungen. So waren schon 1633 die Kreuzaufrichtung und Kreuzabnahme, die letztere

in grossem Massstabe 1634 wiederholt in St. Petersburg, entstanden, welchen er auf Wunsch des Abnehmers, des Statthalters Friedrich Heinrich später noch vier andere hinzufügte, nämlich 1636 die »Himmelfahrt Christi«, 1639 die »Grablegung und Auferstehung Christi« und schliesslich 1646 »die Anbetung der Hirten«, jetzt sämtlich in der Pinakothek zu München. Sonst gehören in die christliche Gruppe die »Arbeiter im Weinberg« und »Christus als Gärtner« von 1637 und 1638 in Buckingham Palace zu London, die »hl. Familie« von 1640 im Louvre und die »Heimsuchung« von 1640 in Grosvenor House in London. — Von mythologischen Bildern seien erwähnt der »Raub der Proserpina« von 1633 in Berlin, die »Entführung des Ganymed« von 1635 in Dresden, und die aus dem folgenden Jahre stammende »sog. Danaë (des Tobias Braut Sara?)« in St. Petersburg. Die mythologischen Darstellungen sind freilich unserer klassischen Vorstellung nicht konform, sie erscheinen vielmehr realistisch und barock zugleich, weitab von aller Nachempfingung nach Antike und Renaissance. Doch darf man daraus nicht den Schluss ziehen, dass derlei dem Künstler unbekannt gewesen, denn seine reichen Sammlungen mussten auch in dieser Richtung die nötigen Anhaltspunkte darbieten. Wie aber jedem seiner Bilder die Lösung eines Beleuchtungsproblems zugrunde lag, so schien auch keines zu gestatten, vom Erfahrungsmässigen und vom Modellstudium zur abstrakten Idealfigur abzulenken.

Gesucht und bewundert, in dem Genuss schwelgend, seine Ziele glänzend zu erreichen, in verhältnismässiger Wohlhabenheit und beglückt durch den Zauber seiner liebenswürdigen Frau, verlebte er in dem Jahrzehnt seit seiner Übersiedlung nach Amsterdam die erfreulichste Zeit seines Lebens. Allein das Jahr 1642 zertrümmerte sein ganzes Glück. Zunächst durch den Tod seiner Saskia. Dann aber durch den äusseren Misserfolg eines Werkes, das jetzt mit Recht als der Stolz der ganzen holländischen Kunst gilt, damals aber die Besteller mit Unzufriedenheit erfüllte, und vom Publikum mit allgemeinem Kopfschütteln aufgenommen wurde. Es war die sog. »Nachtwache«, der Schützenauszug unter dem Hauptmann Frans Banning Cocq. Das gewaltige, jetzt das Hauptstück des Amsterdamer Reichsmuseums bildende Werk, auch jetzt noch, obwohl anlässlich der Überführung ins Rathaus auf allen Seiten beschnitten, von sehr beträchtlichen Dimensionen, stellt zwar den höchsten Triumph eines magischen Beleuchtungseffektes und die höchste Leistung malerischer Lichtführung dar, erfüllte aber den Bestellzweck keineswegs. Man erwartete ein fröhliches

Fest am hellen Tage in der Art eines van der Helst oder Hals, und erhielt ein Werk in dämmerigem, fast nächtlichem Helldunkel. Man erwartete einen stramm disziplinierten Auszug und fand nun die Gilde in ungeordnetem Gedränge zuchtlos und gemischt mit verschiedenen ungehörigen Nebenfiguren herausstürmend. Man erwartete insbesondere die Bildnisse der bestellenden und bezahlenden Teilnehmer in deutlicher Kenntlichkeit und vermochte nur wenige Köpfe aus dem Chaos zu entwirren und als porträtartig anzuerkennen. Es wird wohl schon damals der ärgerliche Vergleich mit betrunkenen Nachtwächtern gefallen sein, aus welchem der dem Bilde noch anhaftende ganz unpassende Namen der »Nachtwache« erwuchs. Kann man es aber den biedern »deftigen« Doelenmitgliedern kaum verübeln, dass jeder auf dem Gruppenbildnis sich selbst verewigt sehen wollte, so wird doch heute niemand den Meister deshalb tadeln wollen, dass er sogar die Gunst seiner Kunden und damit seine materielle Zukunft aufs Spiel setzte, um nach seiner damals erreichten Entwicklungsstufe seine Kunst in dem Werke zum Ausdruck zu bringen, dass er mit einem Worte sein künstlerisches Gewissen höher hielt, als den augenblicklichen Erfolg. Er mochte etwas von dem vorempfinden, was jetzt im allgemeinen Bewusstsein liegt und der Grund ungewöhnlicher Bewunderung der Welt ist: Das Werk ist und bleibt die höchste Manifestation einer geschlossenen Beleuchtungswirkung, zauberhaft in Licht wie Helldunkel, eine Meisterleistung, an welche sich Rembrandts unsterblicher Ruhm in erster Reihe knüpft, und nicht bloss unübertrefflich, sondern auch unerreicherbar.

Damals war der äussere Erfolg der, dass die Bestellungen ausblieben. Nur mehr selten zu einem Bildnis aufgefordert, radierte der Künstler in der stillen Einsamkeit seines Hauses und ersetzte den Mangel an Aufträgen durch unablässige Studien nach sich selbst. Die zarte Gesundheit seines Söhnchens Titus hatte längeren Landaufenthalt nötig gemacht und es wurden, durch elementare Beobachtungen angeregt, in dieser Zeit auch landschaftliche Studien häufiger. Es sind merkwürdige Verbindungen von intimstem Naturalismus mit phantastischen Beleuchtungen, gelegentlich von einer Stimmung, wie sie keiner seiner realistischen Zeitgenossen unter den Landschaftern erreicht hat. So die »Flussmündung« in Oldenburg, der »Kanal« und die »Landschaft mit der Windmühle« in Bowood, die »Gewitterlandschaft« bei Sir Richard Wallace in London, die »Winterlandschaft« von 1646 und die »Landschaft mit dem Bergschlosse« in Kassel. Auch ent-

standen verschiedene biblische Darstellungen, die »Bathseba« von 1643 bei Baron Steengracht im Haag, die »Ehebrecherin vor Christus« von 1644 in der Nationalgalerie zu London, der »blinde Tobias« von 1645 in Berlin, die »hl. Familie« in St. Petersburg (Kl. B. 186) und die »Anbetung der Hirten« in London und München von 1646, die »Susanna« von 1647 in Berlin, »Hannah und Samuel« in der Nationalgalerie zu London, »Emaus« und der »barmherzige Samariter« von 1648 im Louvre (Kl. B. 299), »Christus als Gärtner« von 1651 in Braunschweig und im Buckingham Palace (Kl. B. 430), »Bathseba« von 1654 im Louvre (Kl. B. 544), »Potiphars Frau« von 1655 in St. Petersburg und der »Segen Jakobs« von 1656 in Kassel, welchen sich »Abraham und die Engel« (Kl. B. 336), wie »Isaak und Jakob« (Kl. B. 622) in St. Petersburg zeitlich anreihen. — Nur sehr vereinzelt finden sich nicht biblische Bilder, wie »Vertumnus und Pomona« von 1649 in Prag, die grosse Skizze der »Allegorie auf den westfälischen Frieden« vom gleichen Jahre und die zu Ende der fünfziger Jahre entstandene »Verschwörung des Batavers Claudius Civilis«. Das letztere, wohl sein umfänglichstes Werk, wurde von dem Amsterdamer Magistrat, der es für den Cyklus des grossen Empfangs-sales im Rathause bestellt hatte, zurückgewiesen, und gelangte dann, auf das die Hauptgruppe enthaltende Viertel verkleinert, schliesslich in die Galerie zu Stockholm.

Nicht ohne eigenes Verschulden waren des Meisters Verhältnisse seit dem verhängnisvollen Jahre 1642 stetig zurückgegangen, und gelangten endlich so weit, dass, um die Muttergutansprüche seines Sohnes Titus wenigstens noch teilweise befriedigen zu können, 1656 Haus und Gut versteigert wurden. Er musste es erleben, von seiner getreuen Hendrikje Stoffels, die er nach dem Tode Saskias zur Pflege seines Söhnchens zu sich genommen, und von dem letzteren förmlich unterhalten zu werden. Dass Vereinsamung und Verarmung, die Versetzung aus seinem stattlichen Hause in die dürftigsten Mietkammern und der Mangel aller Atelierausrüstung den Meister entmutigte und lähmte, ist nicht zu verwundern, erstaunlicher vielmehr, dass keine von all den bitteren Erfahrungen ihn bestimmen konnte, seinen künstlerischen Prinzipien untreu zu werden. Dass er übrigens sein Schicksal keineswegs leicht nahm, zeigen die Selbstbildnisse dieser Zeit, welche über den an seinem Leben nagenden Gram keinen Zweifel übrig lassen.

Doch vermochte er sich noch gelegentlich zu herrlichen Werken aufzuraffen. Wie er sich selbst noch fast in jedem Jahre malte, so findet sich noch eine Anzahl von anderen Bildnissen,

meist Greise darstellend, aus dem letzten Jahrzehnt seines Lebens. Und unter diesen ragt noch ein Regentenstück von 1661, die sog. »Staalmeesters«, d. h. die Vorsteher der Tuchhalle, in einer Weise hervor, dass viele Kenner die fünf ernstesten Männerbildnisse, welche hier an einem Tische vereint sind, für die höchste und reichste Schöpfung des Künstlers halten, welche selbst der »Nachtwache« noch vorzuziehen sei. Zuerst versagt dann die zitternde Hand und das geschwächte Augenlicht den Dienst zur Arbeit mit der Radiernadel, nachdem der Künstler noch 1661 in dem grossen Bildnis Coppenols eine seiner Meisterleistungen geschaffen. Länger währt seine Pinselthätigkeit, aus welcher noch 1667 das »Greisenbildnis« bei Lord Northbrook in London und 1668 die »Geisselung Christi« in Darmstadt hervorging, die mit der »Rückkehr des verlorenen Sohnes« in St. Peterburg den Kreis von 350 Gemälden, welche neben fast ebensoviel Radierungen und noch mehr Handzeichnungen erhalten sind, würdig abschliesst. Der Meister beschloss sein Leben am 8. Sept. 1669, nachdem er kurz vorher noch seinem einzigen Sohn in das Grab gesehen.

Die Zahl seiner unmittelbaren Schüler, welche sich auch einen selbständigen Namen gemacht, ist nicht gering, noch grösser aber die Schar jener, welche seinen Einfluss empfanden. Zu den letzteren müssen nun auch jene gezählt werden, welche man früher für seine ältesten Schüler hielt. So Jan Lievensz, 1607 bis 1674, der, als ein geborner Leidener mit Rembrandt von Kindesbeinen an befreundet, zwar bei dem unbedeutenden Joris van Schooten in Leiden und bei Pieter Lastman in Amsterdam seine Lehrzeit durchgemacht, aber jedenfalls von Rembrandt mehr empfangen hatte als von den genannten Italisten. Übrigens empfindet man in seinen dekorativen Malereien, wie in einem die »Enthaltsamkeit des Scipio« darstellenden Kaminstück im Rathause zu Leiden, oder in dem »Parnass« des Huis ten Bosch, und in der »Verherrlichung des Friedens« im Reichsmuseum, noch den akademischen Manierismus seiner Schule, während seine religiösen Werke und seine Bildnisse fast ganz auf rembrandtischer Basis stehen. — Noch mehr fühlt man den Einfluss Rembrandts bei Salomon Koninck, 1609—1656, der aus Claes Moeyaerts Schule hervorgegangen, sich die Rembrandtische Art derart aneignete, dass seine Arbeiten mit jenen des Meisters verwechselt werden konnten. Doch bleibt etwas Peinliches und Gequältes in seinen Werken, wie es allen Nachahmungen eigen ist.

Der Zulauf eigentlicher Schüler aber scheint infolge des Rufes begonnen zu haben, welchen Rembrandt mit der Anatomie des Dr. Tulp erlangt hatte. Zu den ältesten Schülern im eigent-

lichen Sinne gehört Jacob Adriaensz Backer, 1608/9 bis 1651. Im wesentlichen mehr Nachahmer als Schüler, entwickelte er sich ohne alle Eigenart, übrigens ausschliesslich mit Bildnismalerei beschäftigt. Ein »Regentenstück des Arbeitshauses« im Reichsmuseum und zwei »Schützenstücke« im Rathause zu Amsterdam sind übrigens ebenso wie seine Einzelbildnisse nicht ohne Verdienst. Seine Kunst setzt sich in seinem Neffen Adriaen Backer, 1635 — 1684, wenigstens im Bildnis und Gildenstein fort, und zwar, wie die »Anatomische Vorlesung des Dr. Ruysch« von 1670 und die »Regenten des Werkhauses« (Kl. B. 345) im Reichsmuseum oder die »Regenten und Regentinnen des Altmänner- und Altfrauenhauses« von 1676 im Rathause zu Amsterdam zeigen, mit Erfolg, während seine faden klassischen Bilder den Einfluss der Utrechter Italisten verraten. Ähnlicher Art wie Jacob Backer war Jacob de Wet, vor 1615 bis nach 1671, dessen frühestes Lebenszeichen, die »Auferweckung des Lazarus« von 1633 in Darmstadt schon ganz in der Art Rembrandts erscheint. Ebenso Willem de Poorter von Haarlem, zuerst erwähnt 1635, von welchem nicht bloss die Art, sondern auch seine in Dresden befindliche Kopie der Rembrandtschen »Darbringung im Tempel« die Schülerschafts-Beziehungen zum Meister in dessen Frühzeit beweist. Er pflegte hauptsächlich biblische Geschichten in kleinen Bildchen etwas fest und hart zu behandeln.

Bedeutender als die Genannten erscheint Govaert Flink, geb. 1615 zu Cleve, gest. 1660 zu Amsterdam. Frühzeitig wie Jacob Backer aus Leuwardenschem Vorunterricht bei Lambert Jacobsz nach Amsterdam und zu Rembrandt gelangt, vermochte er nicht bloss länger als Backer seinen Schulsack nicht los zu werden, sondern kehrte auch bei gegebenen Anlässen wieder zu einer gewissen akademischen Haltung zurück. So in Erledigung seiner für das Rathaus zu Amsterdam erhaltenen Aufträge, wie dies der »Curius Dentatus mit den Samniten« von dem Riesengemälde-Cyklus des Empfangsaales im Amsterdamer Rathause zeigt. Manche seiner Werke, und namentlich die biblischen, stehen indes Rembrandt sehr nahe, wie »Isaak den Jacob segnend« von 1638 im Reichsmuseum, die »Verstossung der Hagar« in Berlin, und die »Verkündigung an die Hirten« im Louvre. Am besten sind seine Bildnisse und besonders die Doelenstücke von nicht geringem Verdienst, wie die beiden von 1642 und das »Schützenfest zur Feier des westfälischen Friedens« von 1648 im Reichsmuseum zu Amsterdam zeigen.

Der Hauptschüler Rembrandts aber war Ferdinand Bol,

geboren 1616 zu Dordrecht, gest. 1680 zu Amsterdam. Seinem Meister nicht selten zum Verwechseln ähnlich, wie dies das früher Bol zugeschriebene jetzt als von Rembrandt bezeichnet gefundene »Isaakopfer« in München und die beiden angeblich »G. Flinck mit Frau« darstellenden Bildnisse ebenda, früher Rembrandt zugeschrieben, jetzt durch die entdeckte Inschrift als Bol gesichert, belegen, steht er ebenso oft auch dem G. Flinck nahe, wenn auch sein Auftrag stets fester und bestimmter ist, als jener des letzteren. Vorzüglicher als seine mythologischen, allegorischen und biblischen Darstellungen sind seine Bildnisse (Kl. B. 90, 324), unter welchen die »Regenten des Leprosenhauses« von 1649 und einige spätere Stücke der Art im Reichsmuseum geradezu herrlich genannt werden können. Zeigt er aber schon in dem »Pyrrhus und Fabricius« des Riesencyklus im Empfangssaal des Rathauses zu Amsterdam eine merkliche Minderwertigkeit im Vergleich zu Govaert Flinck, so ist seine akademische Verflachung im Idealgebiet nach Rembrandts Tode entschieden.

Einige jüngere Maler kamen erst um die Zeit der Glückswende Rembrandts zum Meister. So Jan Victoors, 1620 bis nach 1672, im biblischen, historischen, Genre- und Bildnisgebiete tätig, anfangs Rembrandt ziemlich nahe kommend, später aber trocken und eintönig. Er ist jedenfalls geringer als Gerbrandt van den Eeckhout, 1621—1674, der zu den tüchtigsten Rembrandtisten zählt und zugleich als einer der anhänglichsten gerühmt werden kann. Dass auch er später mehr akademisch wurde, ist mit der noch vor des Meisters Tode erwachten Reaktion zu entschuldigen. Noch etwas später war Karel Fabritius bei Rembrandt eingetreten, hatte ihn jedoch schon um 1650 wieder verlassen, um sich in Delft ansässig zu machen, wo er schon 1654 bei der dortigen Pulverexplosion ums Leben kam. Sein sehr kurzes Leben erlaubte keine umfängliche Thätigkeit, diese reicht jedoch aus, um in ihm eines der bedeutendsten Talente des Rembrandtischen Kreises zu erkennen. In welchem verwandtschaftlichen Grade Barent Fabritius, gest. 1672, zu Karel stand, ist nicht ermittelt, in künstlerischer Hinsicht kömmt er ihm jedenfalls sehr nahe (Kl. B. 444).

Endlich reihten sich dem Ferdinand Bol noch drei andere Dordrechter als Schüler Rembrandts an. Der ältere davon war Samuel van Hogstraten, geb. 1626, viel auf Reisen und 1678 in seiner Vaterstadt gestorben. In seinem Schaffensgebiete sehr universell, lässt er schwer entscheiden, ob ihm als Genre- oder Bildnismaler der Vorzug zu geben sei. Um einige Jahre jünger

war Nicolas Maes, geb. 1632, gest. 1693, in seiner Frühzeit verdienstlich und vielversprechend, später durch vlämische und französische Einflüsse verdorben, aber stets namentlich im Genre (Kl. B. 203, 306) zu den besten Rembrandtisten zählend. Der jüngste und letzte Schüler Rembrandts endlich war Aert de Gelder, geb. 1645 zu Dordrecht, erst zu Hoogstraten dann in des Meisters letzten Lebensjahren zu Rembrandt gelangt, gestorben 1727 in seiner Geburtsstadt. In seinen Werken wird der Stil des Meisters oft zum Impressionismus. So namentlich in der interessanten »Passionsfolge« zu Aschaffenburg, oder in anderen Bildern zu Kopenhagen, Frankfurt u. s. w. Mit ihm klingt der direkte Rembrandtismus würdig aus, um zunächst im Laufe des 18. Jahrhunderts vorwiegend klassischem Manierismus Platz zu machen, wie er insbesondere von Frankreich her um sich greift, ohne irgend einen des Nachruhms würdigen Meister hervorzubringen.

## Die Genremalerei.

Bisher neben der figürlichen Grossmalerei, dem Altarstück wie der mythologischen, allegorischen und historischen Darstellung in lebensgrossen Figuren, nur als gelegentliche Nebensache von wenigen Malern in einer Art von Fortsetzung der Miniaturmalerei gepflegt, wurde seit dem Anfang des 17. Jahrhunderts das Genre in Holland einer der Hauptzweige der Malerei. Sein Aufblühen beruhte auf der Einkehr der Kunst im Hause und war den veränderten Zwecken und Zielen des künstlerischen Schmuckes vollauf entsprechend. Es sollte neben dem ernsten Bildnis erheiternd die Vorkommnisse des täglichen Lebens widerspiegeln und begleiten, und der Wohnstube und dem Schlafgemach ebenso ihre passliche Illustration verleihen, wie die Familienbilder dem Staatszimmer.

Dabei drängt sich aber nicht mehr wie in der Historienmalerei der Italismus in den Vordergrund. Denn wenn auch die Grossmaler italienischer Schule wie die Kleinmaler Elsheimerscher Richtung manchmal von den Idealdarstellungen zum Genre ablenkten, so waren doch derjenigen, welche sich überwiegend mit Darstellungen aus dem Volksleben beschäftigen, ohne dieselben lediglich als Staffagen ihrer Landschaften zu betrachten, nur sehr wenige. Ja wir kennen sogar nur zwei nennenswerte holländische Genremaler mit italienischem Stoffgebiet aus italienischer Schule: Der eine war Pieter van Laer, etwa 1590 in Haarlem geboren und nach 1658 gestorben. Lange Zeit in Rom thätig, und



ausschliesslich mit der Darstellung des italienischen Volkslebens in den Städten und vor den Thoren, den nach seinem Beinamen *Bamboccio* sogenannten *Bambocciate*, beschäftigt, gelangte er zwar zu einer anerkennenswerten Naturwahrheit in Zeichnung und Komposition, blieb aber bei einem erdig braunen Kolorit stehen. Im Gegensatz zu ihm malte *Giovanni Battista Weenix*, wie er sich selbst zu zeichnen pflegte, geb. 1621 zu Amsterdam, gest. 1660 zu Utrecht, ein Schüler des Italisten *Claes Moeyaert* und dann in Italien studierend, seine italienischen Volksstücke in voller, etwas kalter Farbigkeit. Seine mit Ruinen und Prachtarchitektur aufgeputzten Stücke entbehren jedoch zu sehr der Bewegung und Empfindung, um erfreulich wirken zu können. Es war daher auch ganz angemessen, dass *Weenix* in späteren Jahren zum Küchenstück und Stillleben überging, in welchem Gebiete wir dann seinen berühmteren Sohn eine Rolle werden spielen sehen.

Von dem einheimischen Genre unterscheiden wir hauptsächlich zwei Darstellungsgebiete, das Gesellschaftsbild und das Bauerngenre. In dem ersteren, vorzugsweise in **Haarlem** gepflegt, finden wir *Dirk Hals*, den jüngeren Bruder des bereits behandelten *Frans Hals*, geb. vor 1600 in Haarlem, gest. daselbst 1656, an der Spitze. Er soll der Schüler seines Bruders gewesen sein, ging aber in seinem Stoffgebiet, welches er ausschliesslich den Vergnügungen des höheren Bürgerstandes in musikalischen, Tanz-, Zech-, Spiel- und Buhlgesellschaften entnahm, seinen eigenen Weg. Die Datierungen seiner Bilder, sich zwischen 1624 bis 1653 bewegend, lassen ersehen, dass seine früheren Arbeiten, fein in braun und grau getont und in den einzelnen Figuren gut charakterisiert, die besseren sind (Kl. B. 504); in späterer Zeit wird sein Kolorit lehmig und seine ursprüngliche Flottheit und Frische derb. Neben ihm ist der Amsterdamer *Pieter Jacobsz Codde*, 1599—1678, zu nennen, ebenfalls aus der Schule des *Frans Hals* hervorgegangen. Seit 1627 durch datierte Bilder bekannt, zeichnet er sich namentlich durch Tanzdarstellungen (Kl. B. 298) und musizierende Gesellschaften (Kl. B. 527) aus, zu welchen aber auch Wachstubszenen und kleine religiöse Stücke kommen. Er tont noch stärker als *Dirk Hals* in grau und blond, so dass das Kolorit fast gänzlich in seinem hellen Brunismus aufgeht. Zeitweise ihm ähnlich erscheint *Jacob A. Duck*, geb. um 1600 in Utrecht, (?) gest. nach 1660 im Haag, bei den Brüdern *Hals* gebildet, aber anfangs farbiger als *Dirk* und *Codde*, und erst später graubraun und monoton. Auch *Ducks* Stoffgebiet ist daselbe wie bei *Codde*, wenn er auch Wachstuben- und Soldaten-

stücke noch mehr bevorzugt. Etwas anderer Art ist Thomas Wyck, geb. um 1616 in Beverwyck, gest. 1677 in Haarlem, welcher in seiner ersten Zeit auf grund italienischer Studien Strassenszenen in der Art des P. van Laer und italienische Landschaften gemalt, später aber zur Darstellung von Gelehrtenstuben, Alchymisten-Laboratorien und Rumpelkammern unter starker Betonung des Stillebens überging, welche bereits Einflüsse von Brouwer und Ostade verraten. Neben Duck sind dann hier noch Pieter Potter, geb. 1587 zu Enkhuizen, gest. 1655 zu Amsterdam, ein Schüler des Frans Hals, und Willem Cornelisz Duyster aus Amsterdam, gest. 1641, ein Schüler Coddes, und der nur durch wenige Bilder bekannte Vorläufer Terborchs, Michael Sweerts oder Swartz (Kl. B. 40) zu erwähnen, wie auch der beiden Rembrandtschüler Samuel van Hoogstraten und Nicolas Maes wegen ihrer Arbeiten im Genregebiet wieder gedacht werden muss.

Eine ganz hervorragende Rolle unter den Genannten spielte aber der nach Haarlem gewanderte Gerard Terborch der Jüngere. Als der Sohn des in Zwolle und Deventer thätigen Malers gleichen Namens im Jahre 1617 zu Zwolle geboren, hatte dieser zuerst bei dem Vater, einem nur mehr in Handzeichnungen nachweisbaren Italisten, dann aber in Haarlem bei den beiden Hals gelernt. Die Einwirkung eines Dirk Hals und Codde verraten auch seine früheren Bilder, wie der »Triaktraktspieler« in Bremen und der »Besuch beim Arzte« von 1635 in Berlin. Später gewinnt er jenen durchsichtigen lasierenden Auftrag mit feinem grauen Ton, wie ihn der »Knabe mit dem Hund« in der Pinakothek zu München zeigt. England, Deutschland und Italien bereisend, hielt er sich auch nicht ohne Nutzen in Amsterdam auf, 1646 aber zu Münster in Westfalen, wo er das »Friedenskongressbild« mit sechzig in kleinen Figuren gemalten Abgesandten-Porträts malte, welches sich jetzt in der Nationalgalerie zu London befindet (Kl. B. 305), während ein ähnliches Bild der katholischen Partei im Louvre bewahrt wird. Weiteren Gewinn zog er hierauf aus Velazquezstudien in Spanien, worauf er sich bleibend in Deventer niederliess und dort 1650—1681 seine besten Werke, fast durchaus Gesellschaftsstücke schuf. Datiert sind nur wenige, wie die »Depesche« von 1655 im Haag (Kl. B. 630), die »Unterhaltung« von 1658 in Schwerin (Kl. B. 473), die »Musikstunde« von 1660 und das »Konzert« (Kl. B. 263) im Louvre, der »Fischhändler« bei Pastor Glitza in Hamburg, und das »Duett« von 1675 in der Sammlung Six zu Amsterdam. Das einzige bekannte »Regentenstück«, im Rat-

hause zu Deventer bewahrt, von 1669, zeigt noch mehr als das Kongressbild von 1648, dass wenigstens das Gruppenbildnis seine Sache nicht war. Aber man kann sich kaum Sinnigeres vorstellen, als seine eine Botschaft vernehmenden Damen, verlegenen Courmacher, mahnenden Freunde, besorgten Mütter. Er giebt am liebsten die peinliche Pause zwischen Anrede und Antwort, wobei man zu erkennen glaubt, was die Dargestellten denken. Und dazu die unvergleichliche Technik, unendlich fein getont und doch bestimmt an der rechten Stelle. Unter seinen Schülern, von welchen die meisten, wie Pieter van Anradt, Hendrik ten Oever und Roelof Koets, Bildnismaler, ragt besonders Kaspar Netscher, geb. 1639 zu Heidelberg, gest. 1684 im Haag, hervor. Bei Terborch und Frans Mieris gebildet, erreicht jedoch dieser einen Terborch keineswegs, und zwar weder in der Technik noch in dem seelischen Inhalt. Netschers Söhne aber, Theodor, gest. 1732, und Konstantin, gest. 1722, schleppen Terborchs Kunst nur mehr manieristisch in das 18. Jahrhundert hinüber.

Die eigentliche Hochschule für die Genremalerei der bürgerlichen und vornehmen Kreise wurde aber **Leiden**, und ihr Haupt Gerard Dou. Geb. 1613 zu Leiden und gest. daselbst 1675, hatte dieser seine Ausbildung bei dem Kupferstecher B. Dolendo begonnen und bei Rembrandt in dessen Leidener Frühzeit vollendet. Aus seiner ersten Schule zog er die miniaturartige Sorgfalt, aus seiner zweiten die Tonigkeit und das Rembrandtische Helldunkel. Seine Auffassung ist so wenig wie bei Rembrandt ein eigentlicher Realismus, indem namentlich seine Arrangements und Ausstattungen stets etwas Gestelltes und Künstliches, ja selbst lediglich aus der Phantasie Entsprungenes haben. Auch ist Ausdruck und Geberde trotz guter Charakteristik idealisiert, in die ruhige Stimmung des Meisters selbst gebracht. Alles atmet Ruhe und Behaglichkeit, schweigende Insichgekehrtheit, Beschäftigung für sich (Kl. B. 12). Kaum minder aber als alles dies ist der Bienenfleiss zu bewundern, mit welchem der Künstler, in seinen Gegenständen seine bürgerliche Umgebung höchstens in Eremitendarstellungen überschreitend, eine so grosse Zahl von masslos durchgeführten Werken schaffen konnte, wie sie vorab die vier Galerien, des Louvre, in Dresden, München und St. Petersburg darbieten.

Dou hatte verdientermassen eine stark besuchte Schule, in deren Kreise sein Hauptnachfolger Frans Mieris d. Ä., geboren 1635 zu Leiden, gestorben daselbst 1681, sich aufs engste an ihn

anschluss. Häufiger als Dou sich zu den höheren Ständen ver steigend, ist er seinem Meister in der Darstellung von Seide und Sammt, wie von kostbarem Hausrat und namentlich auch in der wirksam geschlossenen Beleuchtung überlegen, während er in der Delikatesse der Durchführung Dou wenigstens nichts nachgiebt (Kl. B. 491). Auch seine Produktion ist nicht minder erstaunlich an Zahl, und namentlich die Galerien zu München und Dresden be wahren eine reiche Vertretung seiner Werke. Sonst begnügen wir uns von der Schule Dous Adriaen van Gaesbeeck, gest. 1650, Abraham de Pape, gest. 1660, Dominicus van Tol, gest. 1676, Jan Adriaensz van Staveren, gest. 1690, Bartholomäus Maton, gest. nach 1700 und Karel de Moor, gest. 1738 lediglich zu nennen, neben welchen vielleicht Pieter Slingelandt, 1640—1691, als der hervorragendste Nachfolger bezeichnet werden darf (Kl. B. 42). Indirekt gehört auch Gottfried Schalken, geb. zu Made 1643, gest. 1709 im Haag, hierher, wenn er auch aus der Dordrechter Schule des Sam. van Hoogstraten hervorgegangen. Denn seine Kerzen- und Lampenbeleuch tungs bilder beruhen auf Douschen Vorbildern, wenn sich auch damit Honthorst'sche Reminiscenzen verbinden. — Des Mieris' Kunst aber setzte sich durch mehrere Generationen fort. Zunächst durch seine Söhne Jan, 1660—1690, und Willelm, 1662—1747, dann durch des letzteren Sohn Frans Mieris d. J., 1689—1763, natürlich in fortgesetzter Abschwächung und Verringerung. An die Mierisschüler ist auch Eglon Hendrik van der Neer an zureihen, geb. 1643 als der Sohn des Landschafters Aert van der Neer in Amsterdam, gest. 1703 in Düsseldorf, der übrigens seinem Vorbilde so wenig gleichzukommen vermochte, wie Jan Verkolje, geb. 1650 zu Amsterdam, gest. 1693 zu Delft.

Neben der Dou-Gruppe erscheinen aber auch einige mehr selbständige Leidener Genrekünstler. Obenan steht Dous ange blicher Hauptschüler, Gabriel Metsu, vor 1629 in Leiden geb. und 1667 in Amsterdam gestorben. Seine Kunst lässt jedoch ihre Abstammung von Dou füglich bezweifeln und nähert sich mehr der Haarlemer und dann der Amsterdamer Schule des Rembrandt. Mehr an Fr. Hals gemahnen die »Schmiededarstellungen« in Stock holm und bei Baron Beurnoville in Paris und das »Bohnenfest« in München (Kl. B. 520), mehr an Rembrandt das »Scherflein der Witwe« in Schwerin, das »Frühstück« in Brüssel. Die »Kranke« in St. Petersburg (Kl. B. 11), die »Musikfreunde« im Haag (Kl. B. 83) und der »Liebesantrag« in Karlsruhe (Kl. B. 693). Wärme des Tons hat er selten, meistens vielmehr eine kühle graue Ton-

stimmung. — Auch Quirin Breckelenkam, gestorben in Leiden 1668, lässt aus seinen Werkstatt- und Familienszenen, Spielen und Spielerinnen nichts erkennen, was auf Schulabhängigkeit von Dou oder Mieris deutete, während vielleicht mehr von Rembrandt entlehnt scheint. — Bedeutender war ein aus der Schule des Utrechter Italisten Nicolaus Knupfer hervorgegangener Meister, an dessen Ausbildung übrigens jedenfalls auch Dirk Hals und Adriaen van Ostade beteiligt waren, nämlich Jan Steen, geb. 1626 zu Leiden, gest. daselbst 1679. Gleich stark im Bildnis (Kl. B. 474), im Gesellschaftsbild wie im gemeinen Genre erreicht dieser Meister im ersteren, wie in dem »Ehekontrakt« zu Braunschweig, in dem »Bohnenfest« zu Kassel, in dem »Daer helpt geen medecyn want het is minne pyn« in München, Schwerin (Kl. B. 575) und bei Lord Northbrook in London, oder in dem »Zeitungsleser in der Schenke« in Schwerin (Kl. B. 275) nahezu einen Terborch, in den letzteren aber, wie in den Bildern »Nach dem Gelage« im Reichsmuseum, »Lüderliches Leben« in Wien, und »Schlägerei« in München, noch mehr einen Ostade. Nach der Wahrheit der letzteren erscheint auch die Nachricht nicht ganz unwahrscheinlich, dass er seine Gegenstände aus eigener Erfahrung geschöpft und wie Brouwer ein wüstes Leben geführt habe. Neben ihm kann ein anderer Knupfer-Schüler und Nachfolger des Mieris, Arie de Vois, 1630—1680, nur genannt werden.

Einen Meister des bürgerlichen Genres von ganz eigener Richtung besass endlich **Amsterdam** in Pieter de Hooch. Geb. 1630 zu Utrecht und erst zu Delft, dann wohl hauptsächlich zu Amsterdam unter dem Einflusse Rembrandts gebildet und in Amsterdam 1677 gestorben, steht dieser als Meister der Interieurbeleuchtung natürlich auf Rembrandts Schultern. Nur ist sein Lichtstrom nicht so konzentriert sondern durchflutet in grösserer Masse den ganzen Raum und erscheint ausgesprochenermassen als Selbstzweck, indem der figürliche Teil der Szene nicht bloss zurücktritt, sondern auch sehr schwach erscheint. Seine Lichtführung an Wänden, Decken und Böden übertrifft an milder Klarheit wie auch an Durchsichtigkeit des Helldunkels jene der ihm in dieser Richtung verwandten Meister, eines Samuel Hoogstraten, Nic. Maes, und Jan Vermeer van Delft, welcher nicht bloss als Landschaftler, sondern auch im Genre (Kl. B. 96, 256, 346, 360, 431, 468) eine Rolle spielt. Pieter de Hoochs »Hofszenen« von 1658 (Kl. B. 252) und von 1665 (Kl. B. 269) in der Nationalgalerie zu London, die »Kartenspieler« und der »Nachmittag«, in Buckingham Palace zu London (Kl. B. 286, 300) die »häusliche

Szene« im Louvre, die »Kellerkammer« in Amsterdam, der »holländische Wohnraum« in Berlin, die »lesende Frau« in München und die »häusliche Szene« in Nürnberg (Kl. B. 540) gehören zu den Perlen der betreffenden Sammlungen. Einen de Hooch sehr nahekommenden Schüler entdeckte man neuerlich in P. Janssens, seiner Art erscheinen auch Esaias Bourse und Nicolas Koedyk.

Nicht minder beliebt und bedeutend vertreten als das Darstellungsgebiet von Szenen aus dem Leben gebildeter Klassen war das Bauern- und Kneipe-Genre. Es ist im wesentlichen Domäne der Schule von **Haarlem**, wie das Gesellschaftsgenre, wenn man von Terborch absieht, jene von Leiden. An der Spitze steht der unter allen Künstlern dieser Spezialität erste Meister, **Adriaen Brouwer**, geb. um 1606 wahrscheinlich zu Oudenarde in Flandern. Als der genialste Schüler des Frans Hals erst in Amsterdam und 1626 bis 1631 in Haarlem thätig, siedelte er schliesslich nach Antwerpen über, wo er schon nach weiteren sieben Jahren 1638 starb. Man hätte daher Grund, ihn nach Geburts- und Todesort zu den vlämischen Künstlern zu rechnen, wie er auch den grössten Teil seiner selbständigen Jahre in Flandern verbrachte. Allein seine Haarlemer Erziehung und der Einfluss des Hals gaben seiner Kunst einen ganz holländischen Charakter. Schon in den frühesten der 50 bekannten Arbeiten dieses kurzen Künstlerlebens, der »Bauernkneipe« und der »Bauernschlägerei« des Reichsmuseums zu Amsterdam (sie sind wie alle übrigen nicht datiert), wie in der »Bauernmahlzeit« in Schwerin oder in der »Kinderreinigung« in Dresden sieht man den stufenweisen Übergang von dem festen pastosen Auftrag seiner ersten Werke zu der leichten lasierenden Manier und zu einem zarten Helldunkel, das er übrigens mit ganz anderen Mitteln wie der ihm wahrscheinlich unbekannt gebliebene Rembrandt erreichte. Die »raufenden Kartenspieler« und die »Baderstube« in München zeigen ihn seiner höchsten Entwicklung bereits nahe, welche in den drei erhaltenen Stücken der Folge der fünf Sinne, dem »Geiger« für das Gehör, dem »Wundarzt« für Gefühl und dem »Raucher« für den Geschmack, wie in den »fünf raufenden Bauern« und in zwei anderen »Schlägereien« der Münchener Pinakothek, in einigen anderen Balgereien (Kl. B. 215), Rauchstücken, Spielkonflikten, Gesangsunterhaltungen, Operationen (Kl. B. 280) und einfachen Kneipszenen im Krug (Kl. B. 442), welche sich ausser den achtzehn Münchener Stücken im Louvre, in den Galerien zu Brüssel, St. Petersburg, Wien und in England befinden, bewundernswert erreicht ist. Es sind immer Momentaufnahmen, aber so drastisch gewählt und charakteristisch wie

bei keinem anderen Meister aller Zeiten, ein kurzer Aufschrei, ein Gejohl, ein schütterndes Lachen, selten eine lautlose Szene. Wie man die Gestalten Terborchs denken sieht, so hört man Brouwers Lust- oder Schmerzäußerung, das Pusten des Rauchers, das Schnarren der Geige, auch den Unflat des Wortes, stets in einer gewissen Idealität der Gemeinheit.

Mit ihm ist sein Zeit- und Schulgenosse Jan Miensze Molenaer, gest. 1668 zu Haarlem, durch datierte Bilder zwischen 1629 und 1661 nachweisbar, kaum zu vergleichen. Dagegen kommt ihm ziemlich nahe ein weiterer Schüler des Hals, Adriaen van Ostade, geb. 1610 zu Haarlem, gest. daselbst 1675. Datirte Bilder von 1636 bis zu seinem Todesjahr darbietend, zeigte er sich von 1640 an schon in seiner Reife, welche in den fünfziger und sechziger Jahren an koloristischem Reiz und an Herrschaft des Tons über die von Haus aus kältere Farbe noch gewinnt. Erreicht er aber in seinem wie bei Brouwer ziemlich engen Darstellungsgebiet, in welchem übrigens genreartige Bildnisse, wie das »Selbstbildnis von 1663 in Dresden« (Kl. B. 228) und höheres Genre (Kl. B. 54, 450, 492) nicht ganz fehlen, dieselbe unmittelbare Wahrheit der Bewegung und Geberde, das akut Momentane seines älteren Zeitgenossen wenigstens bis auf einen gewissen Grad, so doch nicht so weit, dass seine Gestalten aus ihrer stummen Lust oder Berserkerwut zu lautem Leben herausträten, wie ihm Brouwer auch an Weichheit des Vortrages und genialer Leichtigkeit überlegen bleibt. — Ob sein jüngerer Bruder und Schüler Isack van Ostade, geb. 1621, dem Adriaen ebenbürtig geworden wäre, ist aus den nicht allzu häufigen Bildern des schon 28jährig verstorbenen Künstlers nicht zu entnehmen (Kl. B. 317). Gewiss blieben die andern Hauptschüler Adriaens hinter dem Meister zurück, die Harlemer Cornelis Pietersz Bega, 1620 — 1664, Richard Brakenburgh, 1650 — 1702, und der jüngste, Cornelis Dusart, 1660 bis 1704, wie noch mehr die Haager Pieter Quast und Pieter Verelst oder die Rotterdamer Pieter de Bloot und Hendrik Martens Sorgh, der letztere übrigens auch von einem anderen achtbaren Rotterdamer Meister, Cornelis Saftleven (Zachtleven), 1606 — 1681, beeinflusst. Dieser hatte den Darstellungskreis seiner Vorbilder Brouwer und Ostade mit Vorteil dahin erweitert, dass er auch harmlose Familienszenen aus dem Bauernleben gab, was nicht verfehlen konnte, Nachfolger zu finden. Derlei setzte sich auch im 18. Jahrhundert fort, wenn auch in diesem die geleckte akademische Art des Rotterdamers

Adriaen van der Werff, 1659—1722, eines Schülers des Eglon van der Neer, oder des Lüttichers Gerard Laireesse mehr Anklang fand.

### Landschaft, Tierstück, Stilleben.

Während im Genre der Italismus nur geringe Vertretung fand, und selbst unter den wenigen Genrekünstlern, welche in Italien ihre Studien machten, nur einige nach italienischen Vorbildern, zunächst nach Caravaggio, manierisierten, die anderen aber nur gegenständlich, nämlich durch ihre römischen Strassenstudien sich den Italisten anreiheten, war in der **Landschaft** die dualistische Scheidung in italienische und einheimische Art so ausgesprochen wie im Historienbild. Die in Italien gebildeten Landschaftler schieden sich aber wieder in zwei Gruppen, nämlich in die Gruppe jener Maler, welche ihrer Kunst einen den römischen Künstlern entlehnten Zuschnitt gaben, und in die immerhin höher stehende Klasse jener, welche von eigenen Naturstudien in der Umgebung Roms ausgingen. Beide zusammen aber standen der Gruppe der Vertreter der einheimischen Landschaft nach, d. h. jener, welche die Natur des eigenen Landes zum Gegenstande nahmen.

Die Italisten hatten auch im Gebiet der Landschaft ihren Hauptsitz in **Utrecht**. An der Spitze derjenigen, welche in italienischer Kunst und vorzugsweise in dem in Rom thätigen Frankfurter Elsheimer ihr Vorbild suchten, stand Cornelis van Poelenburgh, geboren 1586 in Utrecht, erst Schüler des Abraham Bloemaert, dann lange Jahre in Rom, gest. 1667 in Utrecht. Den genannten Meister in der Landschaft freilich nicht erreichend, staffierte er sie wie jener mit biblischen und mythologischen Szenen, worunter Diana und die Nymphen die Hauptrolle spielen. Die empfindungsvolle Feinheit seines Idylls artete zwar in eine gewisse handwerkliche Geschicklichkeit aus, verdiente aber im ganzen den Anklang, welchen sie bei den Humanisten der holländischen Gesellschaft und bei einer grossen Zahl von Künstlern fand. Jedenfalls bekam durch ihn die Landschaftsmalerei nicht bloss in Utrecht, sondern auch an manchen Orten den Zuschnitt. Denn wenn auch Jan Gerritsz van Bronchorst in Utrecht, 1603 bis um 1670, in seinen Bildern zwischen der Richtung des Bloemaert und des Poelenburgh wechselte, so setzten sie in Utrecht der aus Leipzig gebürtige Nicolas



Knupfer, 1603—1660, Abraham Cuylenborch, Warnar van Ruysen und Gerard Hoet fort, während sie Dirk van der Lisse nach dem Haag, Daniel Vertanghen nach Amsterdam, Frans Verwilt nach Rotterdam übertrugen. An sie reiht sich Bartholomaeus Brenner, geb. 1599 zu Deventer, in Italien nach Elsheimer gebildet und in Amsterdam bis 1659 thätig, an, wie auch denselben Weg Moses van Uitenbroeck im Haag 1590—1648 gegangen war, ohne selbst von Poelenburgh abhängig zu sein.

Andere Vorbilder erwählten sich in Rom zwei andere Künstler, nämlich Herman Swanefeld aus Weerden bei Utrecht, gest. 1655 in Paris, welcher sich an Claude Lorrain, und Jan Glauber, als Kind deutscher Eltern 1646 in Utrecht geboren und 1724 zu Schonhoven gestorben, welcher sich an Gaspard Dughet anschloss. Dem letzteren folgte sein Bruder Jan Gottlieb Glauber, gest. zu Breslau 1703, von dem ersteren schwer zu unterscheiden, Fred Moucheron und sein Sohn Isack Moucheron.

Neben dieser Gruppe bildete sich aber eine nicht geringere Schar von solchen, welche von italienischen Naturstudien ausgehend zu einer gewissen Eigenart idealer Richtung gelangten. Unter diesen steht obenan Jan Both, geb. um 1610 in Utrecht, gest. daselbst 1652. Wohl erfuhr auch dieser Einflüsse von Künstlern wie Claude Lorrain, während er in Bezug auf Staffage manche Fingerzeige durch seinen in Rom lebenden Landsmann, den Genremaler P. van Laer aus Haarlem, empfing. Aber im allgemeinen ist Boths Kunst auf eigene Naturstudien in Italien basiert, und durch ihren goldigen warmen Ton wie durch die Poesie der Komposition von Verdienst. Man darf der Tradition wohl Glauben schenken, dass Jans Bruder Andries Both, der jung in Italien starb, sich hauptsächlich mit Staffagenmalerei beschäftigt habe. An Both reihten sich die Utrechter Willem de Heusch, 1638—1669, und dessen Neffe Jacob de Heusch, 1657—1701, wie Hendrik Verschuring, 1627—1690, der auch als Herdenviehmalerei in Betracht kommende Amsterdamer Jan Asselyn, 1610—1652, und der gleichfalls in Amsterdam thätige Adam Pynaker aus Delft 1621—1673 (Kl. B. 76).

Ganz Italiener wurde Pieter Mulier, genannt il Cavalier Tempesta, geb. angeblich 1637 zu Haarlem, gest. 1701 zu Mailand, ein dekorativer in der Art der Nachfolger der Caracci arbeitender Künstler, wie man aus einer Sammlung seiner Werke in Isola Bella (Lago Maggiore) sieht. Ein anderer Haarlemer Jan

van Nickelen, 1649—1716, folgte wieder mehr der Dughetschen Richtung. Die Bedeutung eines Both aber erreichte oder übertraf ein dritter Haarlemer, Claes Pietersz Berchem, 1620—1683, ein Schüler des Both-Schülers Jan Wils, des N. Moeyaert und des Giov. B. Weenix. Meist Landschaften italienischen Charakters mit italienischen Genrestaffagen malend und zwar in einer Weise, dass längerer Aufenthalt des Künstlers in Italien nicht bezweifelt werden kann, gelangte Berchem zu einem eigenen Stil, welcher durch antike, meist von Herden belagerte Ruinen, wie durch ein kühleres Kolorit, zuweilen auch durch Idealstaffagen (Kl. B. 390) von der Art eines Both sich bestimmt unterscheidet. Von seinen Schülern sind Willem Romeyn und Jacob van Hughtenburgh, der Bruder des Schlachtenmalers Jan zu nennen, als späterer Nachfolger Jan van der Meer der Jüngere, des unten zu nennenden gleichnamigen Landschafters von Haarlem manieristischer Sohn. Ihnen künstlerisch wenn auch nicht nahe verwandt, erscheinen die Haarlemer Dirk van Bergen und Hendrik Mommers, wie der Rotterdamer Jan van Ossenbeck.

Von den Italienwanderern aber scheinen einige, entzückt von den Reizen des Mittelrheins unter den Sirenenlockungen der Loreley, der Weiterreise vergessen oder sie aufgegeben zu haben, um sich der Rheinlandschaft zu widmen. So blieb fast ganz an den Motiven der Rheinlande der Rotterdamer Herman Saftleven III, 1611—1685, hängen (Kl. B. 707). Ihm folgten die beiden Amsterdamer Jan und Robert Griffier, Vater und Sohn.

Mag man aber auch einen Both und Berchem noch so hoch schätzen, so erscheinen doch die Italisten von untergeordneter Bedeutung, verglichen mit den unübertrefflichen Meistern, welche durch den unbedingtesten Anschluss an die einheimische Natur die holländische Landschaftsmalerei zur ersten der Welt und aller Zeiten erhoben. Dabei ist es wieder wie im Genre **Haarlem**, dem im Gegensatz zu dem akademischen Utrecht auch dieser Kunstzweig seine hauptsächlichste Entwicklung zu verdanken hat. Da die Umgebung von Haarlem nichts darbot als Dörfer, Polder, Waldbestände und Dünen, so war dabei ein gegenständliches Interesse romantischer Art ausgeschlossen. Um so mehr versenkten sich die Künstler in intime Belauschung von Licht- und Luftstimmung, von verschiedenen Jahres- und Tageszeiten, wobei der genrehafte Anteil der Staffage, welcher früher und in den vlämischen Gebieten dauernd der Landschaft eigentümlich war, mehr und mehr verschrumpfte.

Bei dem ältesten Haarlemer Maler dieser Richtung ist indes der Hang zu schwerwiegender Staffagenmalerei noch vorhanden. Es ist dies **Esaias van de Velde**, geb. vor 1590 und gest. 1630 in Haarlem, bei welchem die Volksbelustigungen auf dem Eise der Stadtgräben oder auf dem Lande, die Schlittenszenen, die belebten Kanalländen, Jahrmärkte, Jagden und selbst Gefechtsansichten manchmal zweifeln lassen, ob wir es mit Landschaft oder Genre zu thun haben. Aber es ist doch mehr dieses Genre um der Landschaft willen da und in diese hineingestimmt, als umgekehrt. Neben diesem zwar geschickt und tonig, aber doch noch hart und grau arbeitenden Meister stellt sich in dem um einige Jahre jüngeren **Jan Josefsz van Goyen**, geb. 1595 in Leiden ein entschieden höheres Talent. Aus der Schule des **Isack van Swanenburgh** und anderer Leidener Meister, dann aber aus jener des **Esaias** in Haarlem hervorgegangen, hatte dieser, 1618—31 wieder in Leiden, schliesslich auch **Rembrandts** Einfluss erfahren. Den letzteren äusserte er denn auch, von 1631 bis an seinen Tod (1656) im Haag thätig in seinen zahlreichen Werken, welche die Farbe bis zu dem Grade einem bräunlichen Gesamton unterordnen, dass sie oft wie Sepiamalereien erscheinen (Kl. B. 702). Aber die wundervolle atmosphärische Wirkung dieser Kanal- und Dorfansichten mit der vollendeten Luftperspektive und Durchsichtigkeit des Helldunkels lässt die Behauptung nicht unbegründet erscheinen, dass erst er die Behandlung des Wassers wie der Vegetation, von seinen Vorgängern mehr oder weniger stilisiert, zur naturgemässen erhoben habe.

Während aber seine Zeitgenossen und nächsten Nachfolger, die Haarlemer **Pieter Molyn**, gest. 1661, und **Cornelis Vroom**, der Sohn des Marinemalers **H. C. Vroom**, gest. 1661, wie die Haager **Frans de Momper**, gest. 1660, und **Adriaen van der Kabel**, gest. 1695, geringer erscheinen, sah sich van Goyen in rascher Steigerung von den beiden **Ruysdael** überboten. Schon **Salomon van Ruysdael**, geb. 1600 zu Haarlem, gest. daselbst 1670, gewann statt des neutralen braunen Tons **Goyens** einen naturgemässeren grünlichen, wenn auch eigentliche Farbe wie bei **Goyen** untergeordnet bleibt. Meist Einödhöfe oder unter gewaltigen Ulmen und Weiden versteckte Dörfer wie Kanalansichten darstellend, entwickelt er manchmal eine Taufrische und Schattenkühle, welche geradezu entzückend wirken. Jedenfalls aber übertraf ihn sein grosser Neffe, **Jacob van Ruysdael**, geb. 1628 oder 1629 als der Sohn des Malers **Isack van Ruysdael** zu Haarlem, gest. 1682 im Armenhause daselbst, an Markigkeit,

rembrandtesker Lichtführung und zarter Durchbildung der Details. Er vertieft sich mehr ins Innere von Waldgebieten abseits von den Kanälen und Flussläufen und weiss dessen Einsamkeit mit einer Wahrheit und zugleich Poesie zu durchdringen, welche fast beispellos in der Geschichte der Landschaftsmalerei dasteht (Kl. B. 102, 114, 257, 276, 378). Sicher bleibt Allaert van Everdingen, geb. 1621 zu Alkmaar, gestorben zu Amsterdam 1675, der Bruder des bereits erwähnten Cesar van Everdingen, weit hinter ihm zurück. Durch seinen Lehrer R. Savery in Utrecht auf Gebirgsstücke gelenkt, hatte dieser seine Mappen auf Wanderungen in den skandinavischen Gebirgen gefüllt und diese dann in Haarlem und Amsterdam verwertet. Bleibt auch eine gewisse braune Unnatur an allen seinen Stücken, so wirkten sie doch keineswegs bloss durch die Neuheit des Stoffgebietes, sondern wohl auch durch die düstere melancholische Tonstimmung, die allen Werken Everdingens eigen ist.

Von diesen Hauptmeistern aber erscheint fast der ganze Kreis der andern in Haarlem thätigen Landschaftler abhängig. So Jan van Moscher, 1613—1671, Jan Meerhout, thätig zwischen 1630 und 1650, Wouter Knyf, gest. nach 1679, und Willem Kool als Vertreter der älteren Richtung des Goyen, Molyn und Salomon Ruysdael, Roelof de Vries, 1631 bis nach 1667, Cornelis Decker, gestorben 1678, Salomon und Gilles Rombouts, Claes Molenaer und Willem Dubois, gest. 1680 als Vertreter der Jacob Ruysdaelschen Art. Von der letzteren Gruppe ist wohl der Haarlemer Jan van der Meer (Vermeer d. Ä.), 1628—1691, der bedeutendste und selbständigste, welcher den Ruysdaelschen Waldmotiven noch entzückende Fernsichten hinzufügt. Ganz eigenartig aber, wenn auch der Natur gegenüber etwas maniert und in seinen späteren Arbeiten vielleicht sogar handwerksmässig erscheint unter den Haarlemern endlich Jan Wynants, geb. 1620 in Haarlem, gest. nach 1679. Denn der von ihm ausgeprägte Typus ist zu sehr stilisiert und zu gleichartig, um der stets wechselnden Natur auch wahrhaft zu entsprechen (Kl. B. 84, 508, 509). Was daher an seinen früheren Werken entzückend, erscheint an den vielen Wiederholungen derselben Motive der leichtbewölkten Luft, der gleichmässigen Bäume, der Sandhügel, Teiche und ausgefahrenen Wege monoton.

Nächst Haarlem bietet **Amsterdam** die bedeutendste Reihe von Landschaftlern dar. Noch altertümlich streng erscheinen Hendrik Averkamp, 1585—1663, dem Es. v. d. Velde verwandt (Kl. B. 167), Hercules Seghers, gest. nach 1640 (Kl. B. 557), und

Roelant Roghman, 1597 bis nach 1686, wie auch Pieter Nolpe, 1601 bis nach 1670, noch härter als Goyen und Sal. Ruysdael wirkt. Raphael Camphuysen dann, 1598—1657, bahnt mit seinen Mondlandschaften dem Aert van der Neer, 1603—1677, den Weg. Seine Spezialität sind Kanalansichten im Mondschein, welche zwar zu braun sind, um den Mondeffekt in der Weise eines Elsheimer wiederzugeben, aber durch die tonige und in dem Lichtflimmer feine Art immerhin bezaubern. Auch Dorfstücke bei Tag (Kl. B. 420), Feuersbrünste, Winterbilder oder Abenddämmerungen (Kl. B. 245) weiss er in köstlicher Zartheit und Stimmung wiederzugeben. An Roghman reiht sich Jan Looten, gest. 1677, und der mehr als Radierer bekannte Anton Waterloo, gestorben nach 1670, welche übrigens wie Emanuel Murant, gest. um 1700, hier nur genannt werden können, während der Rembrandtschüler Philips de Koninck, 1619—1688, als Landschaftler abermals erwähnt werden muss (Kl. B. 341). Allmählich macht sich auch in Amsterdam Ruysdaels Einfluss geltend und es entsteht unter demselben auch an der Amstel wenigstens ein Meister ersten Rangs: Meindert Hobbema, geb. 1638, gest. 1709. Seine baumschattigen kühlen Wassermühlen mit sonnigen Mittelgründen, seine Baumreihen, Gehöfte u. s. w. (Kl. B. 150, 239, 426, 642) gehören zu den besten Leistungen der Landschaft aller Zeiten und sind auch in den gelungensten Stücken selbst Jacob Ruysdael vorzuziehen, den sie wenigstens an Naturunmittelbarkeit überbieten. Seine meisten Werke befinden sich in den englischen Sammlungen. Von seinen Zeitgenossen können wir Jan Hackaert, 1629 bis 1699 (Kl. B. 478), und Jan van Kessel nur mehr erwähnen.

Einen Landschaftler ersten Ranges hat endlich noch Dordrecht aufzuweisen: Aelbert Cuyp, 1620—1691. Von seinem Vater Jacob Gerritsz Cuyp unterrichtet, empfangt er wohl seine beste Unterweisung durch die Werke Goyens. Die goldenen Flachlandschaften dieses Malers des Sonnenscheins, wie sie sich in Berlin und München finden, oder seine Weidlandschaften oder Berg- und Flussansichten, wie sie häufig in englischen Sammlungen vorkommen (Kl. B. 348), sind geradezu entzückend. Es sei noch erwähnt, dass A. Cuyp auch im Tierstück und Reiterbildnis Anerkennenswertes geleistet hat.

Für die Holländer ist die See mindestens von gleichem Wert wie das Land. Es konnte daher, sobald man von der Ideallandschaft zu der einheimischen und realistischen gelangt war, gar nicht ausbleiben, dass dem Studium der Polder und der Dorflandschaft auch das Studium der See zur Seite trat, auf welches

die Vorliebe für die Kanalansichten hinleitete. Die holländische **Seemalerei** begann mit zwei Künstlern, welche zwar noch unsicher und streng, sich doch schon von der Basis der Idealkunst des 16. Jahrhunderts emanzipieren. Der eine ist Hendrik Cornelisz Vroom in Haarlem 1566-1640, dessen grüne Farbe wenigstens noch keine koloristische Naturbeobachtung zeigt, der andere, Jan Porcellis, unbekannter Herkunft, gest. 1632, seit 1617 in Antwerpen, von 1622 an zu Haarlem und im Haag, dem genannten Zeitgenossen überlegen durch seinen grauen Ton und naturrichtigeren Vortrag (Kl. B. 190). Der letztere bahnte dem Simon de Vlieger, geb. 1600 in Rotterdam, gest. um 1666 in Amsterdam, den Weg, ein Künstler, welcher als der erste bedeutende Meister des Fachs zu betrachten ist. Unter den Seemalern das, was Goyen in der Landschaft (Kl. B. 365), ist er nicht bloss seinem jüngeren vlämischen Zeitgenossen Bonaventura Peeters, sondern selbst dem beträchtlich jüngeren Amsterdamer Brunisten Jan Abrahamsz Beerstraten, 1622—1666, an tonigem Natursinn und weichem flüssigen Vortrag überlegen. Aus seiner Schule ist ausser Reynier Nooms und Hendrik Dubbels namentlich Jan van der Capelle, gest. nach 1680, hervorgegangen, wie Vlieger dem Goyen, so der Entwicklungsstufe des Salomon Ruysdael parallel gehend durch Tonführung und Farbenunterordnung, wie durch feines Verständnis für das atmosphärische Leben und für den Zauber des feuchten Elements. Die höchste Stufe im holländischen Seebild aber erreichte Willem van de Velde d. J., geb. 1633 in Leiden, gest. 1707 als Hofmaler des Königs von England zu Greenwich. Als Schüler seines geringeren gleichnamigen Vaters und wohl auch de Vliegers in Amsterdam gebildet, wurde er zwar in der Darstellung der bewegten See geringer, in seinen Windstillen aber der unübertroffene Meister, welcher die schlummernde See bis in ihre Tiefen empfinden lässt. Ihm steht schon sein Zeitgenosse Ludolf Bakhuysen, geb. 1633 zu Emden, gest. 1708 in Amsterdam, weit nach, obwohl er nach dem Geschmacke seiner Zeit sich dadurch beliebter zu machen wusste, dass er der stürmischen See den Vorzug gab, und diese durch Schiffbrüche und Gefechte noch fesselnder zu machen suchte, die freilich die Glaubhaftigkeit der Seedarstellung, ihres Wogenganges und ihrer Brandungen nicht erhöhen.

An die Landschaft reiht sich das **Architekturstück**. Auch hierin finden wir den ältesten Meister in Haarlem, den Interieurmaler Pieter Saenredam, 1597—1665. Ihm reiht sich Emanuel de Witte an, 1607 in Alkmaar geboren, erst in Delft,

dann bis an seinen Tod 1692 in Amsterdam thätig und namentlich in der Darstellung des weissgetünchten Innern holländischer Kirchen ausgezeichnet. Mehr Ruf als beide erlangte und verdiente Job Berckheyde, 1630—1693, wie sein Bruder Gerrit, 1638 bis 1698, Schüler des Frans Hals. Der erstere vorzugsweise mit Kircheninterieurs und ausserdem speziell mit der Darstellung des Innern der Amsterdamer Börse oder Stadtansichten beschäftigt, und dabei gelegentlich mit dem Reichtum an Staffierung sehr weit gehend, entwickelt durch ein köstliches Helldunkel und durch weichen Vortrag einen ebenso grossen Reiz, wie Gerrit durch korrekte Perspektive und wirksamen Luftton in seinen Stadtansichten (Kl. B. 684). Dem letzteren nahe steht der Amsterdamer Jan van der Heyden, geb. 1637 zu Gorkum, gestorben 1712 zu Amsterdam, welcher in niederländischen ohne alle malerische Inszenierung angeordneten Stadtansichten die etwas nüchterne Naturtreue mit einer Zartheit der Pinselführung und doch auch mit einer Luftwirkung zu verbinden wusste, welche die gegenständliche Prosa vergessen lässt (Kl. B. 72, 281). Heben wir sonst noch Hendrik Cornelisz van Vliet in Delft, 1611—1675, seines feinen Tones wegen hervor, so können wir die übrigen, einen Bartholomaeus van Bassen, gest. im Haag 1652, Anthonis de Lorme in Rotterdam, gestorben 1666, Dirk van Delen in Middelburg, gest. 1671 und Jan van Nikielen in Haarlem nur nennen.

Mit der Landschaft steht das **Tierstück** in so inniger Beziehung, dass es schwer ist, beides in bestimmter Grenzlinie zu scheiden. Wir können uns aber, nachdem schon unter den Landschaftern verschiedene Künstler genannt worden sind, welche ebensogut erst jetzt eine Stelle finden könnten, hier begnügen, jene Meister zusammenzustellen, in deren Kunst die Tierdarstellung das entschieden Überwiegende ist. Dies müssen wir aber zunächst bei jenen Gefecht- und Jagdbildern annehmen, bei welchen trotz aller Geschicklichkeit der Wiedergabe von Menschen und Landschaft, doch die Pferdendarstellung der eigentliche Zweck ist. So bei Palamedes Palamedesz, geb. 1607 zu London, gestorben 1638 zu Delft, bei Dirk Stoop, geb. in Utrecht 1610, gestorben daselbst 1686, einem offenbar von P. van Laer beeinflussten Künstler, und bei seinem ebenfalls nicht sehr bedeutenden Zeitgenossen und Landsmann Herman van Lin. Als Hauptvertreter des Faches aber erscheint der gefeierte Philips Wouwermann, geboren 1619 zu Haarlem, gest. daselbst 1668. Reitergefecht, Jagd- und Pferdesport waren die Hauptgebiete dieses ebenso produktiven

als gediegenen Meisters, welcher die Menschen- und Pferdedarstellung in seiner feinen, charakteristischen Weise ebenso beherrschte, wie die Landschaft. Geringer waren seine Brüder, von welchen Pieter, 1623—1682, den Philips imitierte, während Jan, 1629 bis 1682, ausschliesslich Landschafter war. Zur Nachfolge Philips Wouwermans gehörte auch dessen Schüler Johannes Lingelbach, geb. 1623 zu Frankfurt a. M., gest. 1674 zu Amsterdam.

Noch zahlreicher waren, wenn man auch die schon unter den Landschaftern genannten beizählt, die Darsteller des Herdenviehs, von welchen der bedeutendste auch zeitlich an der Spitze steht. Es ist dies Paul Potter, geboren 1625 zu Enkhuizen, gest. 1654 zu Amsterdam. Wenige Meister haben in einer so kurzen Lebenszeit so Umfängliches und zugleich so Durchgeführtes und nach allen Seiten Vollendetes geleistet. Das uneingeschränkste Lob kann wenigstens allen eigentlichen Viehstücken gespendet werden, denn wenn auch die frühesten Werke, das »Tierstück mit dem Auszug Abrahams« von 1642, vormals bei Prof. Sepp in München (Kl. B. 179) und die beiden Viehstücke von 1644, in Kassel und Innsbruck noch etwas hart und braun erscheinen, so giebt das »Bauernhofidyll« von 1646 in München den 21jährigen Meister schon in fast unbegreiflicher Reife, die sich nur mehr darin steigert, dass mit den grösseren Dimensionen auch die Malweise breiter wird. Es wäre übrigens schwer zu sagen, ob er in Viehdarstellungen natürlicher Grösse, wie in dem berühmten Stier von 1647 im Haag (Kl. B. 149) oder in kleinem und kleinsten Massstabe bewundernswerter, sicher aber ist, dass er im Pferdebild, Jagdstück oder Bildnis geringer. Ihn erreichte der Amsterdamer Aelbert Klomp, 1618—1688, und Govaert Campuysen, geb. 1623 zu Gorkum, thätig und 1672 gestorben zu Amsterdam, nicht entfernt. Auch nicht der Amsterdamer Jacob van der Does, 1623—1673, zuerst bei N. Moeyaert und dann in Italien gebildet. Erfreulicher sind die Werke eines weiteren Zeitgenossen, Karel Dujardin, geboren 1622 zu Amsterdam, gest. 1678 in Venedig, der von seinem Lehrer Berchem angeregt, in seinen genrehaften Tierstücken gern italienische Naturstudien verwertete (Kl. B. 262, 647, 658, 694), namentlich aber der Amsterdamer Adriaen van de Velde 1635—1672, ein Bruder des Seemalers W. van de Velde, bei Wynants und nach Potter gebildet, welcher obwohl von weicherem Vortrag als seine Vorbilder doch an beide gemahnt (Kl. B. 227, 467).

Die letzte Gruppe der Tiermaler aber, die Geflügel- und Jagdbeutemaler Gysbert Hondecoeter, gest. um 1653 in



Utrecht, nebst Sohn Melchior 1636—1695 (Kl. B. 126), und Jan Weenix, geb. 1641 in Amsterdam, thätig in Utrecht und gest. 1719 in seiner Geburtsstadt, beide trefflich und gesucht, leiten bereits durch das Wildpret und tote Federwild auf das Küchenstück und Stilleben hinüber.

Wie solche Wildpretstücke, so waren namentlich auch malerisch angeordnete Frühstücksgesgenstände, meist in ihrem Zustande nach aufgehobener Mahlzeit, wie sie etwa auf dem Speisetisch zurückgeblieben, oder auf Kredenzen zusammengestellt sein konnten, als Schmuck der Speisezimmer beliebt. Der älteste Holländer Maler von derlei Stücken ist Pieter Cornelisz van Ryck in Delft, 1568 bis nach 1604, ein Maler von noch sehr altertümlich strenger Art. Weit entwickelter ist bereits der Haarlemer Pieter Claesz, der Vater des Claes Berchem, geb. vor 1590 in Steinfurt, gest. 1661, wenn auch seine Pokale, Blumen, Bücher und Muscheln u. s. w. noch immer von brauner Tonfarbe sind. Diesem Braun fügte dann Willem Claes Heda, 1594 bis 1678, in der Darstellung von Silber- und Zinngegenständen auch ein reizendes Silbergrau hinzu, wie auch sein Vortrag ungleich geistreicher und weicher wurde. Den Höhepunkt aber erreichte das holländische Stilleben in Jan Davidsz de Heem, geb. 1606 zu Utrecht, Schüler seines Vaters David daselbst, thätig in Leiden und Antwerpen, gest. 1683 in Antwerpen. Zu den Prachtgeschirren Früchte und Blumen in grösserem Umfange gesellend, bleibt er zwar nicht unbeeinflusst von der vlämischen Kunst (Seghers), bewahrt aber die heimische Peinlichkeit in dem sorgfältig ausgeführten Detail und namentlich die holländische Abtonung der Farben. Seiner Art war auch der gelegentlich mit ihm in Gemeinschaft arbeitende und signierende Nicolas van Veerendael, wie auch sein Sohn Cornelis de Heem, 1631 bis 1695. Mehr Tonmalerei finden wir bei Abraham van Beyeren, geb. 1620 im Haag, gest. 1675 zu Alkmaar, bei Cornelis van Lelienbergh im Haag, gest. nach 1672, bei Willem van Aelst in Delft, gest. 1679, und bei Willem Kalf in Amsterdam, gest. 1693.

Der Amsterdamer Otto M. van Schrieck, 1619—1698, beschäftigte sich hauptsächlich mit dem Kleingetier der Aquarien und Terrarien, der Rest der Stillebenmaler aber mit Obst und Blumen, von welchen die letzteren nach dem Vorgang des de Heem eine der Darstellungsweise eines Daniel Seghers annähernd ebenbürtige Höhe erreichten. Dieses Gebiet, in Belgien durch Jan Brueghel d. Ä. verhältnismässig frühzeitig betreten, erscheint

als der spätest kultivierte Kunstzweig Hollands und in der Hauptsache durch die de Heem wie durch den Antwerpener Elias van den Broeck, gest. 1708 in Amsterdam, aus Antwerpen importiert. Ihre Vertreter sind die Leiden-Amsterdamer Justus van Huysum, 1659—1716, und dessen berühmterer Sohn Jan van Huysum, 1682—1749, an Zartheit, Taufrische und Schmelz wohl unübertroffen, ferner Rachel Ruysch in Amsterdam, 1664—1750, und Herman van der Myn ebenda, gest. in London 1741.

Unsere Darstellung der holländischen Kunst verschrumpft vielfach auf eine Gruppierung der Künstlernamen, und doch ist damit die Zahl der holländischen Künstler noch keineswegs erschöpft. Denn wohl niemals waren auf so kleinem Landgebiet so viele Künstler von einer gewissen Bedeutung zusammengedrängt und thätig, als im 17. Jahrhundert in Holland, was keineswegs bloss auf Rechnung des Umstandes gesetzt werden kann, dass der Übergang künstlerischen Schmuckes von Kirche und Palast auf das Wohnhaus die Nachfrage vermehrte. Denn es musste sich eine ungewöhnliche Kunstbegabung verbinden mit ebenso ungewöhnlichem Kunstinteresse des ganzen Volkes, um eine Produktion und eine Entwicklung von solcher Höhe zu ermöglichen.

---

## Spanien.

---

### Velazquez und Murillo.

Während in den Niederlanden die Zahl der Maler ersten Ranges eine sehr beträchtliche war, finden wir auf der pyrenäischen Halbinsel zwar Meister von ähnlicher Bedeutung wie dort, aber mehr vereinzelt. Sie heben sich von einer Schar von Malern zweiten und dritten Grades ab, auf welche beschränkt Spanien keine andere als jene sekundäre Rolle hätte spielen können, wie sie im 17. Jahrhundert Italien, Frankreich, Deutschland und England beschieden war. Man kann sogar sagen, dass sich der Ruhm der spanischen Malerei vor unserer Zeit an die zwei weltbekanntesten Namen des Velazquez und Murillo knüpft, neben welchen nur wenige eine zweite Stelle einnehmen, während die grosse Mehrzahl der übrigen spanischen Maler trotz einzelner unleugbarer Vorzüge mit jenen Heroen der Kunst verglichen doch geradezu pygmäenhaft erscheinen. Ja nur sehr wenige kommen an Bedeutung augenfällig selbst über jene cinquecentistischen Maler Spaniens hinaus, welche wir schon im vorigen Buche von nicht allzu vorteilhafter Seite kennen gelernt haben, wenn auch eine gewisse Entwicklung und ein durchschnittlicher Fortschritt über die Morales, Coello, Pantocha, Juanes, Ribalta, las Roélas und Pacheco hinaus nicht in Abrede gestellt werden kann.

In der That darf Francisco Herrera el viejo, geb. 1576 zu Sevilla, gest. 1656 in Madrid, dessen dreiste und breite Art freilich zuweilen über die Stränge schlug, nicht unterschätzt werden. Noch weniger Francisco Zurbaran, geb. 1598 zu Fuente de Cantos, ein Schüler des begabten Juan de las Roélas, thätig in Sevilla, gestorben 1662 in Madrid, der von manchen sogar dem Velazquez und Murillo als ebenbürtig an die Seite gesetzt

wird. Uns freilich erscheint seine Stellung in dieser Trias ähnlich wie jene Cranachs neben Dürer und Holbein, und seine Kunst bei allem selbständigen Verdienst noch befangen und archaisch. Aber sein entschiedener Realismus, der trotz der schwärmerisch-asketischen Gemütsstimmung des Künstlers doch dem idealen Formalismus seiner älteren Kunstgenossen so ferne wie nur möglich blieb, und trotz einer seltenen Verzückungsfähigkeit jede deklamatorische Phrase und Sentimentalität vermied, hat etwas Hochachtbares durch seine mit schlichtester Überzeugungstreue verbundene Ehrlichkeit. Man vergisst vor der Wahrheit dieses Wollens das Harte und Sichselbstbeschränkende, wie seine zuweilen um den Preis der Schönheit durchgesetzte Übergewissenhaftigkeit, wenn man sieht, dass es dem Meister gelang, fortgesetzt Mönchsbilder zu malen, ohne je schematisch und konventionell zu werden. Dieses Ziel aber konnte er nur erreichen, indem er stets wieder mit neuem Naturstudium begann, und dieses ebenso den Figuren wie dem Raum nach seiner perspektivischen wie Beleuchtungsseite widmete.

In noch höherem Grade als der Sevillaner Zurbaran aber würde José Ribera verdienen, dem Velazquez zeitlich voran und künstlerisch ähnlichwertig behandelt zu werden, wenn dieser nicht passender an die Spitze der neapolitanischen Schule zu stellen wäre, in deren Zusammenhang wir ihn bereits betrachtet haben. Denn dieser gehört er nach seiner letzten künstlerischen Bildung, wie nach seiner Thätigkeit ebenso an, wie der spanischen durch seine Geburt und seine erste Erziehung im Ribaltaschen Atelier zu Valencia.

Ein Jahr nach Zurbaran, elf Jahre nach Ribera erblickte Diego Rodriguez de Silva Velazquez das Licht der Welt, im Juni 1599. Von ähnlicher Herkunft wie Rubens, da auch sein Vater Juan Rodriguez de Silva ein angesehener Rechtsanwalt war, während seine Mutter aus dem edlen Geschlecht der Velazquez stammte, war auch er zum Gelehrtenstande bestimmt. Allein seine glühende Neigung führte ihn der Kunst zu, wobei er in Herrera el viejo einen dem ersten Rubenslehrer, Adam van Noort, ähnlichen Lehrer fand, nach einiger Zeit aber von dessen heftiger Weise zu dem doktrinären, mit dem zweiten Lehrer des Rubens, Otho van Veen vergleichbaren Fr. Pacheco verscheucht wurde. Gewiss ist auch, dass er wie Rubens von seinem zweiten Meister, trotzdem er dessen Schwiegersohn wurde, weniger annahm, als von dem ersten, wie er auch für die Einflüsse einiger nach Sevilla gelangter Werke des Ribera und der flotten Arbeiten des Luis

Tristan, eines Schülers des Toledaner Malers Theotocopuli nicht unempfänglich blieb. Mehr als die letzteren scheinen ihn jedoch die anlässlich eines kurzen Studienaufenthalts des jungen Meisters in Madrid 1622 ihm bekannt gewordenen Werke Tizians der Sammlung Philipp II. gefördert zu haben. Zweifellos wenigstens ist, dass Tizians Reiterbildnis Karl V. auf die Kunst des jungen Spaniers von grösserem Einfluss wurde, als die relativ geringen Werke, welche Rubens bei seinem ersten Aufenthalt in Spanien zurückgelassen.

Doch blieben die Einwirkungen von Lehrer und Vorbildern im ganzen gering, verglichen mit den eigenen und eigenartigen Studien des jungen Spaniers nach der Natur. Kein italienischer und spanischer Meister, selbst Zurbaran nicht ausgenommen, kam ihm in der Fähigkeit nahe, das Modell in der absolutesten Weise aufzufassen, wie denn selbst ein van Dyck, Hals oder Rembrandt dasselbe zwar in ähnlicher Selbständigkeit, aber kaum in der objektiven Unmittelbarkeit wie Velazquez wiederzugeben vermochten. Diese Qualitäten machten ihn von selbst zum Bildnismaler, wenn er sich auch anderer Arbeiten nicht ganz entschlug. Sie konnten auch nicht verborgen bleiben. Die Fähigkeit, eine greifbare äussere Wahrheit mit einer charakteristischen Tiefe zu verbinden, welche keine Falte des innern Wesens verhüllt liess, musste ihn sofort gesucht machen, auch wenn seine malerische Technik minder entsprechend gewesen wäre. Diese aber zeigt überhaupt kein Suchen und Bemühen, und erweckt vielmehr einen Eindruck, als sei das Werk von selbst mit Naturnotwendigkeit entstanden. Kein Wunder daher, dass auf Grund einiger Bildnisse, welche Velazquez 1622 in Madrid gemalt, der König ihn schon 1623 aus Sevilla an den Hof berief, und bis an des Malers Tod in höchsten Ehren in seiner unmittelbaren Nähe behielt.

Wie damals aus seinen Werken schon jeder Anklang an andere Meister verschwunden war, so war es dem Künstler auch weiterhin unmöglich, irgend etwas von der Art eines anderen Meisters anzunehmen. Rubens hatte sich bei seinem zweiten Aufenthalt in Spanien 1628 mit dem jungen Künstler sogar befreundet, ohne irgendwelchen Einfluss auf ihn zu gewinnen, und ebensowenig hatte ein italienischer Aufenthalt des Meisters (1629 bis 1631) auf ihn gewirkt, obwohl er die Arbeiten van Dycks in Genua höchlich bewunderte, in Venedig Tintoretto kopierte und in Rom die grossen Cinquecentisten studierte. Doch wäre es falsch zu glauben, dass seine Art stets die gleiche war. Anfangs zeigten sich sogar grosse Verschiedenheiten je nach Art seiner

Gegenstände. Gemälde idealen Inhalts, wie die »Anbetung der Könige« von 1619 in der Galerie zu Madrid und die »Anbetung der Hirten« in der Nationalgalerie zu London (Kl. B. 436) zeigen die altsevillanische Weise nur in der Art Riberas gemildert, die frühesten Genrebilder dagegen, wie der »lachende Bauernbursche« in der kaiserlichen Galerie zu Wien und der »Wasserverkäufer« in Apsley House zu London, sind zwar schon von packender Naturunmittelbarkeit, aber noch hart im Umriss und von starken Licht- und Schattengegensätzen. Auch die frühesten Madrider Bildnisse, wie das des Dichters Gongora in der Madrider Galerie zeigen noch einige Härten, welche sich jedoch in einigen früheren Familienbildnissen des spanischen Hofes beträchtlich mildern.

Dass er gegen Ende der zwanziger Jahre bereits alle Idealmalerei über Bord geworfen, beweist das berühmte 1629 gemalte Bild »die Trinker« in der Madrider Galerie. Man würde kaum glauben, dass die Hauptfigur Bacchus und eine zweite einen Satyr vorstellt, wenn dies nicht urkundlich gesichert wäre; denn die zwei halbnackten Gestalten sind nichts weiter als gesunde derbe Bursche gewöhnlichen Schlages und nichts weniger als Gottheiten, während die übrigen sieben Männer, welche sich nähern, um vom Gotte bekränzt zu werden, wohl nichts anderes sein können und sollen, als alte Trunkenbolde aus dem Volke. Nicht anders verhält es sich mit einem anderen, 1630 in Rom gemalten mythologischen Bilde, bei welchem jede genrehafte Unterstellung wie bei dem Bacchusbilde ausgeschlossen ist, nämlich mit der »Schmiede des Vulkan« in der Galerie zu Madrid. Wenn auch in diesem Bilde Apollo, der dem Vulkan die Untreue der Venus verrät, wenigstens noch eine Strahlenglorie und einen Lorbeerkranz um das alltägliche Haupt und einen Theatermantel um den gewöhnlichen Modellkörper zeigt, so sind nicht bloss die Gesellen des Feuergotts, sondern auch dieser selbst nichts anderes mehr, als ältere oder jüngere Vertreter des russigen Handwerks. Aber die ganze italienische Kunst hatte sicher noch nie eine ähnlich realistische Technik gesehen, in welcher die Akte so vollendet, Geberde und Ausdruck so unmittelbar und gegenständlich entsprechend, die Beleuchtung so drastisch und wahr und die Luftumgebung so überzeugend gegeben gewesen wäre, wie in diesem trefflichen Werke.

Erscheinen diese Dinge fast wie eine Parodie auf die in Italien vielgepflegte klassische Mythologie, so wirkt sein »Crucifixus« von 1638 in der Madrider Galerie, obwohl seitab von aller Tradition, ernst ergreifend. Das einzige Geschichtsbild des

Meisters, die »Übergabe von Breda«, erscheint wie eine Zusammenstellung von Porträtfiguren, jedoch durch eine unvergleichliche Lichtführung zur Einheit verbunden. Auf einzelnen Modellstudien beruht auch das Genrebild der »Teppichweberinnen« in der Galerie zu Madrid, durch breite und flotte Technik seine spätere Zeit verratend, ein durch seine Figuren wie durch den Raum entzückendes Meisterwerk, welches, einfach Natur und Wahrheit, selbst ein späteres Schützen- oder Regentenstück eines Hals als manieriert erscheinen lässt.

Überwiegend mit dem Bildnis beschäftigt schuf er namentlich eine stattliche Reihe von verschiedenartigen Porträts für den Hof, vom König (Kl. B. 255. 558) bis zu den Hofzwerger (Kl. B. 497) und Hofnarren herab. Leider waren Philipp IV. und seine Frauen keine günstigen Modelle, und noch weniger kleine Prinzen und Prinzessinnen, wenn es auch immer noch eine dankbarere Aufgabe war, den sechsjährigen Don Baltasar Carlos zu Pferd als kleine flachshaarige Mädchen in unförmlichen Reifröcken zu malen. Aber was er auch aus den ungünstigsten Aufträgen zu machen wusste, zeigt das berühmte Bild der sog. »Hofdamen« (*Las Meninas*), auf welchem die kleine Prinzessin Margarita Maria, zwei Hofdamen, Zwerg und Zwergin und Hund sich im Vordergrund befinden. Denn im Mittelgrunde sehen wir den Maler selbst an einem Bilde beschäftigt, auf welchem wir wohl das Königspaar denken dürfen, denn ein Spiegel an der Schlusswand zeigt uns dieses in einer Luftwirkung und Tonperspektive, dass jeder Zweifel ausgeschlossen ist, der Künstler fixiere eben seine etwa an der Stelle des Beschauers befindlichen königlichen Modelle (Kl. B. 629). Die Porträtwirkung und spontanste Charakteristik ist übrigens an allen den zahlreichen Einzelbildnissen die gleiche, mögen nun Fürstlichkeiten oder Geringere, ein Papst, ein Kardinal (Kl. B. 226) oder ein einfacher Priester, der König oder ein Mädchen, ein Minister und General (Kl. B. 507, 636), ein Dichter oder ein Possenreisser dargestellt sein. Jedes der 60 Werke in der Madrider Galerie, wie auch die mehr vereinzelt in Wien, St. Petersburg, London, Florenz, Dresden, Berlin, Frankfurt, München, Schleissheim u. s. w. zeigen die volle Urwüchsigkeit des Genies, und auch die spätesten keinen Niedergang seiner Schaffenskraft. Der Meister, leider durch seine Hofgeschäfte vielfach abgelenkt, starb am 6. August 1660.

Der zweite Stern am spanischen Kunsthimmel war des Velazquez jüngerer Zeitgenosse Bartolomé Estéban Murillo. In den letzten Tagen des Jahres 1617 in Sevilla geboren und zunächst in der sehr dürftigen Schule des Juan del Castillo ge-

bildet, wäre dieser vielleicht nie in dem Masse, wie es wirklich geschehen, aus dem Bann seiner heimatlichen Kunst gelangt, wenn nicht Pedro Moya, der in letzter Stunde der Unterweisung Van Dycks teilhaftig geworden, 1642 aus London nach Sevilla zurückgekehrt wäre. Von dessen weicher van Dyckschen Art entzückt, begab sich nun Murillo gleichfalls auf die Wanderschaft, um in Madrid, von seinem älteren Landsmann Velazquez unterstützt, seine bisherige Kunst durch Studien nach den Tizian, Ribera, Rubens und Van Dyck der königlichen Sammlung zu erweitern. Aus diesen und im Zusammenhang mit der Kunst des Velazquez entwickelte nun der Sevillaner seinen Stil mit einer selbständigen Kraft, welche ihn davor bewahrte, Nachahmer und Manierist zu werden. So konnte er schon 1645 als fertiger Meister nach Sevilla zurückkehren, wo er auch bis zu seinem Tode verblieb, im Gegensatz zu Velazquez hauptsächlich mit dem Kirchenbild beschäftigt, das seiner schwärmerischen Frömmigkeit mehr entsprach als mythologische oder Porträtdarstellung.

Der Unterschied zwischen den vor 1642 entstandenen Kirchenbildern und den nach des Murillo Rückkehr aus Madrid gemalten ist unverkennbar. Denn während die »Madonna mit Petrus, Paulus und Dominikus« im Colegio S. Tomas, wie die »Vision eines Franziskaners« im Fitzwilliam-Museum zu Cambridge noch von der Härte der älteren Sevillaner Kunst und speziell jener des Juan del Castillo sind, finden wir in dem 1646 gemalten Zyklus des Franziskanerklosters zu Sevilla, dessen elf Bilder jetzt im Louvre, in der Akademie zu Madrid, in den Sammlungen Dudley in London, Pozzo di Borgo in Paris und Ch. B. Curtis in New York bewahrt sind, zwar noch eine gewisse jugendliche Sprödigkeit, aber schon die zarte duftige Realität und Wahrhaftigkeit, welche, als das Erzeugnis seiner mystischen Religiosität, selbst ekstatische Schwärmerei und visionären Supranaturalismus in die Sphäre der Wirklichkeit zu rücken vermochte, wie dies keinem anderen Meister gelungen war.

Die volle Reife tritt uns dann schon von den fünfziger Jahren an entgegen. So in der »Geburt Mariä« von 1655, im Louvre, und in der »Vision des hl. Franziskus« von 1656 im Baptisterium der Kathedrale von Sevilla. Leider sind weiterhin nur mehr wenige Gemälde datierbar. So noch die vier 1665 für S. Maria la Blanca in Sevilla gemalten Darstellungen, von welchen sich die »Immaculata« im Louvre, und die zwei Bilder der »Gründung der Basilika von S. Maria Maggiore« in der Akademie zu Madrid befinden (Kl. B. 659), das vierte jedoch nicht mehr nachweisbar



ist. Sie verbinden eine ungewöhnliche Pracht und Kraft der Farbe durch meisterhafte Lichtführung zu einer Harmonie, welche zwar nicht höher steht als an anderen Werken Murillos, aber noch volltönder erscheint. Sonst besitzen wir noch die Datierungen des zwischen 1670 und 1674 gemalten Cyklus des Hospitals von Sevilla, von welchem sich die grössten Stücke, wie das »Wasserwunder Mosis«, die »Brodvermehrung Christi« (Kl. B. 665) und der »hl. Juan de Dios als Krankenträger« noch an Ort und Stelle befinden, während die »hl. Elisabeth als Krankenpflegerin« in die Akademie zu Madrid, vier kleinere aber in englischen Privatbesitz und in die Eremitage von St. Petersburg gelangt sind. Zwischen 1674 und 1676 entstanden die zahlreichen Gemälde für die Kapuzinerkirche zu Sevilla, welche sich jetzt grösstenteils (17 Stück) im Museum zu Sevilla befinden, meist Madonnen- und Minoritendarstellungen, in welchen der Künstler unter der Verstärkung der mystisch-visionären Auffassung bereits zu leiden beginnt. Vom Jahre 1678 stammt dann die berühmte »Immaculata« im Louvre, und aus seinen letzten Jahren die grosse »Vermählung der hl. Katharina« in der Katharinenkirche zu Cadiz (Kl. B. 570), erst nach seinem Tode durch Schülerhand vollendet.

Dazu kommen noch über 300 undatierte Bilder, von welchen die Kindergruppenbilder an erster Stelle zu rühmen sind. Von diesen befinden sich nicht weniger als fünf in der Pinakothek zu München (Kl. B. 53) andere in der Nationalgalerie, in Dulwich-College und in der Wellingtonsammlung in London, in der kaiserlichen Galerie zu Wien (Kl. B. 552), in der Eremitage zu Petersburg (Kl. B. 612), im Louvre und in der Galerie des Prado. Die Harmlosigkeit und Selbstgenügsamkeit dieser Kindergruppen, ihre Konzentriertheit auf ihre Nahrung, ihr Spiel, ihren Gewinn u. s. w. ist dem Sevillaner Strassenleben in einer Weise abgelauscht, dass diese Darstellungen, wenn sie auch ähnliche des Velazquez an Schneide und Bestimmtheit nicht erreichen, ihnen doch an Empfindungsreiz, Zartheit und Schönheit überlegen erscheinen. Von den undatierten religiösen Bildern, von welchen sich ausserhalb Spanien zahlreiche in den verschiedenen Museen Europas befinden, nennen wir noch die »hl. Familie« im Louvre (Kl. B. 6), die »Immaculata« und »Johannes der Täufer« in der Eremitage zu St. Petersburg (Kl. B. 372. 408), »Johannes von Gott und der Krüppel« in der Pinakothek zu München (Kl. B. 347) und der »hl. Antonius« in der Sammlung Gerau daselbst (Kl. B. 545). Die meisten befinden sich in Madrid (Kl. B. 24) und Sevilla (Kl. B. 66. 389. 534. 576. 695). Im ganzen kann man wohl sagen, dass die späteren, welche die

frühere Festigkeit einer zunehmenden Weichheit opfern, an Qualität eher abnehmen, wenn auch der Wandel dem sentimentalischen Sinne des Meisters wie der Gläubigen entsprechend erscheinen mochte. Bei dem erwähnten Katharinenbild zu Cadix durch einen Sturz vom Gerüst schwer verletzt, starb Murillo am 3. April 1682.

## Die übrigen spanischen Maler des 17. und 18. Jahrhunderts.

Wenn auch die Kunst eines Velazquez und Murillo auf die jüngeren spanischen Zeitgenossen einen dominierenden Einfluss ausüben musste, so war doch der Ruf der älteren spanischen Meister stark genug, um ihnen in bescheidener Weise eine noch einige Zeit anhaltende Fortwirkung und Schulbildung zu ermöglichen. Einige ihrer Schüler erlangten sogar eine gewisse Bedeutung. Unter den letzteren steht obenan ein Schüler des Pacheco und des Juan del Castillo, Alonso Cano, geb. 1601 in Granada, thätig in Sevilla, Madrid und Granada, gest. in Granada 1667. Obwohl ausser stande, gegen die beiden grossen Sevillaner aufzukommen, erfreute er sich doch eines gewissen Rufes, den sein Idealismus, der immer seine Anhänger hatte und hat, auch verdiente. In anderer Weise brachte sich ein zweiter Granadiner und Schüler des Juan del Castillo, Pedro de Moya, 1610 bis 1666, zur Geltung, indem er die Art der älteren Sevillaner dadurch zu beleben suchte, dass er sich noch spät in die Schule des Van Dyck begab. — Unter den Schülern des Herrera el viejo verdient dessen Sohn Francisco Herrera el mozo, 1622 bis 1685, genannt zu werden, obwohl er dem seiner Zeit genossenen Ruhm nicht völlig entspricht, denn er gehört bereits zu jenen, welche die Art der Zeitgenossen manieristisch vermischten und verflachten. Auch von den Schülern Zurbarans ist selbst der beste, Antonio del Castillo, kaum nennenswert, und des letzteren Schüler, der Cordovaner Juan de Valdes Leal, 1630 bis 1691, nur dadurch, dass er sich schliesslich mit Erfolg der Murilloschen Art zuwandte.

Neben diesen Zöglingen der Schule von Sevilla verdienen auch die Nachfolger der alten von Pedro de la Cuevas, 1568—1635, gehaltenen Madrider Schule ein Wort der Erwähnung. Denn aus ihr sind Antonio Pereda, 1599—1669, der freilich von geringer Selbständigkeit war und seine venetianischen

Studien mit holländischem Vortrag zu verbinden strebte, und Juan Careño de Miranda, 1614—1685, hervorgegangen. Der letztere gehört zu den besseren der Meister zweiten Grades, und erschwang sich auch, im Bildnis bedeutender als im Kirchenbild, zum Nachfolger des Velazquez am königlichen Hofe. Auch sein Schüler Matteo Cerezo darf nicht unerwähnt bleiben (Kl. B. 41). — In Madrid behauptete sich übrigens auch eine Gruppe von Italisten, ausgehend von dem Sohne des Bolognesers Antonio Rizi (Ricci), Francisco Rizi, 1608—1685, dem wieder seine Schüler, der Sevillaner José Antolinez, 1639 bis 1676, und Claudio Coello, gest. 1693 in Madrid, nachfolgten.

In besserer Lage als alle diese befanden sich die erklärten Schüler und Nachfolger der beiden spanischen Kunstheroen. Unter diesen sind zwei direkte, aus Sevilla gekommene Schüler des Velazquez hervorzuheben: Juan Bautista Martínez del Mazo, der Schwiegersohn des Meisters, gest. 1667 in Madrid, und Juan de Pareja, ehemals Sklave des Meisters, und neben diesen ein Nachfolger, José Leonardo, 1616—1686. Von den Nachfolgern Murillos erwähnen wir nur den Meneses Osorio, 1636—1705, und den Pedro Nuñez de Villavicencio, 1635 bis 1700, von welchen der erstere dem Meister im Kirchenbilde, der letztere im Bildnis und Genre nacheiferte. Übrigens pflanzte sich die Art des Murillo bis tief ins 18. Jahrhundert fort, wie die Werke des Alonso Miguel de Tobar, 1678—1758, und des Bernardo German de Llorente, 1685—1757, beweisen.

Neben der Kirchen- und Porträtmalerei fanden die übrigen Kunstzweige nur sehr schwache Vertretung. Merkwürdig ist bei dem Realismus, wie ihn die Grossmalerei darbot, dass das Klein-genre gar keine nennenswerte Pflege fand. Die Landschaft aber fand keinen Weg zur unmittelbaren Naturnachbildung, obwohl es dem Lande selbst keineswegs an Anregung dazu fehlte. Man blieb bei Idealkompositionen und einem Vortrag, wie er sich in Italien ausgebildet hatte, ohne jedoch in den braungetönten stark stilisierten Darstellungen die Höhe der römischen Landschaftsschule oder der niederländischen Italisten zu erreichen. Gelegentlich hatten Figurenmaler, wie Murillo und der schon erwähnte Martínez del Mazo, neben dem Historienbild auch Landschaften gemalt, mit welchen der Madrider Francisco Collantes, 1599—1656, sich sogar überwiegend beschäftigte. Was dieser für Madrid, war Ignacio Iriarte, 1620—1685, für Sevilla, doch auch er blieb, trotz entschiedener Überlegenheit über seine spanischen Fachgenossen, bei einer gewissen Abhängigkeit von den Poussin und Salvator

Rosa, aber in seiner tonigen Farblosigkeit echt spanisch. Ein vereinzelter Marinemaler, Henrique de las Marinas, 1620 bis 1680, verdient nur genannt zu werden.

Mit Tobar und Llorente hatte sich die spanische Kunst wie sie Velazquez und Murillo geschaffen, um die Mitte des 18. Jahrhunderts in einer Schar von bedeutungslosen Manieristen ausgelebt. Ihre Arbeiten machen es begreiflich, dass die spanischen Könige Ausländer an ihren Hof beriefen, wie nacheinander die Italiener Luca Giordano, Jacopo Amigoni, Giambattista Tiepolo und den Deutschen Raphael Mengs, freilich ohne durch diese Kräfte, wenn wir etwa Tiepolo ausnehmen wollen, die einheimischen entschieden zu überbieten. Auch wären die beiden letzteren überflüssig gewesen, denn gleichzeitig mit ihrer Thätigkeit war ein recht tüchtiges einheimisches Talent, der einzige grosse Künstler Spaniens im 18. Jahrhundert, herangereift, nämlich Francisco Goya y Lucientes, geb. 1746 zu Fuendetodos in Aragon, gest. 1828 in Bordeaux. Allein er kam erst kurz vor der Revolutionszeit zur Geltung, und hat auch seine letzten Lebensjahre ausserhalb seines Vaterlandes verlebt.

Sein frühester bedeutender Auftrag, nach seiner 1776 erfolgten Rückkehr aus Rom, bestand in einer Reihe von Gobelin-Kartons mit Genredarstellungen aus dem spanischen Volksleben, in welchen er sich, wie die 38 Kartons im Madrider Museum und die ausgeführten Gobelins im Prado-Schloss zu Madrid und im Escorial zeigen, als den spanischen Teniers darstellt. Später (1783) mit Freskomalereien in der Kathedrale von Zaragoza und sechs Jahre später (1789) auch in der Kirche S. Antonio de la Florida zu Madrid beschäftigt, finden wir ihn unter dem Einfluss Tiepolos, der indes stets mit einem hellfarbigen und dreisten Realismus verbunden bleibt, wie wir ihn auch an zahlreichen Altarbildern gewahren. Dieser schien ihm freilich besser zu zeitgeschichtlichen Historienbildern zu passen, von welchen wir einige verdienstliche Darstellungen aus der französischen Invasionszeit jetzt im Museum zu Madrid finden. Allein wenn auch diese, wie seine Bildnisse, nächst den Geschichtsbildern der Amerikaner Copley und West das modernste sind, was jene Zeit hervor gebracht, so gebührt doch seinen spanischen Genredarstellungen der Vorzug, wie sie das Landhaus der Herzoge von Ossuna bei Madrid, die Akademie zu Madrid und mehrere spanische Privatsammlungen besitzen. Da aber stets das helle und etwas scharfe Kolorit der künstlerlichen Wirkung seiner Gemälde einigen Eintrag thut, so steht der Meister wohl in seinen meisterhaften Radie-

rungen am höchsten, von welchen namentlich seine »Capricen«, die »Leiden des Krieges«, die »Tauromachie« und die »Sprichwörter«, durchweg blätterreiche Cyklen, hervorgehoben werden müssen. Jedenfalls stand Goya als vereinsamter Realist da, als wenigstens alle Grossmaler des Kontinents dem Klassizismus verfallen waren, welchen die französische Revolution und das Kaiserreich über die Welt verbreitet hatte.

---

## Frankreich und England.

### Die Historien- und Bildnismalerei in Frankreich.

Während die Niederlande und Spanien im 17. Jahrhundert den Höhepunkt einer selbständigen Kunst erreichten, war es in Frankreich nicht gelungen, wesentlich neue und nationaleigene Bahnen zu finden. Denn wenn auch der von Rosso und Primaticcio importierte italienische Manierismus mit Martin Fréminet, gest. 1619, auszuklingen schien, so hielt doch der Italismus prinzipiell stand, und nach wie vor blieb die französische Historienmalerei in der Hauptsache manieristisch römisch, sich nur bei einzelnen Meistern zu eklektischer oder klassizistischer Haltung erschwingend.

Unter den letzteren steht zeitlich Simon Vouet, 1590 bis 1659, an der Spitze. Er hatte es in Venedig erst mit der Art Veroneses, dann in Rom mit jener Caravaggios versucht, um schliesslich in die Bahnen der Caraccisten, speziell Renis einzulenken. Dass er selbst in Italien grossen Anklang fand, ist nur durch die damalige Wertschätzung akademischer Hohlheit erklärbar, jedenfalls steht sein bedeutender Ruf und seine stark besuchte Schule nicht im richtigen Verhältnis zu seiner unbedeutenden Kunst. Von unzweifelhaft höherer Begabung war sein jüngerer Zeitgenosse Nicolas Poussin, geb. 1594 zu Villers in der Normandie, gest. in Rom 1665, welcher nach dunkler Schule sich hauptsächlich nach Stichen von Werken Raphaels und Giulio Romanos gebildet hatte, dann aber in Rom durch Antikenstudien zu einem Klassizismus gelangt war, wie er seit Mantegnas Tagen selbst in Italien nicht mehr aufgetreten war. Dem sich daraus entwickelnden korrekten Formalismus gab aber der Umstand einigen Wert, dass Poussin das Naturstudium keineswegs vernachlässigte,

wenn er es auch in seinen Gemälden nur stilisiert und im idealen Sinne zur Verwendung brachte. Dieselbe klassische Stilisierung zeigt auch die von dem Künstler im Sinne Caraccis mit gutem Erfolg gepflegte Landschaft. Dass bei diesen Prinzipien das kirchliche Bild hinter dem mythologischen und klassisch geschichtlichen zurückblieb, ist begreiflich. Wenn es aber auch Poussin gelang, der Antike ziemlich nahe zu kommen, so bleibt doch allen seinen Werken eine verstandesmäßige Kälte, etwas Berechnetes und Konventionelles, was zwar der Gesamtstimmung der Mitte des 17. Jahrhunderts ganz entspricht und stets vornehm wirkt, aber doch nicht erlaubt, den Künstler zu den erlesensten Meistern aller Zeiten zu rechnen.

Mehr als Rivale, denn als Nachfolger, erscheint Philippe de Champaigne, geb. 1602 in Brüssel, aber frühzeitig nach Paris gelangt, wo er seine Ausbildung, wie Nicolas Poussin, bei Georges Lallemand von Nancy vollendete und mit Nicolas in den dekorativen Malereien des Palais Luxembourg seine Laufbahn begann. Bis an seinen Tod 1674 hauptsächlich mit Kirchenmalerei beschäftigt, in welchem sich seine strenge jansenistische Haltung bestimmt von dem prunkhaften Jesuitenstil unterschied, finden wir ihn mit Erfolg auch im Bildnis (Kl. B. 35) thätig, bei dem ihm das, was er noch aus seiner niederländischen Schule mitgebracht zu haben scheint, wohl zu statten kam. — Einen dritten Schüler Lallemands, Laurent de la Hire, 1606—1656, wie den nächsten Nachfolger des Nicolas Poussin, Jacques Stella aus Lyon, 1595—1657, können wir nur nennen. Wir verweilen auch nicht bei Sebastien Bourdon aus Montpellier, 1616—1671, in Rom nach den Caracci und nach N. Poussin gebildet, einem Eklektiker von reinstem Wasser, an dessen Kirchenbildern man die entlehnten Teile stückweise zu erkennen vermag.

Aus Vouets Schule aber sind drei ihrer Zeit hochgefeierte Meister hervorgegangen. Zunächst Pierre Mignard aus Troyes, 1612—1695, von seinem geringeren Bruder Nicolas, genannt Mignard d'Avignon, als Mignard le Romain unterschieden. Ein lebenswürdiger, aber keineswegs sonderlich eigenartiger Künstler, hatte dieser, nach mehr als zwanzigjährigem Aufenthalt in Italien, durch das Riesenkuppelgemälde der »Glorie der Dreifaltigkeit« in der Kirche Val' de Grâce zu Paris ein Aufsehen erregt, welches ihn einflussreich genug machte, um an die Spitze der Opposition gegen die Königliche Akademie zu treten. — Der zweite war Eustache Le Sueur, 1616—1655, der seine etwas schwächliche aber einschmeichelnde Art vornehmlich aus

dem Studium raphaelischer Stiche und der Werke N. Poussins zu nähren suchte. Beide wurden aber von Charles Le Brun, 1619—1690, überboten, der nach seiner Rückkehr aus Rom, als Haupt der Pariser Akademie der fanatische Gegner Mignards, seines einstigen Mitschülers bei Vouet, wurde. Dem Nicolas Poussin an Formvollendung nachstehend, erscheint er ihm an Prunk, Bewegung und Pathos überlegen, und erwuchs dadurch zum entsprechendsten und meist beschäftigten Repräsentanten der Kunstideen Ludwig XIV. Seine bewegten und figurenreichen Historienbilder, worunter der »Alexandercyklus« im Louvre seine Richtung und Begabungsart wohl am deutlichsten ausspricht, sind auch von anerkennenswerter dekorativer Bedeutung.

Die zweite Generation der Schule Vouets und N. Poussins bildeten Künstler, wie Noël Coypel, gest. 1707, und dessen Sohn Antoine Coypel, gest. 1722, dann die Schüler Le Bruns, François Verdier, gest. 1730, Charles de la Fosse, gest. 1716, Jean Jouvenet III., gest. 1717, Bon Boulogne, gest. 1717, und dessen Bruder Louis Boulogne le j., gest. 1733, sämtlich Akademiker tüchtigen Schlags aber ohne hervorstechende Eigenart. Anziehender sind die Bildnismaler, von welchen schon Claude de Fêvre, 1633—1675, und dessen Schüler François de Troy, 1645—1730, der Maler der Damenwelt, hervorragten. Erhöhter Beliebtheit erfreute sich Nicolas de Largillière, 1656—1746, welcher durch Studien bei Ant. Goubau in Antwerpen und bei Peter Lely in London seine einheimische Art zu verbessern suchte, aber in seinen 1500 Bildnissen, welche er in einem neunzigjährigen Leben malte, nicht bloss von verschiedenem Werte ist, sondern auch der sich mittlerweile vollziehenden Änderung der äusseren Erscheinung entsprechend, starke Modifikationen verrät. Jedenfalls wurde er durch den bedeutendsten Bildnismaler seiner Zeit überboten, nämlich durch Hyacinthe Rigaud, 1659—1743, welcher die müde Spätzeit Ludwig XIV., wie die lüsterne Üppigkeit der Frühzeit Ludwig XV. in einer Wahrheit wiederzugeben wusste, die seine Werke zu den anschaulichsten Kulturbildern seiner Zeit macht.

Das Historienbild des 18. Jahrhunderts setzte den Wandel, welchen die antiquarische Richtung Poussins seit Le Brun erfahren hatte, fort. Während Nicolas Poussin seinen künstlerischen Ausgangspunkt von dem antiken Wandgemälde der sog. Aldobrandinischen Hochzeit genommen, erscheinen jetzt die klassischen Darstellungen im diametralen Gegensatz zu Poussin von der damaligen Bühne wie von höfischen Festen entlehnt. Dem pikanten



Reiz dieser Auffassung gegenüber musste der Versuch scheitern, die Tradition aufrecht zu halten, sowie er von der römischen Schule, dem nach N. Poussin gebildeten Antoine Rivaltz aus Toulouse, 1667—1735, und dessen Schüler Pierre Subleyras, 1699—1749, gemacht wurde. Die Pariser Schule behauptete das Feld, obwohl zunächst geringere Kräfte, wie J. B. Santerre, 1650—1717, Jean-François de Troy, 1679—1752, ein Sohn des schon genannten François de Troy (Kl. B. 690), und Louis Silvestre, 1675—1760, meist in Dresden thätig, die Tradition in Bahnen leiteten, wie dies in Italien durch Tiepolo geschehen war. Auch von deren nächsten Nachfolgern, einem Jean Restout, 1692—1768, dem Bildnismaler Jean-Marc Nattier, 1685—1766, und den bis 1817 in ununterbrochener Tradition wirkenden Söhnen, Enkeln, Urenkeln und Urenkelkindern des Louis van Loo, 1640—1712, wie von Charles-Antoine Coypel, 1694—1752, dem Sohne des Antoine, ist nichts Günstigeres zu sagen.

Unter diesen ragt François le Moine, 1688—1737, dessen helle Farbigkeit an vlämische Studien erinnert, zunächst dadurch hervor, dass er nicht bloss koloristisch belebend wirkte, sondern auch zunächst nebenbei den Reigen der beliebten ‚fêtes champêtres‘ der Regentschaft eröffnete. Überdies gewinnt er an Interesse durch seine beiden Schüler Natoire und Boucher. Charles-Joseph Natoire aus Nîmes, 1700—1777, reizvoll insbesondere in den Putten seiner mythologischen und allegorischen Darstellungen wie in dekorativem Wandschmuck überhaupt, wird freilich von François Boucher, 1703—1777, verdunkelt, welcher ebenso als der tonangebende Historienmaler des 18. Jahrhunderts und speziell der Zeit Ludwig XV. zu betrachten ist, wie Le Brun als jener der Periode Ludwig XIV. Wie keiner seiner Zeitgenossen die Anschauungen der Pompadours begreifend, wusste dieser den tändelnden Sinnenreiz seiner meist olympischen Darstellungen mit einer genialen Zeichnung und leichten Ausführung, wie mit einer zarten zum Rokoko passenden Farbe zu verbinden, welche seine freilich mehr für Boudoir- als Saalschmuck passenden Werke zu den gesuchtesten seiner Zeit machte. In der Rege für Decken- und Wandschmuck arbeitend, lieferte er doch auch eigentliche Staffeleibilder, von welchen die meisten, und zwar neben wenigen Bildnissen meist mythologische Darstellungen, sich in London und Stockholm (Kl. B. 48), andre im Louvre (Kl. B. 246), im Schloss und in der Galerie zu Berlin, in St. Petersburg, Schleissheim u. s. w. befinden.

Mit Boucher kann dessen Mitschüler bei Le Moine, Charles Hutin, 1715—1776, fast drei Jahrzehnte in Dresden thätig und dort als Akademiedirektor gestorben, nicht entfernt verglichen werden. Noch weniger aber Antoine Pesne, geb. 1683 und seit 1710 bis an seinen Tod 1757 als Hofmaler und Akademiedirektor zu Berlin und hauptsächlich im Bildnis thätig. Des letzteren an Rembrandt gemahnende Helldunkelmalerei hätte übrigens in Frankreich keinen Eindruck gemacht, auch wenn Pesne in seiner Heimat geblieben wäre. Dem kreidig hellen Kolorit Bouchers entsprach namentlich im Bildnis mehr die durch die Venetianerin Rosalba Carriera in Paris eingeführte Pastellmalerei welche sich in der Zeit des Puders und der Schminke rasch eine dominierende Stellung eroberte. Die hervorragendsten Meister auf diesem Felde sind Maurice Quentin de la Tour, 1704 bis 1788, besonders im Museum seiner Vaterstadt St. Quentin, im Louvre und in Dresden vertreten, und Jean-Etienne Liotard aus Genf, 1702—1789, besonders in Amsterdam in zahlreichen und in Dresden in vier Stücken zu finden, unter welcher letzteren das berühmte »Chokolademädchen« (Kl. B. 210). Neben beiden ist der lang am bayerischen Hofe thätige Joseph Vivien (1657—1735) zu nennen, wie auch die am spätesten gestorbene Künstlerpersönlichkeit, welche in unserem Buche in Betracht kommt: Elisabeth-Luise Le Brun, geb. Vigée, 1755—1842, Porträtmalerin in Pastell und in Öl, welche dem Kunstcharakter der letzten Jahrzehnte des 18. Jahrhunderts auch noch ins 19. hinein getreu blieb (Kl. B. 240. 288. 648).

Gegen Ende des 18. Jahrhunderts aber kehrte die französische Historienmalerei wieder zur Antike, und gewissermassen zu der Auffassung des Nicolas Poussin zurück. Dies kann nicht bloss als das Ergebnis der Revolution betrachtet werden. Denn schon Joseph-Marie Vien, 1716—1809, und sein Schüler François-André Vincent, 1746—1816, wie auch Jean-François-Pierre Peyron, 1744—1820, hatten sich das klassizistische Programm gestellt. Allein man sieht, dass es ihnen an Kraft fehlte, das pomphafte Wesen eines Le Brun, wie die Koketterie des 18. Jahrhunderts ganz abzustreifen. Die Fäden der Tradition ganz zu zerreißen, war erst dem Maler des Revolutionszeitalters, Jacques-Louis David, 1748—1829, vorbehalten. Dieser aber, obwohl wenig jünger als die letztgenannten, gehört in seiner Art bereits ganz der neueren Zeit an, und stellt sich an die Spitze jener Kunst, welche der Empire-Kultur der ersten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts das Gepräge gab.

## Genre, Landschaft und Stilleben in Frankreich.

Auch in der **Genremalerei** Frankreichs finden wir zu Anfang des 17. Jahrhunderts zwei Italisten, deren künstlerische Herkunft ausser Zweifel steht: Valentin und Courtois. Von dem ersteren, Le Valentin, kennen wir nicht einmal den Familiennamen, und wissen nur, dass er in Coulommiers en Brie 1591 oder 1600 geboren, und 1634 wahrscheinlich in Rom gestorben sei. Nicht mehr Schüler, aber entschiedener Nachahmer des Caravaggio, erscheint er in seinen Kirchenbildern geringer, um so bedeutender aber in seinen Konzert-, Wahrsager- und Spielszenen, in welchen er sich auch gegenständlich mit dem Genre seines Vorbildes deckt. Jacques Courtois le Bourignon dagegen, geb. 1621 zu St. Hippolyte in der Franche-Comté, soll in Rom, wohl eher von Salvator Rosa als, wie behauptet wird, von der Constantinschlacht der Stanzen angeregt, sich dem Michelangelo Cerquozzi als Schüler zugewandt haben, und blieb auch bei der Gefechtdarstellung bis kurz vor seinem Tode 1676, die letzten Jahre im Jesuitenhaus zu Rom verbringend. Nimmt er es auch in seiner kecken Handfertigkeit im einzelnen nicht eben genau, so bleiben doch seine frischen und bewegten Stücke, denen es bei geringer Abwechselung nicht an einer gewissen Ursprünglichkeit gebricht, immerhin bemerkenswert, den Gefechtszenen Salvators zwar nachstehend, aber jenen des Cerquozzi nicht selten überlegen.

Eigenartiger und mehr französisch erscheinen dagegen einige andere Genredarsteller. Zunächst die frühesten Vertreter dieses Kunstzweigs unter den Franzosen: die Gebrüder Le Nain von Laon, Antoine, 1588—1648, Louis, 1593—1648, und Matthieu, 1607—1677, deren Werke sich freilich nicht weiter sondern lassen, als dass wir in Louis den eigentlichen Genremaler, in Antoine mehr den Miniaturporträtisten, in Matthieu aber einen vorwiegend mit Grossmalerei beschäftigten Künstler annehmen. Wenn wir aber hören, dass sie von einem von auswärts eingewanderten Maler ihren Unterricht empfangen, so dürfen wir wohl an einen holländischen Genremaler (der Haarlemer Schule?) denken. Völlig gesichert finden wir die niederländische Schulung bei Adam Frans van der Meulen, geb. 1632 in Brüssel und aus der Schule des P. Snayers nach Paris übergesiedelt, wo er als Schlachtenmaler Ludwig XIV. 1690 starb. Seine zahlreichen den Kriegsrühm des Königs, in dessen Gefolge er sich auf Feldzügen stets

befand, verherrlichenden Schlachten- und Belagerungsbilder, eigentlich mehr prospektartige Landschaftsbilder mit reichen Staffagen, befinden sich in mehreren Sammlungen, vornehmlich aber im Louvre, dann in München, St. Petersburg und Dresden.

Nur halb in die Geschichte der Malerei gehört dann der Lothringer Jacques Callot, geb. 1592 in Nancy, gest. daselbst 1635, da er sich fast ausschliesslich als Zeichner und Stecher bemerklich machte. Niemals reproduktiv und stets mit den eigenen Kompositionen beschäftigt, wuchs er durch die geniale Leichtigkeit und beispiellose auch im kleinsten Massstabe charakteristische Sicherheit bald über seine Lehrer, die Kupferstecher Ph. Thomassius in Rom und Giulio Parigi in Florenz hinaus. Seit dem Erscheinen seiner 50 »Capricci« wie des »Marktes von Imprunata« ein berühmter Mann, kostete es ihn Mühe den Lockungen nach Paris zu widerstreben, und sich mit dem Herzogshof seiner Heimat zu begnügen. Von seinen dortigen cyklischen Arbeiten erinnert noch manches, namentlich seine Szenen aus der italienischen Komödie, die Karikaturen- und Bettlergruppen, an seine römischen Studien, während seine Kriegs- und Soldatenszenen, die »Misères de la guerre« in zwei Folgen, Zigeunerbilder, Hinrichtungen u. s. w. von seinen Erfahrungen im Vaterlande Zeugnis geben. Seine Zeichnungen entbehren oft der richtigen Proportionen, gegen welche die Kleinheit der Köpfe und Extremitäten nicht selten verstösst, niemals aber der scharfen und fesselnden Charakteristik, so dass man sich ausdrucksvollere Illustrationen zur Zeit- und Sittengeschichte kaum denken kann.

Wenn übrigens auch sonst mancher der genannten Historienmaler zu einer Szene aus dem täglichen Leben herabstieg, oder mancher Porträtist eine Bildnisgruppe genreartig komponierte, so blieb doch im Zeitalter eines Ludwig XIV., welcher die Genrekunst namentlich Brouwerscher Art als unwürdig verabscheute, dieser Kunstzweig bis zum 18. Jahrhundert vernachlässigt. In der Zeit Ludwig XV. aber, in welcher neben der Kirchen- und Saalkunst die Boudoirausstattung eine Rolle zu spielen begann, konnte diese Kleinkunst in Frankreich so wenig ausbleiben, wie aus ähnlichen Gründen im 17. Jahrhundert in Holland. Freilich konnte in der höfischen Kunst nicht wie dort das häusliche und bäuerliche Naturleben zur Basis der Darstellungen werden, als welche sich vielmehr das Treiben der höheren Gesellschaft in ihrem eleganten, heitern, schäkernden Zusammensein darstellt, höchstens dem bürgerlichen Familienbild einigen Raum lassend.

Als Hauptvertreter des höfischen Konversationsstücks er-

scheint Antoine Watteau, der bedeutendste französische Künstler des 18. Jahrhunderts und wohl der hervorragendste Meister seiner Zeit überhaupt. Geb. 1684 zu Valenciennes, hatte er eine sehr eigenartige Schule genossen und viel handwerklich an Theaterdekorationen gearbeitet, bis er zu dem Stecher Claude Gillot und endlich an die Akademie gelangte. Als er diese verlassen, war ihm nur mehr wenig über ein Jahrzehnt beschieden, aber es gelang ihm, sich in der kurzen Zeit bis an seinen frühzeitigen Tod (1721) unsterblich zu machen. In seinen frühesten Arbeiten an die Art des Teniers gemahnend, wird er allmählich, ohne an Farbigkeit zu verlieren, weicher, freier und toniger, obwohl auch seine späteren Arbeiten die Jugendeindrücke nicht verkennen lassen, welche er in seiner vormals vlämischen Heimatstadt von Antwerpen her empfangen haben mochte. Dazu lassen aber die »Fêtes galantes«, sein Lieblingsthema, darüber keinen Zweifel, dass deren Anordnung mehr den Bühneneindrücken als der Wirklichkeit entnommen sei, wie auch das Arrangement seiner Liebesgärten dem Bühnendecor entlehnt erscheint. Aber wie er diese Szenerieen mit einem von keinem Zeitgenossen erreichten künstlerischen Takt in natürliche Parkszenen zu übertragen vermochte, so wusste er seine Darstellungen des elegant üppigen Genusslebens der höheren Stände mit einer Wohlanständigkeit und Poesie zu umkleiden, welche das Entzücken ihrer Zeit wie der Nachwelt erwecken mussten. Zu seinen berühmtesten Stücken zählen die »Einschiffung nach der Insel Kythere« von 1717 im Louvre, die »Gesellschaft am Parksee« ebenda (Kl. B. 258) die »Schäferstunden« in Chantilly, »die Dorfbraut« im Soane-Museum zu London, der »Ball« im Dulwich College bei London und die »Liebesfeste« in Dresden und Berlin. Seine Werke finden sich in vielen Galerien Europas, in grösster Zahl im Besitz des deutschen Kaisers (aus dem Nachlass Friedrich des Grossen) (Kl. B. 654), im Louvre und bei Sir Richard Wallace in London.

Von Watteaus Nachfolgern müssen wir uns begnügen die zwei tüchtigsten, Nicolas Lancret, 1690—1743 (Kl. B. 660), und Jean-Baptiste-Jos. Pater, 1696—1736 (Kl. B. 270), nur zu nennen. Wie aber Boucher selbst, der von Watteau nicht unberührt geblieben war, in seinen Genrebildern die feine decente Art Watteaus einigermassen vergröberte, so ist dies auch bei seinen Schülern Pierre-Antoine Baudouin, 1723—1769, und Jean-Baptiste Le Prince, 1733—1781 (Kl. B. 522), der Fall. Zu einer seltenen Weichheit und Zartheit aber verbindet ein anderer Boucherschüler, der begabte Jean-Honoré Fragonard,

1737—1806, die Richtung seines Meisters und Einflüsse von Watteau (Kl. B. 204).

Neben diesen mehr idealen und poetischen Genremeistern fehlt es aber auch nicht ganz an eigentlichen Realisten. An der Spitze steht Jean-Siméon Chardin, 1699—1779. Zunächst Stilllebenmaler hatte er die objektive Beobachtungstreue auch auf die Menschendarstellung bürgerlicher Kreise übertragen, bei welchen das Stillleben noch eine gleichwertige Rolle spielt. Sind dabei auch die Köpfe ohne besondere Feinheit, so wirkt doch seine schlichte Natürlichkeit und die Unmittelbarkeit seines Kolorits immer anziehend (Kl. B. 666). Mehr Empfindung wusste Jean-Baptiste Greuze, geb. 1725 zu Tournus in Burgund, gest. 1805 in Paris, in seine meist sentimentale bürgerliche Szenen enthaltenden Darstellungen zu legen. So in der »Dorfbraut« im Louvre (Kl. B. 282) im »väterlichen Fluch« ebenda, im »Tod des Gichtbrüchigen« in St. Petersburg (Kl. B. 18) in der »Mutter mit ihren Kindern« in Buckingham Palace zu London u. a. m. In besonderem Ansehen standen aber seine Mädchenbildnisse meist aus dem Backfischalter in Köpfen, Brustbildern und ganzen Figuren, unter welchen das »Mädchen mit dem zerbrochenen Krug« im Louvre wohl das bedeutendste, alle aber (Kl. B. 350. 384. 480) von höherem Reiz sind, als die meisten seiner eigentlichen Genrebilder.

Der Begründer der französischen **Landschaftsmalerei** ist der schon besprochene Nicolas Poussin. Gewiss war es Annibale Caracci und seine Schule gewesen, welche dazu die Anleitung gegeben, wie auch die landschaftlichen Hintergründe Tizians nicht ohne Einfluss waren, aber in der Hauptsache war die Poussinsche Landschaft doch das Ergebnis der Naturstudien des Künstlers in der Umgebung von Rom, bei welchen indes ausgiebige Stilisierung im klassischen Sinne wieder einen grossen Teil der Ursprünglichkeit durch einen gewissen Konventionalismus benahm. Während aber Nicolas diesen Kunstzweig nur nebenbei kultivierte, warf sich sein hervorragendster Schüler, nämlich sein Schwager Gaspard Dughet, wegen seiner Beziehungen zu Nicolas oft geradezu Gaspard Poussin genannt, geb. 1613 in Rom, gest. daselbst 1675, ausschliesslich auf die heroisch pastorale Landschaft. Der produktive Künstler blieb auch durch den Umstand nicht ohne Verdienst, dass er wie sein Schwager nie aufhörte, bei seinen Idealkompositionen hinsichtlich der Gesamtstimmung wie der Details die Natur zu Rate zu ziehen. Die einfache Grossheit seiner Züge erscheint freilich neben den Arbeiten des Nicolas nicht immer neu, und ist in ihrer Behandlung manchmal zu summarisch, um selbst an Wand-

gemälden, an welchen doch der dekorative Charakter eine gewisse Berechtigung hat, zu befriedigen. Von seinen hervorragenderen Schülern, den Niederländern van Bloemen und Millet wurde bereits früher gesprochen.

Die beiden Poussins wurden übrigens durch einen dritten Landschaftsmeister verdunkelt, nämlich durch Claude Gellée, nach seiner lothringischen Heimat gewöhnlich Claude Lorrain genannt. Geb. 1600 zu Chamagne an der Mosel, soll er (nach Sandrart) als Pastetenbäcker nach Rom und dort erst durch die Schwierigkeit Arbeit zu finden zu dem Entschluss gelangt sein, bei Ag. Tassi als Diener einzutreten. Dass bald aus dem Diener ein Schüler wurde, ist ebenso leicht erklärlich als dass aus der Art Tassis, mochte diese nun aus der Schule Caraccis oder Brils stammen, die ideal klassische Richtung Claudes erwuchs, ohne dass ein direkter Zusammenhang zwischen den Poussins und Claude, oder Einflüsse Elsheimers angenommen werden müssten. Übrigens machen sich von vornherein an den Gemälden des Lothringers (Kl. B. 209. 287. 432. 672. 696), deren Datierungen mit 1631 beginnen, wesentliche Unterschiede von den übrigen römischen Landschaftern geltend. Während die Caracci und Poussins hauptsächlich in der Darstellung der Vorder- und Mittelgründe sich ergehen, liegt bei Claude der Schwerpunkt in der Ferne, im Horizont und namentlich in ihren atmosphärischen Effekten. Dazu beobachtete Claude die verschiedene Tages- ja Stundenstimmung und deren Beherrschung des Ganzen in dem Grade, wie diess selbst bis jetzt selten erreicht worden ist. Seine Szenerie ist in der Regel noch einfacher als bei seinen berühmten Landsleuten und seine mythologischen, biblischen und idyllisch pastoralen Staffagen, häufig nicht von seiner Hand, sind von geringem Werte. Die Wirkung aber ist unter seinen zahlreichen Bildern, deren Summe die 200 Federzeichnungs-kompositionen seines Liber Veritatis in Chatsworth keineswegs erschöpft, niemals eine dekorative und der seelische Anteil an seinem Schaffen jedenfalls grösser als bei Caracci und Poussin. Deshalb blieb seine Wertschätzung nicht bloss bis an seinen Tod (1682), sondern auch weiterhin stets die gleiche, wie es auch an Nachahmern, ja geradezu Fälschern nicht gefehlt hat. Wir nennen von den Nachfolgern den Niederländer H. Swanefeld, den Italiener Giov. Domenico, und die Franzosen P. Patel, Vater und Sohn.

Die Landschaftler des 18. Jahrhunderts sind durchaus geringer, meist Nachahmer der Claude und Poussin. Genannt zu werden verdient erst Adrien Manglard, 1695—1760, ein Küstenmaler,

der meist in Rom arbeitete und noch auf dem Boden der Tradition des Salvator Rosa und Claude stand. Mehr Ruf erlangte sein Schüler (?) Claude Joseph Vernet, 1714—1789, ein Küsten-, Hafen- und Sturmdarsteller, hauptsächlich in Beleuchtungseffekten durch Sonne, Blitz, Brände u. s. w. ziemlich dekorativ wirkend.

Das **Tierstück** und **Stilleben** hatte vor François Desportes, 1661—1743, keinen nennenswerten Vertreter gefunden. Dieser verdient jedoch die Vorliebe seiner Zeit für seine Jagdstücke wie Stilleben, von welchen sich die meisten im Louvre befinden. Recht gering ist der Tiermaler Jean Baptiste Oudry, 1686 bis 1755, und von höherem Verdienst in diesem Kunstzweig nur Jean Louis de Marne, geb. 1754 zu Brüssel, frühzeitig nach Frankreich übergesiedelt und dort 1829 gestorben. Von Blumenmalern endlich kann nur einer, Jean Baptiste Monnoyer, 1634—1699, als hervorragend bezeichnet werden.

## Die Malerei Englands.

Wie im 16. Jahrhundert ein auswärtiger Meister, H. Holbein, in England die Malerei vertritt, ohne dass sich ihm auch nur ein einziger einheimischer Maler von Bedeutung zur Seite stellte, so war es auch im 17. Jahrhundert geblieben. Das Kunstbedürfnis im Gebiete der Malerei, natürlich überwiegend auf das Bildnis gerichtet, wurde fast ausschliessend von Ausländern, und zwar zunächst von den niederländischen Nachbarn besorgt. Wir erinnern dabei in erster Reihe an die von Rubens und besonders von van Dyck in England entfaltete Thätigkeit, neben welchen wir die Holländer Samuel van Hoogstraten, Jan Griffier, Casp. Netscher, Willem van de Velde, Gottfried Schalcken und Thomas Wyck als die bedeutenderen in England beschäftigten Meister hervorheben wollen. In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts aber waren es zwei Deutsche, welche wie van Dyck ganz nach England übergesiedelt waren, und ihre Kunst grösstenteils auf die Vorbilder des berühmten Antwerpener Porträtisten gründeten, welche in allen britischen Palästen und Adelssitzen zu finden waren.

Man darf diese Deutschen zu England rechnen, welchem ihre ganze Kunstthätigkeit angehört. Peter van der Faes, genannt Peter Lely, geb. 1618 zu Soest in Westfalen, seit 1641 bis an seinen Tod (1680) in England, und Gottfried Kneller, geb. 1646 zu Lübeck und seit 1674 bis an sein Todesjahr



1723 in London. War auch der erstere ein Schüler P. de Grebbers in Haarlem, und der letztere angeblich ein Schüler des F. Bol in Amsterdam, so zeigen sie davon so viel wie nichts in ihrer Kunst, welche nichts anderes als eine unmittelbare Nachahmung Van Dycks ist und, so hoch geschätzt auch diese Kunsterben ihrer Zeit gewesen sein mögen, keine Rolle in der Kunstgeschichte spielen kann. Wie aber diese die Bildnisse des Hofes und der vornehmen Welt, so besorgte hauptsächlich ein Italiener, Antonio Verrio aus Lecce, 1639—1707 die Dekoration der Paläste mit dem üblichen mythologischen und allegorischen Freskenwerk. Von den einheimischen Malern verdienen nur wenige, wie George Jamessone, 1586—1644, ein reiner Nachahmer van Dycks, und William Dobson, 1610—1646, der wenigstens den Versuch machte, Tizianstudien mit der van Dyck-Nachahmung zu verbinden, erwähnt zu werden. Sonst ward namentlich das bereits von H. Holbein gelegentlich vertretene Miniaturbildnis von Peter Oliver, dem Sohn des schon im 16. Jahrhundert in diesem Kunstzweig thätigen Isaac Oliver, von John Hoskins. Samuel Cooper und anderen gepflegt, ohne dass es dabei besten Falles zu weiterem kam, als zur Reduktion der Art Van Dycks und später Lelys.

Zu Anfang des 18. Jahrhunderts werden zwar die Fremden seltener, ohne dass jedoch die Einheimischen an Bedeutung gewannen. Selbst der hervorragendste unter den letzteren, James Thornhill, 1676—1734, ein Historienmaler vom Schlage Le Bruns, dessen acht Paulusbilder in der Kuppel von S. Paul zu London übrigens so wenig ohne Verdienst sind, wie der Freskencyklus aus der Geschichte des englischen Königs Wilhelm von Holland in der Halle des Hospitals von Greenwich, ist kaum über England hinaus bekannt. Noch weniger als Maler der Klassizist William Kent, 1685—1748, in weiteren Kreisen berühmt als der Begründer der sog. englischen Landschaftsgärtnerei. Auch von den Porträtisten sind selbst die beiden besten der ersten Hälfte des Jahrhunderts, Thomas Hudson, 1701—1779, der Lehrer Josuah Reynolds, und der Schotte Allan Ramsey, 1713—1784, jetzt fast vergessen.

Anders waren Entwicklungsgang und Ziele bei einem der Hauptmeister des 18. Jahrhunderts, Josuah Reynolds, geb. 1723 zu Plympton, gest. 1792 zu London. Nach seiner Schule bei Th. Hudson und kurzer Londoner Praxis seine Studien in Italien vollendend, hatte dieser sich aus Tizian, Correggio, Rubens, van Dyck und Rembrandt zusammengesucht, was seinen eklekti-

schen Neigungen passlich erschien, aber alles so mit eigenem Naturstudium verschmolzen, dass schliesslich doch etwas Persönliches resultierte. Wie seine fünfzehn akademischen Reden zeigen, Raphaelit und Buonarottist mit dem Munde, aber Kolorist von Herz und Pinsel, entwickelte er sich namentlich im Bildnis zu einem der bedeutendsten Meister nicht bloss Englands seit den Tagen van Dycks, mit welchem er auch eine gewisse Auffassungsverwandtschaft darbietet (Kl. B. 294. 720), sondern seiner ganzen Periode. Dass auch unter den 2000 Bildern, welche er gemalt haben soll, manche sehr geringwertige sich finden, zu denen besonders seine späteren zählen, ist um so erklärlicher, als auch er wie van Dyck stets nach Aufträgen im Historienfache strebte und das Porträt, das doch stets seine Stärke war, oft nur zwangsweise pflegte. Während aber seine mythologischen und allegorischen Bilder schwach, erscheinen seine genreartigen Bildnisse höchst reizvoll. So das »Alter der Unschuld« in der Nationalgalerie zu London, die »Robinetta« in Windsor, der »Schuljunge« in Warwick-Castle, das »Erdbeermädchen« in Bowood und bei Sir Richard Wallace in London und das »Mädchen mit der Mausefalle« bei Lady Holland. Von den Nachfolgern Reynolds können John Hoppner, 1758—1810, John Opie, 1761—1807, und George Watson, 1767—1830, nur genannt werden. Auch Thomas Lawrence, 1769—1830, Reynolds berühmtester Schüler und seinerzeit ebenso gefeiert wie sein Meister, vermag heutzutage nicht mehr den Eindruck bleibender Geltung zu machen.

Ein Zögling der Reynoldschen Schule, James Northcote, 1746—1831, wandte sich mit mässigem Erfolge der eigentlichen Geschichtsmalerei zu, welche schon einige Zeit in ziemlich urwüchsiger Weise geblüht hatte. Denn seinen Shakespearebildern wie auch den antikisierenden Bildern des James Barry, 1741 bis 1806, waren die Werke von zwei Amerikanern zur Seite getreten, welche dem realistischen und praktischen Sinne der Nation weit zusagender waren, als die Verkörperung von Dichterszenen oder hohler Klassizismus, nämlich die Darstellungen von Hauptbegebenheiten aus der Zeit. So hatte John Singleton Copley, geb. 1737 in Boston, gest. 1815, mit »William Pitts Ende« und mit dem »Tod des Majors Pierson auf Jersey« in der Nationalgalerie zu London, vorab aber mit der »Entsetzung von Gibraltar« im Guildhall zu London ebenso alle Augen auf sich gezogen, wie der Pennsylvanier Benjamin West, 1738—1820, mit dem »Tod des General Wolfe bei der Eroberung Quebecs« und mit der Schlacht bei La Hogue in Grosvenor House in

London. Man schwelgte in der Wiedergabe der Zeittracht, in Porträtwahrheit der Köpfe, in der gesunden Nüchternheit der Komposition im Gegensatz zu der verlogenen Nacktheit oder zu dem Bühnenkostüm der Idealisten, und nahm dafür künstlerische Gebrechen, wie sie den transatlantischen Autodidakten anhafteten, gerne mit in den Kauf.

Im Gebiete der **Genremalerei** steht der älteste selbständige Künstler Englands, William Hogarth, 1697—1764, obenan. Als Schüler Thornhills von Haus aus Bildnismaler, gelangte er ganz aus sich selbst zu seinem eigentlichen Kunstzweige, dem satirischen Genre. Seine künstlerische Qualität leidet allerdings durch den Umstand, dass stets der Inhalt seiner Darstellungen die kunsttechnische Bewältigung seines Stoffes überwiegt, welche er dem Bestreben, eindringlich und moralisch lehrhaft zu werden, unbedingt opfert. Aber er wurde bahnbrechend durch das bewusst festgehaltene Prinzip, nicht mehr der Tradition und berühmten Mustern, sondern der Natur allein zu folgen. Dazu entfaltete er sich als der erste nationale Künstler dadurch, dass er der englischen Eigentümlichkeit des trockenen Humors, der, wenn ihm eine moralische Tendenz zu Grunde liegt, von kaustischer Schärfe sein kann, greifbar widerspiegelt. Um seinen Zweck zu erreichen, wählte der Künstler mit Vorliebe die Form von Bilderbeziehungsweise Kupferstichserien, in welchen er den Verlauf seiner Abschreckungsgeschichten in den Hauptzügen schilderte. Diese sind das »Leben einer Dirne« von 1723, jetzt nur mehr stückweise vorhanden, das »Leben eines Wüstlings« von 1735, in acht Bildern im Soane-Museum in London, die »Heirat nach der Mode« von 1745, in sechs Bildern in der Nationalgalerie zu London, und die »Parlamentswahlen« von 1755, in vier im Soane-Museum befindlichen Bildern. Daneben gingen verschiedene Einzelbilder, wie das »Punschgelage«, die »Kenner« und der »Musiklehrer« in Petworth, der »Dichter in Not« im Grosvenor-House und der »Marsch nach Finchley« im Findlingspital zu London. Nicht minder bedeutend sind seine Bildnisse durch ihre ungeschminkte gelegentlich outrierte Wahrheit und Unmittelbarkeit, im Gegensatz gegen die aufgeputzte und gezierte Art der französischen Zeitgenossen, oder gegen die idealisierende eines Reynolds. In seinen kirchlichen wie profanen Historienbildern aber macht sich das Ungenügende seiner Befähigung zum Idealgebiet in einer Weise geltend, die nur bedauern lassen, dass er sich auf diesem seinen Gaben ganz unzugänglichen Gebiete überhaupt versucht hat.

Neben ihm kann von dem Schotten David Allan, 1744 bis

1796, nur erwähnt werden, dass er sich durch seine Darstellungen aus dem Volksleben seiner Landsleute den Beinamen des schottischen Hogarth erworben. Sonst sind hier noch die Illustratoren Robert Smirke, 1752—1845, Thomas Stothard, 1755 bis 1834, und Henry Singleton, 1760—1839, zu nennen. Keiner von allen erreichte eine Bedeutung wie die Meister um David Wilkie, deren Thätigkeit jedoch bereits ins 19. Jahrhundert fällt.

Endlich hat die englische Kunst des 18. Jahrhunderts in der **Landschaftsmalerei** grosse Meister zu verzeichnen. Zunächst zwei Zeitgenossen des Reynolds, von welchen der ältere erst in neuerer Zeit wieder die verdiente Beachtung gefunden, nämlich Richard Wilson, 1714—1782. Durch italienische Studien zuerst auf Poussin und Claude Gellée gelenkt, brachte es dieser durch eifrige Naturstudien zu einer gewissen feinen und anziehenden Selbständigkeit. Seine Zeit machte sich aus seinen Ideallandschaften wenig und liess ihn, während Reynolds einen fürstlichen Reichtum hinterliess, darben, die Nachwelt aber schätzt ihn als den englischen Claude Lorrain. Immerhin bedeutender erscheint indes der wohl höchststehende englische Künstler seiner Zeit, Thomas Gainsborough, 1727—1788, ein durchaus selbständiges und vielseitiges Genie, weches auch seine ganze Entwicklung sich selbst verdankte. Schon als Knabe ohne alle Anleitung Landschaften zeichnend, hatte er auch von seinem Lehrer Frank Hayman wenig mehr als etwas Technik sich angeeignet, und betrat dann seinen eigenen Weg. Für ihn, der England nie verliess, gab es nur englische Natur, sodass sich die Art, wie er sie zum erstenmal, und zwar mit Kunstmitteln eigener Wahl wiedergab, umso leichter als die bleibend englische entwickelte. Die Realität des Motives gewinnt unter seiner Hand stets eine poetische Verklärung, wie sie in der Landschaftsmalerei wohl nur selten gelang. Jedoch ohne jemals an überzeugender Wahrheit zu verlieren, was nicht minder bei seiner oft sehr reich entwickelten Staffage der Fall ist. Ja selbst im Bildnis vermochte Gainsborough eine Unmittelbarkeit und Ungezwungenheit zu entfalten, welche vor der gesuchten Art eines Reynolds unzweifelhaft den Vorzug verdient, und Schöpfungen, wie das »Bildnis der Mrs. Siddons« in der Nationalgalerie oder den jungen Butall, weltbekannt unter dem Namen »the blue boy« im Grosvenor House zu London den Meisterwerken aller Zeiten anreihet.

Von den späteren Realisten seien erwähnt der Schotte Alexander Nasmyth, 1758—1840, und der autodidaktisch gebildete Jul. Caes. Ibbetson; von denjenigen Landschaftern,

welche sich vorwiegend nach den alten Holländern entwickelt, *George Moreland*, 1763—1804, der neben der Landschaft auch das Pferdestück mit Erfolg pflegte, und *John Crome* von Norwich, 1768—1821, welcher in seiner Heimat eine erfolgreiche Landschafterschule gründete. Mehrere andere gehören bereits überwiegend ins 19. Jahrhundert, wobei nur noch bemerkt werden mag, dass nirgends sich der Übergang von der Kunst des 18. zu jener des 19. so organisch und ohne Bruch der Tradition vollzog wie in England.

---

# Deutschland.

---

## Im siebzehnten Jahrhundert.

Die sterile Lage, in welcher wir die deutsche Kunst zu Ende des 16. Jahrhunderts gefunden haben, hielt auch im 17. Säculum an. War schon die Reformation der Malerei wenigstens kirchlicher Richtung nicht günstig gewesen, so konnte auch der dreissigjährige Krieg und zwar nicht bloss für dessen Dauer, sondern der lang nachwirkenden Erschöpfung und Verarmung wegen für das ganze Jahrhundert, eine Förderung nicht mit sich bringen. Das Streben nach Behebung bitterer Not liess den Gedanken an Luxus in weiteren Kreisen nicht aufkommen. Ohne den verhängnisvollen Krieg würde die Möglichkeit nicht ausgeschlossen gewesen sein, dass auch Deutschland, welches in der Kunst des 16. Jahrhunderts einen ähnlichen Weg gegangen wie die Niederlande, im siebzehnten auch einen ähnlichen Aufschwung genommen hätte, wie die nordwestlichen Nachbargebiete, da es an Begabung dazu in dem Lande der Dürer und Holbein ja nicht fehlen konnte.

Freilich, wenn man von einfach kopistischem Zurückgreifen auf die alten Meister, wie es die Dürerkopisten Paul Juvenel und Georg Gärtner in Nürnberg oder Johann Georg Fischer in Augsburg und München betrieben, die Wiedererhebung der Kunst erhoffte, so täuschte man sich ebenso bitter, wie wenn man von der biedereren und lediglich äusserlichen Naturtreue allein, wie sie Lorenz Strauch in Nürnberg, 1554—1630 als Bildnismaler anzuwenden pflegte, neues Leben erwartete. In beiden Fällen fehlte die Hauptsache, der subjektive und schöpferische Anteil der Künstler und somit die Seele.

Es mangelte indes am Anfang des Jahrhunderts nicht ganz an hochachtbaren Talenten, welche ein weiteres Wachsen der

deutschen Kunst zu versprechen schienen. Diese waren Rottenhammer und Elsheimer. Johann Rottenhammer, geboren zu München 1564, hatte in der Heimat nur ganz unzulänglichen Unterricht bei obskuren Malern genossen, als er nach Venedig ging und dort hauptsächlich Tintoretto und Paul Veronese auf sich wirken liess. Noch zusagender aber erschien ihm schliesslich das Programm der bolognesischen Eklektiker, der Modekünstler seiner Zeit, in deren Reihen man ihn füglich stellen könnte. Jedenfalls vermochte er während seines fast zwanzigjährigen Aufenthalts in Venedig, Bologna und Rom mit seltenem Geschick und Eifer sich anzueignen, was ihm nachahmenswert schien, wobei ihm auch Beziehungen zu in Italien arbeitenden Niederländern, einem Jan Brueghel dem Älteren und Paul Bril zu statten kamen. Seit 1607 bis an seinen Tod 1623 dauernd in Augsburg thätig, verwertete er seine italienische Schulung in zahlreichen, meist auf Kupfer gemalten Bildchen, welche bald Anschluss an Tintoretto, bald an Francesco Albano verraten und durch ihre sorgfältige Durchführung ihre innere Leere und den Formalismus einer virtuoson Manier weniger empfinden lassen, woran die zahlreichen in München, Schleissheim und Wien erhaltenen Stücke allerdings leiden. Minder glücklich in grossen Dimensionen, wie dies selbst die besten, so die an die Stelle von Dürers Rosenkranzbild getretene »Verkündigung« in S. Bartolomeo zu Venedig, die »Geburt Christi« von 1608 in Wien und der »Tod des Adonis« im Louvre, deutlich zeigen, lässt er es auch weniger bedauern, dass die Wandmalereien seiner letzten Zeit dem Untergang verfielen.

Ein ungleich höheres Talent, das höchste überhaupt, welches Deutschland im 17. und 18. Jahrhundert hervorgebracht, tritt uns in Frankfurt a. M. entgegen. Dort hatte Philipp Uffenbach, dessen Lehrer H. Grimmer, ein Schüler Grünewalds gewesen, des letzteren Tradition fortgefristet, ohne bei geringer persönlicher Begabung, wie sie seine »Himmelfahrt Christi« im städtischen Museum zu Frankfurt und seine »Verkündigung« in der Kaiserlichen Galerie zu Wien zeigen, früher zu einem ansprechenden Erfolg zu gelangen, als sich bei ihm die Rückwirkung seines genialen Schülers, die sich in dem »Dreikönigsbild« von 1619 im städtischen Museum zu Frankfurt schwach erkennen lässt, geltend machte. Dieser Schüler war Adam Elsheimer, als der Sohn eines Schneiders am 18. März 1578 zu Frankfurt a. M. geboren. Auch er hatte nach seiner Lehrzeit die übliche Wanderung nach Italien angetreten, verfügte aber damals schon über eine ansehnliche Selbständigkeit, welche indes an den noch in Frankfurt entstandenen Werken,

wie an der »Ansicht Frankfurts« im städtischen Museum daselbst und an den »Miniaturbildchen aus dem Marienleben« zu Berlin in der landschaftlichen Naturbeobachtung ebenso die Tradition Grünewalds wie in den Figuren Dürerstudien verrät. Kein Wunder, dass seine früheren römischen Arbeiten, wie die »Judith« in Dresden, der »hl. Martin« in Berlin, die »Marter des hl. Laurentius« in München und das »Opfer zu Lystra« im Städelschen Institut zu Frankfurt höchst unsicher wirken. Denn seine von vorneherein auf Stimmung ausgehende Entwicklung liess ihm die römische Schule fremdartig und erst die gelegentliche Kenntnisnahme von Werken Correggios diesen als den Meister erscheinen, welchen er, wie die »Anbetung des Kindes« in der Galerie Czernin und die »Ruhe auf der Flucht« in der Kaiserlichen Galerie zu Wien zeigt, ganz zu würdigen vermochte. Darauf deuten auch seine einzelnen Bildnisse (Kl. B. 67 1).

Mehr und mehr aber entfaltete sich inzwischen sein Sinn für die landschaftliche Natur, woran wohl die mitgebrachte Neigung, die Einwirkungen der Campagna und das Vorbild Caraccis, an welchen namentlich die Landschaft im Museum zu Braunschweig gemahnt, gleichen Anteil haben. In dem Masse aber, in welchem er sich in den stillen Zauber des Albaner und Sabinergebirges einlebte, gab er sich auch mehr und mehr den eigenen Natureindrücken und dadurch hervorgerufenen Stimmungen hin. Jetzt erscheinen jene berückenden Morgen-, Mittag- und Abendszenen, ja selbst Mondlandschaften mit Sternengeflimmer und Rastfeuern, wobei Landschaft und Staffage nicht als Dinge für sich und nur willkürlich zusammengestellt erscheinen, sondern sich gegenseitig ergänzen. In der That könnte die Landschaft dem figurlichen Teile eines Bildes nicht passlicher entsprechen, als in dem »Bacchus unter den Nymphen von Nysa« im Städelschen Institut zu Frankfurt, in der »von einem Satyr belauschten Nymphe« in Berlin, im »Tempelgang der Tochter der Aglaia« in den Uffizien, in der »Venus« der Akademie zu Wien oder in der »Verspottung der Ceres« in der Galerie des Prado zu Madrid. Oder von biblischen Darstellungen in dem »Verrat Josephs durch seine Brüder« in Dresden, in »Hagar und Ismael« in den Uffizien, in der »Flucht nach Egypten«, »bei Tagesbeleuchtung« in Dresden, »im Abendlicht« zu Chatsworth, »bei Nacht« in München, im Louvre und in der Liechtensteingalerie zu Wien, im »Gang nach Emaus« in der Galerie zu Aschaffenburg. Seltener erscheinen Allegorien, wie die »Jagd nach dem flüchtigen Glücke« (nach Sandrart »Das Opfer der Menschen um Erfüllung ihrer Wünsche«)



angeblich in der Pinakothek zu München, wahrscheinlich aber, wie die Kopie von J. König in der Residenz zu München ersehen lässt, verloren. Selten ist auch ein Idyll, wie »der Hirte« in den Uffizien oder die »Landschaft mit dem tiburtinischen Vestatempel« im Rudolphinum zu Prag (Kl. B. 412), und ebenso vereinzelt sind — glücklicherweise — Historienbilder nach Art des Brandes von Troja in der Münchener Pinakothek. Der Meister starb 1620 zu Rom.

Die Fortsetzung dessen, was Elsheimer angebahnt, war Holland überlassen, wo zuerst Cornelis Poelenburg, von welchem bereits gehandelt worden ist, in Elsheimers Fussstapfen trat. In Deutschland finden wir neben dem unermüdlichen Johannes König, der ihn miniaturartig reproduzierte, nur in Nicolaus Knupfer, geb. 1603 in Leipzig, wenigstens insoferne einen Nachfolger, als dieser 1651 die »Jagd nach dem Glücke« frei wiederholte (Galerie zu Schwerin und (?) Pinakothek in München). Doch war dieser bereits 1630 in der Schule Bloemaerts zu Utrecht und muss schon deshalb, wie auch des speziell holländischen Charakters seiner übrigen Werke wegen zu den holländischen Meistern gezählt werden.

Mit dem 17. Jahrhundert war indes in der Richtung der deutschen Kunst dadurch ein folgenschwerer Wandel eingetreten, dass nun nicht mehr Italien allein die hohe Schule der Kunst bildete, sondern ihm die Niederlande, welche damals ihre glänzende Auferstehung in der Malerei eben angekündigt, zur Seite traten. Frühzeitig waren niederländische Künstler an die deutschen Höfe entboten worden, wie Bartel Spranger aus Antwerpen, ein Schüler des Jan Mandyn, schon 1575 an den Prager Kunsthof gelangte und bis an seinen Tod (1625) daselbst wirkte, und Pieter de Witte aus Brügge von 1586—1628 am Hofe Wilhelm V. und Maximilian I. in München thätig war. Durch diese Bevorzugung wurde es jedenfalls befördert, dass nun auch die deutschen Künstler nach den Niederlanden zogen, um an die Stelle des italienischen Einflusses einen anderen zu setzen. Ein Teil von diesen schüttelte den Staub von den Schuhen und kam nicht mehr zurück, wie ausser Nicolaus Knupfer aus Leipzig, gest. 1660 zu Utrecht (?), Govaert Flink, geb. 1615 zu Cleve, gest. 1660 zu Amsterdam, Johann Lingelbach, geb. 1623 zu Frankfurt a. M., gest. 1687 zu Amsterdam, Ludolf Bakhuysen, geb. zu Emden, gest. 1708 zu Amsterdam, und Gottfried Kneller, geb. zu Lübeck 1646, gest. zu London 1723, meist Sprösslinge des deutschen Nordens, für welche

der einheimische Boden einer Künstlerlaufbahn allzu ungünstig erschien. Die Beweglicheren dagegen, meist Süddeutsche, kehrten wieder, in der Hoffnung durch einen niederländischen Meisterbrief entsprechende Würdigung und Beschäftigung im Vaterlande zu finden.

Unter diesen steht obenan Joachim Sandrart, geb. 1606 zu Frankfurt, wo sein aus dem Hennegau gekommener Vater eingewandert war. Er hatte bei Gerard van Honthorst in Utrecht gelernt, auf die holländische Schule einen siebenjährigen italienischen Aufenthalt gesetzt und diesem weitere holländische Studien folgen lassen, um endlich in Augsburg und Nürnberg eine fruchtbare Thätigkeit zu entfalten, welcher erst sein 1688 erfolgter Tod ein Ziel setzte. Als Verfasser der »Teutschen Akademie der edlen Bau-, Bild- und Malerey-Künste, Nürnberg, 1675 — 1679, der »Vasari des Nordens«, zeigt er seiner Erziehung entsprechend in der Kunst eine Proteusnatur, nämlich italienische Art in seinen in Italien entstandenen Arbeiten, wie in dem »Barmherzigen Samaritaner« von 1632 in der Brera zu Mailand, niederländische dagegen in den folgenden. Dabei ist zunächst der »Ölberg« des städtischen Museums zu Frankfurt noch in der Weise Honthorsts gemalt, das »Schütterstück« von 1638 im Reichsmuseum zu Amsterdam aber in der Art der Haarlemer und Amsterdamer Schule, während er Kirchenstücke, wie die beiden der Neumünsterkirche zu Würzburg, den »Fischzug Petri« von 1646 in der Galerie zu Augsburg und die »Vermählung der hl. Katharina« von 1647 in der Kaiserlichen Galerie zu Wien in der vlämischen Art eines Rubens, und gleichzeitig (1650) das »Gesandtengastmahl zur Feier des Westfälischen Friedens« im grossen Ratsaal zu Nürnberg wie meistens die Porträts wieder holländisch malte.

Wie Sandrarts Schüler, worunter Matthäus Merian der Jüngere und Johann Sandrart hervorzuheben, so strebten zahlreiche gleichzeitige Maler nach holländischer Weise. So Christoph Paudiss aus Niedersachsen, geb. um 1618, gest. als bischöflicher Hofmaler zu Freising um 1666, und Jürgen Owens, geb. zu Tönning in Schleswig 1623, gest. zu Friedrichsstadt 1679, welche zu den unmittelbaren Schülern Rembrandts zu zählen sind, während Michael Willmann, geb. 1706 zu Königsberg i. Pr., gest. 1706, aus der Schule des Jak. Adr. Baker in Amsterdam hervorging. Ebenso musste Nikolaus Prugger aus Trudering bei München, gest. 1694 zu München, nach seinen Bildnissen des »Kurfürsten Maximilian I. und Gemahlin« holländische Kunsterziehung genossen haben. Der Züricher Samuel Hoffmann dagegen

geb. 1592, gest. 1648 in Frankfurt a. M. war als direkter Schüler des Rubens ganz vlämischer Richtung.

Die meisten deutschen Maler des 17. Jahrhunderts, namentlich alle jene, welche dekorative Beschäftigung fanden, blieben jedoch bei der italienischen Manier, und zwar der bolognesischen Modekunst. Die meisten genügt es bloss zu nennen. So die hauptsächlich in Augsburg arbeitenden Maler Matthäus Kager aus München, 1566—1634, Matthäus Gundelach, gest. 1663, und Joh. Heinrich Schönfeld aus Bibrach, 1609—1675, oder die Nürnberger Daniel Preisler, 1627—1665, und dessen Sohn Joh. Daniel Preisler, 1666—1737. Besseren Schlages war der Münchener Karl Loth (Carlotto), 1632—1698, welcher jedoch den grössten Teil seines Lebens in Venedig verbrachte und sich daher auch, wie seine zahlreichen Werke in den Galerien zu München, Dresden, Schleissheim und Italiens zeigen, kaum von der gleichzeitigen italienischen Kunst unterscheidet. Ebenso der Böhme Karl Scretta (Ssotnowsky von Zaworzicz), geb. zu Prag 1610, gest. daselbst 1674, welcher den zweifelhaften Ruf genoss, Michelangelo und Raphael, P. Veronese, Domenichino, Guido Reni, Lanfranco und Caravaggio täuschend nachahmen zu können. Beide hatten eine stark besuchte Schule, von welcher Joh. Franz Rottmayr aus Laufen, und Peter Strudel aus Cles in Tirol als Schüler des Loth, Joh. Georg Heintsch und Joh. Peter Brandel als Schüler Screttas hervorgehoben zu werden verdienen.

Die kleineren Kunstarten, von welchen seit Anfang des 17. Jahrhunderts die Liebhaber der holländischen Kunst wie die in den Niederlanden studierenden deutschen Maler Kenntnis hatten nehmen müssen, blieben vorerst in Deutschland wenig gepflegt. Das Genre zunächst hatte noch keine namhaften Vertreter. Dagegen hatten sich dem an der Schwelle des **Tierstücks** stehenden Reiterbild einige geschickte Maler gewidmet, von welchen Joh. Phil. Lembke, geb. 1631 zu Nürnberg, gest. 1713 zu Stockholm, wie Georg Phil. Rugendas, geb. 1666 zu Augsburg, gest. daselbst 1742, sich in Rom nach Jaques Courtois (Bourguignon), die beiden Hamburger J. Math. Weyer, gest. 1690, und Math. Scheits, gest. 1700, nach Phil. Wouwermans gebildet hatten. — Bedeutender war übrigens das Herdenstück durch die Familie Roos vertreten. Johann Heinrich Roos, geb. 1631 zu Ottersberg in der Pfalz, gest. zu Frankfurt (?) 1685, war in Amsterdam vornehmlich nach du Jardin, Berchem und Weenix geschult und hatte dann Italien bereist, um sich

endlich in Frankfurt niederzulassen, in seinen landschaftlichen Motiven aber nur mehr selten über die Umgebung von Rom hinauszugehen. Von seinen vier in die väterlichen Fussstapfen tretenden Söhnen war Philipp Peter Roos, geb. 1651 zu Frankfurt, gest. 1705 zu Tivoli, von seiner italienischen Studienreise überhaupt nicht mehr zurückgekehrt, weshalb sich auch die meisten Werke dieses begabten aber leichtfertigen Malers, welcher sich in Italien unter dem Namen Rosa di Tivoli einer grossen Schätzung erfreute, in den dortigen Galerien befinden. — Mit dem Jagdtier beschäftigte sich Karl Andr. Ruthart, unbekannter aber wahrscheinlich süddeutscher Herkunft und in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts thätig. Er stammt sicher aus vlämischer Schule, hatte sich aber dann in Italien im Verkehr mit Castiglione weiter gebildet. Hirsch- und Bärenjagden in der Art des Snyders und Paul de Vos waren seine Lieblingsgegenstände. Doch versuchte er sich auch wie seine niederländischen und italienischen Vorbilder mit der Darstellung von Menagerietieren und zwar trotz dürrtigen Kolorits insoferne mit Erfolg, als er an objektiver Beobachtung und Naturwahrheit selbst einen Snyders und Castiglione überbot. — Im kleinen Jagdgetier und Geflügel arbeitete dann endlich Werner Tamm aus Hamburg, geb. in Hamburg 1652, gest. 1724 in Wien, wahrscheinlich nach Pieter Boel in Antwerpen geschult, aber von bemerkenswerter Frische und Unmittelbarkeit.

Geringer als das Tierstück blieb die **Landschaftsmalerei**, in welcher von einer Verfolgung der Prinzipien Elsheimers ebenso wenig die Rede war, wie vom Studium nach der heimischen Natur. Der Kölner Johann Franz Ermels, geb. 1621, gest. in Nürnberg 1693, und der in Nürnberg eingewanderte Saftleben-Schüler Willem van Bommel, geb. 1632 in Utrecht, gest. in Nürnberg 1708, malten ohne ein Auge für die sie umgebende Natur ihre öden Idealstücke, welche Bommels Söhne unentwegt vermehrten, und in ähnlicher Weise, wenn auch spezieller in der Art der Poussin und Claude, wirkte der Regensburger Christian Ludwig Agricola, 1667—1719, zu Augsburg und auf Reisen. — Ebenso unselbständig blieb das **Stilleben**, fast ausschließlich von den Frankfurter Nachfolgern des Georg Flegel aus Olmütz, geb. 1563, gest. zu Frankfurt 1638, gepflegt. Denn jenes Flegel Schüler war Jakob Marrel aus Frankfurt, 1614—1681, wie Flegel in den Niederlanden und zwar zu Utrecht weitergebildet. Marrels Schüler dann war der bedeutendste der ganzen Reihe, der Frankfurter Abraham Mignon, 1640—1679, bei Jan

Davidze de Heem in Antwerpen zu mehr farbiger Auffassung gebracht, aus dessen Schule endlich Maria Sibylla Merian aus Frankfurt, 1647 — 1717, und --- wenigstens mittelbar — Ernst Studen, geb. 1657 zu Hamburg, hervorgegangen sind. Dabei ist auch des bereits als Tiermaler erwähnten Hamburgers Werner Tamm, im Blumenstück von nicht geringerem Verdienst, abermals zu gedenken.

Es sind im wesentlichen drei Residenzen und drei Reichsstädte, in welchen die deutsche Kunst des 17. Jahrhunderts ihre hauptsächlichste Pflege fand: Prag, Wien und München einerseits, Frankfurt, Nürnberg und Augsburg anderseits. Dabei überwiegt an den Fürstensitzen Italismus und Historienmalerei, in den Reichsstädten niederländischer Einfluss und Zimmerschmuck, welcher letztere übrigens auch namentlich an den kleineren Höfen als Kabinettkunst allmählich an Geltung gewinnt.

### Im achtzehnten Jahrhundert.

Schon der obenerwähnte Joh. Franz Rottmayr in Wien hatte die dekorative **Wand- und Deckenmalerei** des 17. Jahrhunderts in ihrem Effekte dadurch zu steigern gesucht, dass er in den Glorien und Apotheosen, wie sie in den deutschen Kirchen- und Palastmalereien nicht minder Eingang fanden, als in den italienischen, den verwilderten Barockmalern der Nachfolge Correggios nach-eiferte. Diese Richtung gelangte nun im 18. Jahrhundert in Deutschland nicht bloss zu allgemeiner Beliebtheit, sondern auch zu einer nicht zu unterschätzenden Ausbildung. In der That gehören diese Wolkengaukeleien zu den hervorragendsten Leistungen der süddeutschen Malerei jener Zeit, und stehen an Kühnheit der Komposition, Geschicklichkeit der Perspektive, Frische der Farbe, Handfertigkeit der technischen Ausführung und an fesselnder Wirkung den Arbeiten eines Ricci und Tiepolo in Venedig, wie denen des Neapolitaners Solimena kaum nach. Die Hauptträger dieses Kunstzweiges sind die beiden Südtiroler Michel Angelo Unterberger, 1695 — 1758, und Paul Troger, 1698 bis 1777, namentlich aber Daniel Gran, geb. zu Wien, gestorben zu St. Pölten. Vermochten alle drei die riesigsten Wand- und Deckenfelder leicht, ja spielend zu bewältigen, so wirken besonders Grans Werke, das allegorische Kuppelgemälde der Kaiserlichen Bibliothek zu Wien, wie die Malereien der Schlösser Schönbrunn und Hetzendorf oder im Schwarzenberg-Palais zu Wien geradezu

berückend. Grans Thätigkeit wurde dann von Martin Johann Schmidt aus Grafenstaden bei Krems, 1718—1801, dem Umfange nach noch überboten, durch Tiepolos Einfluss verfeinert von Anton Franz Maulpertsch und endlich abgeschlossen durch Martin Knoller von Steinach in Tirol, 1725—1804, der bei Troger gelernt hatte und dann lange Zeit im Mailändischen thätig war. Seine hervorragendsten Deckengemälde befinden sich in den Kirchen von Ettal, Neresheim und dem sogenannten Bürgeraal zu München. — Ähnliche Ziele steckten sich, jedoch ohne Zusammenhang mit der österreichisch-tirolischen Gruppe, die Gebrüder Asam in München und der trierische Hofmaler Januarius Zick aus München, 1733—1797, der aus rembrandtischer Manier erst später zur italienischen übergegangen war.

Von dieser dekorativen Monumentalkunst, wie der damit zusammenhängenden Altarbildmalerei ganz unabhängig fand die **Bildnismalerei** einige nicht untüchtige Vertreter. Zunächst in Johann Kupetzky. Zu Pössing bei Pressburg 1666 geboren, war dieser nach 20jährigen italienischen Studien zu Wien als erster Bildnismaler bereits zu hohem Ansehen gelangt, als er 1718 seinen Wohnsitz nach Nürnberg verlegte und zu den Nachahmern Rembrandts überging. Wie zahlreiche Werke der Wiener, Dresdener, Münchener, Nürnberger, Braunschweiger und Schweriner Galerien zeigen, wusste er übrigens auch jetzt die holländische Art mit sicherer und lebendiger Wiedergabe seiner Modelle ansprechend zu verbinden. Er starb zu Nürnberg 1740. — Ganz eigenartig steht neben ihm Balthasar Denner, geb. zu Hamburg 1685, gest. zu Rostock 1749. Sicher nicht unbeeinflusst von den Rokokokünstlern, den Miniaturisten und Pastellmalern Frankreichs, entfaltete sich dieser in dem seinerseits beliebten Greisenbildnisse zum Maler von Runzeln und Haar, die Haut bis auf Poren und Bartstoppeln genau wiedergebend, ohne sich jedoch um Charakteristik und seelischen Inhalt viel zu kümmern, und in einem Kolorit, welches in seiner Seifigkeit oder Kreidigkeit den Eindruck lebenswarmer Wahrheit ganz vermissen lässt. Seiner Zeit hochberühmt und vielbegehrt und deshalb auch viel auf Reisen, hat er auch zahlreiche Werke hinterlassen, von welchen die meisten sich in Schwerin, viele in Hamburg und Dresden, Braunschweig und St. Petersburg befinden. Vorzügliche Exemplare bewahren auch die Galerien von München, Berlin, Wien und Paris. Mehr im ganzen und richtiger als Denner erfasste endlich der Portätist Anton Graff aus Winterthur, 1736—1813, thätig in Dresden, das Wesen seiner Modelle, wenn er auch nicht frei war von kolo-

ristischen Anempfindungen niederländischen und französischer Ursprunges.

Nicht zu unterschätzen ist überhaupt der französische Kunsteinfluss, welcher sich im Lauf des 18. Jahrhunderts zu dem italienischen und niederländischen gesellte, und sich an allen deutschen Höfen, am meisten in Berlin und Dresden geltend machte. Allein er hatte der deutschen Kunst doch weniger Vorschub geleistet, wenn wir auch annehmen wollen, dass er nicht bloss den Malern des arkadischen Idylls und den Porträtmalern, sondern auch dem einzigen ganz bedeutenden Künstler Deutschlands im 18. Jahrhundert wichtige Anregungen gegeben. Allein Daniel Chodowiecki aus Danzig, 1726—1801, verhält sich zur französischen Kunst doch mehr wie Zopf zu Rokoko, er bleibt deutsch von Auge und Gesinnung, und putzt die Wahrheit seiner Schilderung keineswegs mit der Schminke der Galanteriekunst Louis XV. auf. Seine eigentlichen Bilder sind übrigens selten und unerfreulich, und Werke wie »der Berliner Tiergarten« im Leipziger Museum und »blinde Kuh« und »Hahnenschlag« in Berlin, würden seinen Ruf nicht so begründen, wie dies durch seine Handzeichnungen und Illustrationen geschieht. Die Unmittelbarkeit und Wahrheit dieser macht jedoch seine Zeichnungen zu den wichtigsten deutschen Kulturdarstellungen seiner Zeit.

Damals aber schwelgte die Kunst an den deutschen Höfen mit besonderer Vorliebe in **Imitationen**. In jetzt unbegreiflicher Weise wurde der Hauptwert eines Malers in dessen Fähigkeit gesucht, abwechselnd die Art und Weise verschiedener früherer Meister möglichst täuschend nachzuahmen, und mit solchen Pasticcios ganze Kabinette zu füllen. In dieser Richtung obenan standen Joh. Konrad Seekatz, geb. 1719 zu Grünstadt in der Pfalz, gest. als Hofmaler zu Darmstadt 1768, und Christian Wilhelm Ernst Dietrich, seit 1735 sich selbst Dietericy nennend, geb. 1712 zu Weimar, gest. als sächsischer Hofmaler zu Dresden 1774. Besonders der letztere, obwohl am geschicktesten nach Rembrandt, Ostade und anderen Holländern, arbeitete doch auch à la Salvator Rosa, Murillo und Watteau, und zwar ohne Unterschied Historienbilder, Genre, Landschaften und Stillleben. Dass solche Künstler bei allem Virtuositentum nirgends über flauere Ausserlichkeit hinauszukommen vermochten, ist selbstverständlich, und es bleibt immer noch erfreulicher, wenn sich ein Künstler, wie August Querfurt aus Wolfenbüttel, 1696 bis 1761, ein Schüler des G. Ph. Rugendas und thätig in Wien, auf die Nachahmung eines Meisters, wie Wouwermans, sich be-

schränkte. Oder wenn Maler, wie die Söhne des in Brüssel thätigen Schotten James Hamilton, Philipp Ferdinand Hamilton, geb. 1664 zu Brüssel, gest. 1750 zu Wien, als Tiermaler Joh. Georg Hamilton, 1672—1737, speziell als Pferdemaler und Carl Wilhelm Hamilton als Stillebenmaler sich an vlämische Vorbilder hielten. Mehr Eigenart entfalteteten immerhin Tiermaler wie Joh. Elias Ridinger, geb. 1698 zu Ulm, gest. 1767 zu Augsburg, ein Schüler des Ruggendas, und Ferdinand Kobell, 1740—1799, als Stecher und Radierer.

Auch die **Landschaft** blieb in der Hauptsache in den unselbstständigen Idealgeleisen des 17. Jahrhunderts. Wenn ein Joachim Franz Beich, geb. 1665 zu Ravenstein, gest. 1748 zu München, sich über die Bahnen der Italisten hinaus zur Vedute wagt, erscheint er recht unbehilflich. Ebenso verhält es sich mit den beiden Brand, Christian Hilfgott, geboren 1695 in Frankfurt a. d. Oder, gestorben 1756 in Wien, und Johann Christian, 1723—1795, den Tiroler Brüdern Feistenberger, Anton, 1678—1722, und Joseph, 1684—1735, dem Ungar Jos. Orient, 1677—1747, Anton Feistenbergers Schüler, und dessen Nachfolger Max Jos. Schinnagel aus Burghausen, gest. in Wien 1761. Mit diesen flauen Idealisten verglichen, erscheint selbst der Vedutenmaler Joh. Alex. Thiele, geb. zu Erfurt 1689, gestorben zu Dresden, oder der von Goethe überschätzte Jacob Philipp Hackert, geb. 1737 zu Prenzlau, gest. 1807 zu Florenz, noch erfreulich. — Das **Stilleben** endlich war durch Justus Juncker, geb. zu Mainz 1703, gest. zu Frankfurt 1797, durch Joh. Rud. Byss, geboren zu Solothurn 1660, gest. zu Würzburg 1738 und dessen Schüler Joh. Albert Angermeyer, geb. 1674 zu Bilin in Böhmen, gest. 1740 zu Prag, ebenso achtbar vertreten, wie das **Architekturbild** durch den Schwarzburger Joh. Ludwig Morgenstern, 1738—1819, und den Bayer Vinc. Fischer, 1729—1810.

Gegen den Schluss des 18. Jahrhunderts endlich stellte sich die Antike als Vorbild ein. Unterstützt von der im Zeitalter der Encyclopädisten wiedererwachten Liebe zur klassischen Litteratur hat dazu zweifellos Winckelmann, der schon 1755 in seinen »Gedanken über die Nachahmung der griech. Werke in der Malerei und Bildhauerkunst« wenigstens für Deutschland die Bahn gebrochen, und diese 1764 in seiner »Geschichte der Kunst des Altertums« noch weiter geebnet. Übrigens würde bei dem Einfluss, den Frankreichs Kultur wie im 13. so auch im 18. Jahrhundert über Deutschland gewonnen, die klassizistische Strömung, in welche Frankreich mit dem Erwachen der revolutionären Bewegung geraten



war, Deutschland auch ohne eigene Initiative ergriffen haben. Dass es zu beklagen war, glauben wir nicht. Es war der beste Weg, aus der verbuhlten Koketterie des Rokoko herauszufinden und die Kunst wieder in eine ernste Bahn zu leiten. Goethe konnte in seiner Schätzung der einzelnen Persönlichkeiten seiner Kunstumgebung manchen Fehlgriff thun, im Prinzip aber hat er sich gewiss nicht geirrt.

Die klassische Auffassung, wie sie einem Thorwaldsen, Canova und Jacques Louis David eigen war, war indes bei Anton Raphael Mengs keineswegs prinzipiell. Geboren als der Sohn eines sächsischen Hofminiaturmalers zu Aussig in Böhmen 1728, gest. 1799 in Rom, war er als Manierist erzogen (Kl. B. 342) und wurde erst durch den Verkehr mit Winckelmann mit der antiken Richtung bekannt. Der »Parnass« in der Villa Albani sollte aber nicht viel mehr sein, als ein Versuch, das landübliche eklektische Wesen durch Studien nach antiker Plastik zu ersetzen. Auch trat damit der Künstler keineswegs in eine neue Phase seiner Kunst, welche eklektisch und manieristisch blieb bis an sein Ende. Dasselbe gilt von Wilhelm Tischbein, geb. zu Haina 1751, gest. zu Eutin 1829, und noch mehr von Angelica Kaufmann, geb. 1741 zu Chur, gest. in Rom 1807, mit welcher Beurteilung jedoch ihre technische Tüchtigkeit und ansprechende Weise ebensowenig herabgesetzt werden soll, wie jene des Mengs, welche in ihrer Weise und unter den deutschen Zeitgenossen den Welt-ruhm ihrer Periode immerhin verdienen mochten (Kl. B. 168). Als Classicist von reinem Wasser kann in Deutschland nur Jakob Asmus Carstens gelten, 1754 bei Schleswig geboren und 1798 nach schwerem und äusserlich erfolglosem Ringen in Rom verstorben. Mehr als die letztgenannten Lieblinge der Zeit und künstlerisch höher stehend als diese, öffnete er der Kunst des 19. Jahrhunderts die Thore, wenn es ihm auch nicht vergönnt war, mehr als eine Anzahl von Entwürfen (jetzt grossenteils im Museum zu Weimar) der Nachwelt zu hinterlassen.

---

# Künstlerregister.

# Künstlerregister.

|  | Seite |   | Seite    |
|--|-------|---|----------|
| <b>A</b>                                 |       |   |          |
| Aalst, Pieter Cock van . . . . .         | 217   | Ansano di Pietro . . . . .                | 65       |
| Abate, Camillo, Cristoforo u. Giulio del | 209   | Anselmi, Michelangelo . . . . .           | 198      |
| — Ercole del . . . . .                   | 284   | Ansuino da Forlì . . . . .                | 92       |
| — Niccolo del . . . . .                  | 208   | Antolinez, José . . . . .                 | 171      |
| Abbiati, Filippo . . . . .               | 285   | Antonello da Messina . . . . .            | 42, 85   |
| Achen, Hans von . . . . .                | 266   | Antonio di Agostino . . . . .             | 74       |
| Achtschellinck, Lucas . . . . .          | 119   | — da Ferrara . . . . .                    | 39       |
| Adriaen van Utrecht . . . . .            | 323   | — da Negroponte . . . . .                 | 83       |
| Adriaenssen, Alexander . . . . .         | 323   | — Veneziano . . . . .                     | 26       |
| Aelst, Willem van . . . . .              | 301   | Aphoven, Ferdinand II. und Thomas .       | 115      |
| Aert, Pieter van . . . . .               | 329   | Apt, Peter . . . . .                      | 131      |
| Aertsen, Pieter, gen. Lange Pier . . . . | 219   | — Ulrich, d. Ä. . . . .                   | 252      |
| Agricola, Christian Ludwig . . . . .     | 397   | Araldi, Alessandro . . . . .              | 101      |
| Ainemolo, Vincenzo gen. il Romano . .    | 172   | Arimini, Giuliano und Pietro d' . . .     | 82       |
| Aken, Jeroom van, gen. Hieronymus        | 223   | Arpino, Gius. Cesari gen. il Cav. d' .    | 269      |
| Bosch . . . . .                          | 223   | Arrigo, Giuliano d', gen. Pesello . . .   | 55       |
| Albani, Francesco . . . . .              | 274   | Arthois, Jaques d' . . . . .              | 320      |
| Albertinelli, Mariotto . . . . .         | 163   | Asam, Gebrüder . . . . .                  | 399      |
| Alberto, Manfredino di . . . . .         | 3     | Asciano, Giovanni d' . . . . .            | 33       |
| Aldegrever, Heinrich . . . . .           | 264   | Asper, Hans . . . . .                     | 261      |
| Aldighieri da Zevio . . . . .            | 49    | Aspertini, Amico . . . . .                | 101      |
| Alemanno, Pietro . . . . .               | 85    | Asselyn, Jan . . . . .                    | 353      |
| Alfani, Domenico . . . . .               | 83    | Avanzi, Jacopo . . . . .                  | 39, 40   |
| Aliense, Antonio Vassilachi . . . . .    | 187   | Avont, Pieter van . . . . .               | 113      |
| Allan, David . . . . .                   | 388   | <b>B</b>                                  |          |
| Allegri, Antonio, da Correggio . . . . . | 196   | Baburen, Dirk van . . . . .               | 128      |
| — Pomponio . . . . .                     | 198   | Baccio della Porta, gen. Fra Bartolomeo   | 161      |
| Allori, Alessandro . . . . .             | 167   | Backer, Adriaen und Jacob Adriaensz .     | 342      |
| — Cristofano, gen. Bronzino . . . . .    | 282   | Backerell, Gillis . . . . .               | 205      |
| Alovigi, Andrea, gen. l'Ingegnio . . . . | 77    | Badile, Antonio . . . . .                 | 192      |
| Alsloot, Denys van . . . . .             | 118   | Bacchiaca, Francesco d' Ubertino, gen.    | 166      |
| Altdorfer, Albrecht . . . . .            | 249   | Bagnacavallo, Bartolomeo Ramenghi .       | 195      |
| Alunno, Niccolò . . . . .                | 75    | Baillu, Pieter Frans de . . . . .         | 312      |
| Alvaro Pirez d'Evora . . . . .           | 36    | Bailly, David . . . . .                   | 334      |
| Amalteo, Pomponio . . . . .              | 191   | Bakhuysen, Ludolf . . . . .               | 358, 394 |
| Aman, Jorig . . . . .                    | 131   | Baldovinetti, Alessio . . . . .           | 56       |
| Amato, Antonio di . . . . .              | 172   | Baldung, Hans, gen. Grien . . . . .       | 448      |
| Amberger, Christoph . . . . .            | 254   | Balen, Hendrik van . . . . .              | 301      |
| Ambrogio da Fossano, gen. Borgognone     | 97    | Balestra, Antonio . . . . .               | 286      |
| Amigoni, Jacopo . . . . .                | 286   | Barbarelli, Giorgio, gen. Giorgione . .   | 180      |
| Andrea da Bologna . . . . .              | 38    | Barbaris, Jacopo und Nicola de . . . .    | 90       |
| — da Firenze . . . . .                   | 27    | Barbieri, Gianfrancesco, gen. il Guercino | 275      |
| — da Murano . . . . .                    | 84    | Barnaba da Modena . . . . .               | 39, 40   |
| Andreuccio di Bartolomeo . . . . .       | 37    | Baroccio, Federico . . . . .              | 199      |
| Angeli, Lodovico . . . . .               | 77    | Barry, James . . . . .                    | 187      |
| Angelis, Lodovico de . . . . .           | 82    | Bart, Konrad . . . . .                    | 131      |
| Angermeyer, Joh. Albert . . . . .        | 401   | Bartolo di Maestro Fredi . . . . .        | 35       |
| Anguscicola, Sofonisbe . . . . .         | 202   | Bartolomeo de Cà Naxon . . . . .          | 41       |
| Anradt, Pieter van . . . . .             | 347   | — di Messer Bulgarini . . . . .           | 35       |

|   | Seite |   | Seite    |
|---|-------|---|----------|
| Bartolomeo di Tommaso                                   | 75    | Bono da Ferrara                         | 92       |
| — Fra, gen. Baccio della Porta                          | 161   | Bononi, Carlo                           | 284      |
| Bartolommeo da Camogli                                  | 39    | Bonsignore, Francesco                   | 96. 191  |
| Basaiti, Marco  | 91    | Bonvicino, Alessandro, gen. Moretto     | 193      |
| Bassano, Francesco und Jacopo da Ponte                  | 188   | Bonzi, Pietro Paolo                     | 276      |
| Bassen, Bartholomaeus van                               | 359   | Bordone, Paris                          | 185      |
| Batoni, Pompeo  | 284   | Borgognone, Ambrogio da Fossano         | 97       |
| Baudouin, Pierre-Antoine                                | 182   | Borneman, H.                            | 141      |
| Bazzi, Giov. Ant., gen. Sodoma                          | 167   | Bosch, Hieronymus Jeroom van Aken       | 223      |
| Beauneveu, Andrien                                      | 7     | Bosschaert, Thomas Willebrords          | 111      |
| Beccafumi, Dom. di Jacopo, gen. Mecarina                | 169   | Both, Andries und Jan                   | 353      |
| Bedi, Jacopo  | 74    | Botticelli, Sandro                      | 58       |
| Beerstraten, Jan Abrahamsz                              | 358   | Boucher, François                       | 378      |
| Bega, Cornelis Pietersz                                 | 351   | Boudewyns, Adriaen Frans                | 316      |
| Beham, Bartel   | 239   | Boulogne, Bon und Louis le j.           | 377      |
| — Hans Sebald   | 238   | Bourdon, Sebastian                      | 376      |
| Beich, Joachim Franz                                    | 401   | Bourse, Esaias                          | 350      |
| Bellegambe, Jean  | 216   | Bouts, Dierik                           | 113      |
| Belli, Marco  | 91    | Boyerms, Theodor                        | 312      |
| Bellini, Gentile  | 87    | Brakenburgh, Richard                    | 351      |
| — Giovauni  | 88    | Bramante, Donato                        | 177      |
| — Jacopo  | 86    | Bramantino, Bart. Suardi                | 97. 177  |
| Belotto, Bernardo, gen. Canaletto                       | 288   | Bramer, Leonard                         | 329      |
| Belucci, Antonio  | 286   | Brand, Christian Hilfgott, Johann Chr.  | 401      |
| Benaglio, Francesco                                     | 96    | Brandel, Joh. Peter                     | 396      |
| Benedetto da Fiesole                                    | 47    | Bray, Jan de                            | 333      |
| Benozzo Gozzoli   | 62    | — Salomon de                            | 328      |
| Benvenuto di Giovanni                                   | 67    | Breckelenkam, Quirin                    | 349      |
| Berchem, Claes Pietersz                                 | 354   | Bredael, Pieter                         | 316      |
| Berckheyde, Gerrit und Job                              | 359   | Brennbergh, Bartholomäus                | 353      |
| Berlinghieri, Bonav.                                    | 1     | Bressano, Vincenzo                      | 98       |
| Bernaerts, Nicasius                                     | 322   | Breu, Jörg                              | 254      |
| Bernardino, Martini, gen. Zenale                        | 97    | Bril, Mathäus und Paul                  | 317      |
| Bernardo da Perugia                                     | 81    | Brizio, Francesco                       | 275      |
| Berretini, Pietro, gen. P. da Cortona                   | 283   | Broeck, Crispian van den                | 218      |
| Berruguete, Alonso                                      | 203   | — Elias van den                         | 162      |
| — Pedro   | 202   | Broederlam, Melchior                    | 7. 194   |
| Berthold, Meister                                       | 134   | Bronchorst, Jan Gerritsz van            | 352      |
| Berto di Giovanni                                       | 82    | Bronzino, Angelo di Cosimo              | 167      |
| Bertucci, Battista di Michele                           | 82    | — Cristofano Allori                     | 282      |
| Beschey, Balthazar                                      | 312   | Brosamer, Hans                          | 246      |
| Betti, Bernardo, gen. Pinturicchio                      | 80    | Brouwer, Adriaen                        | 315. 350 |
| Bettino da Faenza                                       | 18    | Brueghel d. Ä., Jan.                    | 313. 318 |
| Beuckelaer, Joachim                                     | 219   | — Jan d. J.                             | 318      |
| Beyer, Heinrich   | 141   | — Pieter d. Ä.                          | 219      |
| Beyeren, Abraham van                                    | 361   | — Pieter d. J.                          | 220. 313 |
| Biagio, Vincenzo di, gen. Catena                        | 90    | Brun, Charles Le                        | 377      |
| Bicci, Lorenzo und Neri di                              | 27    | — Elisabeth-Louise Le                   | 379      |
| — Lorenzo   | 27    | Brusasorci, Domenico del Riccio         | 192      |
| Bigordi, Domenico, gen. Ghirlandajo                     | 60    | Bruyn, Barthel                          | 263      |
| Bissolo, Francesco                                      | 91    | Buffalmano, Buonamico                   | 22       |
| Bizet, Carl Emanuel                                     | 317   | Bugatti, Zanetto                        | 98       |
| Bleeker, Gerrit Claesz                                  | 328   | Bugiardini, Giuliano                    | 163      |
| Bles, Hendrik   | 214   | Bulgarini, Bartolomeo di                | 35       |
| Bloemaert, Abraham, Adriaen, Cornelis                   | 327   | Buonacorso, Piero gen. Pierino del Vaga | 171      |
| — Hendrik   | 327   | Buonaguida, Pacino                      | 27       |
| Bloemen, Jan Frans van, gen. Orizonto                   | 320   | Buonarotti, Michelangelo                | 148      |
| — Pieter van  | 316   | Buonconsiglio, Giovanni (Marescalco)    | 96       |
| Blondeel, Lancelot                                      | 216   | Buonfigli, Benedetto                    | 76       |
| Bloot, Pieter de  | 351   | Burckhardt, Lienhart                    | 131      |
| Boateri, Jacopo   | 101   | Burgkmair, Hans                         | 253      |
| Boccaccio, Boccaccio                                    | 194   | — Hans d. J.                            | 254      |
| Boccati, Giovanni di Pier-Matteo                        | 75    | — Toman                                 | 131      |
| — Girolamo di Giovanni                                  | 75    | Rusati, Andrea                          | 91       |
| Bockhorst, Jan  | 395   | Buttinone, Bernardino Jacobi            | 97       |
| Bocksberger, Hans                                       | 265   | Bylert, Jan van                         | 327      |
| Boel, Pieter  | 322   | Byss, Joh. Rud.                         | 404      |
| Bol, Ferdinand  | 342   |   |          |
| — Hans  | 221   | <b>C</b>                                |          |
| Boltraffio, Giovanni Antonio                            | 175   | Cagnacci, Guido Canlassi                | 276      |
| Bonaccorso, Niccolò                                     | 35    | Caldara, Polidoro, gen. da Caravaggio   | 172      |
| Bonaventura, Segna di                                   | 39    | Calegario, Galasso di Matteo            | 99       |
| Bondone, Giotto di                                      | 17    | Calari, Bened., Carletto, Gabriele      | 189      |
| Bonifazio, Veneziano, Veronese d. Ä.,<br>Veronese d. J. | 185   | — Paolo, gen. il Veronese               | 188      |

|  | Seite    |
|--|----------|
| Callot, Jacques . . . . .                        | 381      |
| Calvaert, Denys . . . . .                        | 218      |
| Cambiasso, Luca . . . . .                        | 202      |
| Campagnola, Domenico . . . . .                   | 185      |
| Camphuysen, Govaert . . . . .                    | 360      |
| — Raphael . . . . .                              | 357      |
| Campi, Antonio . . . . .                         | 194. 202 |
| — Galeazzo und Giulio . . . . .                  | 194      |
| — Vincenzo . . . . .                             | 202      |
| Cam(p)ilio, Bernardo . . . . .                   | 82       |
| Canale, Antonio, gen. Canaletto . . . . .        | 288      |
| Canaletto, Bernardo Belotto . . . . .            | 288      |
| Canlassi, Guido, gen. Cagnacci . . . . .         | 276      |
| Cano, Alonso . . . . .                           | 379      |
| Cantarini, Simone, gen. il Pesarese . . . . .    | 276      |
| Capanna, Puccio . . . . .                        | 22       |
| Caporali, Bartolomeo und Giovanni . . . . .      | 82       |
| — Caracci, Agostino und Annibale . . . . .       | 270      |
| — Lodovico . . . . .                             | 269      |
| Caravaggio, Michelangelo Merisi . . . . .        | 277      |
| — Polidoro Caldara, gen. da . . . . .            | 171      |
| Carbajal, Luis de . . . . .                      | 205      |
| Cardi, Lodovico, gen. Cigoli . . . . .           | 282      |
| Cardisco, Marco . . . . .                        | 172      |
| Carducci, Bart. . . . .                          | 202      |
| Cariani, Giovanni Busi . . . . .                 | 192      |
| Carlevaris, Luca . . . . .                       | 288      |
| Carlos, Frey . . . . .                           | 206      |
| Carnovale, Bart. Corradini, gen. Fra . . . . .   | 69       |
| Caron, Antoine . . . . .                         | 209      |
| Caroselli, Angelo . . . . .                      | 279      |
| Caroto, Giovanni Francesco . . . . .             | 97       |
| — Girolamo Francesco . . . . .                   | 191      |
| Carpaccio, Vittorio . . . . .                    | 85. 89   |
| Carpi, Girolamo da . . . . .                     | 196      |
| Carpione, Giulio . . . . .                       | 286      |
| Carraciolo, Giambattista . . . . .               | 280      |
| Carriera, Rosalba . . . . .                      | 288      |
| Carstens, Jacob Asmus . . . . .                  | 402      |
| Carucci, Jacopo, gen. Pontormo . . . . .         | 166      |
| Casentino, Jacopo del . . . . .                  | 22       |
| Castagno, Andrea del . . . . .                   | 51       |
| Castelli, Bernardo und Valerio . . . . .         | 248      |
| Castiglione, Franc. u. Giov. Benedetto . . . . . | 285      |
| Castillo, Antonio del . . . . .                  | 379      |
| Castro, Juan Sanchez de . . . . .                | 202      |
| Catena, Vincenzo di Biagio gen. . . . .          | 99       |
| Cavazzola, Paolo Morando . . . . .               | 191      |
| Cavedone, Giacomo . . . . .                      | 275      |
| Caxes, Patrizio . . . . .                        | 202      |
| Cecco di Pietro . . . . .                        | 37       |
| Celesti, Andrea . . . . .                        | 286      |
| Cenni di Francesco di Ser Cenni . . . . .        | 27       |
| Cennini, Cennino . . . . .                       | 27. 40   |
| Cerezo, Matteo . . . . .                         | 371      |
| Cerquozzi, Michelangelo . . . . .                | 284      |
| Cesare da Sesto . . . . .                        | 178      |
| Cesari, Gius., gen. il Cav. d'Arpino . . . . .   | 269      |
| Cesi, Bartolomeo . . . . .                       | 269      |
| Champagne, Philippe de . . . . .                 | 376      |
| Chardin, Jean-Simeon . . . . .                   | 387      |
| Checcarelli, Naddo . . . . .                     | 33       |
| Chodowiecki, Daniel . . . . .                    | 400      |
| Ciampelli, Agostino . . . . .                    | 269      |
| Cignani, Carlo . . . . .                         | 276      |
| Cigoli, Lodovico Cardi . . . . .                 | 282      |
| Cima, Giov. Batt. da Conegliano . . . . .        | 99       |
| Cimabue, Giovanni . . . . .                      | 15       |
| Cincinnato, R. . . . .                           | 202      |
| Cione, Andrea di, gen. Orcagna . . . . .         | 24       |
| — Nardo di . . . . .                             | 25       |
| Civerchio, Vincenzo . . . . .                    | 98       |
| Claeussens d. A., Pieter . . . . .               | 216      |
| Cleve, Hendrik van . . . . .                     | 221      |
| — Joost van . . . . .                            | 220      |

|   | Seite    |
|---|----------|
| Clouet, François . . . . .                      | 207      |
| — Jehan . . . . .                               | 206      |
| Cobergher, Wenzel . . . . .                     | 309      |
| Cock, Mathys . . . . .                          | 221      |
| Cock van Aalst, Pieter . . . . .                | 217      |
| Codagora, Viviano . . . . .                     | 284      |
| Codde, Pieter Jacobsz . . . . .                 | 345      |
| Coello, Alonso Sanchez . . . . .                | 204      |
| — Claudio . . . . .                             | 371      |
| Collantes, Francesco . . . . .                  | 371      |
| Congnet, Gillis . . . . .                       | 218      |
| Conegliano, Giov. Batt. da, gen. Cima . . . . . | 99       |
| Conca, Sebastiano . . . . .                     | 282      |
| Coninxloo, Gillis van . . . . .                 | 221      |
| — Jan van . . . . .                             | 216      |
| Contarini, Giovanni . . . . .                   | 286      |
| Conte, Jacopo del . . . . .                     | 175      |
| Conti, Bernardino de . . . . .                  | 98. 177  |
| Cooper, Samuel . . . . .                        | 386      |
| Copley, John Singleton . . . . .                | 387      |
| Coppo di Marcovaldo . . . . .                   | 3. 15    |
| Coques, Gonzales . . . . .                      | 316      |
| Cordeliaghi, Andrea, gen. Previtali . . . . .   | 91       |
| Cornelis, Corneliszen van Haarlem . . . . .     | 225      |
| Corradini, Bart., gen. Fra Carnovale . . . . .  | 69       |
| Correggio, Antonio Allegri da . . . . .         | 196      |
| Corrbemde, Balthazar van . . . . .              | 305      |
| Cortona, Pietro Berretini . . . . .             | 283      |
| Cosimo, Piero di . . . . .                      | 64       |
| — Rosselli . . . . .                            | 64       |
| Cosmè, Cosimo Tura . . . . .                    | 99       |
| Cossa, Francesco . . . . .                      | 99       |
| Cossiers, Jan . . . . .                         | 305      |
| Costa, Lorenzo . . . . .                        | 99       |
| Cotignola, Francesco di Zaganelli gen. . . . .  | 101      |
| — Girolamo Marchesi da . . . . .                | 195      |
| Courtois, Jacques, le Bourignon . . . . .       | 189      |
| Cousin, Jean . . . . .                          | 209      |
| Coxcyen, Mich. . . . .                          | 202. 217 |
| Coypel, Antoine . . . . .                       | 377      |
| — Charles-Antoine . . . . .                     | 378      |
| — Noel . . . . .                                | 377      |
| Crabeth, Adriaen . . . . .                      | 207      |
| Craesbeeck, Joost van . . . . .                 | 116      |
| Cranach, Lucas Müller . . . . .                 | 243      |
| — Lucas d. J. . . . .                           | 249      |
| Crayer, Jasper de . . . . .                     | 301      |
| Credi, Lorenzo di . . . . .                     | 64       |
| Crespi, Daniele . . . . .                       | 285      |
| — Giambattista . . . . .                        | 285      |
| — Giuseppe Maria . . . . .                      | 276      |
| Cristoforo da Parma . . . . .                   | 101      |
| Cristus (Christophori), Petrus . . . . .        | 107      |
| Crivelli, Carlo . . . . .                       | 84       |
| Croce, Baldassare . . . . .                     | 269      |
| Crome, John . . . . .                           | 390      |
| Cuevas, Pedro de la . . . . .                   | 379      |
| Curti, Giovanni, gen. il Dentone . . . . .      | 276      |
| Cuylenborch, Abraham . . . . .                  | 353      |
| Cuyp, Aelbert . . . . .                         | 357      |
| — Jacob Gerritsz . . . . .                      | 331      |

## D

|                                       |     |
|---------------------------------------|-----|
| Daddi, Bernardo . . . . .             | 21  |
| Daig, Sebastian . . . . .             | 237 |
| Dalmasio, Lippo . . . . .             | 38  |
| Dalman, Ludovico . . . . .            | 262 |
| Dario da Treviso . . . . .            | 92  |
| David, Gerard . . . . .               | 115 |
| — Jacques-Louis . . . . .             | 372 |
| Debreuil, Toussaint . . . . .         | 209 |
| Decker, Cornelis . . . . .            | 356 |
| de la Tour, Maurice Quentin . . . . . | 379 |
| Delen, Dirk van . . . . .             | 359 |

|   | Seite   |  | Seite    |
|---|---------|--|----------|
| Delff, Jacob . . . . .                      | 331     | Fernandez Alejo . . . . .                        | 202      |
| — Jacob Willemsz . . . . .                  | 329     | Ferramola, Fioravante . . . . .                  | 192      |
| Dello Delli . . . . .                       | 51, 202 | Ferrari, Gaudenzio . . . . .                     | 178      |
| Delmont, Deodat . . . . .                   | 310     | Ferri, Cio . . . . .                             | 281      |
| de Marne, Jean Louis . . . . .              | 385     | Feselen, Melchior . . . . .                      | 242      |
| Denner, Balthasar . . . . .                 | 399     | Feti, Domenico . . . . .                         | 284      |
| Dentone, Giovanni Curti . . . . .           | 276     | Fève, Claude de . . . . .                        | 377      |
| Desportes, François . . . . .               | 385     | Fiamella, Domenico . . . . .                     | 284      |
| de Vlieger, Simon . . . . .                 | 358     | Fiesole, Benedetto da . . . . .                  | 47       |
| de Vries, Abraham . . . . .                 | 339     | — Fra Giovanni da . . . . .                      | 46       |
| Diamante, Fra . . . . .                     | 55      | Figino, Ambrogio . . . . .                       | 178      |
| Diana, Benedetto . . . . .                  | 89      | Filippino Lippi . . . . .                        | 59       |
| Diepenbeck, Abraham van . . . . .           | 399     | Filippo Lippi . . . . .                          | 52       |
| Dietrich, Christian Wilhelm Ernst . . . . . | 400     | Fiore, Jacobello del . . . . .                   | 81       |
| Dietrich aus Prag . . . . .                 | 120     | Fiozenzo di Lorenzo . . . . .                    | 76       |
| Dobson, William . . . . .                   | 386     | Fischer, Johann Georg . . . . .                  | 391      |
| Dolci, Carlo . . . . .                      | 283     | — Vinc. . . . .                                  | 401      |
| Domenichino, Domenico Zampieri . . . . .    | 274     | Flegel, Georg . . . . .                          | 397      |
| Domenico Veneziano . . . . .                | 52      | Flemalle, Barthel . . . . .                      | 305      |
| Donato Veneziano . . . . .                  | 83      | Flink, Govaert . . . . .                         | 342, 394 |
| Dossi, Battista . . . . .                   | 195     | Florentino, Stefano . . . . .                    | 23       |
| Dosso Dossi, Giovanni Niccolò . . . . .     | 194     | Floris, Frans de Vriendt . . . . .               | 218      |
| Dou, Gerard . . . . .                       | 347     | Folognino, Marcello . . . . .                    | 96       |
| Douffet, Gerard . . . . .                   | 305     | Foppa, Vincenzo . . . . .                        | 97       |
| Douw, Simon van . . . . .                   | 313     | Forli, Guglielmo da . . . . .                    | 24       |
| Dubbels, Hendrik . . . . .                  | 358     | Fosse, Charles de la . . . . .                   | 377      |
| Dubois, Willem . . . . .                    | 356     | Fouquet, Jean . . . . .                          | 116      |
| Duccio di Buoninsegna . . . . .             | 29      | Foulon, Benjamin . . . . .                       | 207      |
| Duchastel, Frans . . . . .                  | 115     | Fracanzano, Cesare . . . . .                     | 280      |
| Duck, Jacob A. . . . .                      | 345     | Fragonard, Jean-Honoré . . . . .                 | 382      |
| Dughet, G. . . . .                          | 383     | Fraesca, Piero della . . . . .                   | 68       |
| Du Jardin, Karel . . . . .                  | 360     | Franceschi, Marcantonio . . . . .                | 276      |
| Dumontier, Geoffroy . . . . .               | 297     | Francesco di Cristofano, gen. Francia . . . . .  |          |
| Dünwegge, Heinrich . . . . .                | 264     | Bigio . . . . .                                  | 163      |
| — Viktor . . . . .                          | 264     | — di Giorgio . . . . .                           | 66       |
| Dürer, Albrecht . . . . .                   | 227     | — di Giovanni . . . . .                          | 60       |
| — Hans . . . . .                            | 238     | — de Rossi, gen. de Salviati . . . . .           | 167      |
| Dusart, Cornelis . . . . .                  | 351     | — di Stefano, gen. Pesellino . . . . .           | 55       |
| Duyster, Willem Cornelisz . . . . .         | 346     | — di Tolentino . . . . .                         | 83       |
| Dyck, Anthon van . . . . .                  | 305     | — d'Ubertino, gen. Pacchiacca . . . . .          | 136      |
| Dygg, Hans . . . . .                        | 264     | — da Voltri Neri . . . . .                       | 40       |
|   |         | Francia, Francesco Raibolini . . . . .           | 100      |
| <b>E</b>                                    |         | — Giacomo . . . . .                              | 101      |
|   |         | — Giulio . . . . .                               | 101      |
| Eertvelt, Andries van . . . . .             | 321     | Francia Bigio, Francesco di Cristofano . . . . . | 163      |
| Egmont, Justus van . . . . .                | 311     | Francken, Ambros d. A. . . . .                   | 218, 390 |
| Ehrenberg, Wilhelm Schubert van . . . . .   | 322     | — Frans d. A. . . . .                            | 218, 390 |
| Elsheimer, Adam . . . . .                   | 392     | — Frans III. . . . .                             | 311      |
| Elsner, Jakob . . . . .                     | 130     | — Jerom d. A. . . . .                            | 218, 390 |
| Engelbrechtsen, Cornelis . . . . .          | 222     | Franco, Bolognese . . . . .                      | 38       |
| Ermels, Johann Franz . . . . .              | 397     | Francucci da Imola, Innocenzo . . . . .          | 195      |
| Es, Jacob van . . . . .                     | 321     | Frass, Leo . . . . .                             | 133      |
| Estense da Reggio, Baldassare . . . . .     | 99      | Fredi, Bartolo di Maestro . . . . .              | 35       |
| Eusebio di S. Giorgio . . . . .             | 82      | Fréminet, Martin . . . . .                       | 299, 375 |
| Everdingen, Allaert van . . . . .           | 356     | Frey Carlos . . . . .                            | 206      |
| — Cesar van . . . . .                       | 328     | Froment, Nicolas . . . . .                       | 117      |
| Eyck, Huybrecht und Jan van . . . . .       | 104     | Fueteier, Ulrich . . . . .                       | 139      |
| — Jasper van . . . . .                      | 321     | Fangai, Bernardino . . . . .                     | 67       |
| — Nic. van . . . . .                        | 313     | Funhof, H. . . . .                               | 141      |
|   |         | Furtmeyr, Berthold . . . . .                     | 139      |
| <b>F</b>                                    |         | Fyol, Konrad . . . . .                           | 126      |
| Fabriano, Gentile da . . . . .              | 74      | — Sebald . . . . .                               | 126      |
| Fabritius, Barent . . . . .                 | 343     | Fyt, Jan . . . . .                               | 322      |
| — Karel . . . . .                           | 343     |  |          |
| Faenza, Ottaviano da . . . . .              | 22      | <b>G</b>   |          |
| — Pace da . . . . .                         | 22      | Gabron, Willem . . . . .                         | 323      |
| Faes, Peter van der, gen. P. Lely . . . . . | 385     | Gaddi, Agnolo . . . . .                          | 26       |
| Fai, Paolo di Giov. . . . .                 | 35      | — Gaddo . . . . .                                | 17       |
| Falcone, Aniello . . . . .                  | 280     | — Taddeo . . . . .                               | 22       |
| Falconetto, Giov. Maria . . . . .           | 96, 191 | Gaesbeeck, Adriaen van . . . . .                 | 348      |
| Farinati, Battista, gen. Zelotti . . . . .  | 199     | Gainsborough, Thomas . . . . .                   | 389      |
| — Paolo . . . . .                           | 199     | Galanino, Baldassare Aloisi . . . . .            | 275      |
| Feistenberger, Anton . . . . .              | 401     | Gallegos, Fernando . . . . .                     | 202      |
| — Joseph . . . . .                          | 401     | Garbieri, Lorenzo . . . . .                      | 275      |

|  | Seite |
|--|-------|
| Garbo, Raffaellino del . . . . .                 | 60    |
| Garcuolo, Domenico, gen. Micco Spadaro . . . . . | 280   |
| Garofalo, Benvenuto Tisi da . . . . .            | 105   |
| Gärtner, Georg . . . . .                         | 301   |
| Gassel, Luc. . . . .                             | 221   |
| Gatta, Don Bartolomeo della . . . . .            | 73    |
| Gatti, Bernardino, gen. il Sojaro . . . . .      | 108   |
| Geertgen tot S. Jans . . . . .                   | 113   |
| Gelder, Aert de . . . . .                        | 344   |
| Gellée, Claude, gen. C. Lorrain . . . . .        | 384   |
| Genari, Bartolomeo . . . . .                     | 277   |
| — Ercole . . . . .                               | 277   |
| Genoels, Abraham . . . . .                       | 320   |
| Gentile da Fabriano . . . . .                    | 74    |
| Gerini, Niccolo di Pietro . . . . .              | 27    |
| Gerino da Pistoja . . . . .                      | 82    |
| Gerrit tot S. Jans . . . . .                     | 113   |
| Gert von Lon . . . . .                           | 126   |
| Getto di Giacobbe . . . . .                      | 37    |
| Gherardini, Tommaso . . . . .                    | 283   |
| Ghering, Anthon . . . . .                        | 121   |
| Ghezzi, Domenico di Bartolo . . . . .            | 66    |
| Ghirlandajo, Benedetto u. Davide . . . . .       | 62    |
| — Domenico Bigordi . . . . .                     | 60    |
| — Ridolfo . . . . .                              | 163   |
| Ghisolfi, Giovanni . . . . .                     | 281   |
| Ghissi, Francescuccio . . . . .                  | 38    |
| Giambattista di Jacopo, gen. il Rosso . . . . .  | 166   |
| Giambono, Michele . . . . .                      | 83    |
| Giampietrino, Giovanni Pietro Ricci gen. . . . . | 177   |
| Gillemans, Jean Paul . . . . .                   | 323   |
| Giltlinger, Ginnpolt . . . . .                   | 133   |
| Giordano, Luca, gen. Papresto . . . . .          | 281   |
| Giorgione, Giorgio Barbarelli gen . . . . .      | 186   |
| Giottino, Giotto di Stefano . . . . .            | 23    |
| Giotto di Bondone . . . . .                      | 17    |
| — di Steffano gen. Giottno . . . . .             | 23    |
| Giovanni d'Alemania . . . . .                    | 83    |
| — Angelico da Fiesole . . . . .                  | 46    |
| — da Bologna . . . . .                           | 39    |
| — Bruno da . . . . .                             | 22    |
| — da Milano . . . . .                            | 40    |
| — di Pietro, gen. la Spagna . . . . .            | 31    |
| — da Udine . . . . .                             | 131   |
| Girolamo del Tiziano . . . . .                   | 185   |
| Glauber, Gottlieb . . . . .                      | 353   |
| — Jan . . . . .                                  | 353   |
| Giuseppe, Porta . . . . .                        | 167   |
| Giusto d'Andrea . . . . .                        | 64    |
| Gobbo, Pietro Paolo Bonzi . . . . .              | 276   |
| Goes, Hugo van der . . . . .                     | 108   |
| Goltz, Hubert . . . . .                          | 218   |
| Goltzius, Hendrik . . . . .                      | 225   |
| Gortzius, Gualdorp . . . . .                     | 220   |
| Gossaert, Jan, gen. Mabuse . . . . .             | 216   |
| Gothland, Peter Roddelstadt . . . . .            | 246   |
| Goubau, Antoon . . . . .                         | 316   |
| Govaerts, Abraham . . . . .                      | 318   |
| Goya y Lucientes, Francisco . . . . .            | 372   |
| Goyen, Jan Josefsz van . . . . .                 | 355   |
| Gozzoli, Benozzo . . . . .                       | 62    |
| Graet, Barent . . . . .                          | 198   |
| Graf, Urs . . . . .                              | 260   |
| Graff, Anton . . . . .                           | 390   |
| Gran, Daniel . . . . .                           | 398   |
| Granacci, Francesco . . . . .                    | 163   |
| Grandi, Ercole de' Roberti . . . . .             | 99    |
| — Ercole II. . . . .                             | 100   |
| Graziani, Guido . . . . .                        | 3     |
| Grebber, Frans Pietersz . . . . .                | 328   |
| — Pieter . . . . .                               | 328   |
| Gregorio di Cecco . . . . .                      | 16    |
| Greuze, Jean-Baptiste . . . . .                  | 383   |
| Griego, Domenico Theotocopuli gen. il . . . . .  | 205   |
| Grien, Hans Baldung . . . . .                    | 248   |

|   | Seite |
|---|-------|
| Griffier, Jan . . . . .                       | 354   |
| — Robert . . . . .                            | 354   |
| Grimmer, Hans . . . . .                       | 248   |
| — Jacob . . . . .                             | 221   |
| Grünewald, Matthias . . . . .                 | 246   |
| — Pseudo- . . . . .                           | 246   |
| Gryeff, Adriaen de . . . . .                  | 323   |
| Gualdo, Matteo da . . . . .                   | 75    |
| Guardi, Francesco . . . . .                   | 289   |
| Guariento . . . . .                           | 40    |
| Guercino, Gianfrancesco Barbieri il . . . . . | 275   |
| Gundelach, Matthäus . . . . .                 | 396   |
| Gysels, Pieter . . . . .                      | 118   |

## H

|   |     |
|---|-----|
| Hackaert, Jan . . . . .   | 157 |
| Hackert, Jacob Philipp . . . . .                                | 401 |
| Hals, Dirk . . . . .  | 345 |
| — Frans . . . . .   | 331 |
| Hamilton, Carl Wilhelm, Joh. Georg, Philipp Ferdinand . . . . . | 401 |
| Hans von Speyer (Hans Traut) . . . . .                          | 139 |
| Heda, Willem Claes . . . . .                                    | 361 |
| Heem, Cornelis und Jan Davidsz de . . . . .                     | 361 |
| Heemskerck, Marten van . . . . .                                | 225 |
| Heintsch, Joh. Georg . . . . .                                  | 396 |
| Heinz, Joseph . . . . .   | 266 |
| Hellemont, Matthäus von . . . . .                               | 315 |
| Helst, Bartholomäus van der . . . . .                           | 333 |
| — Lodowyk van der . . . . .                                     | 334 |
| Helt-Stockade, Nicolas de . . . . .                             | 128 |
| Hemessen, Jan Sanders . . . . .                                 | 217 |
| Herbster, Hans . . . . .  | 260 |
| Herlin, Friedrich . . . . .                                     | 133 |
| Herp, Hendrik III van . . . . .                                 | 315 |
| — Willem van . . . . .  | 316 |
| Herrera el mozo, Francisco . . . . .                            | 170 |
| — el viejo, Francisco . . . . .                                 | 363 |
| Herreyns, Jacob . . . . .                                       | 112 |
| Heusch, Hendrik, Jacob und Willem de . . . . .                  | 353 |
| Heyden, Jan van der . . . . .                                   | 359 |
| Hire, Laurent de la . . . . .                                   | 379 |
| Hirtz, Johann . . . . .   | 428 |
| Hobbema, Meindert . . . . .                                     | 357 |
| Hoecke, Jan van den . . . . .                                   | 311 |
| — R. van der . . . . .  | 313 |
| Hoefnagel, Joris . . . . .                                      | 210 |
| Hoet, Gerard . . . . .  | 353 |
| Hoffmann Samuel . . . . .                                       | 295 |
| Hogarth, William . . . . .                                      | 388 |
| Holbein, Ambrosius und Sigmund . . . . .                        | 133 |
| — d. A., Hans . . . . .   | 131 |
| — d. J., Hans . . . . .   | 255 |
| Hondecoeter, Gysbert . . . . .                                  | 160 |
| — Melchior . . . . .  | 161 |
| Honthorst, Gerard und Willem van . . . . .                      | 327 |
| Hoogh, Pieter de . . . . .                                      | 349 |
| Hoogstraten, Samuel van . . . . .                               | 146 |
| Hoppner, John . . . . .   | 387 |
| Horemans, Jan Joseph und Pieter Jacob . . . . .                 | 317 |
| Horenbout, Gerard van . . . . .                                 | 116 |
| Hoskins, John . . . . .   | 386 |
| Hudson, Thomas . . . . .  | 380 |
| Hughtenburgh, Jacob van . . . . .                               | 354 |
| Hutin, Charles . . . . .  | 379 |
| Huysmans, Cornelis und Jan Bapt. . . . .                        | 120 |
| Huysum, Jan und Justus van . . . . .                            | 362 |

## J

|   |     |
|---|-----|
| Jacob Corneliszon (Jacob van Amsterdam) . . . . . | 223 |
| Jacobi, Bernardino, gen. Buttinone . . . . .      | 97  |
| — Giovanni, gen. Giov. da Milano . . . . .        | 21  |
| Jacobsz, Dirk . . . . .                           | 329 |

|   | Seite |
|---|-------|
| Jacobszon, Lucas, gen. Lucas van Leyden | 222   |
| Jacopo da Firenze                       | 27    |
| — da Valenzia                           | 84    |
| — di Michele                            | 37    |
| — di Paolo                              | 39    |
| — Zucchi                                | 167   |
| Jamessone, George                       | 386   |
| Janssens van Nyusses, Abraham           | 300   |
| — Jeroom                                | 316   |
| — P.                                    | 350   |
| Jbbetson, Jul. Caes.                    | 389   |
| Ibi, Sinibaldo                          | 82    |
| Ieperen, Jan Thomas van                 | 311   |
| Joest van Gent                          | 168   |
| — Jan van Haarlem                       | 115   |
| Johannes van Brügge                     | 7     |
| Joost van Cleve                         | 220   |
| Jordaens, Hans                          | 313   |
| — Jacob                                 | 302   |
| Jouvenet III, Jean                      | 377   |
| Jriarte, Ignacio                        | 371   |
| Isermann, Kaspar                        | 128   |
| Juanes, Vicente Juan, gen. Vicente      | 203   |
| Juncker, Justus                         | 401   |
| Juppin, Jean B.                         | 320   |
| Juvenel, Paul                           | 391   |

## K

|                                  |          |
|----------------------------------|----------|
| Kabel, Adriaen van der           | 355      |
| Kager, Matthäus                  | 396      |
| Kalf, Wilhelm                    | 301      |
| Kaltenhof, Peter                 | 131      |
| Kaufmann, Angelica               | 402      |
| Keirincx, Alexander              | 319      |
| Kempeneer, Pieter de             | 202      |
| Kent, William                    | 186      |
| Kerrick, Willem Ignatius         | 312      |
| Kessel, Ferdinand, Jan I, Jeroom | 322      |
| Key, Willem                      | 218      |
| Keyser, Thomas de                | 330      |
| Klomp, Aelbert                   | 360      |
| Kneller, Gottfried               | 385. 394 |
| Knoller, Martin                  | 309      |
| Knapfer, Nicolas                 | 353. 394 |
| Knyf, Wouter                     | 356      |
| Kobell, Ferdinand                | 401      |
| Köcz, Hans und Lienhart          | 131      |
| Koedyk, Nicolas                  | 350      |
| Koets, Roelof                    | 347      |
| Konrad von Soest                 | 124      |
| König, Johannes                  | 394      |
| Königswieser, Heinrich           | 246      |
| Koninck, David de                | 322      |
| — Philips de                     | 352      |
| — Salomon                        | 343      |
| Kool, Willem                     | 356      |
| Körbecke, Johann                 | 126      |
| Krodel, Wolfgang                 | 246      |
| Kulmbach, Hans Suess             | 317      |
| Kupetzky, Johann                 | 399      |

## L

|  |          |
|--|----------|
| Laer, Pieter van                           | 344      |
| Lairesse, Gérard                           | 305. 352 |
| Lama, Gian Bernardo                        | 172      |
| Lancret, Nicolas                           | 382      |
| Laufanco, Giovanni                         | 275      |
| Lanzani, Polidoro, gen. Polidoro Veneziano | 186      |
| Largillière, Nicolas de                    | 377      |
| Lastman, Pieter                            | 328      |
| Lathem, Lievin van                         | 116      |
| Laurentius Antwerpensis                    | 7        |

|   | Seite    |
|---|----------|
| Lauwlin, Meister                          | 128      |
| Lawrence, Thomas                          | 387      |
| Leggia, Gianantonio de                    | 177      |
| Lelienbergh, Cornelis van                 | 361      |
| Lely, Peter van der Faes, gen. Peter      | 385      |
| Lembke, Joh. Phil.                        | 396      |
| Le Moine, François                        | 378      |
| Le Nain, Antoine, Louis und Matthieu      | 180      |
| Lens, Andreas Cornelis                    | 312      |
| Leonardo, José                            | 371      |
| Leu, Hans                                 | 260      |
| Lianori, Pietro                           | 39       |
| Liberales da Verona                       | 96. 191  |
| Liberi, Pietro                            | 286      |
| Libri, Girolamo dai                       | 191      |
| Liemackere, Nicolas de                    | 305      |
| Lievensz, Jan                             | 341      |
| Limburg, Paul von                         | 7        |
| Lin, Herman van                           | 359      |
| L'Ingegno, Andrea Alovigi gen.            | 77       |
| Lingelbach, Johannes                      | 160. 394 |
| Linschoten, Adriaen Cornelisz van         | 320      |
| Lionardo da Bisuccio                      | 41       |
| — da Pistoja                              | 163      |
| — da Vinci                                | 145      |
| Liotard, Jean-Etienne                     | 370      |
| Lippi, Filippino                          | 59       |
| — Filippo                                 | 52       |
| Lippo Dalmasio                            | 38       |
| — Memmi                                   | 42       |
| Lisse, Dirk van der                       | 353      |
| Llorente, Bernardo German de              | 371      |
| Locatelli, Andrea                         | 284      |
| Lochner, Stephan                          | 124      |
| Lomazzo, Giovanni Paolo                   | 178      |
| Lombard, Lambert                          | 217      |
| Longhi, Pietro                            | 288      |
| Loo, Jacob van                            | 128      |
| Looten, Jan                               | 357      |
| Lorentino d'Angelo                        | 60       |
| Lorenzetti, Ambrogio                      | 34       |
| — Pietro                                  | 33       |
| Lorenzo da S. Severino                    | 74       |
| — di Pietro, gen. Vecchietta              | 66       |
| — Monaco, Don                             | 27       |
| Lorme, Anthonis de                        | 359      |
| Lorrain, Claude Gellée                    | 184      |
| Loth, Karl (Carlotto)                     | 396      |
| Lotto, Lorenzo                            | 170      |
| Lucas van Leyden, Lucas Jacobszon         | 222      |
| Luciani, Sebastiano, gen. Seb. del Piombo | 173      |
| Luini, Aurelio                            | 177      |
| Luino, Bernardino Luini, gen. da          | 176      |
| Luyk, Christian                           | 323      |
| Lys, Jan, gen. Pan                        | 328      |

## M

|  |          |
|--|----------|
| Mabuse, Jan Gossaert                   | 216      |
| Macchiavelli, Zenobi                   | 64       |
| Mächleskircher, Gabriel                | 139      |
| Macip, Vicente Juan                    | 203      |
| Maes, Gottfried                        | 312      |
| — Nicolas                              | 344. 346 |
| Magnasco, Aless., Dom., Pelegro, Piola | 285      |
| Mahu, Cornelis                         | 321      |
| Mainardi, Sebastiano                   | 62       |
| Mair, Nic. Alex.                       | 139      |
| Mander, Karel van                      | 225      |
| Mandyn, Jan.                           | 217      |
| Manfredi, Bartolomeo                   | 279      |
| Manglard, Adrien                       | 384      |
| Manni, Giannicola di Paolo             | 82       |
| Mansueti, Giovanni                     | 89       |
| Mantegna, Andrea                       | 93       |



|   | Seite    |   | Seite    |
|---|----------|---|----------|
| Mantovano, Rinaldo                                | 172      | Milano, Giovanni da                       | 23       |
| Manuel Nicolaus (Aleman, Deutsch)                 | 260      | Millet, Frans                             | 320      |
| Maratta, Carlo                                    | 276, 283 | Minderhout, Hendrik van                   | 321      |
| Marconi, Rocco                                    | 179      | Mino, Giacomo di, gen. il Pellicciaio     | 33       |
| Marcovaldo, Coppo di                              | i, 15    | Miranda, Juan Careño de                   | 371      |
| Marescalco, Giov. Buonconsiglio                   | 96       | Mirou, Anthon                             | 318      |
| Margaritone von Arezzo                            | 3        | Moceto, Girolamo                          | 191      |
| Marinas, Henrique de las                          | 372      | Moermans, Jacob                           | 311      |
| Marrel, Jakob                                     | 397      | Moeyaert, Claes Cornelisz                 | 328      |
| Martel-Auge, Etienne                              | 207      | Mol, Pieter van                           | 311      |
| Martini, Simone                                   | 30       | Molenaer, Claes                           | 356      |
| Martino di Bartolomeo                             | 36       | — Cornelis                                | 221      |
| Marziale, Marco                                   | 89       | — Jan Miensze                             | 351      |
| Masaccio, Tommaso di Ser Giovanni di Simone Guidi | 43       | Molinari, Antonio                         | 286      |
| Masolino da Panicale, Tommaso di Fino             | 28       | Molyn, Pieter                             | 355      |
| Massari, Lucio                                    | 275      | Mommers, Hendrik                          | 354      |
| Massys, Cornelis                                  | 219      | Momper, Frans de                          | 355      |
| — Jan   | 214, 219 | — Joost de                                | 317      |
| — Quentin   | 211      | Monnoyer, Jean Baptiste                   | 385      |
| Masturzio, Marco                                  | 281      | Montagna, Bartolomeo                      | 95       |
| Maton, Bartholomäus                               | 148      | Montagnana, Jacopo                        | 92       |
| Matteo di Giovanni di Bartolo                     | 67       | Montano d Arezzo                          | 21       |
| — di Lucca  | 202      | Montorfano, Giovanni Donato               | 98       |
| Matthys, Abraham                                  | 305      | Moor, Karel de                            | 348      |
| Maulpertsch, Anton Franz                          | 399      | Mor, Ant.                                 | 292, 280 |
| Mazo, Juan Bautista Martinez del                  | 371      | Morales, Luis                             | 294      |
| Mazzolino, Lodovico                               | 195      | Morando, Paolo, gen. Cavazzola            | 191      |
| Mazzucchelli, Pierfrancesco                       | 285      | Morelse, Paul                             | 311      |
| Mazzuola, Filippo                                 | 101      | Moreland, George                          | 399      |
| — Francesco, gen. Parmeggianino                   | 199      | Moretto da Brescia, Alessandro Bonvicino  | 193, 401 |
| Mecarina, Domenico, gen. Beccafumi                | 169      | Morgenstern, Joh. Ludwig                  | 401      |
| Meer, Jan van der, von Haarlem                    | 356      | Moro, Battista d'Angelo del               | 190      |
| — Jan d. J. van der, von Haarlem                  | 354      | — Francesco Torbido                       | 191      |
| Meerhout, Jan                                     | 359      | Morone, Francesco                         | 191      |
| Meire, Gerard van der                             | 107      | Moroni, Giambattista                      | 194      |
| Meister des h. Bartholomäus                       | 126      | Moscher, Jan van                          | 350      |
| — des Georganaltars                               | 125      | Moser, Lucas                              | 128      |
| — der weiblichen Halbfiguren                      | 216      | Mostaert, Frans                           | 221      |
| — von Liesborn                                    | 126      | — Gillis                                  | 221      |
| — des Marienlebens. (Lyversberg-sche Passion)     | 124      | Mostert, Jan                              | 224      |
| — von Messkirch                                   | 250      | Moucheron, Fred.                          | 353      |
| — von S. Severiu                                  | 125      | — Isack                                   | 353      |
| — von Sigmaringen (Monogrammist C. W.)            | 251      | Moya, Pedro de                            | 379      |
| — der h. Sippe                                    | 127      | Muelich, Hans                             | 242      |
| — des Todes Mariä                                 | 262      | Mulier, Pieter, gen. il Cavalier Tempesta | 353      |
| — der Verherrlichung Mariens                      | 125      | Mulinari, Michele                         | 41       |
| Melanzio  | 81       | Müller, Lucas, gen. Cranach               | 243      |
| Meldollo, Andrea, gen. il Schiavone               | 185      | Multscher, Hans                           | 149      |
| Melem, Hans von                                   | 263      | Murant, Emanuel                           | 357      |
| Melozzo da Forli                                  | 69       | Murillo, Bartolomé Estéban                | 397      |
| Meizi, Francesco                                  | 177      | Muziano, Girolamo                         | 175      |
| Memling, Hans                                     | 111      | Myn, Herman van der                       | 362      |
| Memmi, Lippo                                      | 32       | Mytens, Daniel d. Ä., Jan und Isack       | 331      |
| Menabuoi, Giusto                                  | 49       |   |          |
| Mengs, Anton Raphael                              | 492      | <b>N</b>                                  |          |
| Meo di Guido                                      | 38       | Naldini, Battista                         | 167      |
| Merian, Maria Sibylla                             | 398      | Nardi, Mariotto                           | 26       |
| — Matthäus d. J.                                  | 395      | Nasmyth, Alexander                        | 389      |
| Merisi, Michelangelo, gen. Caravaggio             | 277      | Natoire, Charles Joseph                   | 378      |
| Metsu, Gabriel                                    | 148      | Nattier, Jean-Marc                        | 378      |
| Meulenaer, Pieter                                 | 313      | Navarrete, Juan Fernandez                 | 294      |
| Nichau, Theobald                                  | 315      | Neefs, Lodowyck, Pieter u. Pieter d. J.   | 321      |
| Michelangelo Buonarotti                           | 148      | Neer, Aert van der                        | 357      |
| Michele di Lonco                                  | 41       | — Eglon Hendrik van der                   | 348      |
| Miel, Jan   | 316      | Neere, Lucas de                           | 229      |
| Mierevelt, Michiel Janszon                        | 339      | Negrioni, Pietro                          | 172      |
| — Pieter  | 331      | Nelli, Ottaviano und Tomasuccio           | 74       |
| Mieris d. Ä., Frans                               | 347      | — Pietro                                  | 27       |
| — Frans d. J., Jan und Willem                     | 348      | — Plautilla                               | 161      |
| Mignard, Nicolas, gen. d'Avignon                  | 379      | Netscher, Kaspar, Konst. und Theodor      | 347      |
| — Pierre, gen. le Romain                          | 376      | Nicolas Elias                             | 329      |
| Mignon, Abraham                                   | 397      | Nieuchatel, Colyn van                     | 229      |
|   |          | Nieuland, Adriaen van                     | 313      |

|   | Seite    |                                       | Seite    |
|---|----------|---------------------------------------|----------|
| Nikelen, Jan van                        | 359      | Paxino da Nova                        | 41       |
| Nogari, Giuseppe                        | 288      | Pecori, Domenico                      | 73       |
| Nolpe, Pieter                           | 357      | Pedro de Cordova                      | 202      |
| Nooms, Reynier                          | 358      | Peeters, Honaventura                  | 321      |
| Noort, Adam van                         | 218, 293 | — Gillis                              | 321      |
| — Jan van                               | 328      | Pellegrini, Antonio                   | 286      |
| — Lambrecht van                         | 218      | — da Modena                           | 172      |
| Northcote, James                        | 387      | — da San Daniele, Martino da Udine    | 190      |
| Nozzo, gen. Calandrino                  | 23       | Pellicciaio, Giacomo di Mino gen. il  | 33       |
| Núñez, Juan                             | 202      | Pencz, Jörg                           | 239      |
| Nuvoloni, Carlo Francesco, gen. Panfilo | 285      | Pennachi, Girolamo                    | 179      |
| Nuzi, Allegretto                        | 38       | — Pier Maria                          | 179      |
| Nyts, Gillis                            | 320      | Penni, Giovanni Francesco             | 171      |
| <b>O</b>                                |          |                                       |          |
| Oderisi da Gubbio                       | 37       | Pepyn, Marten                         | 301      |
| Oderisio da Napoli                      | 21       | Pereda, Antonio                       | 379      |
| Oever, Hendrik ten                      | 347      | Perugino, Pietro Vanucci gen. il      | 77       |
| Ogionio, Marco d'                       | 175      | Peruzzi, Baldassare                   | 67, 169  |
| Oliver, Isaac                           | 386      | Pesarese, Simone Cantarini            | 276      |
| — Peter                                 | 386      | Pesellino, Francesco di Stefano       | 55       |
| Olmdorfer, Hans                         | 339      | Pesello, Giuliano d'Arrigo gen.       | 55       |
| Oostens, Isaak van                      | 318      | Pesne, Antoine                        | 379      |
| Opie, John                              | 387      | Peters, Jan                           | 321      |
| Opstal, Jasper Jacob van                | 312      | Petroni, Diotisalvi und Gilio         | 3        |
| Orbetto, Alessandro Turchi              | 286      | Peyron, Jean-François-Pierre          | 379      |
| Orcagna, Andrea di Cione gen.           | 24       | Pfenning, D.                          | 140      |
| Orient, Jos.                            | 401      | Piazza, Albertino und Calisto         | 194      |
| Orizzonte, Jan Frans van Bloemen        | 320      | Piazzetta, Giambattista               | 286      |
| Orlando, Deodato di                     | 3        | Pier Antonio da Foligno               | 75       |
| Orley, Barend van                       | 215      | Pierino del Vaga, Piero Buonacorso    | 171      |
| Orsi, Lelio                             | 198      | Piero della Francesca                 | 68       |
| Ossenbeck, Jan van                      | 354      | — di Cosimo                           | 64       |
| Ostade, Adriaen van                     | 351      | Pieter Claesz                         | 361      |
| — Isack van                             | 351      | Pietro di Duccio                      | 38       |
| Ostendorfer, Michael                    | 241      | Pievani di S. Agnese, Stefano         | 41       |
| Osorio, Meneses                         | 371      | Pintali, Giovanni                     | 74       |
| Oudry, Jean Baptiste                    | 385      | Pinturicchio, Bernardo Betti gen.     | 80       |
| Ouwater, Albert van                     | 113      | Piombo, Sebastiano Luciani            | 173      |
| Owens, Jürgen                           | 395      | Pippi, Giulio, gen. Giulio Romano     | 170      |
| <b>P</b>                                |          |                                       |          |
| Pacchia, Girolamo del                   | 67, 169  | Pisano, Giunta                        | 3        |
| Pacchiarotti, Giacomo                   | 67, 169  | — Vittore                             | 96       |
| Pacher, Friedrich, Hans und Michael     | 140      | Pizzolo, Nicolo                       | 93       |
| Pacini, Matteo                          | 27       | Plattenberg, Matthäus van             | 321      |
| Padovanino, Alessandro Varotari         | 286      | — Pleydenwuff, Hans                   | 136      |
| Pagani, Gregorio                        | 282      | — Wilhelm                             | 139      |
| — Vincenzo                              | 81       | Poelenburgh, Cornelis van             | 352      |
| Paggi, Giovanni Battista                | 284      | Polidoro Veneziano, gen. Lanziani     | 186      |
| Palamedes, Palamedesz                   | 359      | Pollajuolo, Antonio                   | 56       |
| Palma, Giacomo, gen. il Vecchio         | 181      | — Piero                               | 57       |
| — Giovine, Jacopo                       | 286      | Ponte, Francesco da, gen. Bassano und |          |
| Palmerucci, Guido                       | 37       | Söhne Francesco, Giovanni, Giro-      |          |
| Palmezzano, Antonio                     | 70       | lamo, Jacopo und Leandro              | 188      |
| Pan, Jan Lys                            | 328      | Pontorno, Jacopo Carucci              | 166      |
| Panetti, Domenico                       | 100      | Poorter, Willem de                    | 342      |
| Panfilo, Carlo Francesco Nuvoloni       | 285      | Porcellis, Ian                        | 358      |
| Panneels, Willem                        | 311      | Pordenone, Bernardo Licinio de        | 191      |
| Pannini, Gianpaolo                      | 284      | — Giovanni Antonio Sacchi             | 190      |
| Paolino da Pistoja, Fra                 | 163      | — Giulio Licinio da                   | 191      |
| Paolo da Modena, Fra                    | 39       | Potter, Paul                          | 360      |
| — di Giov. Fai                          | 35       | — Pieter                              | 346      |
| Pantoja de la Cruz, Juan                | 294      | Pourbus Frans d. A. und d. J., Pieter | 229      |
| Papacello, Tomm. Barnabei gen.          | 73       | Poussin, Gaspard Dughet               | 383      |
| Pape, Abraham de                        | 348      | Poussin, Nicolas                      | 375, 383 |
| Pareja, Juan de                         | 371      | Prado, Blas de                        | 295      |
| Parentino, Bernardo                     | 92       | Predis, Ambrogio de                   | 177      |
| Parmeggianino, Francesco Mazzuola gen.  | 109      | Preisler, Daniel und Joh. Daniel      | 390      |
| Patel, P.                               | 384      | Preti, Fra Mattia, gen. il cavaliere  | 280      |
| Pater, Jean-Baptiste Jos.               | 382      | Calabrese                             |          |
| Patinir, Joachim                        | 214      | Previtali, Andrea Cordeliaghi gen.    | 91       |
| Paudiss, Christoph                      | 395      | Prevost, Jean                         | 216      |
| Paul von Limburg                        | 7        | Primaticcio, Francesco                | 172, 208 |
|   |          | Prince, Jean-Baptiste le              | 382      |
|   |          | Procaccini, Camillo Ercole            | 269      |
|   |          | — Ercole                              | 178      |
|   |          | — Ercole d. J.                        | 285      |
|   |          | — Giulio Cesare                       | 269      |

|   | Seite    |   | Seite    |
|---|----------|---|----------|
| Prugger, Nikolaus                       | 395      | Rotari, Pietro Conte                        | 283      |
| Prunner, Urban                          | 131      | Rottenhammer, Johann                        | 392      |
| Puccinelli, Angelo                      | 37       | Rottmayr, Joh. Franz                        | 306      |
| Puccio, Capanna                         | 22       | Roymersvale, Marinus van                    | 214      |
| — di Simone                             | 27       | Rubens, Peter Paul                          | 292      |
| — Pietro di                             | 22       | Rueland, Wolf                               | 140      |
| Puligo, Domenico                        | 166      | Rugendas, Georg Phil.                       | 396      |
| Pulzone, Scipione                       | 175      | Rusini Filippo                              | 17       |
| Pynaker, Adam                           | 353      | Ruthart, Karl Andr.                         | 397      |
| Pynas, Jan                              | 328      | Ruysch, Rachel                              | 362      |
|   |          | Ruysdael, Jacob van                         | 355      |
| <b>Q</b>                                |          | Ruyssen, Warnar van                         | 353      |
| Quast, Pieter                           | 351      | Ryck, Pieter Cornelisz van                  | 361      |
| Quellinus, Erasmus                      | 310      | Ryckaert, David, David II und Marten        | 315      |
| — Jan Erasmus                           | 312      | — David III.                                | 316      |
| Querfurt, August                        | 400      | Rysbrack, Pieter                            | 320      |
| Quesnel, François                       | 207      |   |          |
|   |          | <b>R</b>                                    |          |
| <b>R</b>                                |          | Sabbatino, Andrea                           | 172      |
| R., F. (Frühauf, Rueland?)              | 139      | Sacchi, Andrea                              | 276, 283 |
| Raffaele Santi                          | 153      | — Giovanni Antonio, gen. Pordenone          | 190      |
| Raffaellino del Garbo                   | 60       | — Pier Fr.                                  | 98       |
| — di Francesco                          | 163      | Saenredam, Pieter                           | 358      |
| Raffaello di Francesco                  | 60       | Saftleven, Cornelis                         | 351      |
| Raffaello dal Colle                     | 172      | — III, Herman                               | 354      |
| Raibolini, Francesco, gen. Francia      | 100      | Sala, Andrea                                | 177      |
| Raimondi, Marc Antonio                  | 172      | Sallaert, Ant.                              | 395      |
| Ramenghi da Bagnacavallo, Bartolomeo    | 195      | Salmeggia, Enea Talpino                     | 178      |
| Ramsey, Allan                           | 286      | Salvi, Giambattista, gen. Sassoferrato      | 276      |
| Ravestyn, Anthonis van                  | 331      | Salviati, Francesco de Rossi                | 167      |
| — Jan van                               | 331      | Sanders, Jan, gen. Hemessen                 | 217      |
| Refinger, Ludwig                        | 239      | Sandrat, Joachim und Johann                 | 395      |
| Rembrandt Harmensz van Ryn              | 334      | Santa Croce, Francesco Bizo und Girolamo da | 179      |
| Remeus, David                           | 300      | Santafede, Fabricio                         | 269      |
| Reni, Guido                             | 272      | Santerre, J. B.                             | 328      |
| Restout, Jean                           | 378      | Santi, Giovanni                             | 75       |
| Reynoldt, Josuah                        | 186      | — Raffaele                                  | 153      |
| Ribalta, Francisco de                   | 205      | — di Tito                                   | 167      |
| Ribera, José                            | 364      | Saraceni, Carlo                             | 279      |
| — Jusepe de, gen. Spagnoletto           | 279      | Sarto, Andrea del                           | 164      |
| Ricci, Giovanni Pietro, gen. Gianpietro | 177      | Sassetta, Stefano di Giovanni, gen.         | 65       |
| — Marco                                 | 288      | Sassoferrato, Giambattista Salvi            | 276      |
| — Sebastiano                            | 286      | Savery, Roeland                             | 319      |
| Ricciarelli, Daniele, gen. da Volterra  | 174      | Savoluo, Gian Girolamo                      | 192      |
| Riccio, Domenico del, gen. Brusasorci   | 192      | Scarrello (Scarsellino), Ippolito           | 269      |
| Ridinger, Joh. Elias                    | 401      | Schäffler, Bartholme                        | 131      |
| Rigaud, Hyacinthe                       | 377      | Schaffner, Martin                           | 250      |
| Rillaer, Jan van                        | 216      | Schalcken, Gottfried                        | 348      |
| Rincon, Antonio del                     | 202      | Schäufelin, Leonhard                        | 236      |
| Rivaltz, Antoine                        | 378      | Scheits, Math.                              | 396      |
| Rizi, Francisco                         | 371      | Schiavone, Andrea Meldollo, gen. il         | 185      |
| Robusti, Domenico                       | 187      | — Gregorio                                  | 92       |
| — Jacopo, gen. il Tintoretto            | 186      | Schidone, Bartolomeo                        | 284      |
| — Marietta                              | 187      | Schinnagel, Max Jos.                        | 401      |
| Roddelstadt, Peter, gen. P. Gothland    | 246      | Schmidt, Martin Johann                      | 399      |
| Roelas, Juan de las                     | 205      | Schneliaweg, Mang.                          | 111      |
| Roghman, Roelant                        | 357      | Schön, Martin                               | 130      |
| Rogier van der Weyden                   | 108      | Schönfeld, Joh. Heinrich                    | 396      |
| Romanelli, Gianfrancesco                | 283      | Schongauer, Ludwig                          | 141      |
| Romanino, Girolamo                      | 193      | — Ma tin                                    | 130      |
| Romano, Giulio Pippi                    | 170      | Schoonjans, Anthoon                         | 312      |
| Rombouts, Gilles und Salomon            | 356      | Schooten, Joris van                         | 334      |
| — Theodor                               | 301      | Schöpfer, Hans                              | 219      |
| Romeyn, Willem                          | 354      | Schoubroeck, Pieter                         | 318      |
| Roncalli, Cristofano                    | 269      | Schrieck, Otto van                          | 361      |
| Rondani, Francesco                      | 198      | Schüchlin, Hans                             | 128      |
| Rondinello, Niccolò                     | 101      | Schut, Cornelis                             | 309      |
| Roore, Ignatius de                      | 312      | Schwarz, Christoph                          | 266      |
| Roos, Johann Heinrich                   | 396      | — Martin                                    | 130      |
| — Philipp Peter (Rosa di Tivoli)        | 397      | Scorel, Jan van                             | 224      |
| Rosa, Salvator                          | 280      | Secreta, Karl                               | 396      |
| Rosselli, Cosimo                        | 64       | Sebastiani, Lazzaro                         | 89       |
| — Matteo                                | 282      | Seekatz, Joh. Konrad                        | 400      |
| Rosso, Giambattista di Jacopo           | 166, 208 |   |          |

|   | Seite    |  | Seite |
|---|----------|--|-------|
| Seghers, Daniel                                       | 323      |  |       |
| — Hercules  | 356      |  |       |
| Segna, Bonaventura und Niccolò di                     | 30       |  |       |
| Sellajo, Jacopo del                                   | 55       |  |       |
| Semitecolo, Niccolò                                   | 41       |  |       |
| Serafino Serafini                                     | 39       |  |       |
| Siberechts, Jan                                       | 329      |  |       |
| Sicilolante, Girolamo                                 | 175      |  |       |
| Siculo, Jacopo  | 82       |  |       |
| Signorelli, Francesco                                 | 73       |  |       |
| — Luca d'Egidio di Ventura de                         | 71       |  |       |
| Silvestre, Louis                                      | 378      |  |       |
| Simon von Aschaffenburg                               | 246      |  |       |
| Simone dei Crocifissi                                 | 38       |  |       |
| — Martini   | 32       |  |       |
| Singleton, Henry                                      | 389      |  |       |
| Sirani, Elisabetta und Giovanni Andrea                | 276      |  |       |
| Slingeland, Pieter                                    | 348      |  |       |
| Smirke, Robert  | 389      |  |       |
| Snayers, Pieter                                       | 313      |  |       |
| Snellinck, Jan  | 390      |  |       |
| Snyders, Frans  | 322      |  |       |
| Sodoma, Giovanni Antonio Eazzi                        | 167      |  |       |
| Soetermans, Joost (Sustermans)                        | 305      |  |       |
| Soggi, Niccolò  | 73       |  |       |
| Sogliani, Giovanni Antonio                            | 164      |  |       |
| Sojaro, Bernardino Gatti, gen. il                     | 198      |  |       |
| Solario, Andrea del Gobbo                             | 98, 176  |  |       |
| Solimena, Francesco                                   | 282      |  |       |
| Son, Jan und Joris van                                | 323      |  |       |
| Sontman, Pieter Claes                                 | 328      |  |       |
| Sorgh, Hendrik Martens                                | 351      |  |       |
| Spada, Leonello                                       | 276      |  |       |
| Spadaro, Domenico Garciulo gen. Micco                 | 282      |  |       |
| Spagna, Giovanni di Pietro, gen. lo                   | 80       |  |       |
| Spagnoletto, Jusepe de Ribera                         | 279      |  |       |
| Speranza, Giovanni                                    | 95       |  |       |
| Spierinx, Pieter                                      | 320      |  |       |
| Spinelli, Parri                                       | 27       |  |       |
| Spinello di Luca Aretino                              | 26       |  |       |
| Sprangher, Bartel                                     | 219      |  |       |
| Squarcione, Francesco                                 | 91       |  |       |
| Stanzioni, Massimo                                    | 280      |  |       |
| Starnina, Gherardo                                    | 28, 202  |  |       |
| Staveren, Jan Adriaensz van                           | 348      |  |       |
| Steen, Jan  | 349      |  |       |
| Steenwyck, Hendrik d. A. u. d. J.                     | 321      |  |       |
| Stefano da Ferrara                                    | 99       |  |       |
| — del Tiziano   | 185      |  |       |
| — da Zevio  | 96       |  |       |
| Steffani Tommaso degli                                | 21       |  |       |
| Stella Jacques  | 376      |  |       |
| Stimmer, Tobias                                       | 205      |  |       |
| Stoop, Dirk   | 359      |  |       |
| Stothard, Thomas                                      | 389      |  |       |
| Straet, Jan van der                                   | 219      |  |       |
| Strauch, Lorenz                                       | 391      |  |       |
| Strigel, Bernhard                                     | 134, 251 |  |       |
| — Claus, Hans und Jos.                                | 133      |  |       |
| Strozzi, Bernardo, gen. Capuccino oder Prete Genovese | 284      |  |       |
| Strudel, Peter  | 396      |  |       |
| Studen, Ernst   | 398      |  |       |
| Stumme, Absolon                                       | 141      |  |       |
| Sturm, Ferd.  | 202      |  |       |
| Suardi, Bartolomeo, gen. Bramantino                   | 97, 177  |  |       |
| Subleyras, Pierre                                     | 378      |  |       |
| Succa, Anthoon  | 201      |  |       |
| Suess, Hans, gen. Hans von Kulmbach                   | 237      |  |       |
| Sueur, Eustache, Le                                   | 376      |  |       |
| Sunter, Jakob   | 140      |  |       |
| Sustermans, Joost Soetermans                          | 305      |  |       |
| Swanefel, Herman                                      | 353, 384 |  |       |
| Swart von Gröningen, Jan                              | 220      |  |       |
| Swartz, Michael (Sweerts)                             | 346      |  |       |

## T

|   |          |
|---|----------|
| Taddeo di Bartolo   | 35       |
| Tafi, Andrea  | 3, 15    |
| Talpino, Enea   | 269      |
| Tamagni, Vincenzo dei   | 172      |
| Tamm, Werner  | 397, 398 |
| Tassi, Agostino   | 276      |
| Tavarone, L.  | 202, 269 |
| Tempesta, Antonio   | 167      |
| Teniers, Abraham, David III, David IV, Julian III und Theodor | 315      |
| — David, d. A. und David d. J.                                | 314      |
| Terborch d. J., Gerard  | 346      |
| Terbrugghen, Hendrik  | 327      |
| Testa, Pietro   | 283      |
| Theotocopuli, Domenico, gen. il Griego                        | 205      |
| Thiele, Joh. Alex.  | 401      |
| Thielen, Jan Philips van                                      | 323      |
| Thornhill, James  | 386      |
| Thys, Pieter  | 311      |
| Tiarini, Alessandro   | 275      |
| Tibaldi, Pellegrino   | 202      |
| Tiberio d'Assisi  | 82       |
| Tieffental, Hans  | 128      |
| Tielsens, Hans  | 319      |
| Tiepolo, Giambattista   | 287      |
| — Giovanni Domenico und Lorenzo                               | 288      |
| Tilborch, Gillis von  | 315      |
| Tintoretto, Jacopo Robusti, gen. il                           | 186      |
| Tischbein, Wilhelm  | 402      |
| Tisi da Garofalo, Benvenuto                                   | 195      |
| Tiziano Vecelli   | 182      |
| Tobar, Alonso Miguel de                                       | 371      |
| Tomè, Luca  | 33       |
| Tommaso, Niccolò di   | 26       |
| — Barnabei, gen. Papacello                                    | 73       |
| — da Modena   | 39       |
| — da Mutina   | 119      |
| — degli Stefani   | 21       |
| tom Ring, Ludger d. A., Ludger d. J. und Hermann              | 264      |
| Torbido, Francesco, gen. il Moro                              | 191      |
| Torreggiani, Bartolomeo                                       | 281      |
| Traini, Francesco   | 26       |
| Traut, Wolf   | 236      |
| Trevisani, Francesco  | 286      |
| Troger, Paul  | 398      |
| Troy, François de   | 377      |
| — Jan François de   | 378      |
| Tulden, Theodor van   | 310      |
| Tura, Cosimo, gen. Cosmè                                      | 99       |
| Turchi, Alessandro, gen. l'Orbetto                            | 286      |
| Turone da Verona  | 40       |

## U

|                            |          |
|----------------------------|----------|
| Uccello, Paolo             | 49       |
| Uden, Lucas van            | 319      |
| Uffenbach, Philipp         | 392      |
| Ugolino                    | 30       |
| — di Prete Ilario          | 18       |
| Uitenbroeck, Moses van     | 328, 353 |
| Uitewaal, Joachim          | 226      |
| Undelof, Jacques           | 116      |
| Unterberger, Michel Angelo | 398      |

## V

|                                |     |
|--------------------------------|-----|
| Vaccaro, Andrea                | 280 |
| Vadder, Lodewyk de             | 319 |
| Valckenborch, Lucas und Marten | 221 |
| Valckert, Werner van           | 329 |
| Valdes Leal, Juan de           | 370 |
| Valentin, le                   | 380 |

|  | Seite |                                      | Seite    |
|--|-------|--------------------------------------|----------|
| Van Bommel, Willem                       | 397   | Vliet, Hendrik Cornelisz van         | 359      |
| Van Bergen, Dirk                         | 354   | Vois, Arie de                        | 349      |
| Van den Broeck, Elias                    | 323   | Volterra, Daniele Ricciarelli        | 174      |
| Van den Eeckhout, Gerbrandt              | 343   | — Francesco da                       | 23       |
| Van der Capelle, Jan                     | 358   | Voort, Cornelis van der              | 329      |
| Van der Does, Jacob                      | 360   | Vos, Cornelis de                     | 302      |
| Van der Lamén, Chr. Jac.                 | 316   | — Marten de                          | 218      |
| Van der Meulen, Adam Frans               | 380   | — Paul de                            | 322      |
| — Adriaen                                | 360   | — Simon de                           | 305, 311 |
| Van de Velde, Willem                     | 358   | Vouet, Simon                         | 375      |
| Van Hoogstraten, Samuel                  | 343   | Vranck, Sebastian                    | 313      |
| Van Kessel, Jan                          | 357   | Vriendt, Frans de, gen. Frans Floris | 218      |
| Van Loo, Louis                           | 378   | Vries, Roelof de                     | 356      |
| Vanni, Andrea                            | 35    | Vroom, Cornelis                      | 355      |
| — Betto und Turino                       | 37    | — Hendrik Cornelisz                  | 358      |
| — Iippo                                  | 33    |                                      |          |
| Van Nickelen, Jan                        | 354   | <b>W</b>                             |          |
| Van Tel, Dominicus                       | 348   | Wael, Cornelis de                    | 313      |
| Vanucci, Pietro, gen. il Perugino        | 77    | Waterloo, Anton                      | 357      |
| Vargas, Luis de                          | 203   | Watson, George                       | 387      |
| Varin, Quentin                           | 209   | Watteau, Antoine                     | 382      |
| Varotari, Allessandro gen. il Padovanino | 286   | Weenix, Giovanni Battista            | 345      |
| Vasari, Giorgio                          | 166   | — Jan                                | 361      |
| Vasco, Gran                              | 206   | Werff, Adriaen van der               | 352      |
| Vassilachi, Antonio, gen. l'Aliense      | 187   | Wertinger, Hans                      | 241      |
| Vecchieta, Lorenzo di Pietro gen.        | 66    | West, Benjamin                       | 387      |
| Vecelli, Cesare, Francesco, Marco und    |       | Wet, Jacob de                        | 342      |
| — Orazio                                 | 185   | Weyden, Goswien und Peter van der    | 110      |
| — Tiziano                                | 182   | — Rogier van der                     | 108      |
| Veen, Otto van                           | 218   | Weyer, J. Math.                      | 396      |
| Veerendael, Nicolas van                  | 361   | Wildens, Jan                         | 319      |
| Velasco, da Coimbra                      | 206   | Wilhelm von Herle (Wilhelm von Köln) | 122      |
| — Luis de                                | 205   | Willaeis, Abraham, Adam und Isaak    | 321      |
| Velazquez, Diego Rodriguez de Silva      | 364   | Willmann, Michael                    | 395      |
| Velde, Esaias van de                     | 355   | Wilson, Richard                      | 389      |
| Veneziano, Antonio                       | 26    | Witte, Emanuel de                    | 358      |
| — Domenico                               | 52    | — Jasper de                          | 320      |
| — Donato                                 | 83    | — Pieter de                          | 210      |
| — Giovanni, Lorenzo, Luca u. Paolo       | 41    | Woensam, Anton und Jasper            | 261      |
| Venne, Adriaen van de                    | 333   | Wolfaert, Artus                      | 313      |
| Venusti, Marcello                        | 174   | Wolfovoet, Victor                    | 311      |
| Verbrugghen, Jasp. Pieter                | 323   | Wolferzhauser, Ulrich                | 331      |
| Verdier, François                        | 377   | Wolgemut, Michael                    | 137      |
| Verelst, Pieter                          | 351   | Wouters, Frans                       | 311      |
| Verendal, Nic. van                       | 323   | Wouwermann, Jan und Pieter           | 300      |
| Verkolje, Jan.                           | 348   | — Philips                            | 359      |
| Vermeeer van Delft, Jan.                 | 148   | Wurmser, Nicolaus                    | 120      |
| Vermeyen, Jan, Corn.                     | 202   | Wyck, Thomas                         | 146      |
| Vernet, Claude Joseph                    | 385   | Wyclaet, Wilhelm                     | 116      |
| Veronese, Paolo Caliari, gen. il         | 188   | Wynants, Jan                         | 356      |
| Verrio, Antonio                          | 386   | Wynrich von Wesel                    | 123      |
| Verrocchio, Andrea del                   | 57    |                                      |          |
| Verschuring                              | 353   | <b>X</b>                             |          |
| Verspronck, Cornelis                     | 333   | Ykens, Frans                         | 323      |
| Vertaughen, Daniel                       | 353   |                                      |          |
| Verwilt, Frans                           | 353   | <b>Z</b>                             |          |
| Vicentino, Andrea Micchieli              | 286   | Zaganelli, Francesco, gen. Cotignola | 101      |
| Vico, Francesco de                       | 98    | Zampieri, Domenico, gen. Domenichino | 274      |
| Victoors, Jan                            | 343   | Zavattari, Francesco und Giorgio     | 98       |
| Vien, Joseph-Marie                       | 379   | Zegers, Gerard                       | 311      |
| Vigée, Elis.-Louise le Brun              | 379   | Zeitblom, Bartholme                  | 129      |
| Vigualli, Jacopo                         | 283   | Zelotti, Battista Farinati gen.      | 190      |
| Villarcencio, Pedro Nunez de             | 371   | Zenale, Bernardino Martini gen.      | 97       |
| Vincent, François-André                  | 379   | Zenobi, Macchiavelli                 | 64       |
| Vinci, Lionardo da                       | 145   | Zevio, Stefano da                    | 96       |
| Vinckboons, David                        | 300   | Zick Januarius                       | 399      |
| Viola, Giambattista                      | 176   | Zoppo, Marco                         | 92       |
| Vitale da Bologna                        | 38    | Zuccarelli, Francesco                | 283      |
| Viti, Timoteo                            | 101   | Zuccaro, Federigo und Taddeo         | 174      |
| Vittore di Matteo                        | 91    | Zurbaran, Francisco                  | 293      |
| Vivarini, Alwise                         | 84    |                                      |          |
| — Antonio und Bartolomeo                 | 83    |                                      |          |
| Vivien, Joseph                           | 370   |                                      |          |

89057258675



b89057258675a



89057258675



b89057258675a