



This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

- + *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
- + *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
- + *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
- + *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at <http://books.google.com/>



Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

- + *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.
- + *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.
- + *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.
- + *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter <http://books.google.com> durchsuchen.

JACOB BURCKHARDT

DER
CICERONE
ZWEITER THEIL
III.

9. Auflage.

E. A. SEEMANN in LEIPZIG.




KOHLER ART LIBRARY

Library

of the

University of Wisconsin



to be a "good" person. The concept of "good" is subjective and varies across cultures and time. What is considered "good" in one culture may be considered "bad" in another. For example, in some cultures, it is considered good to be obedient and respectful, while in others, it is considered good to be independent and assertive. The concept of "good" is also influenced by religious and philosophical beliefs. Some religions, such as Christianity, emphasize the importance of love, compassion, and forgiveness, while others, such as Buddhism, emphasize the importance of mindfulness and detachment. Philosophical traditions, such as utilitarianism, emphasize the importance of maximizing happiness and minimizing suffering. The concept of "good" is also influenced by social norms and expectations. What is considered "good" in a particular society may change over time as social norms and expectations evolve. For example, in a society where gender equality is valued, it may be considered good for women to work and contribute to society, while in a society where traditional gender roles are still prevalent, it may be considered good for women to stay at home and care for their families. The concept of "good" is also influenced by individual values and beliefs. Some people may value honesty and integrity, while others may value loyalty and devotion. The concept of "good" is a complex and multifaceted concept that is shaped by a variety of factors, including culture, religion, philosophy, social norms, and individual values. It is important to recognize that the concept of "good" is subjective and varies across cultures and time, and to avoid imposing one's own definition of "good" on others. Instead, it is important to engage in dialogue and to seek to understand the perspectives of others on this important and often-debated topic.

Γ

SECRET

1

JACOB BURCKHARDT

DER CICERONE

NEUNTE VERBESSERTE UND VERMEHRTE AUFLAGE

ZWEITER THEIL

MITTELALTER UND NEUERE ZEIT

III.

MALEREI



DER CICERONE

EINE ANLEITUNG
ZUM GENUSS DER KUNSTWERKE ITALIENS
VON
JACOB BURCKHARDT

*Haec est Italia diis sacra.
Plinius H. N.*

NEUNTE VERBESSERTE UND VERMEHRTE AUFLAGE

UNTER MITWIRKUNG VON FACHGENOSSEN BEARBEITET VON

W. BODE UND C. V. FABRICZY

ZWEITER TEIL
MITTELALTER UND NEUERE ZEIT

III.
MALEREI



LEIPZIG
VERLAG VON E. A. SEEMANN
1904.

Alle Rechte vorbehalten.

Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig.

101861

DEC 13 1906

W 36

B 89

III. MALEREI.

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

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

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

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

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

Eine fast ununterbrochene, dokumentierte Reihe von christlichen Malereien seit der Zeit der staatlichen Anerkennung des Christentums gewähren die Mosaiken der Kirchen. Wir müssen die Voraussetzungen, unter denen sie zu betrachten sind, kurz erörtern.

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

In der Wiederholung des traditionell Überkommenen liegen die Vorzüge, aber auch die Mängel des byzantinischen Stiles. In Konstantinopel nämlich, wo sich mit der Zeit die meiste und prachvollste Kunstübung der christlichen Welt konzentrierte, bildete sich etwa seit Justinian eine gewisse Anordnung der darzustellenden Szenen, eine bestimmte Bildung der einzelnen Gestalten nach Bedeutung und Rang, eine ganz besondere Behandlung alles Einzelnen zum System aus. Die Annahme dieses vorgeschriebenen Systemes war natürlich für den einzelnen Künstler die Aufhebung der schöpferischen oder erfinderischen Tätigkeit. Es blieb ihm nur übrig, zu reproduzieren, und dies geschah je länger desto mehr in der Weise, daß der Natur nicht einmal ein Blick gegönnt wurde. Daher findet man z. B. so viele fast identische Madonnen dieses Stiles; daher gleichen sich die verschiedenen Darstellungen derselben Szene fast ganz und die einzelnen heiligen Gestalten desselben Inhaltes durchaus. — Wir beklagen das Ersterben der Subjektivität, aber es war unvermeidlich bei der Herrschaft des bis in die Details durchgeführten gleichartigen Typus¹⁾, und man muß schon die Kunst orientalischer Kulturvölker,

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

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

Dieses Formensystem gewann nun einen großen Einfluß auch in Italien. Nicht nur waren viele und wichtige Gegenden und Städte, am wenigsten freilich Rom in der zweiten Hälfte des ersten Jahrtausends, in einer teilweisen Abhängigkeit von der griechischen Kultur geblieben, sondern die byzantinische Kunst hatte bestimmte Eigenschaften, die ihr für lange die Herrschaft über ganz Italien sicherten. Schon die kirchliche Empfindungsart war eine ähnliche hier wie dort; erst um die Mitte des 11. Jahrh. entschied sich der kirchliche Bruch zwischen Rom und Byzanz für immer. Somit war zunächst kein wesentliches Hindernis vorhanden. Dann mußte das gestörte und verarmte italienische Kulturleben von dem (wenigstens in der Hauptstadt) überwiegenden byzantinischen überflügelt werden, auch wenn dieses nur die Tradition der künstlerischen Technik vorausgehört hätte. Diese aber war in jener Zeit ein entscheidendes Element; sobald die Kirche nur durch Prachtstoffe und deren möglichst reiche Behandlung wirken zu können glaubte, fand sie ihre Rechnung besser bei den aus Konstantinopel kommenden Künstlern und Kunstwerken, deren Art und Bedingungen man kannte, als bei den einheimischen. Und so ist vom 7. bis zum 13. Jahrh. der italienische Maler seiner eigenen Verwilderung bei kleinern Aufgaben überlassen, wenn er nicht vorzieht, den Byzantinern bei der Ausführung dessen, was sie vorschreiben, zu helfen. In einzelnen Städten, wie Venedig, siedeln sich ganze Kolonien von Griechen um eine Kirche herum als Mosaizisten an, selbst für ein Jahrhundert und darüber. Es war ein erhabener Augenblick im italienischen Leben, als man sie verabschiedete, weil wieder eine einheimische Formen-

bildung erwacht war, weil man das Heilige jetzt aus eigenen Kräften zu gestalten vermochte. Zerstreute byzantinische Einflüsse hielten sich indes noch lange (in Venedig, Unteritalien usw.) und sind noch zur Stunde, besonders bei der süditalienischen Landbevölkerung nicht gänzlich ausgestorben, weil die byzantinische Stilisierung sich mit den heiligen Typen im Volksbewußtsein zu eng verschwistert hatte.

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

Der Aufschwung der Mosaikmalerei im 4. Jahrh. ist verknüpft mit der Entwicklung der kirchlichen Baukunst. Es schafft hier weniger die Kunst als die Kirche ein System religiöser Ausdrucksweisen und Gedankenreihen, die ein geschichtliches Denkmal ersten Ranges ausmachen. Und zwar ist es meist die *Ecclesia triumphans*, die sich ausspricht; nicht das Erdenwallen Christi und der Heiligen, sondern ihre apokalyptische Verherrlichung ist das Hauptthema. Raumlos im Unendlichen, daher auf blauem Grunde, häufiger (und später durchgängig) auf Goldgrund existieren diese Gestalten; der ihnen beigegebene Erdboden ist entweder eine schlichte Fläche oder durch Blumen, durch Zugabe des Jordanflusses, der Paradieseströme usw. symbolisch als das Paradies charakterisiert. Die Bewegungen sind mäßig und feierlich; es ist mehr ein Sein als ein Tun. Bei der Gestaltung der heiligen Figuren im einzelnen haben antike Gewandstatuen vielfach bestimmend eingewirkt; bei dem Typus Christi mag eine alte Überlieferung mitgespielt haben; die häufig sich findenden Porträtfiguren erscheinen in ihrer prächtigen Standestracht. — Um den Gedankenkreis zu würdigen, der sich hier entwickelt, muß man sich in die Anschauung jener Zeit hinein versetzen. Die Gegenüberstellung z. B. von Propheten und Aposteln gilt hier ganz einfach als Parallele von Verheißung und Erfüllung; eine ruhige schreitende Bewegung, ein Kniebeugen genügt als Symbol der Huldigung; das Aufheben der Arme bedeutet Reden, Beten und Machtäußerung, je nach den Umständen; der Geist des Jahrtausends kommt allem so sehr entgegen, daß er die äußerlichste Andeutung als vollwichtige Zahlung nimmt und ihr bereitwillig nachdichtet, ohne irgend einen physiognomischen Ausdruck des Augenblickes, irgend

eine äußere Verdeutlichung zu verlangen. Die Kunst ist, wie wir oben sagten, im Occident nie gebundener gewesen; die Zeitgenossen haben ihr aber auch so viel zu- und vorgegeben.

Es würde sehr weit führen, wenn wir diesen Bilderkreis hier schildern wollten; den Inhalt der römischen Mosaiken gibt Platners Beschreibung Roms genau¹⁾; die ravennatischen haben zwar vieles, das in Rom nicht vorkommt, doch kann man auch hier den Inhalt erraten. Unsere Aufzählung umfaßt nur die bedeutenderen Arbeiten.

a Nächst den Mosaiken von S. Costanza bei Rom, aus konstantinischer Zeit, welche oben (I, S. 56, a) noch bei Anlaß der antiken
 b Ornamentik genannt wurden, sind die von S. Pudenziana in Rom das früheste Hauptwerk (390): Christus thronend zwischen den Aposteln und zwei weiblichen Figuren, Allegorie der aus Judentum und Heidentum hervorgegangenen Kirche; grandiose Komposition von durchaus römischem Stilcharakter, wenigstens in den Aposteln und
 c Frauengestalten. Gleichen Sinn hat das Mosaik von S. Sabina (430); das Mosaik in der Apsis der Kapelle der hh. Rufina und
 a Sekonda im Baptisterium des Laterans und die Mosaiken des
 e orthodoxen Baptisteriums, S. Giovanni in Fonte, in Ravenna (430) sind aus jener Periode Beispiele, die die volle dekorative Pracht (Einfassungen, Laubwerk, Zierfiguren, Abwechselungen von Stuckrelief und Mosaik) der ursprünglichen Anlage noch aufweist, eines der prachtvollsten Farbenensembles der ganzen Kunst überhaupt. Nicht minder wichtig sind die Mosaiken in der Grabkapelle der Galla Placidia in Ravenna (gegen 440) mit einer ebenso künstlerisch bedeutenden wie archäologisch merkwürdigen Darstellung des guten Hirten. — Die biblischen Geschichten, die in
 g S. M. Maggiore zu Rom an den Obermauern des Mittelschiffes und am Triumphbogen angebracht sind (vor 450, manche stark umgearbeitet oder ganz modern), können als Spezimen der damals üblichen Bilderbibel gelten und haben in der Geschichte der Kompositionen eine ganz besondere Wichtigkeit; der Zyklus ist ein griechisches Werk; man nimmt an, daß Miniaturen die Vorlage abgaben.

Aus derselben Zeit (432—40?) stammt das Mosaikornament in
 h der Vorhalle des Baptisteriums im Lateran.

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

Christus wird in der älteren Zeit in der Regel auf einem Hügel oder auf Wolken stehend (nicht nach neuerer Art schwebend) dargestellt, z. B. in dem imposantesten Mosaik Roms, dem von SS.

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

Cosma e Damiano am Forum (526—30); die Figur Leos IV. a (links) modern. Die Gestalten sind hier von einer Würde und Erhabenheit, die auch heute noch überwältigend wirkt. Die Ausführung ist glänzend und sorgfältig.

In Ravenna stehen die Mosaiken des Baptisteriums der Arianer (oder S. M. in Cosmedin, um 500) sehr zurück gegen die Kuppelbilder in dem andern Baptisterium, deren Nachahmung sie sind. b Aus einer spätern Zeit (gegen 547) stammen die der Chornische in S. Vitale, die u. a. die glänzenden Zeremonienbilder mit dem a Kirchgang Justinians und Theodoras enthalten, Werke, deren sachliche Merkwürdigkeit den Kunstgehalt weit übertrifft; an den Wänden zunächst davor die blutigen und unblutigen Opfer des alten Bundes (Abels Opfer, Abrahams Bewirtung der drei Männer, Isaaks Opfer, Melchisedeks Empfang); Geschichte des Moses; Evangelisten. — An Masse das bedeutendste Mosaikwerk des italischen Festlandes mit Ausnahme der Markuskirche: die beiden großen Friese mit Prozessionen von Heiligen in S. Apollinare nuovo, an den Obermauern des Mittel- schiffes (553—66). Von den Städten Ravenna und Classis (der alten Hafenstadt Ravennas), aus denen sie hervorsprechen, ist die erstere repräsentiert durch jene merkwürdige Darstellung des damaligen, jetzt bis auf einen geringen Rest (I, S. 49*; II, 18, Anm.) verschwundenen Palastes der ostgotischen Könige. Älter sind die 26 Szenen aus dem Neuen Testament und die Einzeldarstellungen zwischen den Fenstern (um 504), wogegen der thronende Christus und die Anbetung der Könige durch spätere, teilweise ganz moderne Restaurationen sehr verloren haben. — Wahrscheinlich noch aus dem 5. Jahrh. sind die Mosaiken der Kap. des erzbischöflichen Palastes (erbaut ver- f mutlich 439—50); das Madonnenbild viel später. — Fast gleichzeitig mit S. Vitale ist S. Apollinare in Classe; die musivische Aus- g schmückung wurde aber erst im 7. Jahrh. (672—77) vollendet (aus dieser Zeit wohl der untere Teil der Apsis und die zwei Bilder an den Chorwänden „dürftige Nachahmungen der Szenen in S. Vitale“). Dem 6. Jahrh. gehören die Verklärung (Apsis) und die Mosaiken am Triumphbogen. Über den Säulen des Mittelschiffes ein Fries mit den Bildnissen der Erzbischöfe, fast das einzige (wenigstens in Kopie erhaltene) Beispiel jener Porträtfolgen frühmittelalterlicher Kirchen¹).

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

In Mailand enthält die Kap. S. Aquilino, ein achteckiger i

¹) Vgl. die Papstköpfe als Konsolen im Dom von Siena (vgl. S. 69, b) und die Papstbildnisse in S. Pietro in Grado vor Pisa (diese al fresco) und in S. Paolo * fuori zu Rom.

Anbau von S. Lorenzo, zwei Nischenhalbkuppeln mit Mosaiken, die Christus zwischen den Aposteln und — sehr durch Restaurationen verdorben — die Verkündigung von Christi Geburt an die Hirten vorstellen, interessante Werke des 6. oder noch des 5. Jahrh.

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

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

- d Es sind zu nennen die Tribünenmosaiken in S. Agnese fuori (625—38) und in einer der Nebenkappen des lateranischen Baptisteriums, dem sog. Oratorio di S. Venanzio (640—42). Letztere Arbeit macht durchaus den Eindruck einer rein handwerksmäßigen Leistung. — Einzelne kleinere Reste: in der kleinen Tribuna von S. Stefano rotondo (642—49); — auf einem der Altäre links in S. Pietro in Vincoli (St. Sebastian als Motivbild der Pest von 680, hier noch bekleidet und als Greis gebildet). Mosaikdarstellungen aus dem Leben Christi in byzantinischer oder syrischer Auffassung boten die Wände der Kapelle Johans VII. (705—8) in St. Peter, deren spärliche Reste im Museum des Laterans, in den vatikanischen Grotten und in der Sakristei von S. M. in Cosmedin (Anbetung der drei Könige) aufbewahrt werden.

- k In den Chormosaiken von S. Ambrogio in Mailand (832) ist mit der byzantinischen Tradition durchaus gebrochen, obwohl auch hier die Inschriften zum Teil griechisch sind. Die Gesichtszüge sind schon in rohen Umrissen, die Gewänder in einem schroffen Changeant (von weiß, grün, rot) gegeben, die Verteilung der an Größe sehr ungleichen Gestalten im Raum ganz ungeschickt; und doch ist viel mehr Leben darin als in den gleichzeitigen römischen Arbeiten¹⁾.

Diese versinken nämlich, vom Beginn des 9. Jahrh. an, in eine

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

ganz barbarische Roheit, die kulturgeschichtlich nicht ganz leicht zu erklären ist; tritt uns doch die echt byzantinische Kunst sonst überall mit einer viel zierlicheren Ausführung entgegen.

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

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

Sachlich merkwürdig: die stehend gewordenen, rituellen Darstellungen der heiligen Geschichte im byzantinischen Sinn (hauptsächlich an den Tonnengewölben und an mehreren Wandflächen des Innern); — die Sammlung von zahlreichen einzelnen byzantinischen Heiligen (hauptsächlich an den Pfeilern und in den Bogenleibungen); — die legendarische Erzählungsweise in der Kap. *Zeno*, mit der Geschichte des Markus, und in einer der fünf halbrunden Wandnischen der Fassade, mit der Geschichte der Leiche des Heiligen; hier u. a. die bei der Architektur erwähnte Abbildung der Kirche; eine andere Geschichte des h. Leichnams im rechten Querschiff (Wand rechts); — die Taufen der Apostel und die nach besonders Geschäften charakterisierten Engel verschiedenen Ranges (Flachkuppeln der Taufkapelle); endlich in den Hauptkuppeln der Kirche: das Pfingstfest, wobei die Anwesenden der fremden Nationen nach Tracht und Aussehen charakterisiert sind (vordere Kuppel); —

Christus mit vier Erzengeln, umgeben von Maria und den Aposteln, ringsum die einzige vollständige Mosaikreihe christlicher Tugenden (mittlere Kuppel), die Wunder der Apostel usw. (Kuppel links).

Dem Stil nach sind es Arbeiten sehr verschiedener Zeit; der Übersicht zu Gefallen mögen sie hier, wie oben S. 369 fg. die Skulpturen, im Zusammenhang genannt werden. Den streng byzantinischen, völlig erstorbenen Stil repräsentieren die Mosaiken der sämtlichen a Kuppeln (11. und 12. Jahrh.) mit Ausnahme derjenigen rechts; als b das älteste, noch dem 10. Jahrh. angehörende Stück gilt der Christus wieder etwas gemilderten und belebten byzantinischen Stil zeigen mit zierlichster Ausführung verbunden: die erwähnten Mosaiken der K a p. c. Zeno, auch jene einer Wandnische der Fassade, u. m. a. Teile. — Auf Grund der Übereinstimmung mit griechischen Bilderhandschriften d müssen auch die interessanten Mosaiken der Vorhalle, sowohl vor den drei Türen als auf der linken Seite der Kirche, als echte Werke des byzantinischen Stiles etwa aus dem 13. Jahrh. betrachtet werden (mit Ausnahme weniger, offenbar moderner Zutaten; übrigens genaue Wiederholungen der etwa 7 Jahrhunderte älteren Kompositionen der sog. Genesis Cottoniana), die Geschichten von der Wertschöpfung bis auf Moses. In der Erzählungsweise ein merkwürdiges Gemisch von symbolischer Auffassung und naiver Naturbeobachtung. — Mehr schematisch sind die Mosaiken der Taufkapelle aus dem Ende des 13. e f und aus dem 14. Jahrh. — Ungeschickt giottesk: die der Capp. S. Isidoro beim linken Querschiffe (um 1350). — Um 1430 die in der Capp. g de' Mascoli, von *Michiel Giambono*, jedoch nur die linke Hälfte des Tonnengewölbes (bezeichnet); die rechte verrät eine viel geschicktere (paduanische) Hand vom Ende des 15. Jahrh. — Durch die ganze h Kirche zerstreut: Kompositionen der *Vivarini*, des *Tizian*, auch viel Späterer. (Die Kuppel rechts; das Paradies am vordern Tonnengewölbe; die meisten Halbrunde der Fassade usw.) — Diese Mosaiken bieten ein geistiges Ganzes mit strengen Bezügen und poetisch-dogmatischer Entwicklung, natürlich nur die ältesten, besonders in und an den Kuppeln; aber viel mehr entwickelt als in jenem System alttestamentlicher Beziehungen auf das Meßopfer, die wir im Chor vor S. Vitale fanden. — Ganz unter byzantinischem Einfluß auch die Mosaiken in den Domen zu Murano und Torcello.

Von den wenigen streng byzantinischen, wenn auch hauptsächlich von Griechen geübten Mosaikmalereien im Normannenreiche sind die Hauptdenkmale in den Kirchen Palermos und der Umgegend hinterlassen. Das wenig organische Verhältnis dieses reichen Schmuckes zur Architektur wurde schon oben angedeutet. Handhabung der Typen, Gewandtheit in der Beherrschung figurenreicher Szenen, sowie die Technik selbst verraten die geübte Schule;

die Beischriften sind griechisch und lateinisch. Die Reihenfolge der Denkmäler in chronologischer Folge ist: Chorräume der Kathedrale von Cefalù (seit 1148); gleichzeitig die prunkvolle Kap. a Palatina, sowie Fragmente in der Martorana (S. M. dell' Ammiraglio) in Palermo; der Dom zu Monreale, voll. 1182; schon o dem Verfall näher: die Kathedrale von Messina, 13. Jahrh. — a Auf dem Festlande gehören hierher die sehr ruinierten Mosaiken der rechten Seitentribüne im Dom von Salerno (um 1260 im Auf- e trag von Giov. da Procida gemacht) und die Lünette im Dom zu Capua (1. Altar l.). f

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

Hier eine Übersicht über das, was in Calabrien, der Basilicata und der Terra d'Otranto noch vorhanden ist¹⁾: Malereien von 959 und 1020 in der Krypta bei Carpignano; bei Patù solche des g 11. Jahrh., wie in der Grotta dell' Annunziata bei Erchia, die in h der Nikolauskap. am Mottolaberge bei Teggiano, vielfach übermalt; in der Kap. der h. Margarethe ebenda außer abendländischen Malereien des 14., byzantinische des 12. Jahrh. — In der Gegend von Tarent i Fresken der Grottenkap. dei santi Eremiti bei Palagianello; in k der nahen Georgskap. Fresken des 13. Jahrh. — Mehrere Grotten mit Wandgemälden in der Gegend von Matera (Kap. der h. Sophia l und die der Madonna delle tre Porte). — In der Umgegend von Brindisi die Kap. S. Lucia (Gemälde des 12. und 13. Jahrh.), die m der hh. Johannes und Blasius bei S. Vito dei Normanni (11. bis n 13. Jahrh.). In S. M. del Casale (vor Brindisi) Fresken von 1322. o — Unterirdische Kapelle dei Santi Stefani bei Vaste südlich von p Otranto (12.—16. Jahrh.). Hier wie in den Fresken zu Soletto das q Nachwirken des Byzantinischen bis ins 14. Jahrh. auffallend. Daneben jedoch, zumal in Soletto, die Ausbildung eines selbständigen Stiles. — Kapelle des Tales von Villanova (12. Jahrh.); Krypta r der Kirche del Carmine bei Ruffano (12. Jahrh.); Candeloragrotte s bei Massafra (Bezirk von Tarent), 13. Jahrh.

Unter byzantinischen Einflüssen entwickelt sich auch die Kunst in Montecassino; bedeutendstes Denkmal aus der Zeit des Abtes

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

Desiderius (2. Hälfte des 11. Jahrh.) die umfangreichen Fresken
 a in S. Angelo in Formis (wenige Miglien von S. M. di Capua).

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

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

Wahrhaft unzählig sind noch jetzt in Italien die Tafelbilder byzantinischen Stiles, hauptsächlich die Madonnen. Die wenigsten freilich stammen aus dem ersten Jahrtausend; weitaus das meiste sind Kopien nach besonders wunderkräftigen Madonnenbildern und teils erst gegen Ende des Mittelalters, teils auch in ganz neuer Zeit gefertigt; außerdem ist zu erwägen, daß es noch hin und wieder griechische Gemeinden in Italien gibt, bei denen die byzantinische Darstellungsweise rituell geblieben ist. — Die eigentümlichen Lackfarben, die grünen Fleischschatten, das aufgehöhte Gold der Schraffierungen machen diese Malereien sehr kenntlich. Ich weiß nicht näher anzugeben, ob man im Typus der Madonna verschiedene Abarten unterscheidet; schwerlich wird man ihn auf so alte Grundlagen zurückführen können, wie dies beim Christustypus gelungen ist. Die sog. schwarze Mutter Gottes ist kein eigener Typus, sondern wohl aus mißverständener Wiederholung altersgebräunter Madonnen entsprungen. Das Bild in S. M. Maggiore (Kap. Pauls V.) war einst (9. Jahrh.) gewiß hell gemalt; neuere Kopien aber, zumal wenn sie noch von sich aus nachdunkeln, werden die Vorstellung der tiefsten braunen Hautfarbe erwecken.

Einige besonders instruktive byzantinische Tafelbilder finden
 o sich in der Gemäldesammlung beim Museo Cristiano des Vatikans, die außerdem eine Menge zum Teil wertvoller kleiner Bilder aus Giotto's Schule und aus dem Anfang des 15. Jahrh. (Masaccio) enthält. Da Rom gerade für diese Perioden nur wenig Monumentales aufzuweisen hat, so nimmt man eine solche Ergänzung gerne an. — Dasselbst u. a. der Tod des h. Ephrem, von dem Griechen *Emanuel Tzanfurnari* etwa im 16. Jahrh. gemalt. — Viele byzantinische Tafel-
 a bilder, meist späte, im Museum von Neapel; einzelnes auch in

Apulien, z. B. in S. Margherita in Bisceglie (12. Jahrh.) und a S. Niccolò zu Bari (14. Jahrh.); ebenso im Museum zu Palermo. b

Schließlich sind noch zwei Kunstwerke zu nennen, von denen das eine gewiß, das andere wahrscheinlich in Konstantinopel selbst gefertigt wurde. Die Altartafel (Pala d'oro, v. S. 371, a) in S. Marco¹⁾ zu Venedig ist in verschiedenen Zeiten entstanden; die älteren Teile sind im Anfang des 12. Jahrh. im Auftrage des Johannes Comnenos zu Konstantinopel angefertigt worden, dessen Porträt neben dem der Kaiserin Irene sich darin findet. Im 13. und 14. Jahrh. wurden Teile verändert und hinzugefügt. Es sind hier eine ziemliche Anzahl Figuren und Szenen in Email gegeben; der Stil ist ungefähr derselbe wie in den zuletzt genannten Mosaiken, die Ausführung prächtig delikate; in Ermangelung der Farbennuancen, die dem damaligen Email nicht zu Gebote standen, sind Lichter und Gewandfalten durch die feinsten Goldschraffierungen ausgedrückt. — Sodann sieht man im Schatz von St. Peter zu Rom die sog. Dalmatika Karls d. Gr., d. h. ein Diakonenkleid, wahrscheinlich des 12. Jahrh., das wenigstens spätern Kaisern bei der Krönung diente. Auf dunkelblauer Seide sind in Gold, Silber und einigen Farben figurenreiche Darstellungen gestickt, vorn Christus in einer Engel- und Heiligenglorie, hinten die Verklärung auf Tabor, auf den Ärmeln Christus als Spender der Sakramente. Ein merkwürdiger Überrest aus der Zeit, da nicht bloß die Kirche, sondern auch der Offiziant ganz Symbol, ganz Programm unter der Hülle möglichst kostbarer Stoffe sein mußte. Überdem ist als ein Wunder minutiöser Technik zu erwähnen eine Tafel mit Miniaturbildern in Wachsmosaik der allerfeinsten Ausführung in dem Museo dell' Opera zu Florenz. e



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

Neben dem in Italien herrschend gewordenen Byzantinismus hatte immer eine verwilderte alteinheimische Kunstübung fortgelebt, hauptsächlich wohl für die Ausschmückung geringerer Kirchen, die weder Mosaiken noch griechische Künstler bezahlen konnten. Von dieser Kunstübung, die man im Gegensatz gegen die byzantinische etwa als

1) Auf einem Marmoruntersatz hinter dem Hochaltar. Leider nur an hohen Festtagen sichtbar. Die sichtbare Rückseite im Jahre 1345 von unbedeutenden venezianischen Künstlern der Richtung Giottos bemalt.

eine atlombardische benennen mag, geht nun die Neuerung aus. Ein namhaftes Denkmal sind die Wandmalereien neutestamentlichen und legendarischen Inhaltes in dem vermeintlichen Bacchustempel S. Urbano alla Caffarella bei Rom (vgl. I, S. 27, b), angeblich vom Jahr 1011. Das Hauptkennzeichen des neuen Stiles, die lebhafteste Bewegung und die gleichsam mit Anstrengung sprechende Gebärde, ist hier schon deutlich vorhanden. Trotz aller Ärmlichkeit der Ausführung erwacht doch die Teilnahme des Beschauers, die Kunst improvisiert wieder einmal nach den langen Jahrhunderten des Wiederholens und Kombinierens. Natürlich mischt sich angeleert Byzantinisches auch in diese harmlos erzählende Wandmalerei ein. Spätere Arbeiten: Fragmente aus S. Agnese im Museum des Laterans, die Fresken der Vorhalle von S. Lorenzo fuori (kaum kenntlich unter moderner Restauration, Ende d. 13. Jahrh.), und die der Kap. S. Silvestro am Vorhof von SS. Quattro Coronati, Anfang des 13. Jahrh., in der Krypta des Doms von Anagni (Apokalypse), in S. Elia bei Nepi. Die Malereien der Unterkirche S. Clemente, teils aus dem 10., teils aus dem Ende des 11. Jahrh. (die Clemensfresken von 1080), sind zwar rohe Arbeiten, aber insofern doch besonders interessant, als sie Szenen aus der Zeitgeschichte schildern. Der neue Antriebsimpuls ist schon genug erstarkt, um auch in die monumentale Mosaikmalerei einzudringen. In S. M. in Trastevere enthält die Halbkuppel der Tribuna und die Leibung des Triumphbogens das erste Hauptwerk des romanischen Stiles in Italien (1139—53); bei aller Roheit der Formen begrüßt man doch gerne die neuen Motive, ja das beginnende individuelle Leben: Christus und Maria zusammen thronend, sein Arm auf ihrer Schulter — dies ist auch im Gedanken unbyzantinisch. Aus derselben Zeit, oben an der Fassade, Maria umgeben von weiblichen Heiligen, von großer Steifheit. (Die spätern Mosaiken der Apsis s. S. 605, e.) Stilistisch jenem Apisomosaik eng verwandt ist dasjenige in S. Francesca Romana. Auch das Chormosaik von S. Clemente (vor 1150) ist im Figürlichen schon ganz romanisch; das Rankenwerk in der Halbkuppel ahmt jenes prächtige lateranensische Ornament (s. S. 15, a) nur in andern Farben und mit Zutat vieler kleiner Figuren nach.

Allein aus geschichtlichen Ursachen oder weil der rechte Künstler noch nicht gekommen war, blieb diese neue römische Richtung einweilen ohne bedeutende Folge. Den einzigen Kunstaufschwung, der einigermaßen für die Zeit Innocenz' III. und seiner nächsten Nachfolger in Anspruch genommen werden kann, haben wir bei der Architektur in den bessern Cosmatenbauten erkannt. (Über deren Mosaikverzierung s. S. 605, a—d.) Die Malerei schreitet durchaus nicht vorwärts. — An dem Mosaik der Fassade des Domes von Spoleto, das 1207 von einem Maler *Solsernus* verfertigt wurde, ist wenigstens

eine gewisse Freiheit und Würde, zumal in den Gebärden der Maria und des Johannes wahrnehmbar; Christus hat die jugendliche Bildung wieder erlangt, die bei den Byzantinern einer Greisenfigur hatte weichen müssen¹).

Je nach den Gegenden hatte der Kampf der beiden Stile einen ganz verschiedenen Verlauf. In Venedig tritt der romanische, wie wir sahen, in mehreren Mosaiken glänzend auf. — In Parma enthält das Baptisterium in seinen sämtlichen Fresken (mit Ausnahme der untern, die unbedeutend giottesk sind) eine der wichtigsten Urkunden des romanischen Stiles; von verschiedenen Händen der ersten Hälfte des 13. Jahrh. ausgeführt, zeigen sie besonders in den erzählenden Teilen, am Rand der Kuppel, das Eilige und Bewegte, die leidenschaftliche Gebärde, die jenem noch keines physiognomischen Ausdruckes fähigen Stile damals eigen ist. — Einzelne meist ruhige Heiligenfiguren in Fresco, verschieden gemischt aus beiden Stilen, findet man an der Fassade des Domes von Reggio (12. oder 13. Jahrh.); — b an den Wänden von S. Zeno in Verona (12. Jahrh., hinter halb abgefallenen Malereien des 14. Jahrh. hervorschauend); im obern Stockwerk des Turmes bei derselben Kirche Reste interessanter weltlicher Wandmalereien (Festzug?); — in der Vorhalle von S. Ambrogio zu Mailand (aus verschiedenen Zeiten), in S. Giulio am Ortasee u. a. e a. O. — Im *Sacro Speco* zu Subiaco, dessen malerisches Innere durch immerhin einen eigenen Reiz empfängt, in der Erfindung naive Wandmalereien des 12. und 13. Jahrh., sogar mit Künstlernamen. Vielleicht ist hier ein echtes Porträt des h. Franziskus (der jugendliche Mönch ohne Wundmale in der Kapelle S. Gregorio daselbst, g rechts vom Eingang) — freilich unter mancherlei Übermalung erhalten. — In Unteritalien Malereien des 12. Jahrh. in der Abtei di Capon d'Urso bei Majori, in Scala oberhalb Amalfi u. a. a. O. 1

Bevor von Toskana die Rede ist, fassen wir noch einmal diese Kunstzustände ins Auge, wie sie vermutlich sich entwickelten. Ein jugendlicher Stil, der vieles zu erzählen hätte, des Ausdruckes aber nur in beschränktester Weise mächtig ist, taucht neben dem rituell geheiligten Stil auf. Er ist noch nicht auf das Schöne und Holdselige gerichtet, aber er empfindet auch keine Verpflichtung auf das Morose und Asketische; fast absichtslos gestaltet er seine Figuren jugendlich. Ebenso wenig ist für ihn ein Grund vorhanden, in der bekannten Aufeinanderfolge byzantinischer Stellungen und Gewandmotive, in den bestimmten Typen heiliger Geschichten usw. eine absonderliche Heiligkeit anzuerkennen; er gibt alles nach seinen eigenen Antrieben und

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

schaft dabei von sich aus naturgemäßere Stellungen, rundfließende Gewandung, neue hastige Züge des Lebens. Man läßt ihn an dieser und jener Kirchenwand mit seinen paar Leimfarben gewähren. Aber die Mosaizisten, die ihre Technik und den byzantinischen Stil für unzertrennlich halten mochten, müssen es eines Tages erleben, daß der neue Stil sich einer der römischen Patriarchalkirchen bemächtigt und ebenfalls in Mosaik zu arbeiten anfängt. Von da an scheint ein wahrer Kampf begonnen zu haben; die byzantinisch Gesinnten behaupten teils mit aller Macht ihren Schlendrian, teils nehmen sie den neuen Stil in die Lehre, vermischen ihn mit dem ihrigen, suchen ihm seine wahre kecke Physiognomie zu nehmen. In den genannten Werken von Parma und Venedig taucht er ungebändigt wieder empor, allein daneben behauptet sich auch der Byzantinismus, sowohl in seiner schroffen Gestalt als auch mit einzelnen Konzessionen; sein völliger Sturz tritt erst durch die Schule Giotto's ein. Was ihn so lange aufrecht hielt, war wesentlich seine Verbindung mit der vornehmsten, heiligsten Gattung der Malerei, mit dem Mosaik. Erst als dieses selber zwar nicht seine Fortdauer, aber doch seine Herrschaft unwiederbringlich einbüßte, als ganz Italien sich an Fresken zu begeistern imstande war, — da erstarb der byzantinische Stil auf italienischem Boden.

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

- Die Bedeutung von Siena für die früheste Entwicklung ist, auch wenn die Jahreszahl 1221 auf der Madonna des *Guido da Siena* (aus a. S. Domenico) in der Sala del Gran Consiglio im Pal. publico echt wäre, kaum noch zu beurteilen, weil die Köpfe der Madonna und des Kindes um 1330 völlig übermalt worden sind. Der Anfang von Lieblichkeit und, namentlich in der Stellung des Kindes, ein Gefühl für Linien und eine lebendige Zeichnung wären nur in der früheren Epoche gegenüber dem in Siena herrschenden Byzantinismus, wie ihn die ältesten Bilder in der Akademie zeigen, ein Verdienst gewesen. — b Die gleichzeitigen Bilder in den dortigen Kirchen und in der Akademie stehen der Madonna des *Guido* entschieden nach. Am bedeutendsten wohl die Madonna von *Coppo di Marcovaldo* (1261) in den c. Servi. Der Spezialforscher findet in den bemalten Einbanddecken von Rechnungsbüchern der Biccherna vom Ende des 13. bis zum

5. Jahrh., im Archivio di Stato ausgestellt, Werke mit Künstler-
amen, die eben nur von lokaler Bedeutung sind.

Auch in Arezzo und Pisa dürfen die von Vasari als die ersten
Vertreter der Erneuerung genannten *Margaritone von Arezzo* (geb.
m 1236) und *Giunta da Pisa* keine höhere Bedeutung für die Kunst-
entwicklung in Anspruch nehmen. — *Giuntas* abstoßender Kruzifixus
n S. Ranieri e Leonardo, die gleichzeitigen überaus schwachen
Malereien in S. Piero in Grado bei Pisa, u. a. beweisen, daß das
Streben des großen Bildhauers *Niccolò Pisano* in der Malerei seiner
unmittelbaren Vorgänger zu Pisa keinerlei Vorbild oder Anregung
fand. — Von den *Giunta* zugeschriebenen Arbeiten in S. Francesco
zu Assisi wird unten im Zusammenhang die Rede sein. — Aus Pistoja
stammt wahrscheinlich der durch eine bemerkenswerte Arbeit in
der Galerie zu Parma vertretene *Migliore Greco*.

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

In die Zeit der Krisis, die sich an diesem Denkmal verewigt,
fiel nun die Jugend des Florentiners *Cimabue* (1240 [?] bis nach 1302).
Von einem durchgehenden Gegensatz gegen die Byzantiner ist grade
bei ihm am wenigsten die Rede; noch in seinem letzten großen
Werke, dem Mosaik mit Christus zwischen Johannes d. T. und Maria
(letztere nicht von Cimabue) in der Halbkuppel des Domchores

von Pisa fügt er sich fast ganz der gewohnten Auffassung. Allein innerhalb dieser Schranken fängt Schönheit und Leben sich zu regen an. Seine zwei großen Madonnenbilder machten Epoche in der christlichen Kunst. Das eine, jetzt in der Akademie zu Florenz (Qu. Gr. Nr. 102), erreicht zwar in der freien und geschickten Schiebung der Hauptfiguren noch nicht den Guido von Siena, aber es zeigt hauptsächlich in den Köpfen der Engel, daß der Meister von den Ursachen und Elementen menschlicher Anmut schon ein klares Bewußtsein hatte. Das andere, in S. M. Novella (Kap. Rucellai) ist ungleich vorzüglicher und unbefangener (neuerdings *Duccio* zugeschrieben); hier erwacht bereits ein eigentlicher Natursinn, der sich mit konventioneller Bezeichnung eines abgeschlossenen Kreises von Dingen nie mehr zufrieden geben wird. Man ahnt beim Anblick dieser großen Tafel den überwältigenden Eindruck, den sie, gleich einer Erscheinung von oben, auf die Zeitgenossen gemacht haben muß. Es findet sich darin so wenig, was auch dem heutigen Gefühl, und sogar dem unvorbereiteten und uneingeweihten Auge widerspricht, daß kaum ein Altarbild der spätern Zeit an erhabener Wirkung, ergreifender Verschmelzung von Hoheit und Anmut diesem gleichgestellt werden dürfte. — Aber sein ganzes Können offenbarte Cimabue erst in den Fresken von S. Francesco zu Assisi. Leider sind diese sehr zerstört, so daß jedes einzelne Bild eine besondere Anstrengung der Phantasie verlangt. Nach den Untersuchungen Thodes haben wir hier eine fortlaufende Reihenfolge vor Augen, in der sich die Entwicklung der Kunst von Cimabues unmittelbaren Vorgängern an bis zu Giotto verfolgen läßt. Thode unterscheidet folgende Gruppen: 1. im südlichen Querschiff der d Unterkirche: Leben Christi und des h. Franziskus (bei Vasari fälschlich Cimabue) von dem von ihm „Meister des Franziskus“ e benannten Künstler vor Cimabue, in der Oberkirche: 2. das nördliche Querschiff (der Chor liegt nach Westen), an der Ostwand die Kreuzigung, wahrscheinlich von Cimabue, und von demselben altertümlich ernsten Stil die Reste an der West- und Nordwand; hier die geringen Spuren von Szenen der Petruslegende und einer phantastischen Szene des Simon Magus, den Dämonen in der Luft umherzerren. 3. die Malereien im Chor, Szenen aus dem Leben der Maria, wohl sicher von Cimabue, ebenso wie die Engel in der südlichen Triforien-galerie und den Übergang bildend zu den besseren, freier entwickelten Malereien des südlichen Querschiffs: Reste von Szenen aus der Apokalypse und einer sehr bedeutenden Kreuzigung. 4. Von Cimabue ferner: eine Madonna mit vier Engeln und dem h. Franziskus mitten unter den giottesken Bildern auf der Ostwand des nördlichen Querschiffs der Unterkirche. 5. Die drei figurierten Gewölbmalereien g der Oberkirche; im Querschiff die vier Evangelisten mit Engeln,

jeder sitzend schreibend, gegen eine turmreiche Stadt geneigt (sehr zerstört), im Stil des südlichen Querschiffs; im 3. Gewölbefeld vom Portal aus gerechnet die ihrer dekorativen Bedeutung wegen bemerkenswerte Malerei: Rundbilder Christi, der Maria und zweier Heiligen, auf Engel von Viktorientypus gestützt, mit Festons eingefaßt, die aus Gefäßen hervorwachsen, welche von nackten Genien getragen werden; im ersten Kreuzgewölbe vom Portal an die vier Kirchenväter, die ihren Schreibern diktieren; die beiden letzten Gewölbe in einem entwickelteren Stil, lebhaft gefärbt und von der Auffassung, die an die römischen Mosaiken des Rusutti und Gaddi (s. S. 605, i) erinnert. Ferner 6. die zwei oberen Reihen Wandbilder des ganzen Langhauses mit sechzehn Geschichten des Alten und sechzehn des Neuen Testaments (darunter einige von *Pietro Cavallini*?), dazu die Eingangswand mit Himmelfahrt und Pfingstfest unter den Medaillons von St. Petrus und Paulus. Diese fast völlig ruinierten Werke, von denen Vasari namentlich die letztern zum Preise des *Cimabue* hervorhebt, wahrscheinlich von mehreren Händen unter Cimabues Einfluß. Energische Bewegungsmotive, neue und lebendige Entwicklung der Handlungsmomente unter bedeutungsvoller Mitwirkung der Gruppierung ist daran ebenso wahrzunehmen wie das Auftreten einzelner trivialer und derber Züge, die man erst in der Schule *Giottos* zu suchen pflegt. Endlich 7. die untere Reihe Wandbilder des Langhauses, das Leben des h. Franz von *GiOTTO*, um 1290—95: eine der ausführlichsten zyklischen Darstellungen der wunderreichen Legende. In der Technik wie in der künstlerischen Auffassung am Anfang dieser Bilderreihe (abgesehen vom ersten Bilde) erkennt man den unmittelbaren Anschluß an die oberen Zyklen, im Fortgang der Darstellung immer deutlicher die Kunstweise *Giottos*, der die fünf letzten Bilder und das erste des Zyklus so nahe stehen, daß nur er selbst, allerdings in der Periode jugendlichen Strebens und verhältnismäßig geringer technischer Erfahrung, in der zweiten Hälfte schon durch römische Eindrücke befruchtet, als Urheber des Ganzen genannt werden kann (um 1290—95).

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

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

Von seinem Zeitgenossen *Ugolino* ist nichts Sicheres in Italien, seitdem ihm das Altarbild von Orsanmichele abgesprochen ist. — Von *Segna* ein Altarbild in Castiglione Fiorentino; bemerkenswert die vier kleinen Donatorenporträts darauf.

In Rom zeigt sich um diese Zeit ein ganz bedeutender und eigentümlicher Aufschwung, der uns ahnen läßt, daß die Kunstgeschichte hier eine wesentlich andere Wendung würde genommen haben ohne die Katastrophe, die den päpstlichen Stuhl für 70 Jahre an die Rhone versetzte. Zwischen 1287 und 1295 fertigte (oder restaurierte?) *Jakobus Torriti* die großen Mosaiken der Altartribünen im Lateran und in S. M. Maggiore. Das erstere ist noch ein förmig und zerstreut in der Anordnung, aber im Ausdruck der begeisterten Anbetung schon ganz bedeutend. Das letztere ist eine der größten vorgiottesken Leistungen, vorzüglich was die Gruppe

im blauen, goldgestirnten Mittelrunde betrifft: während Christus die Maria krönt, hebt sie, anbetend und zugleich bescheiden abwehrend, die Hände auf. Zu der schönen, schwungvollen Formenbildung kommt dann noch, hauptsächlich in den an Cimabue erinnernden Engeln, ein wahrhaft holder Ausdruck und in der Anordnung des Ganzen jene seit Cimabue wieder völlig erweckte hohe und dekorative Fülle und Freiheit. — Besondere Aufmerksamkeit verdienen die Mosaike der *Cosmaten*, deren Tätigkeit in der dekorativen Architektur (vgl. S. 24 u. 79) so hervorragend war. Von *Jakob* ein Brustbild des Heilandes von einfachen Formen über der rechten Seitentür in der Vorhalle der Kirche zu *Civita Castellana*; von ihm und seinem Sohn *Cosmas I.* (um 1218) das kleine Bild des Heilandes zwischen zwei Sklaven, auf den Orden der Trinitarier bezüglich, an dem jetzt zur *Villa Mattei* gehörigen Portal von *S. Tomaso in Formis*; von *Johannes* die *Madonna am Grabmal Durandus* in *S. M. s. Minerva* und an dem des Kardinals *Consalvo* in *S. M. Maggiore* (s. S. 105, o a und p) würdig und anmutig in gleichem Grade. — Aus der Schule der *Cosmaten* dürfte auch *Pietro Cavallini* hervorgegangen sein, dem schon *Ghiberti* die unteren Mosaike in der *Tribuna* von *S. M. in Trastevere*: die Einzelbilder aus der Geschichte Christi und der *Maria*, zuschreibt (1291). Hier wie in der ähnlich stilisierten *Tribuna* von *S. Crisogono* (das Fragment einer *Madonna* zwischen *St. Chrysostomus* und *St. Jakobus*) erkennt man den Übergang zur Kunstweise *Giottos*. 1901 sind bedeutende Reste der Wandbilder, womit er 1293 *S. Cecilia* geschmückt hat, aufgedeckt worden (jüngstes Gericht, Fragmente von 4 Szenen des alten und neuen Testaments). Dem Stil dieser Fresken nach zu urteilen gehört ihm auch das *Apsisfresko* in *S. Giorgio in Velabro* (Christus zwischen *Maria*, *h Georg*, *Petrus* und *Sebastian*, übermalt, 1295). — Die erzählenden Mosaike der alten Fassade von *S. M. Maggiore* (bequem sichtbar in der obern *Loggia* der neuern), gegen 1300 von *Philippus Rusutti* verfertigt, sind zwar nicht sehr geistreich erfunden, aber wiederum merkwürdig durch die freie, hier an *Pompejanisches* erinnernde Verteilung in eine bauliche Dekoration. Die unteren Reihen vielleicht von *Gaddo Gaddi*, dem *Vasari* das Ganze zuschreibt.

Während in diesen römischen Arbeiten der *Byzantinismus* schon nahezu überwunden erscheint, herrscht er in *Neapel* noch weiter. Das schöne Mosaik einer *Madonna* mit zwei Heiligen in *S. Restituta* (eine der *Kap.* links) zeigt diesen Stil (1322 von *Lellus* ausgeführt) in einer ähnlichen edeln Weise belebt wie etwa bei *Cimabue*. — Die Fresken der *Kap. Minutoli* im *Dom* (am rechten Querschiff) haben durch die Übermalungen ihren Charakter völlig verloren.

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

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

Wir versuchen, unter Bezugnahme auf eine kurze Aufzählung der hervorragenderen Schöpfungen *Giottos* und seiner florentiner Nachfolger, die wir unten zusammenstellen¹⁾, eine Gesamtcharakte-

- a 1) Arezzo. — Im Dom: eine Nische des rechten Seitenschiffes, ausgemalt von *Spinello*, aber sehr übermalt. (Der Kreuzifixus mit Heiligen.)
- b Bei S. Agostino, in einer ehemaligen Kapelle, oben an der Mauer: Madonna von *Spinello*, zu einer Verkündigung gehörend.
- c In S. Domenico: sehr übermalte Fresken von *Parri Spinello*, Sohn des obigen; neben der Tür: der Gekreuzigte mit Heiligen, und zwei Apostel, beide Gemälde umgeben von Martyrien in kleineren Figuren.
- d Im vorderen Klosterhof von S. Bernardo: die Geschichten des h. Benedikt einfarbig, an die ältere Hand des Chiostrto verde bei S. M. Novella erinnernd; von *Bicci di Lorenzo* und dessen Schüler *Marco di Montepulciano* (vollendet 1448).
- e In der Pieve an einem Pfeiler die hh. Franz und Dominikus; auch von Vasari erwähnt.
- f In S. Francesco: Cappella di S. Michelangelo: Reste von Wandbildern *Spinellos*, S. Michaels Kampf mit Lucifer. — Im Chor an der Decke die Evangelisten, wahrscheinlich von *Bicci di Lorenzo*. — *Spinello*, Mahl bei Levi.
- g Pinakothek: *Spinello*, Dreieinigkeit; *Bicci di Lorenzo*, Maria als Gnadenmutter. Assisi. — S. Francesco. Die Oberkirche vergl. S. 602, e ff.
- h Die Unterkirche. An dem Hauptgewölbe über dem Grabe die Allegorien

ristik der ganzen Schule zu geben, statt den einzelnen Meistern ihre persönlichen Eigentümlichkeiten nachzuweisen. Abgesehen von dem Gebot der Kürze, wüßten wir in der Tat nicht anders zu verfahren bei Künstlern, die gar keine Eigentümlichkeit, als die ihrer von Armut, Keuschheit und Gehorsam, nebst der Verklärung des h. Franziskus. Hauptwerke von Giotto (c. 1302—5; s. S. 621, a).

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

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

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

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

Über der Kanzel: Krönung Mariä und Szenen aus der Stanislauslegende von *e Giottino*.

In S. Chiara: an den vier Feldern des Kreuzgewölbes je zwei h. Frauen, unter Baldachinen, von Engeln umgeben; *Giottino* zugeschrieben.

Bologna. — Pinakothek: *Giotto*, fünftelliges Altarblatt, Madonna mit Heiligen. **G. Florenz.** — S. Croce. Im Chor: *Agnolo Gaddi*, Fresken mit der Geschichte des wahren Kreuzes. — In den zehn Kapellen zu beiden Seiten des Chores:

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

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

3. Kap. rechts: halb erloschene Darstellung vom Kampfe Michaels und des k himmlischen Heeres mit dem Drachen, großartig gedacht; nach Thode von *Cimabue*.

4. Kap. links (Cap. dei Pulci): *Bernardo Daddi*, Märter der hh. Stephanus und i Laurentius (1324).

5. Kap. links (Cap. S. Silvestro): rechts *Giottino*, drei Wunder des h. Sylvester; m links Grabnischen mit nicht unbedeutenden Fresken (Weltgericht und Grablegung).

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

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

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

Im Gange vor der Sakristei: u. a. ein ausgeschnittenes Kreuzifix, Schule *Giottos*. q

Schule repräsentieren wollen. Der Einzelne war hier gar nicht so frei; die Schule mußte ihren Bilder- und Gedankenkreis in der gegebenen Form voll durchleben, hundert Jahre lang, ohne irgend bedeutende Fortschritte oder Änderungen in den Darstellungsmitteln,

- a In der Capp. Medici am Ende dieses Ganges: Altarbild von *Giotto* (aus der Barocellikapelle) sowie eine Anzahl Altarbilder des 14. Jahrh.
- b In der Sakristei. an der Wand rechts die Szenen der Passion, wahrscheinlich von *Niccolò di Pietro Gerini*; die untern weisen auf einen energischen, aber etwas verwilderten Glottesken; oben sehr schön die knieenden Jünger und Engel um den Auferstandenen. — In der Altarkapelle (Binnocini) der Sakristei: das Leben der Magdalena und das der Maria, nebst den Gewölbemalereien von *Giovanni da Milano* seit 1365 ausgeführt. Das Altarbild von 1379.
- c In dem ehemaligen Refektorium des anstoßenden Klosters (jetzt Magazin der im Kloster befindlichen Bureaux): ein großes, im ganzen wohlerhaltenes Abendmahl, wahrscheinlich von *Taddeo Gaddi*; eines der reinsten und gewaltigsten Werke des 14. Jahrh. Darüber: die Kreuzigung, vielleicht von *Niccolò di Pietro Gerini*, der Stammbaum der Franziskaner und einige Szenen aus der Legende des h. Franz und h. Ludwig, vielleicht von *Francesco da Volterra*. (Das beste Licht morgens.)
- d S. Maria Novella, Capp. Strozzi, am Ende des linken Querschiffes: das Weltgericht (hinten), das Paradies (links) und das Altarbild (1357) von *Andrea Orcagna*; die Hölle (rechts) von dessen Bruder *Nardo* in engstem Anschluß an Dante komponiert. Im Paradies die Gesichtsbildung bezeichnend als die höchste Grenze des Heilseligen und Schönen, welche die Schule erreicht hat.
- e Chioostro verde: die ältern Teile der grün in grün gemalten Geschichten der Genesis. (Die späteren von *Paolo Uccello*.)
- f Anstoßend an diesen Kreuzgang: Die berühmte Capp. degli Spagnuoli ausgemalt nach 1355 (vollendet nicht vor 1377), von Vasari *Taddeo Gaddi* und, sicher fälschlich, dem *Simone Martini* von Siena zugeschrieben. Crowe und Cavalocelle vermuten die Hand des *Antonio Veneziano* und des *Andrea da Firenze*, dem letzteren dürfte, mit Ausnahme der Legendenszenen der Eingangswand, das Ganze zuzuschreiben sein. Ein Hauptdenkmal der Schule, in Beziehung auf die Zusammenstellung des Ganzen, auf den Reichtum der Komposition in den biblischen Szenen und auf die Allegorik in dem „Triumph des h. Thomas von Aquino“ und der „Streitenden und triumphierenden Kirche“. (Bestes Licht: 10–12 Uhr.)
- g Außer geringern Überresten in verschiedenen Räumen des Klosters: im sog. alten Refektorium eine tronende Madonna mit vier Heiligen, mehr sienesisch als florentinisch (*Ugolino?*), und: in einem kleinen gewölbten Gemach der Farmacia rohe Passionsfresken des *Spinello Aretino*. (Eingang von der Via della Scala.)
- h Im Grabgewölbe der Strozzi neben der Capp. degli Spagnuoli: Kreuzigung, Anbetung des Kindes, Evangelisten und Propheten, wahrscheinlich von *Maso (di Banco?)*. — Von ihm im Gang unter der Capp. Strozzi Fresken aus dem Marienleben.
- i S. Miniato al Monte. Außer mehreren geringeren Überbleibseln an den Wänden der Kirche die von *Spinello* mit den Geschichten des h. Benedikt ausgemalte Sakristei (um 1385; sehr übermalt).
- k Carmine, im Kreuzgang: Madonna zwischen Heiligen, darunter die Stifter, schönes Fresko, wahrscheinlich *Bicci*-Schule. — In der Sakristei: etwas flüchtige Wandmalereien des Lebens der h. Cäcilia; im Stil der *Bicci*.
- l S. Felicità, Anbauten hinten rechts: in einem alten Kapitelsaal der Gekreuzigte mit den Seligen, wahrscheinlich von *Nicc. di Pietro Gerini*; in einem nahen Gang eine Annunziata, beinahe Orcagnas würdig.
- m S. Altar rechts; Madonna, thronend zwischen Heiligen, fünfteiliges Altarwerk von *Taddeo Gaddi*. — In der Sakristei eines der großen Kreuzfixe, wohl von *Giotto*.
- n Ognissanti, in der Sakristei: der Gekreuzigte mit Engeln, Heiligen und Mönchen; vielleicht von *Francesco da Volterra* (um 1370).
- o Bigallo. Im Zimmer des Cassiers: Fresken von dreierlei Händen, darunter

um dann vor dem Geist des 15. Jahrh., der die Individualitäten erlöste, total zusammenzubrechen. Als Ganzes imponiert sie auch erst in vollem Maße und zwar so, daß man sie den größten Denkmälern unseres Jahrtausends beizählen muß.

eine *Misericordia*, *Giottino* (?) genannt; das naive Bild der Waisenkinder von einem zurückgebliebenen Giottesken, *Ventura di Moro* (*Piero Chelini* malte hier nur im 15. Jahrh. an der Dekoration); kleines Triptychon von *Bern. Daddi* (1833).

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

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

Orsanmichele. Im Tabernakel Orcagnas das schöne Gnadenbild, früher dem *Ugolino da Siena* zugeschrieben; es ist nicht das von *Bernardo Daddi* 1846 und 1847 ausgeführte Bild, sondern erst 1862 bestellt. Die Zuweisung an Orcagna selbst scheint stilkritisch nicht haltbar.

Pal. del Podestà (Museo Nazionale). In der Kapelle: die Fresken des *Giotto*, die diesem neuester Zeit (durch Milanese) wohl mit Unrecht wegen eines Brandes (1387), von dem sie sehr wohl verschont sein können, abgesprochen werden; an den Seitenwänden Szenen aus der Legende der h. Magdalena, über dem Eingang die Hölle, gegenüber das Paradies mit den berühmten Bildnissen Dantes, des Brunetto Latini und Corso Donati. Sehr zerstört durch ehemalige Übertünchung, Einbau eines Zwischenstockes und Übermalung.

Einselne Reste von Fresken, auch Staffeleibilder in verschiedenen Kirchen; mehrere der letztern in der Certosa (Ältere Seitenkirche).

Die wichtigsten größeren Altarwerke in den Uffizien: Nr. 6, Christus am Ölberg, von *Don Lorenzo Monaco*; Nr. 7 Pietà von *Giottino*; Nr. 1393, das kostbare Altarbild des *Giovanni da Milano* aus Ognissanti.

In der Accademia delle Belle Arti: Quadri Grandi Nr. 4 fg.: die Sakristei-Schranktüren aus S. Croce, von *Taddeo Gaddi* nach *Giottos* Kompositionen, wenn nicht vielmehr ganz von Taddeo. Nr. 15: thronende Madonna von *Giotto*. Nr. 31 (angeblich Taddeo Gaddi): die große Grablegung von *Niccolò di Pietro Gerini*. Nr. 33: Madonna mit Engeln und Heiligen von *Agnolo Gaddi*. Nr. 16: Der tote Christus von *Gov. da Milano* (1865). Maria erscheint dem hl. Bernhard von *Nicc. di Pietro Gerini*. — Über *Giottos* Kruzifixe s. später.

In der Accademia filarmonica (V. Ghibellina) das interessante Fresko der Vertreibung des Hersogs von Athen, in der Art des *Giottino*, 1343.

Mailand, Brera: Madonna mit Engeln von *Giotto* (bes.).

Neapel. — S. M. dell' Incoronata: die Malereien an Kreuzgewölbe über der Empore links vom jetzigen Eingang das Gewölbe des westlichen Seitenschiffes), früher *Giotto* zugeschrieben, jedoch irrthümlich, da die dargestellte Hochzeit Ludwigs von Tarent und der Johanna von Neapel erst 1347 stattfand und die Kirche erst 1859 zur Erinnerung an die damals erfolgte Krönung gegründet wurde. (Sieher sienesisch; früher irrthümlich dem Neapolitaner *Robertus de Oderisio* zugeschrieben, von welchem eine Kreuzigung in der Kirche S. Francesco su Eboli). In sieben Gewölbefeldern Darstellung der sieben Sakramente in ihrer Ausübung, im fast gänzlich zerstörten achten (wie es scheint) eine Allegorie Christi und der Kirche. Tüchtiges Werk für die Erzählungsweise in wenigen tiefgegriffenen Zügen und für die sprechendste Deutlichkeit der Darstellung. Darunter Reste von alttestamentlichen Fresken (*Joseph*, *Moses*, *Simon*). (Bestes Licht vormittags.) — In derselben Kirche noch verschiedene Überreste des 14. Jahrh., so in der Capp. del Crocifisso am Gewölbe; die Fresken an den Wänden derselben Kap. 15. Jahrh.

In S. Chiara ist von *Giottos* umfangreichen Fresken nichts mehr erhalten. Das Tafelbild der Madonna delle Grazie ein armseliges Machwerk. — Im anstoßenden großen Refektorium (jetzt Zeitungsdruckerel, Eingang Piazza S. Trinità Magg. Nr. 19, 20)

Allerdings spricht sie nicht zu dem zerstreuten oder übersättigten Auge; der Gedanke muß ihr entgegenkommen. Es ist dabei gar keine besondere „Kennerschaft“ notwendig, sondern nur etwas Arbeit. Nehmen wir z. B. das erste Werk der Schule, das dem Besucher der

a großes Wandbild des thronenden Christus zwischen Heiligen glottesk. Andere Freskenreste in S. Lorenzo (Capp. Barrese), in der Annunziata u. a. O.

c In S. M. di Donna Regina sienesische Fresken (zwischen Duccio und P. Lorenzetti stehend) von 1320–30: apokalyptische, legendarische und Passionsszenen.

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

f Parma. — Pinakothek: Tod der Maria von *Nicc. di Pietro Gerini* (*Giotto* genannt). g Pisa. — Der *Camposanto*.

Ostwand: Himmelfahrt, Auferstehung und Passion, sehr übermalt; nach Vasari von dem als *Buonamico Cristofani* nachgewiesenen *Buffalmaco*, dem er die verschiedenartigsten Werke, u. a. auch Pietro di Pucios Genesisbilder zuschreibt.

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

Südwand: Triumph des Todes, Weltgericht und Hölle, die berühmten dem *Oraagna* und seinem Bruder *Nardo* zugeschriebenen Bilder, bald nach 1350, die mit größter Wahrscheinlichkeit einem Pisaner bezumessen sind; als solcher ist jetzt Pisas hervorragendster Künstler dieser Zeit, *Franc. Traini*, für den Triumph des Todes und das Weltgericht genannt worden.

Das Leben der Einsiedler in der Thebais (ca. 1360), von Vasari irrthümlich *Pietro Lorenzetti* (bei Vasari mißverständlich *Laurati*) zugeschrieben.

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

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

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

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

h In S. Francesco: das Gewölbe des Chores, mit den je zu zweien gegeneinander schwebenden Heiligen und den allegorischen Figuren der Tugenden, von *Taddeo Gaddi* (1343). — Im Kapitelsaal die sehr zerstörten, ausgezeichneten Passionsszenen des *Nicc. di Pietro Gerini* (1392); an der Decke Halbfiguren in Medaillons.

i In S. Caterina, 3. Altar links, die interessante Glorie des h. Thomas, von dem Pisaner *Francesco Traini*, welchen Vasari *Oraagnas* besten Schüler nennt.

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

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

m Pistoja. — In S. Francesco al Prato sind in einer Kap. neben dem Chor

Uffizien in die Augen fällt, das Gethsemane (Nr. 6, im ersten Gange, in der Nähe der Tür). Unfreundlich, scheinbar ohne Lichteffekt, Individualisierung und Ausdruck der Seele, schreckt das Bild Tausende von Besuchern ohne weiteres ab. Auch wenn man es Fresken aus dem Marienleben, im Chor selbst Reste der Franzlegende freigelegt. In der Sakristei ist das Gewölbe mit vier Heiligen zwischen guten Gurtverzierungen bemalt, etwa in der Art des *Niccolò di Pietro*. — Der anstoßende Kapitelsaal enthält Fresken von verschiedenen Händen; das Gewölbe ganz der Verherrlichung des h. Franziskus gewidmet; an der Hauptwand Christus am Kreuz, welches Bild in Baumzweige mit Heiligenfiguren ausgeht usw.

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

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

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

Kap. rechts neben dem Chor: Leben der Maria und Geschichten des h. Stephan, darunter die schon die nahende Renaissance bekundenden feinen Fresken: Geburt Mariä, Mariä Tempelgang und Predigt Stephans, angeblich von *Starnina*, Masolinus Lehrers, die übrigen drei seinem Schüler *Antonio Vite* zugeschrieben.

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

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

Municipio: Fresken der Madonna und der Justitia in der Art des *Ant. Vite*. f **Ravenna**. — S. Giovanni Evangelista. Das Gewölbe der 4. Kap. links: g je ein Kirchenvater und Evangelist an umfänglichen Pulven in den vier Feldern.

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

In S. Giovanni in Laterano, am ersten Pfeiler des Mittelschiffes rechts: ge- i rettetes Freskofragment *Giottos*, Bonifaz VIII. die Indulgenzbulle des Jubiläums von 1300 verkündend, mit zwei Begleitern. (Stark übermalt, die Komposition des Gesamtbildes erhalten in einer späteren Zeichnung der Ambrosiana.)

Im Vatikan die schon (S. 596, c) genannte Sammlung älterer Bilder im Museo k Cristiano. — Einiges auch in der Gal. Corsini.

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

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

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

Terni. — In S. Francesco (Kap. x. vom Chor) sind die Fresken der letzten o Dinge, um 1400, inhaltlich interessant.

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

mit der Lupe untersucht, wird es nicht schöner. Vielleicht aber besinnt sich jemand auf andere Darstellungen desselben Gegenstandes, wo die drei schlafenden Jünger zwar nach allen Gesetzen der verfeinerten Kunst geordnet, koloriert und beleuchtet, aber eben nur drei Schläfer in idealer Draperie sind. Hier ist angedeutet, daß sie unter dem Beten eingeschlafen seien. Und solcher unsterblich großen Züge enthalten die Werke dieser Schule viele, aber nur wer sie sucht, wird sie finden. — Wir wollen vom einzelnen anfangen.

Giottos großes Verdienst lag nicht in einem Streben nach idealer Schönheit, worin die Sienesen (S. 604, a ff.) den Vorrang hatten, oder nach Durchführung bis ins Wirkliche, bis in die Täuschung, worin ihn der geringste der Modernen übertreffen kann, und worin schon der Bildhauer Giovanni Pisano trotz seiner beschränkten Gattung viel weiter gegangen war. Das Einzelne ist nur gerade so weit durchgebildet, als zum Ausdruck des Ganzen notwendig ist. Daher noch keinerlei Bezeichnung der Stoffe, aus denen die Dinge bestehen, kein Unterschied der Behandlung in Gewändern, Architektur, Fleisch usw. Selbst das Kolorit befolgt eher eine gewisse konventionelle Skala als die Wirklichkeit. (Rote, gelbe und bläuliche Pferde z. B. bei *GiOTTO* in Assisi, Vision des feurigen Wagens, und bei *Spinello* im Camposanto in Pisa; gelber Boden u. a. Das Dunkelrot vieler Lüfte ist nur Grundierung, von der das Blau abgefallen ist.) Im ganzen ist die Färbung eine lichte, wie sie das Fresko verlangt, mit noch hellern Tönen für die Lichtpartien; von der tiefen, eher dumpfen als durchsichtigen byzantinischen Tonweise ging man mit Recht ab. (Die delikateste Ausführung des Fresko überhaupt bei *Antonio Veneziano*, Camposanto.) Die Bildung der menschlichen Gestalt erscheint so weit vervollkommenet, wie zum freien Ausdruck der geistigen und leiblichen Bewegung dienlich ist; diese aber wird noch nicht dargestellt, weil oder wenn sie schön und anmutig ist, sondern weil der Gegenstand sie verlangt. (Die bedeutendste Menge nackter Figuren, in der Hölle des Camposanto, läßt einen Naturalismus erkennen, dessen Ursprung bei Giovanni Pisano zu suchen sein möchte. Ähnlich, doch unfreier, die Geschichte der ersten Menschen, von *Pietro di Puccio*, ebenda.) Der Typus der Köpfe ist wohl bei den einzelnen Malern und innerhalb ihrer Bilder nach den Gegenständen ein verschiedener, allein doch ungleich mehr derselbe, als bei Spättern, die durch Kontraste und psychologische Abstufung wirkten. *GiOTTO* selbst hat einen durchgehenden, kenntlichen Typus bei Männern und Frauen, nicht unangenehm, aber ohne Reiz. (Ein Normalbild für seine Art der Formgebung und des Ausdruckes ist die große Madonna in der florentinischen Akademie, vorzüglich in betreff der Profilköpfe der Engel; außerdem das Bild in S. Croce. Er individualisiert fast am meisten in seiner Hauptarbeit, den Fresken der Arena, 1305—7.) Bei beiden

Gaddi kehrt das starke Kinn fast regelmäßig wieder (Kap. Baroncelli und Chor in S. Croce); *Andrea Orcagna* geht zuerst auf eigentliche Holdseligkeit aus (Kap. Strozzi in S. M. Novella). Das Individualisieren ist bald leiser, bald nachdrücklicher; vielleicht am absichtlichsten bei *Ant. Veneziano*. *Spinello*, der überhaupt oft roh zeichnet und an den Stellen, auf denen kein Akzent liegt, sich auch bis in die äußerste Flaueheit gehen läßt, hat in seinen Köpfen am wenigsten Einnehmendes. — Der Sinn für Schönheit, für Melodie, könnte man sagen, konzentriert sich hauptsächlich in der Gewandung, die bei den heiligen Personen eine wesentlich ideale ist, so wie das Mittelalter sie aus der altchristlichen Tradition übernommen hatte. Sie ist nicht nur der deutliche und notwendige Ausdruck der Haltung und Bewegung, sondern sie hat noch ihre besondere, oft unübertreffliche Linienschönheit, die den Ausdruck des Würdigen und Heiligen wesentlich erhöht. (Das Abendmahl im ehemaligen Refektorium von S. Croce möchte wohl das Vollkommenste enthalten.) Charakteristisch ist für *Giotto* selbst und seine nächsten Schüler der geradlinige untere Abschluß der Gewänder, während sowohl die Siennesen, als auch die Giottesken am Ende des Jahrhunderts mehr und mehr der Liebhaberei für geschwungene Endmotive der Gewandung nachgehen.

Der Raum ist durchgängig ideal gedacht und, nicht etwa wegen der „Kindheit der Kunst“ (die ja hier die größten Aufgaben löst, mehr angedeutet, als in den Verhältnissen der Wirklichkeit gegeben. Die Maler wußten recht wohl, daß unter so kleinbogigen Kirchenhallen, zwischen so niedrigen Stadtmauern, Pforten, Bäumen, auf einem so steilen Erdboden usw. keine solchen Menschen sich bewegen könnten, wie die ihrigen sind¹⁾. Allein sie gaben, was zur Verdeutlichung des Vorganges diente, und dieses anspruchslos und schön (der Dom von Florenz als Symbol einer Kirche, Capp. degli Spagnuoli), meist in Linien, die mit der Einrahmung des ganzen Gemäldes zusammenstimmten; auch z. B. die Pflanzen und Bäume in gerader Reihe (Capp. degli Spagnuoli: Trionfo della Morte im Camposanto); die Felsen abgestuft zur Erzweckung verschiedener Pläne, und schroff geschärft zur Trennung verschiedener Ereignisse. (In dem letztgenannten Bilde. Merkwürdig kontrastiert daselbst der unverkürzte, raumlos dargestellte Teppich unter der Gruppe im Garten mit dem schon naturwahr dargestellten Fußboden unter der Reitergruppe.)²⁾ — Aber noch in einem anderen

1) Es herrscht bezüglich der Perspektive ein richtiges Gefühl für die Linienführung, es fehlt jedoch die Kenntnis der Gesetze, namentlich über die Notwendigkeit der Annahme einer bestimmten Entfernung des Beschauers vom Bilde, mit deren Entdeckung erst die Meister des 15. Jahrh. eine bewußte richtige perspektivische Zeichnung ermöglichen.

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

Sinn ist das Raumgefühl ein ideales. Der Raum ist nämlich bei Giotto dazu vorhanden, um möglichst mit reichem Leben ausgefüllt zu werden, nicht um selber malerisch mitzuwirken; er gilt durchaus nur als Schauplatz. Wie schon bei Giovanni Pisano, so wird eben hier jeder Vorgang in einer möglichst großen Anzahl von Figuren entwickelt oder gespiegelt, neben denen die Nebensachen schon räumlich nicht aufkommen können. Die Schule hat so viel vom Besten vorrätig, daß sie mit ihrem Reichtum nicht wohin weiß und des Untergeordneten nicht zu bedürfen glaubt. Endlich lebt sie in einem innigen Verhältnis zur Architektur, die ihr dafür eine ganz andere Freiheit, zumal größere Flächen gewährt als im Norden. Bei der Verzierung der Gewölberippen, bei ihrer Einrahmung mit Ornamenten und Halbfiguren arbeiten Maler und Baumeister so zusammen, daß sie eine Person zu sein scheinen. — In den Gewölbemalereien ist, beiläufig gesagt, noch von keiner Art illusionärer Verkürzung die Rede. (Incoronata in Neapel; der Meister füllt die zusammenlaufenden Winkel seiner acht Dreieckfelder hier jedesmal mit einem schwebenden Engel aus, dessen Goldgewand gut zu dem dunkelblauen Grunde stimmt.)

Auf diesen Voraussetzungen beruht nun die ganz neue Auffassung der Charaktere und der Tatsachen, die das große Verdienst der Schule ausmacht. In der Intention ist sie nicht heiliger, erhabener, als die Byzantiner auch waren, die ja gern in ihren Mumiengestalten das Übersinnliche und Ewige ausgesprochen hätten. Allein sie bringt diese Intention dem Beschauer unendlich näher, indem sie sie mit einem durchaus neu geschaffenen, lebendigen Ausdruck bekleidet. Schon ihren Einzelgestalten, etwa den Evangelisten in den vier Kappen eines Gewölbes (z. B. Madonnenkapelle im Dom von Prato usw.) genügt jetzt nicht mehr symmetrische Stellung, Buch und Attribut; der hohe Charakter des Darzustellenden drückt sich in der lebensvollen und würdigen Wendung der Gestalt und des Hauptes, in den bedeutenden Zügen, in der freien und doch so feierlich wallenden Gewandung aus. Wie soll man z. B. den Johannes größer fassen, als diese Schule zu tun pflegt, — ein hochbejahrter Greis, in tiefem Sinnen vor sich hinblickend, indem sein Adler scheu zu ihm emporsieht?

Ehe von den größeren Kompositionen die Rede ist, muß zugestanden werden, daß die Motive des Einzelnen und des Ganzen in dieser Schule sich gerade so wiederholen wie in der antiken Kunst. (Man vergleiche z. B. die drei Leben der Maria in der Kap. Baroncelli zu S. Croce, im Chor der Sakristei ebenda, und in der Madonnenkapelle des Domes von Prato.) Die Maler sind deshalb keine Plagiatoren und einer von ihnen hat auch den andern gewiß nicht dafür gehalten; es war gemeinsames Schulgut, daß jeder nach Kräften reproduzierte, nicht knechtisch, sondern lebendig und mit freien Zu-

taten. Kirchen und Klöster verlangten die ihnen bekannte und keine andere Erzählungsweise der Passion, des Lebens der Maria, der Geschichten des h. Franziskus usw. Sie verlangten von dem Künstler noch nicht seine geniale Subjektivität, sondern die Sache; es kam auf das Deutliche und Schöne, nicht auf das Eigentümliche an. Daneben aber blieb, wie wir bald sehen werden, noch ein reiches und großes Feld für freie Aufgaben im Sinne jenes Jahrhunderts offen.

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

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

Die tief in sich versunkene Trauer: Joachim bei den Hirten; er kommt zu ihnen gewandelt wie im Traum. — Der liebevolle Empfang: Joachims Heimkehr zu Anna, die seinen Kopf ganz anmutig mit beiden Händen faßt und ihn küßt. — Das Harren mit tiefster Erregung: die vor dem Altar knieenden Freier der h. Jungfrau, teils in flehendem Gebet, teils in der höchsten Spannung, die würdevollste Gruppe ohne allen äußerlichen Affekt. — Das stumme Fragen und Erraten: die wundervolle Gruppe der Heimsuchung. — Die geteilte Handlung der mittlern Figur in der Auferweckung des Lazarus: noch streckt der Dargestellte die rechte Hand gegen Christus, dem er sich unmittelbar vorher flehend zugewandt haben wird; jetzt mit der Gebärde der höchsten Aufregung wendet er sich gegen Lazarus. — Der geheime Auftrag: die Unterhandlung des Judas mit dem Priester, dessen beide Hände (wie bei Giotto so oft) zu sprechen scheinen. — Der Hohn: in der Gruppe der Verspottung; besonders meisterhaft der sich heuchlerisch gebückt Nahende. — Die hohe Mäßigung alles Pathetischen: in der Gruppe unter dem Kreuz lehnt Maria, zwar ohnmächtig, aber noch stehend, in den Armen der Ihrigen; was diese bekümmert, ist nicht (wie bei den Malern des 17. Jahrh.) die Ohnmacht an sich, sondern der gewaltige Schmerz. — Ein Dialog in Gebärden: die Soldaten mit Christi Mantel; man glaubt ihre Worte zu vernehmen. — Die Klage um den toten Christus ist ohne irgend einen Zug der Grimasse gegeben; der Leichnam ist gleichsam ganz in Liebe und Schmerz eingehüllt; Schultern und Rücken liegen auf den Knien der ihn umarmenden Mutter; eine heilige Frau stützt sein Haupt, eine hebt seine rechte, eine seine

linke Hand empor; Magdalena, die Büsserin, auf der Erde sitzend, hält und beschaut die Füße. — Überall sind die Kausalitäten höher und geistiger gegriffen als bei vielen der Größten unter allen, die nach ihm kamen. Man sehe, wie der schwächere Meister der Wandbilder im Chor über das Ziel geschossen hat: bei Mariä Himmelfahrt stürzen die Apostel zur Erde, nicht sowohl aus Andacht, als getroffen von den Strahlen, die von der Glorie ausgehen.

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

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

Die Anwesenden, die außer den Handelnden die einzelnen Szenen beleben, sind keine müßigen Füllfiguren, wie sie die spätere Kunst oft aus rein malerischer Absicht, um das Auge zu vergnügen, hinzugehan hat, sondern immer wesentliche Mittel der Verdeutlichung, Reflexe, ohne welche die Handlung weniger sprechend wäre. Man ^b sehe in der Kap. Peruzzi zu S. Croce die Auferstehung des Evangelisten Johannes von *Giotto*: hier wird das Wunder erst wirklich durch das mit voller dramatischer Größe gegebene Verhalten der entsetzten und erstaunten Zuschauer. Gegenüber, in der Geschichte des Täufers, erhält die Szene, wo sein Haupt gebracht wird, ihre ganze Gewalt erst durch die beiden Zuschauer, die sich voll innern Grauens aneinanderschließen. — Hundert anderer Beispiele zu geschweigen.

Bisweilen treten auch einzelne Figuren und Gruppen aus der Handlung heraus, indem sie nur dazu bestimmt sind, eine Örtlichkeit oder Existenz zu versinnlichen; im Grunde sind es reine Genrefiguren. ^c So der Fischer in *Giotto's* Navicella (Vorhalle von St. Peter), obschon man diesen auch als symbolisches Gegenbild zu dem rechts stehenden Christus auffassen kann; eine ganze Fischer- ^dszene bei *Antonio Veneziano* (Camposanto, Gesch. des h. Ranieri, an der Decke der Spanischen Kapelle u. dgl. m.). Ja, der Camposanto enthält in dem „Leben der Einsiedler“ eine große chronikartige Zusammenstellung einzelner Züge, von denen man gerade die besten, am glücklichsten gerundeten, als Genre bezeichnen kann (vgl. S. 610, g); es sind die Motive des Ruhens, sitzenden Arbeitens, ruhigen Redens, Fischens usw. Diesen war der Pisaner Existenzmaler viel besser gewachsen, als den, worin es auf erhöhten momentanen Ausdruck ankam.

Die Szenen des höhern Pathos überschreiten bisweilen das wahre Maß, wie namentlich einige Passionsbilder zeigen. Die rätselhafte Komposition im Camposanto, die dem sog. Buffalmaco (Buonamico Cristofani, s. S. 599, a) beigelegt wird, enthält zwischen herrlichen Gruppen von Anwesenden die karikiert schmerzliche Gruppe der ohnmächtig sinkenden Maria und ihrer Begleiterinnen: einer der Henker holt mit gewaltsam ausgespreizter Stellung aus, dem bösen Schächer die Glieder zu zerschmettern. (Die würdigste und an schönen Zügen reichste giotteske Kreuzigung möchte die in der Capp. degli Spagnuoli sein: einer der bedeutendsten Passionszyklen überhaupt war der im Kapitelsaal von S. Francesco zu Pisa.)

Sonst tritt die innere Erregung oft bewunderungswürdig wahr und schön zutage. Man sehe (Camposanto, von *Franc. da Volterra*) die Gebärde edlen Vorwurfes, mit der Hiob zu Gott spricht, indem er auf die verlorenen Herden hinweist; oder die Innigkeit, mit welcher S. Ranieri (in der obern Bilderreihe) sein Gelübde bei dem heiligen Mönche ablegt. Das Gewaltigste im Affekt hat wohl der Meister des Trionfo della Morte (Camposanto) geleistet in der Gruppe der Krüppel und Bettler, die vergebens nach dem erlösenden Tode schreien; ihre parallele Gebärde mit den verstümmelten Armen wirkt hier, verbunden mit dem Ausdruck ihrer Züge, hochbedeutend. Es ist einer der Fülle, da auch das Widrige vollkommen kunstberechtigt erscheint. Nur so erhielt die Gruppe im Garten ihren deutlichen Sinn als Gegensatz; sie ist, beiläufig gesagt, das ausgeführteste weltliche Existenzbild des gotischen Stiles, eine Ausföhrung dessen, was die Miniaturen unserer Minnesingerhandschriften nur erst als Andeutung geben; doch schon mit einem deutlichen Anklang an Boccaccio. In der Gruppe der Reiter ist der tiefe Schauer vor den drei Leichen unübertrefflich schön dargestellt in dem behutsamen Herannahen, Überbeugen, Sichzurückhalten; zugleich malerisch eine vorzügliche Komposition. — An einfachern Aufgaben zeigt z. B. in der Sakristei von S. Miniato bei Florenz *Spinello* seine herbe Größe. Es sind die oft gemalten Geschichten des h. Benedikt, hier auf ihren einfachsten Ausdruck zurückgeführt. Macht und ruhige Autorität ließen sich kaum treffender darstellen, als hier in Gebärde und Gestalt des heiligen Abtes durchweg geschieht; auch die Verführung und die Buße des jungen Mönches, die Demütigung des Gotenkönigs, die Gruppe der Mönche um den vom Teufel in Besitz genommenen Stein gehören zu den geistvollsten Gedanken der florentinischen Schule. Vieles andere ist dagegen flüchtig gedacht und roh gegeben (überdies beträchtlich übermalt). Ein zweites bedeutendes Denkmal von Spinellos Können sind die Fresken des Kirchbaues S. Caterina a Anbella (bei Bagno di Ripoli, mit Szenen aus der Legende der Heiligen).

Je nach der Aufgabe erschöpfen diese Maler bisweilen das Mög-

liche in edler und geistvoller Äußerung der Seelenbewegung. Ich glaube nicht, daß die Szene des Auferstandenen, der seine Wundmale zeigt, jemals wieder so vollkommen gedacht worden ist, als in der nur stückweise erhaltenen Gruppe des sog. Buffalmano (Camposanto). Statt des einen Thomas sind es mehrere Jünger, die den Auferstandenen wiedererkennen und seine Wunden verehrend, anbetend, voll zärtlicher Teilnahme betrachten; zugleich bilden sie eine der schönstgeordneten Gruppen der Schule. (Man vergleiche damit *Guercinos* trefflich gemaltes und dabei so roh empfundenes Bild in der vatikanischen Galerie.) Auch in der zunächst folgenden Himmelfahrt hat die stärkste Übermalung die schönen alten Gedanken nicht gänzlich zerstören können; noch sind die Apostel kenntlich geteilt zwischen Augenblendung, Erstaunen, Beteuerung und hingebender Anbetung. Wenn man aber wissen will, mit wie wenigem sich ein großer, für jene Zeit erschütternder Eindruck hervorbringen ließ, so betrachte man in der *Incoronata* zu Neapel das „Sakrament der Buße“; fast entsetzt wendet sich der Priester von der beichtenden Frau ab, während die Büsser (Flagellanten) verhüllt und gebückt von dannen ziehen. Überhaupt ist die *Incoronata* in dieser Beziehung durchgängig eines der wichtigsten Denkmäler.

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

Hier muß vorläufig von den Weltgerichtsbildern die Rede sein. Es hatten schon lange, auch im Orient, solche existiert, ehe der unbekannte Künstler (*Franc. Traini?*) dasjenige im Camposanto malte. Allein bei ihm erst ist der Richter nicht bloß eine Funktion, sondern ein persönlicher Charakter, dem die Wendung und die berühmte Gebärde ein imponantes Leben verleihen. Der damalige Glaube wies bereits der Madonna eine fürbittende Teilnahme beim Weltgerichte an; der Maler gab ihr denselben mandelförmigen Heiligen-

schein (Mandorla) wie Christus; ihre Unterordnung wird nur dadurch angedeutet, daß ihre Stellung der seinigen fast parallel folgt. Die Apostel sind keine bloßen Anwesenden mehr, sondern sie nehmen den stärksten inneren Anteil; wir sehen sie trauernd, erschrocken auf den Richter hinblickend, niedergeschlagen in sich gekehrt, auch mit einander redend. Sogar einer der Engelherolde kauert furchtsam auf einer Wolke, den Mund mit der Hand verdeckend. Höchst energisch vollziehen dann unten fünf Erzengel das Geschäft des Seelenscheidens; in den beiden, welche die Herüberstrebenden in die Hölle zurückdrängen, ist die herbste Wirkung beabsichtigt und erreicht.

Auch bloße Glorien sind bei dieser Schule immer höchst beachtenswert. Die ererbte Symmetrie in der Haltung der Hauptfigur und der Engelscharen wird mehr oder weniger beibehalten, aber mit grandiosem Leben durchdrungen. Man kann nichts Eigentümlicheres sehen, als (Camposanto, Gesch. des Hiob) die Erscheinung Gottes in ovaler Glorie mit sechs Engeln über einer Landschaft mit grünem Meer, gelber Erde und rotem (ehemals blauem) Himmel; Satan tritt auf einen Fels in Gottes Nähe. Kein Effekt des Lichtes und des Raumes könnte den echten, großartigen Charakter dieser Theophanie irgend erhöhen.

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

Außer den biblischen und legendarischen Stoffen erging sich aber die Schule noch in freien, großen symbolisch-allegorischen Bildern und Bilderkreisen. Sie hing dabei, wie oben bei Anlaß der Skulptur (S. 391) angedeutet wurde, von einer gelehrten literarischen und poetischen Bildung ab, die den stärkeren Teil bildete und durch einen Genius wie Dante repräsentiert war. Schon bei dem großen Dichter aber darf man sich wohl fragen, ob er durch seine Symbolik oder trotz ihrer groß ist. Diese Symbolik war nicht durch und mit Dichtung und Kunst entstanden, wie im Altertum, sondern Dichtung und Kunst mußten sich ihr bequemen. Bei Dante freilich liegt alles untrennbar durch- und ineinander; er ist ebensosehr Gelehrter und Theolog wie Dichter. Der Künstler dagegen war hier auf etwas außer

seiner Sphäre Liegendes angewiesen; er mußte dienen und tat es mit heiligem Ernst. Wir aber sind nicht verpflichtet, die Empfindungsweise einer zwar strebenden, aber doch nicht harmonischen Zeit und noch viel weniger ihre zu einer wunderlichen Enzyklopädie geordneten Bildungselemente zur Norm für uns selber zu machen; vielmehr muß hier neben dem Ewigen, das jene Kunst schuf, und dem wir ganz folgen können, auch das Vergängliche und Befangene anerkannt werden.

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

Hauptsächlich aber wird sie derartige Gestalten abgesondert darstellen und nicht in historische Szenen hineinversetzen. (Vgl. Rafael:

Decke der Camera della Segnatura, und Saal Konstanstins.) *Giotto* war kühner: er ließ sich, ohne Zweifel durch Dante, verführen, in der Unterkirche von Assisi u. a. eine wirkliche Vermählungszeremonie des h. Franziskus und einer Figur, die die Armut darstellt, abzuschildern; beim Dichter bleibt der Vorgang Symbol, und der Leser wird darüber keinen Augenblick getäuscht; beim Maler wird es eben doch eine Trauung, und wenn er noch so viele Winke und Beziehungen ringsum aufhäuft, wenn auch Christus dem h. Franz die Armut zuführt und es dabei geschehen läßt, daß zwei Buben sie mißhandeln, wenn auch ihr Linnenkleid in Fetzen geht u. dgl. m. Die Verpflichtung zur Armut als eine Vermählung mit ihr zu bezeichnen, ist eine Metapher, und auf eine solche darf man gar nie ein Kunstwerk bauen, weil sie als Metapher d. h. „Übertragung auf eine neue fingierte Wirklichkeit“ im Bilde ein notwendig falsches Resultat gibt. Wenn spätere Künstler z. B. die mit der Zeit an den Tag gekommene Wahrheit darstellen wollten, so kam dabei ein absurdes Bild zustande wie folgt: ein nackter, geflügelter Greis mit Stundenglas und Hippe deckt ein verhülltes Weib auf! — Sobald man eben die allegorischen Figuren in sinnliche Tätigkeit versetzen muß, ist ohne die Metapher beinahe gar nichts auszurichten und mit ihr nur Widersinniges. Auch die übrigen Allegorien des Mittelgewölbes der Unterkirche von Assisi sind an sich so barock wie die des 17. Jahrh. Da verscheucht die Buße mit einer Geißel die profane Liebe und stürzt die Unreinigkeit über den Fels hinab. Die Keuschheit sitzt wohlverwahrt in einem Turm; die Reinlichkeit wäscht nackte Leute, und die Stärke reicht das Trockentuch dar. Der Gehorsam, von der zweiköpfigen Klugheit und der Demut begleitet, legt einem Mönche ein Joch auf; einer der anwesenden Engel verjagt einen Kentauren, womit der Eigensinn (wenn nicht einfach nach der gewöhnlichen Auffassung des Mittelalters die Sinnlichkeit) gemeint ist. Ohne den tiefen Ernst Giottos, der auch hier nur das Notwendige und dieses so deutlich wie möglich ohne alle versüßende Koketterie ausdrückt, würden diese Szenen als profan und langweilig wirken¹⁾.

Die Kunst empfand das Ungenügende aller Allegorien auch recht wohl. Als Ergänzung schuf sie z. B. jene meist dem Altertum entnommenen Repräsentanten der allgemeinen Begriffe und gesellte sie den Allegorien einzeln bei, wovon die genannte Capp. degli Spagnuoli das vollständigste Beispiel liefert. (Auch Dante macht von dieser Repräsentation bekanntlich den stärksten Gebrauch.) Solche Figuren, namentlich wenn sie nicht besser stilisiert sind als bei *Taddeo di Bartolo* (Vorraum der Kap. des Pal. Pubblico in Siena), bleiben doch bloße Kuriosität; sie geben den Maßstab des naiven historischen

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

Wissens jener Zeit, die nach Valerius Maximus und andern Quellen dieser Art neue Ideale proklamiert.

Ungleich wichtiger und selbständiger als dieses buchgeborene allegorische Element ist in Giotto's Schule das symbolische. Es gibt hohe, gewaltige Gedanken, die sich durch keinen bloß historischen Vorgang versinnlichen lassen und doch grade von der Kunst ihre höchste Belebung verlangen. Das betreffende Kunstwerk wird um so ergreifender sein, je weniger Allegorie, je mehr lebendiges, deutliches Geschehen es enthält. Die künstlerische Symbolik spricht teils gruppen- und kategorienweise, teils durch allbekannte historische Charaktere. Das größte, was von dieser Art vorhanden ist, trägt am wenigsten den Stempel der bloßen subjektiven Erfindung; es sind vielmehr große Zeitgedanken, die sich fast mit Gewalt der Kunst aufdrängen.

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

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

der einzelnen Motive, auf dem gleichmäßig grandiosen Stil, wodurch Dante der Vater der neuen abendländischen Poesie geworden ist.

Die Malerei konnte sich von dieser Seite seines Wesens nur einen Teil aneignen: das episodisch reizvolle fiel in den Höllenbildern weg, es blieb nur die Gruppierung nackter Körper nach Abteilungen als künstlerisch dankbares Element übrig. In dem Bilde des *Camposanto* ist denn auch die eine Gruppe der Zusammengekauerten, die aneinander nagen, von vorzüglicher Bedeutung. Das Bild in S. M. Novella dagegen, das Vollständigkeit des Höllenzyklus bezweckt und deshalb nur kleine Figuren enthält, ist künstlerisch soviel wie nichtig.

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

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

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

Dies gilt lange nicht im gleichen Maße von dem großen sym-

a bolischen Fresko des *Ambrogio Lorenzetti* im Pal. Publico (Sala del Consiglio) zu Siena (s. S. 629, k) mit der Darstellung der Folgen des guten und des tyrannischen Regiments; doch ist die buchmäßige Allegorie wenigstens mit Zügen echter und schöner Symbolik gemischt.

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

Diese theologisierende Phantasie hat noch mehr als einmal der Kunst den echten Gestaltungstrieb verleidet. Man sehe bei *Pietro di Puccio* (Camposanto) Gott als Schöpfer und Herrn der Welt dargestellt. Es ist eine riesige Figur, die einen ungeheuren Schild mit den konzentrischen Himmelsphären vor den Leib hält; unten schauen die Füße hervor. Somit ist freilich jeder Gedanke an eine Immanenz Gottes in der Welt beseitigt¹⁾.

Oder die Glorie des h. Thomas von Aquino, auf einem Altar links a in S. Caterina zu Pisa, von *Francesco Traini*. Hier sollte die geistige Einwirkung, die der Heilige von verschiedenen Seiten empfangen und auf die Gläubigen ausgeübt, symbolisch dargestellt werden. Der Maler (oder sein Ratgeber) machte dies auf die leichteste Weise mit goldenen Strahlen ab. Von dem oben angebrachten Christus geht je ein Strahl auf jeden der sechs Apostel und drei auf den in der Mitte thronenden h. Thomas; von jedem Apostel und von den weiter

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

unten stehenden Heiden Plato und Aristoteles geht je ein Strahl auf den Kopf des Thomas; von dem Buch des Thomas (der Summa) gehen viele Strahlen auf die unten versammelten Geistlichen; mitten auf der Erde liegt ein widerlegter Ketzler. Das Wesentliche in dieser ganzen Darstellung ließ sich schon mit dem bloßen Lineal hervorbringen.

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

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

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

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

Es handelt sich fast immer um eine thronende Madonna mit Engeln und Heiligen; außerdem kommt am ehesten die Krönung der Maria durch Christus vor¹⁾. Die Heiligen stehen teils einzeln, teils hintereinander gedrängt seitwärts; in der Regel durch eigene Fassungen, Säulchen usw. getrennt. Die Richtung ist meist die der Dreiviertelansicht, damit die Gestalt ebensowohl dem andächtigen Beschauer als der Jungfrau zugewandt sei; nur die vor ihr Knieenden sind ganz im Profil dargestellt. Seitenblicke zum Behuf der Abwechslung kommen noch nicht vor. Die Stellung meist ruhig; nur etwa Johannes d. T. mit erhobenem Arm, als Prediger, oder um auf das Kind hinzuweisen. Maria durchgängig von schlichtem Ausdruck, ohne irgend einen Zug besonders gesteigerten Gefühles; beim Kinde der Anfang eines harmlosen Vergnügens, ohne das in der Tat kein gesundes Kind ruhig sitzt,

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

etwa das Spiel mit einem Hänfling. Die Färbung ist im ganzen licht, wie sie die Tempera verlangt. Die durchgehende Grundlage bilden Rot, Blau und Gold. (Die Kreise von Cherubsköpfen gelegentlich ganz blau und ganz rot.) In der Gewandung sind die gewirkt gedachten Prachtmuster ungleichmäßiger angewandt als bei den Sienesen, dafür tritt der würdige und schöne Wurf viel mehr als Hauptzweck hervor. Man kann es verfolgen, wie die Kunst an den verhältnismäßig wenigen Hauptmotiven mit Anstrengung weiterbildet: es ist der Mantel der thronenden Madonna, derjenige der auf dem einen Knie liegenden Figuren, der mit der einen Hand aufgefaßte Mantel der Stehenden, die stramm fallende Kutte der Mönche, die schwer gestickte Dalmatika der Diakonen usw. Für die Köpfe spricht die Schule hier ihre Absicht deutlicher aus, als in den meisten Fresken. Wenn ich mich nicht täusche, so tritt viel speziell Florentinisches im Oval und in der Bildung der Nase, des Auges und des Mundes zutage. Das momentan Beseelte darf man hier überhaupt noch nicht erwarten.

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

Zur Beurteilung dieser Tafelmalerei der Nachfolger Giottos und der Sienesen ist es notwendig, sich das Ganze der Altarwerke zu gegenwärtigen, die man jetzt in Galerien, Kirchen und Sakristeien meist in ihre einzelnen Teile zersplittert antrifft, — in der Regel, weil sie bei irgend einem Umbau der Kirche zu dem Barockstil der neuen Altäre als in die Breite gehendes Ganzes nicht passen wollten. Ganz erhaltene Beispiele mit reicher Ausstattung sind selten; eines a z. B. in der Akademie, ein anderes in den Uffizien (von *Lorenzo* b *Monaco*) zu Florenz; ein noch vollständigeres in S. Domenico in c Cortona, 1440 von Cosimo Medici gestiftet. Dieses Altarwerk eines nicht gerade bedeutenden Meisters *Lorenzo*, Sohn des *Niccolò di Pietro Gerini*, hat noch außer dem Hauptbilde (Krönung Mariä) alle seine Nebenbilder, Fries- und Giebelfüllungen, Oberbilder, Untersatzbilder, Predellen, und an den Flächen der Seitentürmchen die sämtlichen Täfelchen mit Einzelheiligen; auch alles Architektonische — üblicherweise die Nachahmung eines Kirchenbaues — ist wohl erhalten. Hier lernt man erst erkennen, für welchen Raum und für welchen Teil eines Gesamtwerkes z. B. Fiesole jene jetzt in alle Welt zerstreuten Tafeln gemalt hat. Daß ein Altar dieser Art, mit einer solchen Menge von Einzelheiten, einen ruhig-großen Eindruck machen solle, darf man weder erwarten noch verlangen.

Endlich sind in Toskana aus dem 13. und 14. Jahrh. eine Menge gemalter Kruzifixe, oft von kolossaler Größe, erhalten.

Sie hingen früher, nach dem Gebrauch der katholischen Welt, frei und hoch über dem Hauptaltar, mußten aber in der Barockzeit jenen bekannten pomphaften Architekturen mit Gemälden weichen und erhielten ihre Stelle z. B. über dem Hauptportal, neuerlich auch in Sammlungen. (Mehrere in der Akademie zu Siena.) Man wird im ganzen finden, daß sie je älter, desto unwürdiger sind, mit weitausgebogenem, grünlich gefärbtem Leibe. Erst *Giotto* stellte etwas darin dar, was dem Sieg über den Tod ähnlich sieht. Von seiner Hand in Florenz die Kruzifixe in Ognissanti, in S. Marco b (über dem Portal) und in S. Felice (über dem Bogen in der Mitte o der Kirche); Schulwerke in S. Croce (Sakristei und Gang zu derselben) u. a. a. O. — An den vier Enden der Bretter insgemein die vier Evangelisten, oder rechts und links Sonne und Mond als Personen, die ihr Haupt verhüllen; die Senkung des Hauptes Christi meist ganz naiv durch schräge Richtung des obern Brettes verdeutlicht.



In der Schule von Siena, die im 13. Jahrh. durch Duccio (S. 604) so bedeutende Elemente der Schönheit entwickelt hatte, macht sich im 14. Jahrh. der Einfluß Giottos auf die überlieferte einheimische Richtung erst spät geltend. Die letztere gewinnt in den der Andacht dienenden Tafelbildern, in Altarwerken und einzelnen Fresken eine eigentümliche Ausbildung, an der religiöser Ernst und Befangenheit ebensoviel Anteil haben, wie ein ausgesprochener Sinn für Schwung und Rhythmus der Linien, Farbenpracht und ornamentale Zier an Architektur, Mustern der Gewänder, Heiligenscheinen und Goldgründen. Was die Florentiner rücksichtslos der Deutlichkeit des Ausdruckes opferten: die feierlichen Stellungen und Körperwendungen, die anmutigen Gesichtstypen, die weich geschwungenen Gewandmotive, deren Linien mit den Beugungen der Gliedmaßen gleichsam melodisch zusammenfließen, wird hier mit Vorliebe festgehalten und in einer sorgfältigen miniaturartig feinen Technik der Färbung und Modellierung dargestellt, die mehr auf einen schönfarbigen Schein der Rundung, als auf Naturbeobachtung der Kontraste von Licht- und Schattenflächen ausgeht. — Die hervorragendsten Werke der giottesken Richtung lassen sienesischen Einfluß hauptsächlich in der Gesichtsbildung und in einem Streben nach Vermittelung der gewohnten stilisierten Stellungen, Gebärden und Gewandmotive mit dem neu geforderten energischen Ausdruck der Handlung oder des Affektes wahrnehmen.

Der vorzüglichste Meister von Siena zu Giottos Zeit, *Simone di Martino* (1285?—1344?), ist in Italien meist durch Andachtsbilder vertreten. Die auf Vasaris Autorität hin ihm zugeschriebenen Fresken im Camposanto zu Pisa und in der Capp. degli Spagnuoli sind o

nicht von ihm, sondern von *Andrea da Firenze*; sie zeigen nur ihm verwandte Motive. In seinen letzten Lebensjahren (seit 1339) arbeitete er am päpstlichen Hofe zu Avignon, und der *giotteske* Charakter der dortigen Wandmalereien scheint die Sage von dem urkundlich widerlegten Aufenthalt *Giottes* an diesem Orte hervorgerufen zu haben. Seine Madonnen sind durch ihre Pracht und miniaturartige Feinheit, durch den Schwung der Gewänder und die eigentümliche Schönheit der Züge wahre Juwelen der mittelalterlichen Kunst; doch gibt ihnen die konventionelle Bildung des Auges und des Mundes, die bei *Duccio* noch nicht merklich auffällt, immer etwas Befremdliches. Die oft romantische Auffassung steht dem mittelalterlichen Bitterleben nahe. Simones großes Fresko, die sog. „*Maestà*“, von 1315, im Pal. Pubblico zu Siena (Sala del Consiglio): die Madonna, umgeben von vielen Heiligen, deren einige den Baldachin über ihr tragen, ist so symmetrisch und regungslos wie irgend ein Altarbild, im einzelnen aber von einer Schönheit, nach der die Florentiner nicht einmal gestrebt hätten. Ebenda gegenüber ein lebensvolles Reiterporträt des *Guidoriccio de' Fogliani*, von 1328, leider sehr restauriert. In Siena ist außerdem sehr wahrscheinlich das dem *Lippo Memmi* zugeschriebene Bild in S. Agostino, mit mehreren Szenen aus seinem Leben dieses Heiligen, von Simones Hand. Außerhalb Sienas finden sich noch die folgenden Gemälde des Künstlers: im Museo Cristiano des Vatikans die kleine Halbfigur des segnenden Christus; in Pisa Reste eines sehr vorzüglichen Altarwerkes (v. J. 1320), sechs Tafeln im Seminario Vescovile, die siebente in der Akademie; in Orvieto, Opera des Domes, eine Madonna mit Heiligen (1320); und ebenda ein zweites Bild, der Bischof von Savona vor der Madonna knieend. — In Neapel, S. Lorenzo Maggiore, 7. Kap. r., der h. Ludwig von Toulouse, der seinem Bruder Robert von Neapel die Krone reicht (bald nach 1317). (Über die Martinskapelle in der Unterkirche von Assisi s. S. 607, b.) Eines der letzten von *Simone* in Italien (mit *Lippo Memmi*, der mit ihm auch schon in Assisi tätig gewesen war, gemeinsam) gemalten Bilder ist die große Verkündigung in Florenz, erster Gang der Uffizien, von 1333. Von seinem Schüler *Lippo Memmi* ist eine der Stadtmadonna *Simones* fast treu nachgebildete „*Majestas*“ im Pal. Pubblico von San Gimignano von 1317 (von *Benozzo Gozzoli* restauriert und ergänzt). Siena besitzt noch ein sicheres Madonnenbild von ihm in den Servi (Fresko im r. Querschiff, über der Tür zum Sakristeiengang). Das fünfteilige Altarbild der Akademie (I. Saal) ist nur Schulgut, aber als solches tüchtig.

Von einem jüngeren Zeitgenossen *Simones*, von *Barna*, ist die schöne, gut erhaltene Folge der Passion in der Collegiata zu San Gimignano (rechte Wand) das einzige beglaubigte Werk. Sie

enthält schon eine Menge naiver, genrehafter Züge, die man für eine Neuerung des Quattrocento zu halten pflegt.

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

Dem leidenschaftlich erregten *Pietro Lorenzetti* wird außer den Fresken der Unterkirche in Assisi (s. S. 607, a) das Altarwerk mit Szenen aus dem Leben von St. Umiltà in der Akademie zu Florenz zugewiesen; datiert 1341. Ein Jahr früher entstand die bez. Madonna mit vier Heiligen im Korridor der Uffizien (die durch Restauratorenhand veränderte Jahreszahl ist nicht 1315, vielmehr mit Bestimmtheit 1340 zu lesen). Der thronenden Madonna in der Akademie zu Siena (1329) ist eine Madonna mit vier Heiligen in der Pieve zu Arezzo (1320 bestellt) mindestens gewachsen. In der Akademie außerdem vier echte einzelne Heilige und vier kleine Legendenszenen. In Cortona eine gute Madonna im Dom und ein tüchtiges Kruzifix in S. Marco. Das kleine Madonnenbild in S. Lucia del Gonfalone zu Rom und die Geburt Mariä in der Opera des Domes zu Siena (1342) sind vielleicht als seine besten Gemälde zu bezeichnen.

Von *Pietros* Bruder *Ambrogio Lorenzetti* ist uns in der Sala della Pace des Pal. Publico zu Siena ein interessanter Freskenzyklus (1337—43) erhalten, drei große symbolische Kompositionen: das berühmte „Regiment“ (von Siena) mit einer Allegorie auf die Gerechtigkeitspflege (die Prozession der Stadtältesten bietet eine interessante Porträtreihe); die Folgen des guten und des schlechten Regimentes mit zahlreichen genrehaften Szenen (fast verlöscht). Von den Fresken in S. Francesco ist nur die Darstellung der Bestätigung des Ordens durch den Papst von *Ambrogio* selbst; der Rest ist Schularbeit. Von seinen Tafelbildern möchte eine Madonna zwischen der h. Magdalena und der h. Dorothea in der Akademie zu Siena sein frühestes Bild sein. Eine Pietà ebenda ist so häufig wiederholt, daß allein die Akademie drei Wiederholungen vom Ende des Trecento aufweist. — Die Akademie in Florenz besitzt vier besonders gute Bildchen aus etwas späterer Zeit, Ge-

schichten aus dem Leben des h. Nikolaus, Predellen des Altarbildes aus S. Procolo, welche Kirche Ambrogio 1332—35 mit Fresken ausmalte. Das große Gemälde der Darstellung im Tempel ebenda (datiert 1342) ist das aus S. Crescenzo stammende Altarwerk, das für verloren galt. In Siena in der Akademie die unter dem Namen Madonna de' Donzelli bekannte Verkündigung (1344), leider sehr schadhaft, der Kopf des Engels antikisierend; eine kleine Madonna mit Heiligen und zwei Halbfiguren von Heiligen ebenda. In Siena ferner: vier Heilige in der Opera, gleichfalls in halber Figur, eine Madonna in S. Francesco und ein beschädigtes Madonnenbild im Monistero vor Siena. — Auch die großartige Figur der Justitia im Fußboden des Domes zu Siena darf wohl auf eine Zeichnung von A. Lorenzetti zurückgeführt werden.

Von einem der ersten Nachfolger der Lorenzetti, von *Andrea Vanni* (1320—1414), ist das einzige bedeutende Werk der Altar in S. Stefano zu Siena; von trefflicher Erhaltung, auch in der reichen Einrahmung (die Predella von *Giov. di Paolo*). Außerdem in SS. Chiodi eine Madonna, in der Akademie eine Kreuzigung mit zwei Heiligen, im Pal. Saracini eine Verkündigung in zwei Tafeln. — Der jüngere *Lippo Vanni* (nachweisbar 1350—76?) ist der Maler einer wenig bedeutenden Verkündigung im Kloster von S. Domenico; ähnlich eine Verkündigung unter Lorenzettis Namen im Pal. Pubblico und eine Himmelfahrt, nach einer Komposition Lorenzettis, in Monte Oliveto vor San Gimignano. — Von Ambrogios Schüler *Paolo di Maestro Neri* urkundlich die allegorischen Fresken in Lecceto vor Siena (1343).

Das Ende dieser halb von Giottos Geiste berührten Malweise zieht sich mit *Bartolo di Fredi* (1330—1410) und seinen Schülern *Taddeo di Bartolo* (c. 1363—1422) und *Domenico di Bartolo* (bis 1449) bis weit in das 15. Jahrh. hinein. Ihre Andachtsbilder (Akademie zu Siena, auch in der Pinakothek zu Perugia) zehren besonders von der Inspiration der Lorenzetti, wenn sie auch scheinbar reicher sind. *Taddeos* Fresken in der obern Kapelle des Pal. Pubblico sind nicht besser als giotteskes Mittelgut; die vor dem Gitter (große Männer des Altertums, Planetengottheiten usw.) nicht einmal dieses. Bedeutender sind seine die Schöpfung darstellenden Fresken im Dom zu San Gimignano (l. Seitenschiff), sein Altarbild im Dom zu Pienza, die Wandbilder im Mittelschiff derselben Kirche und besonders die Freskenreste in S. Francesco zu Pisa (Sakristei), wobei die eigentümliche Komposition der zum Besuch der Maria herbeischwebenden Apostel besonders bemerkenswert ist. Eine große Altartafel von ihm (Tod, Himmelfahrt und Krönung der Maria) im Dom zu Montepulciano über dem Eingange. Ein dem *Bartolo* verwandter geringerer Künstler

ist *Luca di Tommè* (Akademie, v. 1367 u. s. f.). Mit *Domenico* bricht a der Stil um, und der Realismus des 15. Jahrh. dringt ein (Fresken im Ospedale 1440—44 zusammen mit *Priamo della Quercia*), doch b einstweilen nur stellenweise, so daß sich daneben noch die alte Auffassung und sehr viel von der alten Detailbildung behauptet. Die Meister dieses wunderlich archaischen Stiles (Akademie): c *Giovanni di Paolo* (1403?—82), *Pietro di Giovanni* (1416—49), *Sano di Pietro* (1406—81), *Stef. di Giovanni*, gen. *Sassetta* († um 1450; Altarbilder im Dom zu Asciano [Hauptwerk], in S. Domenico zu a Cortona, in der Akademie und im Pal. Saracini zu Siena), haben e in ihrer altertümlichen Befangenheit einen besonderen Reiz wegen der Sauberkeit der Ausführung, der Harmonie der Farben und reichen Vergoldung, auch wegen der zarten Auffassung bei nicht selten naiv beobachteten Zügen des Lebens. Besonders gilt dies von *Sassetta*.

Ein Ausläufer dieser Schule, *Ugolino di Prete Ilario*, malte die Capp. del Corporale im Dom zu Orvieto mit schwachen, aber t humoristischen Legendenfresken aus; ein anderer, *Neri da Voltri*, nennt sich auf einem Bilde der Galerie zu Modena. g

S

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

Unter den Oberitalieniern mußten die Bolognesen der ganzen Einwirkung von der florentinischen Schule aus am unfehlbarsten ausgesetzt sein. Aber ihre malerische Tätigkeit und Fähigkeit ist im 14. Jahrh. erstaunlich lahm und geringfügig. Der älteste von ihnen, *Vitale*, ein Zeitgenosse Giottos, ist wenigstens in einem Bilde der Pinacoteca h zu Bologna (1320, thronende Maria mit zwei Engeln) süß und holdselig auf sieneseische Weise, so daß man an Duccio erinnert wird; die übrigen, halbgiottesken, sind in ihren Tafelbildern meist so gering, daß in Florenz von ihnen nicht die Rede sein würde. Und dieselbe Behandlungsweise, dieselbe Talentlosigkeit bleibt das Merkmal der Schule bis über die Mitte des 15. Jahrh. hinaus. Von diesen Madonnen- und Kruzifixmalern werden hauptsächlich die folgenden genannt.

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

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

Jacopo degli Avanzi (nicht der in Padua beschäftigte, von dem S. 633, m die Rede ist): Kreuzigung in der Gal. Colonna zu Rom; zwei ganz verwandte Kreuzigungen und ein größeres Altarwerk mit biblischen Szenen in der Pinacoteca zu Bologna (Nr. 159—161). Ferner ein *Jacopo di Paolo*: Mehreres in der Pinacoteca; am großen Altar in S. Giacomo Magg. die Krönung Mariä; eine Verkündigung im Museo Civico (Nr. 211, bez. *Jakobus Pauli*).

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

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

Wie man in Bologna noch 1452—62 malen durfte, zeigen in der Pinacoteca die Bilder des *Pietro Lianori*, des *Michele di Matteo Lambertini* und der seligen Nonne *Caterina Vigi*. (Von *Michele* ein besseres Altarwerk in der Akademie zu Venedig, Nr. 24, und namentlich eins in Nonantola bei Modena.)

In Modena sind von *Thomas* (1325—79), *Barnaba* und *Serafino de' Serafini*, welche nach dieser Stadt benannt sind, noch erhalten: von ersterem, der uns interessant ist durch seine Berufung

nach Prag und seine Malereien auf dem Karlstein (nach 1368), ein Altarwerk in der Galerie zu Modena und Wandgemälde in der Kirche (Einzelgestalten an den Pfeilern) und dem Kapitelhaus von S. Niccolò zu Treviso von 1352. Von größerem Interesse sind die vom Ende des Jahrhunderts stammenden Fresken mit dem Leben der h. Ursula, jetzt im Museum zu Treviso. Von *Barnaba* († 1383) befindet sich ein bezeichnetes Bild im Museo Civico zu Pisa (1381) und das Hauptwerk in S. Francesco ebenda (Freskenreste in der Sakristei); Madonnen in den Gal. zu Modena, Turin (1370), Alba (1377). Von *Serafino de' Serafini* ein geringes bezeichnetes Altarbild im Dom zu Modena, von seinem Sohne *Paolo de' Serafini*, das einzige Werk in Barletta, die „Mad. della Vittoria“ genannt. Nach diesen Meistern macht sich ein eigentümlicher Anschluß der modenesischen Schule an die Schule von Siena geltend.

In Carpi finden sich im Oratorio della Sayra Fresken vom Anfang des 15. Jahrh., woran ein neuer Naturalismus sich bemerkbar macht. — In Ferrara enthält S. Domenico (5. Kap., links) eine der schönern Madonnen des 14. Jahrh., unabhängig von Giotto. Andere Überreste im Kloster S. Antonio in Polesina, sowie in der Badia della Pomposa bei Comacchio.

Weitaus die wichtigste Stätte der oberitalischen Malerei in dieser Zeit ist Padua, wo Giottos großes Werk den Sinn für monumentale Kunst geweckt haben muß. Die lange dauernde Ausschmückung des Santo und die Kunstliebe des Fürstenhauses der Carrara kamen ganz wesentlich dem Fresko zugute. Vermutlich ist lange nicht alles erhalten, einiges steckt vielleicht noch unter der Tünche. Die chronologisch sichere Reihe beginnt erst 1376 mit der Kap. S. Felice im Santo (rechts). Der höchst bedeutende Freskenzyklus wurde urkundlich dem Veroneser *Altichiero da Zevio* in Auftrag gegeben. Als sein Genosse wird von älteren Lokalschriftstellern ein *Jacopo d'Avanzo* genannt. Die Fresken stellen Szenen der Jakobuslegende dar. Die Lünettenbilder, die eine eigentümlich geistvolle Aufnahme der Stilprinzipien Giottos aufweisen, sind nicht von Altichiero; ihr Meister ist einer der besten Erzähler, Zeichner und Maler dieser Zeit. Die übrigen Bilder an der Ostwand und die Kreuzigung an der Hinterwand sind dagegen eigenhändige Werke Altichieros, der hier einen großen Schritt über Giotto und seine Schule hinaus tut. Er führt den physiognomischen Ausdruck seiner einzelnen Gestalten nach Charakter und Moment bis ins äußerste durch, so daß der Rhythmus der Komposition bereits daneben zurücktreten muß. — Im Jahre 1377 begann Altichiero die Ausmalung der Kap. S. Giorgio neben dem Santo. (Bestes Licht: am Mittag.) In 21 großen Bildern sind die Jugendgeschichten Christi, die Kreuzigung, die Krönung Mariä und die Legenden der h.

Katharina, des h. Georg und der h. Lucia dargestellt. Die Komposition zeigt durchweg die Vorzüge, die sie bei den besten Giottesken entwickelt. Außer der sprechenden Deutlichkeit des Momentes ist auch die Gruppenbildung an sich schön und zwischen der reichen Architekturkulisse und den hineingesetzten Figuren endlich das richtige Verhältnis gefunden. Hauptsächlich aber ist hier in hunderten von Figuren der Charakter des Individuums und der des Augenblickes auf der ganzen Skala vom Höchsten bis zum Niedrigsten wirklich gemacht, und zwar ohne Karikatur, noch innerhalb des Typus jenes Jahrhunderts. In der Schönheit einzelner Köpfe sind die Meister sogar den meisten Giottesken überlegen; ihre Palette ist doppelt so reich als die der Giottesken; endlich gehen sie über diese hinaus durch ihre ungleich genauere Modellierung, durch Abstufung der Töne, ja (im letzten Bilde der h. Lucia) durch bedeutende Versuche zur Illusion (richtigere Bauperspektive, Verjüngung der entferntern Gestalten und selbst Luftperspektive). Von den Fresken Altichieros in der Sala dei Giganti des Pal. della Ragione, die mit einer Folge von uomini famosi geschmückt war, ist nur das sehr übermalte, aber noch immer wertvolle Porträt Petrarcas übrig geblieben, das den Dichter in seinem Studio, im Zusammenhang mit der Umgebung, die er für seine Arbeit braucht, vorführt.

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

Dieses große Beispiel blieb einstweilen in Padua selbst ohne Folge. Die sehr umfangreichen Unternehmungen in Fresko, welche die nächstfolgende Zeit hervorbrachte, gehören im ganzen zu den schwachen und selbst zu den schwächsten Arbeiten des von Giotto abgeleiteten Stiles. Die Fresken des Baptisteriums beim Dom, von den beiden Paduanern *Giovanni* und *Antonio* (1380) oder nach andern Berichten von *Giusto Padovano*, Sohn des Giovanni de' Menabuoi, einem geborenen Florentiner, sind nur als sehr vollständiger und bequem zu betrachtender Zyklus der für diese Stelle geeigneten heiligen Gestalten und Szenen von Wert. (Im Vergleich mit den Mosaiken des orthodoxen Baptisteriums von Ravenna ergibt sich auf merkwürdige Weise der Zuwachs der kirchlichen Bilderwelt seit etwa tausend Jahren.) Von demselben *Giusto* sind wahrscheinlich die Fresken der Kap. S. Luca im Santo (zunächst der Antoniuskapelle), vom Jahr 1382, mit den Geschichten der Apostel Philippus und Jakobus d. j., ebenfalls roh, doch mit einzelnen glücklichen und lebendigen Motiven. Von seinen Fresken in der Capp. Cortellieri der Eremitani sind jüngst einige Bruchstücke (Tugenden) aufgedeckt worden. Erst aus dem 15. Jahrh. (wahrscheinlich über oder nach älteren

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

In Verona ist von Altichiero außer dem schönen Empfehlungsbilde (der Familie Cavalli, nach 1390) in S. Anastasia (2. Kap. r. vom Chor) nichts vorhanden. Von Werken des 14. Jahrh. außerdem ebenda in der 1. Kap. r. vom Chor zwei Nischengräber mit guten thronenden Madonnen usw.; die Portallünette mit S. Zeno und S. Dominikus, welche die Bürger und die Mönche des Klosters der Dreieinigkeit empfehlen, unbedeutend im Stil, aber rührend durch die ehrliche Intention, gehört schon einer spätern Zeit an. Sonstige Reste aus dem ausgehenden Trecento: zwei Portallünetten mit Kreuzigungen in S. Fermo Magg., sowie ebenda an der Mauer um die Kanzel eine Anzahl Köpfe von Heiligen und Propheten mit der Inschrift: *Opus Martini*, in S. Siro e Libera das zart gestimmte Fresko der Portallünette. — An einzelnen Heiligenfiguren ist S. Zeno (S. 599, c) ziemlich reich. — Das früheste datierte Altarstück (1360) von einem Meister *Turone* in der Pinacoteca (Nr. 362).

In Mailand ist wenig erhalten. Die reizvollen genuehaften Wandmalereien von *Michelino da Besozzo* (um 1430) in Casa Borromeo (2. Hof) erscheinen schon von Masolino beeinflusst. Von demselben Meister ist das Prozessionsbild im Dom zu Mailand (bez. und dat. 1417). Zum Teil von einem Mailänder, *Lionardo da Besozzo*, sind die Fresken der Capp. del Sole in S. Giovanni a Carbonara zu Neapel mit reich entwickelter Architektur (1426).

Was sonst noch durch die Lombardei und in Piemont zerstreut sein mag, ist dem Stil nach durchweg unbedeutend. In Genua scheint damals kaum eine Malerei existiert zu haben. Die paar alten Bilder von Anfang des 15. Jahrh. in S. M. di Castello (1. und 3. Kap. m

links) machen es begreiflich, daß man für die Verzierung des anstoßenden Klosters 1451 einen Deutschen, *Justus de Allemagna*, in Anspruch nahm (wovon später).

Die Künstler Venedigs, mit wenigen Ausnahmen (wie die Mosaiken in der Capp. S. Isidoro und der Capp. de' Mascoli in S. Marco, S. 594, g) auf Altartafeln beschränkt, empfand von Giotto's Einfluß am wenigsten. Die Prachtausstattung, die tiefen Lackfarben, auch die grünlichen Schatten im Fleische und der Farbenauftrag erinnern noch direkt an die lange Herrschaft der Byzantiner; in der Süßigkeit einzelner Köpfe haben sie auch einen Anklang an die Sienesen. Eine selbständige Entwicklung der Malerei beginnt in Venedig erst um die Mitte des 15. Jahrh. mit den ersten Regungen der Renaissance und wird uns daher erst später beschäftigen.

Einen *Magister Paulus de Venetiis* lernt man in zwei noch
 a durchaus byzantinischen Tafelbildern in der Galerie zu Vicenza kennen: einer Madonna mit Heiligen von 1323 und einem Tod der Maria von 1333. Von demselben noch 1358 tätigen Maler besitzt die
 b Kirche in Pieve di Sacco (bei Padua) eine große Altartafel (bez. u. dat. 1332), die Akademie zu Venedig eine Madonna mit dem Auf-
 c erstandenen und S. Marco das Mittelbild der Pala d'Oro. — Von
 e einem *Lorenzo* besitzt der Dom von Vicenza ein größeres Altar-
 f stück (1366), das Museo Correr zu Venedig eine Übergabe der
 g Schlüssel (1369); ebenda in der Akademie zwei vielseitige An-
 h conen vom Jahre 1371. — Ein *Stefano Pevan di S. Agnese* ist uns
 h durch die Bezeichnung auf zweien seiner Bilder im Museo Correr
 (1369) bekannt. — Eine verhältnismäßig hervorragende Stellung
 unter diesen Malern nimmt *Niccolò Semitecolo* ein, von dem datierte
 i Gemälde von 1351—1400 im Dom zu Padua wie im Museo
 k Correr und in der Akademie zu Venedig vorkommen. Viel-
 l leicht ist der *Niccolò*, der sich auf einem Bilde der Akademie
 (1394) als *Niccolò di Pietro dal Ponte del Paradiso* bezeichnet, mit
 dem eben genannten identisch. Einfacher, aber lebendiger der Pro-
 vinzialmaler *Simone da Cusighe*. — Der bedeutendste Trecentist in
 Venedig, *Antonio Veneziano*, wohl ein Schüler Semitecolos, verließ
 früh seine Heimat, um in Florenz und Pisa zu arbeiten (s. S. 606).

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

Was Neapel an beachtenswerten Werken der Schule Giotto's und von Sienesen besitzt, hat schon oben (S. 609, k ff. u. 628, g)
 m Erwähnung gefunden. — Das im Municipio befindliche Triptychon mit der Glorie des h. Antonius ist bezeichnet: *Nicholaus Tomasi de Florenzia* 1371; aus falscher Lesung der Inschrift ist der apokryphe „Colantonio del Fiore“ hervorgegangen.

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

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

heimnisvolle Ideenassoziation, die wir nicht weiter verfolgen können, den Eindruck des mehr als Zeitlichen und Irdischen verstärken hilft.

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

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

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

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

Häufig rechnet man auch den Einfluß antiker Skulpturen zu den wesentlichen Fördernissen, welche die italienische Malerei vor der nordischen vorausgehadt habe. Diese haben in der Tat wohl anregend gewirkt; allein der Augenschein lehrt, daß jeder Fortschritt mit einer unendlichen Anstrengung, die im Norden fehlte, der Natur ab-

gerungen wurde. Es konnte gar nicht im Geist einer mit so unermesslichen Kräften vorwärtsstrebenden Kunst liegen, sich irgend ein Ideal von außen anzueignen; sie mußte von selbst auf das Schöne kommen, das ihr eigen werden sollte.

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

Alle diese Fortschritte wären, wie einst die der Schule Giotto's, bei einer Beschränkung auf das Andachtsbild und Tafelbild unmöglich gewesen. Abermals ist es Florenz, von wo das neue Licht einer großartigen Historienmalerei ausstrahlt, die mit ihren Fresken¹⁾ die Wände der Kirchen, Kreuzgänge und Stadthäuser überzieht. Keine andere Schule kann von ferne neben diesem Verdienst aufkommen; die lombardische blieb fast ganz in dem engen Ideenkreise der Gnaden- und Passionsbilder befangen; die venezianische schloß kein wahres Verhältnis zum Fresko und beschränkte sich lange auf Altarbilder und Mosaike; rechnet man den großen Andrea Mantegna hinzu, so ging er auch in den Wandmalereien (zu deren Schaden) über das reine Fresko hinaus, dessen höchst solide Handhabung gerade ein Hauptverdienst der Florentiner ist. Rom zehrte von auswärtigen Künstlern; Perugia empfing seine Inspiration zuerst von Siena und Florenz und leistete auf seinem Höhepunkt gerade für das Dramatisch-Historische wenig; Neapel kommt nicht in Betracht. Toskana allein (eingeschlossen die von ihm abhängigen Grenzorte Umbriens) bietet eine große, monumentale Geschichtsmalerei dar, in gesunder ununterbrochener Weiterbildung, mit fortlaufender glücklicher Seitenwirkung auf das Tafelbild.

Die Gegenstände waren, mit Ausnahme der jetzt hinzukommenden Profanmalerei, die alten: das ruhig symmetrische Gnadenbild, die Geschichten der Bibel und die Legenden der Heiligen, endlich das häusliche Andachtsbild. Allein sie sind alle umgestaltet. Von den einzelnen Personen behält Christus im Mannesalter am meisten von

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

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

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

So erwuchs eine Malerei, die sich nicht mehr an Intentionen und Andeutungen zu beschränken brauchte, sondern der Darstellung jeder Tatsache, jedes sinnlichen oder geistigen Vorganges gewachsen war. Das redliche Streben, mit dem jeder Einzelne in seiner Eigenart diese Aufgabe zu erfüllen suchte, und die Treue und Naivetät, verbunden mit der Keuschheit und Phantasie, mit der er das alltägliche Leben in allen seinen Darstellungen zur Anschauung bringt, und die den Realismus jener Zeit so gewaltig von dem unserer Tage unterscheidet,

geben den Gemälden des 15. Jahrh. denselben Zauber, den wir in den plastischen Bildwerken der gleichen Zeit (und zum Teil der gleichen Meister) bereits kennen lernten.

Wie Florenz der Mittelpunkt dieser neuen Kunstweise war, so war es auch ihr Ausgangspunkt. Hier knüpft sich die große Neuerung an den Namen des *Masaccio*, der gleich am Eingange der neuen Zeit auch als deren Gewaltigster und Erhabenster dasteht. Aber seine Erscheinung ist keineswegs unvermittelt. Finden wir schon in einzelnen Meistern vom Ausgange des Trecento Zeichen einer neuen Auffassung¹⁾, so hat Masaccio in seinem Lehrer Tommaso di Cristofano Fini, gen. *Masolino* (1383—1440 [?]) einen so unmittelbaren Vorläufer, daß diesem schon im 16. Jahrh. ein Teil der Schöpfungen seines großen Schülers — wie wir glauben — zugeschrieben sind und noch heute vielfach zugeschrieben werden. Für die Lösung dieser schwierigen Frage sind die vor einigen Jahrzehnten wieder aufgedeckten Freskenzyklen des Masolino in Castiglione d'Olonza unweit Varese entscheidend. Hier malte Masolino um 1428 (wenn diese am Portal angebrachte Jahreszahl auch auf die Innendekoration bezogen werden darf) für den Kardinal Branda im Chor der Collegiata Szenen aus dem Leben der Maria und der hh. Stephanus und Laurentius, sowie im Baptisterium um 1435 einen Freskenzyklus mit Darstellungen aus dem Leben Johannes d. T. an den Wänden und die Evangelistengestalten an der Decke. Ein teilweise schon sehr vorgeschrittener Naturalismus, der namentlich in den nackten Figuren auf der Taufe und in manchen sofort als Porträts kenntlichen Köpfen deutlich hervortritt, gute Zeichnung, liebevolle Durchführung des Details, schlanke Verhältnisse seiner Figuren und eine dem Fra Angelico verwandte Grazie in einzelnen der Frauengestalten sind diesen Fresken durchweg gemeinsam. Daneben zeigen sie einen auffallenden Mangel an Kompositionstalent, an Richtigkeit der Verhältnisse wie an Raumgefühl und perspektivischer Kenntnis, während in den dem Masolino zugeschriebenen und noch erhaltenen Darstellungen der Fresken in der Brancaccikapelle (Petrus heilt Kranke, Petrus erweckt die Tabitha, Petri Predigt und der Sündenfall), die obendrein vor den Malereien in Castiglione d'Olonza entstanden sind, sowie in den Fresken von S. Clemente zu Rom gerade hierin sich ein besonders feines Verständnis kundgibt. Dagegen zeigt sich in eben diesen Fresken untereinander und im Vergleiche mit Masaccios anerkannten Fresken der Brancaccikapelle eine so große Verwandtschaft, daß wir sie als die Leistungen eines und desselben früh und rasch sich entwickelnden Genius zu betrachten berechtigt sind.

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

Tommaso di Ser Giovanni Guidi da Castel S. Giovanni, gen. *Masaccio* (1401—28), war nach Vasaris wahrscheinlicher Angabe der Schüler des Masolino. Dies zeigt sich namentlich in seinem Jugendwerke, in den von Vasari ihm zugeschriebenen Fresken der Kapelle in S. Clemente zu Rom, die er ganz jung für den nachmaligen Papst Eugen IV. malte (oder vielleicht für denselben Kardinal Branda, für den Masolino später die Fresken in Castiglione d'Olonza malte): an der Hauptwand die Kreuzigung, an der Fensterwand rechts Szenen aus dem Leben eines Heiligen (des h. Clemens?), an der gegenüberliegenden Wand Szenen aus dem Leben der h. Katharina, und an der Decke die Evangelisten und Kirchenväter — sämtlich leider recht stark beschädigt und übermalt. Einfachheit und Größe in der Komposition, Richtigkeit der Verhältnisse der Figuren in ihren Proportionen wie zu der umgebenden Architektur und Landschaft und ein ebenso ernstes Streben nach Anatomie wie nach Perspektive zeigen den Beginn einer neuen Zeit und die durch jugendliche Schüchternheit und Unkenntnis noch vielfach mangelhaften Anfänge zu dem, was in der Brancaccikapelle des Carmine zu Florenz zur vollen Entwicklung kommt. (Neuerdings ist die Vermutung ausgesprochen worden, daß die oben genannten, früher dem Masolino zugeschriebenen Fresken noch vor den Fresken in S. Clemente entstanden, und daß Masaccio nach Vollendung dieses Zyklus wieder an die Ausmalung der Brancaccikapelle ging.) Wie die Eva im Sündenfall eine der ersten ganz schönen nackten Frauengestalten der modernen Kunst ist, so sind die Täuflinge (in der Taufe Petri) die ersten völlig belebten männlichen Akte; schon vollkommen ist die Linienführung der zwei nackten und bewegten Gestalten (in der Vertreibung aus dem Paradiese) gehandhabt. Auch in den übrigen Bildern strömt eine bisher ungeahnte Fülle der freiesten und edelsten Charakteristik auf einmal in die Kunst herein. Hatten schon Giotto und seine Schule ihre dramatischen Szenen gerne mit einer zahlreichen, teilnehmenden Zuschauerschaft bereichert, so führt nun Masaccio das damalige Florenz als mithandelnd oder zuschauend mitten in den Hergang (Erweckung des Königssohnes, voll. durch *Filippino*); er trennt und verbindet die Szenen, Gruppen und Personen nicht mehr nach architektonischen, sondern nach malerischen Gesetzen innerhalb einer naturwahren Räumlichkeit (Auffindung des Staters im Munde des Fisches; die Heilung der Krüppel; das Almosen). Und über dem großen malerischen Siege vergaß Masaccio das Höchste nicht; seine Hauptperson, der Apostel Petrus, ist durchgängig mit einer Würde und Macht ausgestattet und auf eine Weise gestellt und bewegt, wie dies nur dem größten Historienmaler möglich war. Vollends gehört nur einem solchen die Einfachheit der ganzen Behandlung an; alle Nachfolger bis auf Leonardo gefallen

sich im Besitz der großen neuen Kunstmittel; Masaccio allein hält zurück und erreicht so den Eindruck eines harmonischen Ganzen. Mit wie wenigem hat er z. B. die Gewänder geschaffen, in denen sich der höchste Stil und der lebendigste Wurf verbinden. Die Schwierigkeiten der Modellierung und Verkürzung sucht er nicht auf; wo sie aber liegen, überwindet er sie. Bei den von *Filippino* ausgeführten, durch den wenig glücklichen Gegensatz gegen diese Fresken sehr kenntlichen Partien (die Befreiung Petri, Petrus und Paulus vor dem Prokonsul, die Kreuzigung Petri und die Vollendung der großen Erweckung des Königssohnes) wird die schöne Komposition teilweise wohl der Vorzeichnung Masaccios zu verdanken sein. (Bestes Licht: nachmittags.) — Im Carmine sind außer diesen Fresken vor einiger Zeit noch im Kreuzgange Überreste von der Darstellung einer Prozession bloßgelegt, die Masaccio verwandt sind, aber nicht von ihm selbst herrühren, da die von ihm gemalte Prozession 1612 durch Umbau zerstört wurde.

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

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

Zu dem Element der Schönheit, das Orcagna in die Schule gebracht, fügt dieser in seiner Art einzige Meister den Ausdruck überirdischer Reinheit und Innigkeit. Eine ganze große ideale Seite des Mittelalters blüht in seinen Werken voll und herrlich auf und wird belebt durch den frischen Hauch der neuen Zeit; wie das Reich des Himmels, der Engel, Heiligen und Seligen im frommen Gemüte der damaligen

Menschheit sich spiegelte, wissen wir am genauesten durch ihn, so daß seinen Gemälden schon der Wert religionsgeschichtlicher Urkunden ersten Ranges gesichert ist. Wen Fiesole anwidert, der möchte auch zur antiken Kunst kein wahres Verhältnis haben; man kann sich die fromme Befangenheit des Mönches gestehen und doch in der himmlischen Schönheit des Einzelnen und in der stets frischen und beglückenden Überzeugung, die ihm zur Seite stand, eine Erscheinung der höchsten Art erkennen, die im ganzen Gebiet der Kunstgeschichte nicht mehr ihresgleichen hat. In der dramatischen Erzählung ist Fiesole immer einer der tüchtigsten Nachfolger Giotto's, dessen Technik in ihm auch ihren letzten Ausläufer findet. Von Hause aus ein großes Talent, bemühte er sich sein Leben lang um eine möglichst gleichmäßige Beseelung alles dessen, was er schuf; von dem naturalistischen Streben seines älteren Landsmannes Masolino angeregt, ist er einer der ersten, der den Köpfen durchgängig das Allgemeine benimmt und sie auf die zarteste Weise persönlich belebt; nur stand seiner Gemütsart der Ausdruck der Leidenschaft und des Bösen nicht zu Gebote.

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

Als Guido unter dem Namen Fra Giovanni kaum in das Dominikanerkloster zu Fiesole eingetreten war, wurde der Orden durch politische Verhältnisse gezwungen, es zu verlassen, und der junge Mönch siedelte daher auf ein Jahrzehnt mit nach Cortona über. Seine umfangreiche Tätigkeit an diesem kunstarmen Orte ist ein sicherer Beweis, daß der Frate als fertiger Künstler bereits in den Orden trat. Leider sind uns nur einige Altarstücke aus dieser Zeit erhalten: in S. Domenico zu Cortona die thronende Jungfrau zwischen Heiligen mit den kleineren Darstellungen der Klage unter dem Kreuz und der Verkündigung, von der ganzen Gefühlsinnigkeit und Schönheit des Künstlers (etwa 1414). Die Predella dieses Bildes mit einer Reihe von Szenen aus dem Leben des h. Dominikus, sowie ein Altarbild mit der Verkündigung und einer Predella mit kleinen Darstellungen aus dem Leben der Jungfrau, von höchstem Reiz, bewahrt jetzt die Kirche S. Gesù. — Der Zeit dieses Aufenthaltes in Cortona hat man neuerdings mit Unrecht auch die Entstehung des umfangreichen Altarwerkes zugeschrieben, dessen einzelne Stücke aus S. Domenico in die Pinakothek zu Perugia übergeführt sind: Maria thronend, von Engeln umgeben; auf den Seitentafeln je zwei Heilige von großer Schönheit; die Predella mit Darstellungen aus dem Leben des h. Niccolò di Bari, von denen a zwei sich in der Galerie des Vatikans befinden; auf den Pilastern gleichfalls einzelne Heiligenfigürchen — das Ganze von einer seltenen

Kunst und Pracht der Farbe, die vornehmen Gestalten von großer Schönheit. Die alte Datierung ins Jahr 1437 wird die richtige sein.

Im Jahre 1418 kehrten die Brüder wieder in ihr Kloster unterhalb Fiesole zurück, und nahezu 20 Jahre lang bildete dieses den stillen Schauplatz für Giovanni's rastlose Tätigkeit. In S. Domenico ist jetzt (nachdem die Hauptschätze der Kirche in das Ausland gewandert sind) nur noch das 1501 von Lor. di Credi übermalte Altarblatt vorhanden. Von hier aus versah Fra Giovanni auch zahlreiche Kirchen und Klöster in Florenz mit Altartafeln, die sich heute meist in den Galerien der Stadt finden. Zunächst in den Uffizien die große Madonna mit den köstlichen Einzelfigürchen ringum und vier gleichfalls lebensgroßen Heiligen auf den Flügeln (von 1433). In den großen Figuren fällt hier namentlich die überfleißige Ausführung bei der noch ungenügenden allgemeinen Körperkenntnis und dem Mangel an Bewegung unvorteilhaft auf. Am günstigsten kommt das Talent des Künstlers in den Verherrlichungen himmlischer Freuden, in den Glorien, Paradiesen usw. zur Entwicklung, wie in der herrlichen Krönung der Jungfrau inmitten von Reigen tanzender und singender Engel in den Uffizien, dem weitaus schönsten Werke des Künstlers, oder in der Umgebung des Erlösers und dem Empfang der Seligen in den Weltgerichtsbildern, wie in der Akademie zu Florenz und im Pal. Corsini zu Rom. In solchen Bildern pflegt die Seite der Verdammten dagegen in keiner Weise zu genügen. — Außerdem besitzt die Akademie zu Florenz noch einen reichen Schatz von Tafelbildern des Künstlers, unter denen namentlich 35 Bildchen mit Darstellungen aus dem Leben Christi und zwei Altarbilder mit der thronenden Jungfrau zwischen Heiligen ausgezeichnet sind. In den Uffizien mehrere reizvolle kleine Bilder; — ebenda ein größeres Madonnenbild (früher im Museum von S. M. Nuova); — zwei kleine Tafeln mit je einem holden Engel auf Wolken knieend in der Galerie zu Turin; — ein frühes tüchtiges Bild in der Akademie zu Bergamo (Gal. Locchi's III. Saal, Nr. 202). Ein Meisterstück unter den Altarwerken mit größeren Figuren ist die Kreuzabnahme in der Akademie zu Florenz.

Diese zahlreichen kleineren und größeren Altartafeln entstanden zum Teil wohl erst nach Fra Angelico's Übersiedelung in das den Dominikanern 1436 übergebene Kloster S. Marco zu Florenz. Der Künstler begann alsbald die Ausschmückung desselben und vollendete sie in weniger als einem Jahrzehnt in so umfassender Weise, daß 1867 das Kloster nach seiner Aufhebung in ein Museum seiner Werke verwandelt werden konnte. Hier ist der Frate ganz zu Hause, hier darf er seine Ideen frisch, wie ihn der Geist treibt, in den anspruchlosen Klostergängen, in den kleinen Zellen besonders werter Ordensgenossen verwirklichen. Der überquellende Reichtum an den schönsten und naivsten Köpfen ist gepaart mit einem Geist und einer

Tiefe in der Auffassung der Tatsachen, wie sie nur wenige große Meister aufzuweisen haben. Unter den Zellenbildern, die zum Teil deutlich die Beihilfe von Schülern bekunden, stehen die Anbetung der Könige und die Krönung der Jungfrau obenan. In den Gängen sind der Gekreuzigte mit dem h. Dominikus, eine thronende Madonna und eine Verkündigung dargestellt, letztere wieder von höchstem Reiz. — In einzelnen Zellen verteilt finden sich außerdem mehrere Tafelbildchen des Frate, namentlich die Madonna della Stella, die Anbetung der Könige und die Krönung Mariä mit ihren Predellen, sämtlich aus der Sakristei von S. M. Novella.

Wie Fiesole für eine schon mehr öffentliche Andacht malte, zeigt sich an den Fresken des vordern Kreuzganges zu ebener Erde. Es sind fünf spitzbogige Lünetten mit Halbfiguren (Christus mit zwei Ordensheiligen, das Motiv der Jünger in Emaus als sinniger Schmuck der Pilgerherberge, besonders schön); ferner Christus am Kreuz mit dem h. Dominikus, lebensgroß; endlich das berühmte Freskobild des anstoßenden Kapitelsaales: der Gekreuzigte mit den beiden Schächern, seinen Angehörigen und den hh. Cosmas, Damianus, Laurentius, Markus, Johannes d. T., Dominikus, Ambrosius, Augustinus, Hieronymus, Franziskus, Benedikt, Bernhard, Bernardino von Siena, Romuald, Petrus Martyr und Thomas von Aquino. Es ist eine schmerzliche Klage der ganzen Kirche, die hier in ihren großen Lehrern und Ordensstiftern am Fuß des Kreuzes versammelt ist. So lange es eine Malerei gibt, wird man diese Gestalten wegen der unerreichten Intensivität des Ausdrucks bewundern; Kontraste der Hingebung des Schmerzes, der Verzückung und des ruhigen innerlichen Erwägens (im h. Benedikt, der die Schar der übrigen Ordensstifter wie ein Vater überschaut) werden wohl nirgends mehr wie hier als Ganzes zusammenwirken.

Um das Jahr 1445 war Angelico durch Papst Eugen IV. nach Rom gezogen worden, wo er zunächst die später abgebrochene Capp. del Sacramento im Vatikan ausmalte. Kurz nach dem Tode Eugens a 1447 folgte er einem Rufe nach Orvieto zur Ausmalung der Madonnenkapelle des Domes. In der kurzen Zeit seines Aufenthaltes vollendete er mit seinem Gehilfen *Benozzo Gozzoli* (dessen Hand sich in manchen Köpfen erkennen läßt) nur die Gestalten der Propheten und Erzväter am südlichen Gewölbe, dessen beide andere Felder später nach seinen Entwürfen *Signorelli* ausführte. Wie hier, so zeigt b der mehr als sechzigjährige Künstler auch in der Kapelle Nikolaus' V. im Vatikan, die er etwa seit 1450 bis zu seinem Tode (1455) vollendete, die volle Frische schöpferischer Kraft und meisterhafter Durchbildung. Die vier Evangelisten am Gewölbe und einer oder der andere von den Kirchenlehrern, wie z. B. St. Bonaventura, erscheinen jenen himmlischen Gestalten in Orvieto noch ganz ebenbürtig. Aber nicht bloß, was ihm eigen war, bildete er mit ge-

steigerter Kraft weiter, sondern auch gegen die Fortschritte anderer Zeitgenossen schloß er sich, wie man wohl glauben könnte, durchaus nicht ab. Die Geschichten der hh. Stephanus und Laurentius in der letztgenannten Kapelle beweisen, daß der alternde Mann noch mit aller Anstrengung so viel von dem, was inzwischen Masaccio u. a. gewonnen, einzuholen suchte, wie seiner Richtung gemäß war. Die anmutige Erzählungsweise dieser Fresken zeigt Züge des wirklichen Lebens und ist mit einer äußern Wahrheit der Farbe verbunden, wie sich dies von keinem frühern Werke des Meisters so behaupten läßt. Die heftigen Bewegungen, ja schon die starken Schritte pflegen ihm noch immer zu mißlingen; dafür wird man aber auf das beste entschädigt z. B. durch jene junge Frau, die der Predigt des h. Stephanus mit ungestörter Andacht zuhört und ihr unruhiges Kind nur mit der Hand faßt, um es stille zu machen. Man durchgehe dieses Werk Szene um Szene, und man wird einen Schatz von schönen, geistvollen Bezügen dieser Art darin finden. Abgesehen davon, ist es als fast rein erhaltenes Ganzes aus der Zeit der ersten Blüte unschätzbar.

Ein älterer Zeit- und Standesgenosse Fiesoles, der Camaldulenser *Don Lorenzo Monaco* (etwa 1370—1424?), blieb bei stärkeren gotischen Reminiscenzen in derselben Richtung beim ersten Anlauf stehen. Es ist zu glauben, daß ihn seine wenigen Werke viel Fleiß und Besinnen gekostet haben. Bei der Verkündigung in S. Trinita a zu Florenz (4. Kap. rechts) ist er dafür belohnt worden; die stille Anmut und der tiefe Charakter der beiden glücklich gestellten Figuren hat dem Bilde eine Art typischer Geltung verschafft und zu zahlreichen Kopien angeregt. Die Anbetung der Könige (in den Uffizien, b Nr. 39) ist ebenfalls gut angeordnet und dabei merkwürdig als eines der letzten Gemälde, in denen die Gewandung des gotischen Stiles noch in ihrem vollen Schwunge gehandhabt ist. Ebenda das große Triptychon aus Monte Oliveto, sowie ein noch bedeutenderes Werk des a Meisters, eine Krönung Mariä von 1413, aus der Badia von Cerreto. Eine schwächere Verkündigung u. a. in der Akademie. — Eine gute Madonna mit Heiligen in der Collegiata zu Empoli. f

Fra Angelicos Einfluß macht sich bei mehreren seiner jüngeren Zeitgenossen geltend und ist wohl für die Empfindungsweise des ganzen Quattrocento mehr oder weniger mit bestimmend gewesen. Allein sein Einfluß mußte zurücktreten neben dem gewaltigen Eindruck, den Masaccios Freskenzyklus im Carmine auf die heranwachsende Künstlerschaft ausübte, die durch die gleichzeitige Plastik, namentlich durch Donatellos Vorbild, in eine derbere, ausgesprochen naturalistische Richtung gedrängt wurde. Es fehlt diesen Künstlern, deren Tätigkeit im wesentlichen noch in die erste Hälfte

des Quattrocento fällt, zwar an der einfachen Größe des Masaccio wie an der heiteren Phantasie des wenig jüngeren Filippo Lippi; dafür fördern sie aber die Malerei durch ihr treues Naturstudium, durch ihr fleißiges Eingehen auf das Detail, auf plastische Rundung, Perspektive und richtige Zeichnung, wie durch ihre technischen Versuche. Leider sind die Hauptwerke, namentlich die Freskenzyklen dieser Meister, fast sämtlich nicht mehr erhalten.

Der älteste Künstler dieser Reihe ist *Andrea del Castagno* (um 1390—1457, also noch um ein Jahrzehnt älter als Masaccio). Von seiner Hand ist das höchst lebendige, derbe Reiterbild des Niccolò da Tolentino im Dom (1456). Eine Anzahl anderer Fresken, die in oder um Florenz noch erhalten waren, sind jetzt in dem kleinen Museo di S. Apollonia neben dem gleichnamigen Kloster (z. Z. Kaserne) vereinigt. Andreas hervorragendstes Werk ist das Abendmahl im Cenacolo, dem jetzigen Museo. Dieses umfangreiche Fresko mit großer Raumwirkung von fast kolossalen Formen, ausgezeichnet durch tadellose Erhaltung, mit mannigfach individuellen Gestalten von derbem Körperbau, höchst plastischer Rundung und lebensvollen Köpfen stimmt durchaus mit den Fresken der Villa Caraducci, die aus dem Museo Nazionale gleichfalls hierher übertragen sind: den überlebensgroßen Gestalten italienischer Dichter und Helden, der Sibylle von Cumae, der Tomyris und Esther. Hier wie dort ist bei allem Realismus der Gesamteindruck, den die reiche und lebendige Charakteristik, die biedere realistische Auffassung, die meisterhafte Anordnung, die Energie in Haltung, Bewegung und Gewandung, die helle und kräftige Färbung hervorrufen, ein ernster, selbst großer, wie bei keinem anderen Florentiner des Quattrocento, Masaccio allein angenommen¹). Aus dem Eingange des Klosters ist das Fresko einer groß gehaltenen Pietà, der Leichnam Christi von zwei Engeln im Grabe gehalten, gleichfalls jetzt mit dem Abendmahl zusammen aufgestellt. Von den Überresten seiner Malereien für das Kloster S. M. Nuova, ist die Auferstehung, von ähnlichem Charakter, hierher übertragen, während die große Kreuzigung in die Uffizien gekommen ist. Ein sehr tüchtiges, schon von Vasari beschriebenes Fresko war in der Annunziata freigelegt, ist aber seither wieder verdeckt: Gott-Vater mit dem Gekreuzigten im Schoß, unten der h. Markus (1455). Tadellos erhalten, gibt es mit seiner plastischen Wirkung, der pikanten Beleuchtung, den kühnen Verkürzungen erst einen richtigen Begriff von der Begabung des Künstlers, aber auch von seinem rücksichtslosen Realismus.

Jenes Fresko des Abendmahles galt bei seiner Auffindung für

* 1) Ein lebensvoller männlicher Kopf im Pal. Pitti (Nr. 372), früher dem Castagno zugeschrieben, ist wohl deneh. — Das namenlose Bildnis eines Medailleurs (eine

** Medaille des Cosimo v. 1465 in der Hand haltend) in den Uffizien (Nr. 1154) gilt jetzt als frühes Werk des *Botticelli*, gehört aber einem früheren Meister, der an der schwachen Zeichnung der Hände und der eigentümlichen Landschaft leicht kenntlich ist.

eine Arbeit des *Paolo di Dono Uccello*, des Zeitgenossen Castagnos (1397—1475), der anfangs als Goldschmied unter Ghiberti an der ersten Türe des Battistero beschäftigt war. Die wenigen erhaltenen Werke in Florenz: die beiden Fresken der Sündflut, sowie die von Noahs Dankopfer und von seiner Trunkenheit im *Chiostro Verde* bei S. M. Novella (um 1446; werden jetzt abgenommen), das in grüner Erde ausgeführte Reiterbild des John Hawkwood im Dom (von 1436; von Lor. di Credi restauriert und teilweise übermalt) und das Tafelbild einer Reiterschlacht in den Uffizien (Nr. 29, je ein ähnliches Bild im Louvre und in der Londoner Gal.) zeigen ein dem Castagno sehr verwandtes Streben, jedoch bei geringerer Lebhaftigkeit der Färbung, bei auffälligem Mangel einheitlicher Komposition und einer gewissen, der meisterhaften Plastik der Figuren und der Perspektive zuliebe hervorgerufenen Starrheit. In der Gal. zu Urbino eine Altarstaffel mit sechs Darstellungen einer wundertätigen Monstranz. In der Gal. des Kapitols das interessante, Petrarca genannte Porträt unter Giov. Bellinis Namen. — Ein viel geringerer, von Donatello und Masaccio beeinflusster Künstler, *Paolo di Stefano*, ist nur durch sein bez. Fresko der Madonna mit Heiligen, in S. Miniato (1426; r. vom Eingang), bekannt.

Castagnos Genosse bei der Ausschmückung von S. M. Nuova, *Domenico di Bartolommeo Veneziano* (geb. nach 1400, † 1461), ist nach dem einzigen bezeichneten Tafelbilde in den Uffizien (Nr. 1305, aus S. Lucia de' Bardi), einer thronenden Madonna zwischen Heiligen, schwer seiner vollen Bedeutung nach zu schätzen. Es fehlt den Gestalten die Energie und Charakterfülle des Castagno; sie sind vielmehr hager und ohne volle und mannigfaltige Individualität. Dagegen scheint es, soweit das scharf geputzte Bild ein Urteil zuläßt, als ob der Künstler sein Hauptstreben darauf verwandt hätte, durch Zusatz von Firnis seinen hellen Farben eine ähnliche Leuchtkraft und Plastik zu geben, wie die Eycks mit ihrer damals in Italien noch unbekanntem, aber viel bewunderten Technik. Der h. Franz und Johannes d. T., Fresken im rechten Seitenschiff von S. Croce (irrtümlich auch Castagno zugeschrieben), besonders herbe Gestalten, sind fast übereinstimmend mit den beiden gleichen Heiligen auf dem Altarbild der Uffizien. — Für des Meisters Arbeit halte ich das köstliche Profilbild einer jungen Florentinerin aus der Familie Bardi auf hellblauem Grund im Museo Poldi zu Mailand, unter dem Namen Piero della Francesca allbekannt; in dem zarten hellen Ton, in der prächtigen, eigenartigen Farbenstimmung und in der Technik ganz dem Altarbild in den Uffizien entsprechend, aber von tadelloser Erhaltung. Ähnliche Frauenbilder finden sich in Italien noch in den Uffizien (Nr. 1204) und im Pal. Pitti (Nr. 37), beide entstellt durch Restauration. Hier auch ein verwandter charaktvoller Kopf eines Alten (Nr. 375).

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

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

Nach Vollendung dieser Arbeit erhielt Filippo 1466 durch Vermittelung des Piero de' Medici den Auftrag zur Ausmalung der Chornische des Domes von Spoleto, woran er bis zu seinem Tode arbeitete. Die Krönung Mariä in der Halbkuppel ist eines der frühesten ganz frei angeordneten Halbkuppelgemälde; doch klingt die symmetrische Strenge der Früheren noch wohlthuend nach. Maria und Christus sind zwar an Ernst den Giottesken nicht gleich, Ersatz dafür bietet aber der lebendige Ausdruck der Nebengruppen. Hochbedeutend der Tod der Maria. — An beiden Freskowerken half *Fra Diamante* (geb. um 1430, † nach 1492), der Ordensbruder und etwas handwerksmäßige Schüler des Filippo. Von ihm wahr-

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

In den Tafelbildern *Filippos* überwiegt die Freude am Schönen; Wirklichen; eine kräftige und schalkhafte Jugend; die Madonna florentinisch häuslich, das Kind von heiterer Anmut. In Prato sind sämtliche Bilder, außer dem Tod des h. Hieronymus in interessanter Darstellung, im r. Querschiff des Doms, jetzt in der Gal. Comunale vereinigt: eine späte Geburt Christi mit St. Michael und St. Thomas Aq., die Madonna della Cintola, eine schwächere Madonna und eine Predella. — Zu Florenz, in der Akademie: die schöne Madonna mit vier Heiligen, alle unter einer Architektur, bezüglich der Gewandung sein schönstes Tafelbild. Die frühere (1442) große Krönung Mariä ebenda, mit seinem eigenen Bildnis (leider sehr beschädigt) überfüllt wirkend, weil der Gegenstand, eine Glorie, in einen irdisch greifbaren Raum übertragen ist, dabei reich an wesentlich neuem Leben; die schöne Predella mit der Verkündigung zwei Jahre früher. Endlich die unter sich sehr ähnlichen beiden Darstellungen der Anbetung des Kindes, die in ihrer andächtigen Stimmung, ihrer hellen Färbung und noch halb schüchternen Behandlung sich als Jugendwerke im Anschluß an Fra Angelico kennzeichnen. Ein Hauptbild in den Uffizien (Nr. 1307), zwei Engel heben der Madonna das nach ihr verlangende Kind entgegen, ist ein Werk seiner letzten Zeit. Im Pal. Alessandri der g. h. Lorenzo in trono mit den hh. Cosmas und Damian, sowie Mitgliedern der Familie Alessandri (bald nach 1440). — Pal. Pitti h (Nr. 343): Rundbild der sitzenden Madonna (Kniestück); hinten die Wochenstube der Elisabeth und die Visitation, ein Thema, das recht dazu einlud, die früher durch Goldstäbe zu Einzelszenen getrennten Vorgänge zu einem Bilde zu verschmelzen, den Hausaltar zum häuslichen Gemälde umzubilden. — Ein schönes Tafelgemälde ist die Verkündigung im l. Querschiff von S. Lorenzo, mit dem Ausblick auf einen sauber gehaltenen Garten zwischen Häusern; aus späterer Zeit. — Im Lateran zu Rom eine Krönung Mariä inmitten singender k. und musizierender Engel (von 1438); dabei zwei knieende Stifter mit vier Bernhardinermönchen; — eine treffliche Verkündigung im Pal. Doria, eine zweite bei Fr. Hertz ebenda (nur Schulwerk). — In der Akademie zu Turin (Nr. 140 u. 141) zwei Tafeln mit den großwirkenden Gestalten der Kirchenväter, aus der mittleren Zeit des Künstlers.

Ein jüngerer Zeitgenosse des Frate, *Neri di Bicci*, Sohn des Bicci di Lorenzo (s. S. 606, d), muß hier mit genannt werden, weil seiner Werkstatt die meisten Aufträge zuströmten. Er ist ein einförmiger, lebloser Handwerker, dessen Bilder nur durch die Fülle von Gold einen gewissen Eindruck machen. Zahlreiche Altarbilder in der Akademie, in S. Trinita u. s. f.

Ein Schüler des Fra Angelico und sein Gehilfe bei seinen Arbeiten in Rom und Orvieto (vgl. S. 646, a ff.) war Benozzo di Lese di Sandro, gen. *Benozzo Gozzoli* (1420 bis nach 1497; 1444 von Ghiberti zu den Arbeiten seiner Bronzetur übergezogen). Diese Stellung als Gehilfe eines großen Meisters macht sich in seiner ganzen spätern Tätigkeit durch eine gewisse Handwerksmäßigkeit geltend, die ihn rasch und leicht schaffen läßt, ohne große Sorge um die Weiterbildung der theoretischen und technischen Teile seiner Kunst, an der sich seine Zeitgenossen abmühten. Mit leichter Auffassungsgabe eignet er sich vielmehr ihre Errungenschaften an, wie er die tief religiöse, kindlich heitere Auffassung seines Lehrers in echt weltlicher und dekorativer Weise umgestaltet. Seine leicht gestaltende Phantasie, sein frischer und offener Blick, seine naive, heitere Auffassung, die in der nächsten Umgebung den Anhalt für die biblischen Motive sucht, haben gemeinsam dazu beigetragen, daß uns in seinen umfassenden Freskenzyklen, die fast ausnahmslos und in guter Erhaltung auf uns gekommen sind, mit voller Frische, Anmut und Lebendigkeit ein so vollständiges Bild des italienischen Lebens gegeben wird, wie in den Werken keines anderen seiner ihm künstlerisch meist überlegenen Zeitgenossen. Erst mehrere Jahrzehnte später sehen wir Ghirlandajo ihm in dem gleichen Streben mit Erfolg nacheifern.

In Rom trennte sich Benozzo 1449 von seinem Meister, um zunächst in einem kleinen Städtchen Umbriens, in Montefalco, auf mehrere Jahre Beschäftigung zu finden. Für S. Fortunato vor der Stadt (mit Resten seiner Fresken) malte er 1450 das tüchtige Altarbild der Madonna della Cintola, jetzt im Lateran zu Rom. Hier wie in seinen bedeutenderen Arbeiten in S. Francesco zu Montefalco, wo er seit 1452 den Chor mit den Darstellungen aus dem Leben dieses Heiligen ausschmückte, und in Araceli zu Rom (ein h. Antonius in der Capp. Cesarini) zeigt sich in frischer Weise noch der religiös kindliche Geist seines Lehrers. — Von Montefalco wandte sich Benozzo nach Viterbo (1453, im Municipio Aquarellkopien der untergegangenen Fresken aus dem Leben der Beata Rosa) und dann, wie es scheint, nach Perugia, wo 1456 das Altarbild mit der thronenden Jungfrau zwischen Heiligen entstand, jetzt in der Akademie zu Perugia. — Bald darauf kehrte er nach seiner Vaterstadt zurück, um für Piero de' Medici die kleine Kapelle des eben von Michelozzo vollendeten Palastes Medici (Riccardi), auszumalen. In diesen bis 1463 ausgeführten Fresken, die über drei Wände fortlaufend den Zug der Könige nach Bethlehem darstellen, erscheint der Meister auf seiner Höhe: als Ganzes gehören diese Fresken zu dem ansprechendsten, was die Renaissance geschaffen hat. Dieser Festzug florentinischer Nobili mit Gefolge durch die Berge

Toskanas mit ihren lebensvollen Bildnissen, den trefflich gezeichneten Pferden und Jagdtieren mit aller ihrer Pracht und ihren genrehaften Details, bildet ein würdiges Seitenstück zu dem Zug der Ritter und Pilger in dem Genter Altarbilde der van Eyck. Von höchstem Liebreiz und in der Durchbildung von seltener Feinheit sind auch die Engelchöre an den Fensterwänden. In Florenz entstand damals (1461) auch das Bild der National Gallery in London, von dessen Predella jüngst ein besonders feines Stück mit der Szene eines Wunders des h. Dominikus in die Brera zu Mailand gelangte. *

Gleich nach Vollendung dieser Fresken finden wir den Künstler in San Gimignano: den Freskenzyklus im Chor von S. Agostino, ^b das Leben des h. Augustinus, das Wandbild über dem Sebastianaltar derselben Kirche, ein Tafelbild im Chor der Collegiata und eine ^c Kreuzigung in Monte Oliveto vor der Stadt vollendete Benozzo in ^d den Jahren 1463—67. In diesen Arbeiten begegnen wir noch manchen schönen genrehaften und naturalistischen Zügen, bei teilweise handwerksmäßiger Ausführung; bewunderungswürdig ist wieder die Fülle lebensvoller Bildnisse.

Im Camposanto zu Pisa endlich gehört ihm fast die ganze ^e Nordwand (24 große Gemälde mit den Geschichten des alten Testaments, gemalt 1469—85; auch die zwei dem *Rondinosi* [1666] zugeschriebenen Darstellungen der Westwand sind von diesem übermalte Kompositionen Benozzos). Benozzo kostet mit vollen Zügen die Freude an den bloßen schönen Lebensmotiven als solchen; sein wesentliches Ziel ist, ruhende, tragende, gebückte, laufende, stürzende Gestalten oft von großer jugendlicher Schönheit, mit ganzer momentaner Kraft darzustellen; dagegen bleibt ihm der Hergang an sich ziemlich gleichgültig. Der Beschauer empfindet jene Freude an dem neugeborenen Geschlecht von Lebensbildern mit und verlangt neben der endlos reichen Bescherung nichts weiter. Die schon erwähnte Ausstattung mit Architekturen, Gärten, Landschaften ist fabelhaft prächtig; auch hier ist Benozzo ein begeisterter Schilderer neuer Sphären des Darstellbaren. — Gleichzeitig entstanden mehrere Tafelbilder, die jetzt im Museo Civico zu Pisa, in S. Domenico und im Dom (Casa ^f dei Cappellani) sich befinden. Sie geben, wie die meisten Tafelbilder Benozzos, nur einen dürftigen Begriff vom Wesen des Künstlers und sind augenscheinlich von Gehilfen ausgeführt, unter denen ein *Giusto d'Andrea* (1440—96) und *Zanobi Macchiavelli* (1418—79) namhaft gemacht werden. Von Macchiavelli im Museo Civico ein ^g bezeichnetes Tafelbild.

Unter dem Einfluß der Werke Benozzos in Viterbo, den untergegangenen Fresken aus dem Leben der h. Rosa von 1453, sowie Pieros della Francesca, bildete sich der jung verstorbene *Lorenzo da Viterbo* (geb. 1444). Lorenzos Hauptwerk ist in dem Freskenzyklus

a der Kap. Mazzatosta in der Chiesa della Verità zu Viterbo (voll. 1469) erhalten. Die Zeitkostüme und die Fülle von Porträtgestalten, die plastische Darstellung im Raume und die trefflichen Bildnisse lassen die Szenen aus dem Leben der Maria (an der Decke Einzelgestalten) ganz wie Bilder aus dem Leben der Zeit erscheinen. Namentlich die Verlobung und der Tempelgang Mariä können, bei größerer Schlichtheit, mit Benozzos Kompositionen wetteifern. In Ernst und Ruhe der Gestalten nähert sich der Künstler den Fresken von Piero della Francesca, die Lorenzo, nach der knitterigen Faltengebung, der eigentümlichen Behandlung des Haarwuchses wie nach der Wahl des hohen Augenpunktes zu urteilen, gewiß gekannt hat.

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

Noch auf der Grenze zu den oben besprochenen Künstlern steht zunächst *Francesco di Stefano* gen. *Pesellino* (1422—57), der Enkel von *Giuliano d'Arrigo*, gen. *Pesello*, der uns als Künstler noch keine greifbare Gestalt ist. Vasari hat Francesco mehrere Predellenstücke und Brautruhen von heller Färbung und mit Figuren von plastischer Wirkung zugeschrieben, worin sich eine Anlehnung an Masaccio und Lippi kundgibt. Dies gilt von den bedeutenden Kompositionen der drei Predellenstücke in der Akademie zu Florenz, von zwei ähnlichen Bildchen im Pal. Doria zu Rom und in der Gal. zu Bergamo (Sammlung Morelli), fast alle mit Darstellungen aus dem Leben von Heiligen, sowie von einem Lünettenbildchen mit der Verkündigung in der Galerie Poldi zu Mailand (Nr. 110). — Die gleiche Richtung zeigt auch eine kleine Pietà ebenda (im letzten Raume), der Leichnam Christi von Maria und Johannes unterstützt, dem Masaccio nahe im Ernst der Auffassung wie in der Färbung und im landschaftlichen Beiwerk. Wohl von derselben Hand das Madonnenbild der Galerie zu Bergamo (Nr. 231). Ähnlich ein reicheres Madonnenbild in der Sakristei der Collegiata zu Empoli (Nr. 28): Maria auf gotischem Throne, von Engeln und Heiligen umgeben.

Einem dem Namen nach vorläufig noch unbekanntem Künstler,

der eine Sonderstellung zwischen Domenico Veneziano und Pesellino einnimmt, lernen wir in dem aus S. Niccolò stammenden Altarwerk im Museo Nazionale (Sammlung Carrand) kennen, das in seinem hellen Ton und in der zarten Färbung dem Domenico verwandt erscheint. Von derselben Hand ist die Predella des Museo Buonarroti mit drei lebensvollen Szenen aus der Legende des h. Nikolaus, und ein Kruzifix in S. Andrea in Brozzi vor Florenz.

Als Techniker berühmt ist der wenig jüngere *Alesso Baldovinetti* (1427—99), dessen derber Naturalismus und schwerfällige, zuweilen fast bäurische Gestalten auf Uccello und Castagno als seine Vorbilder hinweisen¹⁾. Wie diese ist er namentlich als Freskomaler tätig und sucht sogar in seinen Wandgemälden seine neue Mischtechnik anzuwenden. Das bekannteste und interessanteste Beispiel dafür ist sein Fresko der Anbetung der Hirten (1460) im Vorhofe der Annunziata zu Florenz. Die Figuren sind zwar hier grade besonders unschön und die Komposition ist zerrissen, dafür tritt aber die Landschaft in ihr volles Recht: das Arnotal, in das man hinabblickt, ist mit einer Treue, mit einer Liebe für alles Detail und zugleich mit einem so richtigen Gefühl für Perspektive ausgeführt, wie von keinem früheren Meister. Leider hat der Firnisbeisatz zur Trübung und zum Ablättern der Farben beigetragen. — Etwa gleichzeitig arbeitete Baldovinetti neben L. della Robbia und Ant. Rossellino in S. Miniato an der Ausschmückung der Kap. des Kard. von Portugal (geweiht 1467), wo von ihm die Fresken an der Decke mit tüchtigen Einzelgestalten von Evangelisten, Propheten und Engeln, sowie das nüchterne Bild der Verkündigung herrühren (zwei Engel zu den Seiten, einen Vorhang zurückziehend, von *P. Pollaiuolo*). — Sehr verwandt ist das Fresko der Madonna della Cintola über einem Altar der Sakristei von S. Niccolò (die Jahreszahl 1450 ist neu). — Die Uffizien besitzen zwei keineswegs bedeutende Altargemälde des Meisters: eine thronende Madonna zwischen sechs Heiligen und eine Verkündigung; letztere dem Bilde in S. Miniato nahe verwandt. — Besonders gering ist das Fresko der Auferstehung Christi in Albertis Casa santa im Innern von S. Pancrazio (nur bei Licht sichtbar). — Endlich befindet sich in der Akademie eine große Tafel (1470—72) mit der Dreieinigkeit in reicher Cherubimglorie von zwei knienden Heiligen verehrt; unerfreulich einförmig in den bäurischen und blöde dreinschauenden Köpfen. In allen diesen Gemälden hat im Gegensatz zu den genannten Fresken die neue ungewohnte Technik, die Zähigkeit der Firnisfarben auf die Zeichnung und Durchbildung der Typen un-

1) Frühe Arbeiten des Baldovinetti sind drei Kompositionen in einem Altarwerke des Fra Angelico in der Akademie zu Florenz: die Hochzeit zu Cana, die Taufe Christi und die Transfiguration; flüchtige, wenig erfreuliche Improvisationen, die auffallend von den zugehörigen Tafelchen des Fra Angelico abstechen.

günstig eingewirkt, während der Meister die Gewandung und die in farbigen Steinen ausgeschmückte Architektur, wie die Bäume auf sämtlichen Bildern mit ebensoviel Liebe wie Geschick wiedergegeben hat. Baldovinettis Hauptwerk, der Freskenschmuck des Chors von S. Trinita (1470—73), ist nur noch in Resten erhalten (die mächtigen, etwas schwerfälligen Gestalten Noahs, Abrahams, Mosis und Davids am Gewölbe; in den Lünetten Spuren von darauf bezüglichen Kompositionen mit ehemals reicher Landschaftsstaffage, daher auch das kleine Selbstporträt in der Gal. zu Bergamo). Seine vielgerühmte Fertigkeit als Mosaizist soll sich fast ausschließlich auf die Restauration der alten Mosaiken im Battistero und in S. Miniato zu Florenz beschränkt haben. Für ein Fenster der Cappella Pazzi machte er die Zeichnung mit dem h. Andreas.

Baldovinettis Kunstrichtung und Technik setzen die beiden *Pollaiuoli* fort. Namentlich der jüngere, besonders als Maler tätige *Piero* (geb. 1443, † vor 1496), der von Vasari Castagnos Schüler genannt wird, hat nicht nur in seinen Gestalten, sondern auch in seiner Mischtechnik noch mehr von Baldovinetti als von Castagno. Auch *Antonio* (1429—98), der als Goldschmied bis in sein dreißigstes Jahr im Laden seines Vaters blieb, könnte unter Baldovinetti oder unter dem Einfluß seiner Werke sich zum Maler ausgebildet haben. Für die Unterscheidung der Gemälde beider Brüder bieten die plastischen Werke des Antonio sowie ein voll bezeichnetes Altargemälde des Piero, die Krönung Mariä inmitten der himmlischen Heerscharen im Chor der Pieve zu San Gimignano (1483), genügenden Anhalt. Charakteristisch sind für Piero schlanke, keineswegs tadellos gezeichnete Figuren von wenig charaktervollen Typen und unsicherer Haltung und Stellung in prachtvoller Gewandung und reichstem Schmuck vor reicher Landschaft; alles bis ins einzelne durchgebildet. Durch Anwendung von Firnisfarben (über der Untermalung in Tempera) erreichte der Künstler große Kraft und Naturwahrheit in der Färbung der Gewänder, in der Behandlung der Stoffe wie der Landschaft; aber durch die Zähigkeit seines Bindemittels wurde eine feinere Modellierung im Fleisch und glatte Vertreibung unmöglich. Diese Merkmale tragen außer dem großen, aber wenig hervorragenden Bilde in San Gimignano das farbenreiche Altarbild mit den wirkungsvollen Gestalten der hh. Jakobus, Vincenz und Eustachius in den Uffizien (Nr. 1301; aus S. Miniato), sowie ebenda die Einzelgestalten von sechs thronenden Tugenden, von denen jedoch nur die energische Prudentia (voll. 1468) als die verhältnismäßig besterhaltene ein Urteil zuläßt (Nr. 1306). Sie ist den andern so überlegen, daß eine Mitarbeit Antonios wahrscheinlich ist. In der Kapelle in S. Miniato noch die Fresken der schwebenden Engel im Bogenfeld, frühe Arbeiten. In den

Uffizien endlich das Bildnis des jungen Galeazzo Maria Sforza a (Nr. 30; sehr beschädigt; Nr. 30^{bis} Jünglingsporträt, ist dagegen mailändisch, wahrsch. von *A. de Predis*). Im Pal. Pitti der h. Sebastian b (Nr. 384); in der Gal. zu Turin (Nr. 97) der Tobias mit dem Engel c auf der Reise, ausgezeichnet durch die Kraft der Färbung und die landschaftliche Ferne (Motiv aus dem Arnotal), die auffallend an Baldovinettis Fresko im Vorhof der Annunziata erinnert. (Sehr beschädigte Reste von Fresken im Besitz des Conte Galletti in d Torre al Gallo vor Porta Romana in Florenz, nackte Figuren von lebendiger Bewegung. — Die ihm zugeschrieb. Fresken mit den Taten des Herkules im Pal. Venezia zu Rom sind von einem Handlanger, e der an Melozzo u. a. damals in Rom tätigen Malern sich inspirierte.)

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

Diese Richtung der florentiner Kunst erhielt ihren Abschluß in *Andrea del Verrocchio* (1435—88), der, wie Ant. Pollaiuolo, in erster Linie Brozebidner war und dies auch in seinen Gemälden betätigt. Als Maler hat er weniger selbst ausgeführt als anregend auf seine bedeutenden Schüler gewirkt. Die bekannte Taufe Christi in der Akademie zu Florenz ist zwar das allein beglaubigte, aber keineswegs das einzige auf uns gekommene Bild des Künstlers. Es ist unvollendet und von Verrocchios Schüler Leonardo teilweise geradezu übermalt, nicht etwa bloß fertig gemalt; unberührt von ihm ist nur der Täufer und die Landschaft rechts hinter ihm. Der Gegenstand war insofern nicht dazu geeignet, Verrocchios Talent in vollem Maße zum Ausdruck zu bringen, als die nackten Figuren seinen Naturalismus in etwas zu herber, im Johannes selbst in eckiger Weise hervortreten lassen. Aber der Ernst der Auffassung und der Darstellungsweise, die stille Andacht, die durch die einsame Bergland-

schaft noch erhöht wird, wie die fleißige, naturgetreue Durchführung in Tempera mit Ölübermalung machen das Werk zu einem der einflußreichsten Tafelbilder des Quattrocento. Den besonderen Reiz des Helldunkels in der landschaftlichen Ferne verdankt das Bild freilich Leonardos Übermalung und ebenso ist die hinreißend schöne Gestalt des im Profil gesehenen Engels zuäuserst links ein sehr charakteristisches Jugendwerk desselben Schülers von Verrocchio. — Ein frühes und eigenhändiges Gemälde Verrocchios von großer Anziehungskraft ist der Tobias mit den Erzengeln auf der Reise, ebenfalls in der Akademie. Der feierliche Ernst der Auffassung, die edlen (dem Engel in der Taufe, wie dem David des Bargello ganz verwandten) Gestalten der Erzengel, das außerordentlich fleißige Naturstudium, das sich bis auf die Wiedergabe der Gewänder nach Stoff und Faltengebung und die Durchbildung der Pflanzen im Vordergrund erstreckt, und der Reiz der landschaftlichen Ferne setzen das Gemälde an die Seite der Taufe, die es hinsichtlich der Komposition entschieden übertrifft. Eine Replik in der Gal. zu Turin (Nr. 98), von einem Mitschüler Botticellis bei Fra Filippo. — Werkstattdenkmäler sind u. a. die Anbetung des Kindes in der Gal. zu Modena (Nr. 30) und eine Madonna mit einem Engel in der Gal. Poldi zu Mailand. Diese und andere Bilder, sogar Originale Verrocchios, hat man gelegentlich dem *Francesco Botticini* (1446—97) zugeschrieben, der aber nach seinen beglaubigten Werken in der Pieve zu Empoli (Engel am Sebastiansaltar A. Rossellinos u. a.) mit Verrocchio nicht in näherer Beziehung gestanden haben kann.

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

Als Schüler des Fra Filippo zeigt sich der junge Künstler in ein paar Madonnenbildern der Uffizien (Nr. 1289 und 1303) und im Pal. Corsini (Nr. 170), alle dem Filippo ähnlich, aber reicher und tiefer in Farbe. Wie dann die Werke der Pollaiuoli und Verrocchios ihn fesselten, beweisen schon die Madonnen in den Uffizien (aus S. M. Nuova) und im Museo Nazionale zu Neapel, am deutlichsten aber die Gestalt der Fortitudo in den Uffizien (Nr. 1288), die er 1470 als die letzte in der Reihenfolge der Tugenden P. Pollaiuolos malte. Ein frühes Werk ist ferner die in der derben Kraft ihrer Gestalten an Castagno erinnernde Madonna zwischen sechs Heiligen, darunter Cosmas und Damianus, in der Akademie. Unter dem Einfluß des Verrocchio und des jungen Leonardo ist auch die Anbetung der Könige in den Uffizien (Nr. 1286, um 1472/4) entstanden, in Gruppierung, lebensvoller Bewegung, Zeichnung, Modellierung, wie in den trefflichen Porträtgestalten der Mediceerfamilie und in der reichen Gewandung sein Meisterwerk. In dieselbe Zeit gehören die kleinen Darstellungen dieser Sammlung aus der Geschichte der Judith (Nr. 1156 und 1158), die den gleichen märchenhaften Zug haben wie seine allegorischen Motive.

Als Einzelgestalt von großartiger Bewegung ist das Fresko des begeistert aufwärts blickenden h. Augustin in Ognissanti, das Gegenstück des 1480 datierten h. Hieronymus von Ghirlandajo, der neben dieser Gestalt fast philliströs erscheint. (Ein kleiner Augustinus, aus späterer Zeit und geringer, in den Uffizien; von der mehrfach wiederholten Kommunion des h. Hieronymus besitzt Pal. Balbi in Genua ein, wohl nicht eigenhändiges, Exemplar.) Gleich nach dem Hieronymus entstanden die Fresken in der Sixtina (1480 bis 1483, vgl. S. 668). — Am eigenartigsten und reizvollsten erscheint Sandro in zwei Bildern, die er angeblich für Piero (oder Lorenzo) de' Medici malte: die Ankunft der Venus auf Cythera, in den Uffizien (Nr. 39), und die berühmte Allegorie des Frühlings, in der Akademie. Einer der frühesten, welche die mythologische und allegorische Profanmalerei im Sinne der Frührenaissance gestalteten, verleiht er ihr in diesen Darstellungen einen unvergleichlichen Zauber märchenhafter Poesie. Seine ergreifendste Gestalt ist wohl die Figur der „Verlassenen“, die elend an der Tür eines Palastes zusammengebrochen ist, im Pal. Pallavicini zu Rom. Die neuerdings in den Zimmern des Pal. Pitti wieder aufgefundene „Pallas“, für Lorenzo gemalt, ist nicht so glücklich erfunden. — In der berühmten Allegorie der Verleumdung nach Apelles, einem Werke von außerordentlicher Durchbildung und duftiger Färbung (Uffizien, Nr. 1182), tritt durch die hastige Bewegung schon ein etwas bizarrer Zug hinzu¹⁾. — Aus dem Jahre 1488 datiert die

1) Ähnlich, jedoch von einem eigenartigen, nicht selten vorkommenden Künstler,

a große Krönung der Maria in der Akademie; ebenda von heller
 b reicher Farbenwirkung das wohl wenig spätere große Altarbild
 c der Madonna unter dem Baldachin mit zahlreichen Heiligen. In der
 d Bewegung zwar schon übertrieben, in der Farbenwirkung mit dem
 e alten Rahmen zusammen aber noch sehr zart, ist die in den neunziger
 f Jahren gemalte Verkündigung der Uffizien. (Kleine frühere Ver-
 g kündigung in der Gal. Barberini in Rom.) Zu den spätesten Arbeiten
 h gehören die karikiert bewegte kleine Grablegung im Museo Poldi zu
 i Mailand und die unfertige Anbetung der Könige in den Uffizien.

Besonders deutlich läßt sich die Entwicklung des Künstlers
 an seinen Madonnenbildern verfolgen, von denen Italien noch
 eine Reihe der schönsten sich erhalten hat. Anfangs ruhig und
 repräsentativ werden sie später bewegt und erregt, statt der Halb-
 figuren treten Vollfiguren auf. Die Jugendbilder sind oben zu-
 sammengestellt. Unter den späteren steht das unter dem Namen
 s „Magnifikat“ bekannte große Rundbild in den Uffizien (Nr. 1267^{bis})
 t obenan; ein ähnliches Tondo, auf dem sich die Figuren sehr reizvoll
 u vor einer Rosenhecke abheben, im Pal. Pallavicini zu Rom, sowie
 v verwandte Bilder in den Galerien Pitti und Corsini in Florenz
 x (176, Filippino genannt), Borghese in Rom (reiche Komposition,
 y von großem Liebreiz der Gestalten und heiterer schöner Färbung),
 z im Museo Nazionale zu Neapel, in der Ambrosiana zu Mail-
 and, im Museo Civico zu Piacenza, in der Gal. zu Turin
 n (Nr. 384), in der Sammlung Poldi in Mailand (letztere beide
 von großer Schönheit). — Unter einem pikanten Sammelnamen (amico
 di Sandro) hat man neuerdings allerlei Schulwerk und dem Künstler
 mehr oder weniger nahestehende Bilder zusammengefaßt; so die
 o Bildnisse der sog. Simonetta im Pal. Pitti (Nr. 353), das geringe
 p Porträt der Giuliano de' Medici in der Gal. zu Bergamo (Original
 in Berlin), die Geschichte der Virginia ebendort u. s. f.

Filippino (geb. um 1459, † 1504), der Sohn des Fra Filippo, der
 nach dessen Bestimmung unter der Obhut von Fra Diamante auf-
 wuchs, hat durch ihn zunächst die Kunstweise seines Vaters kennen
 gelernt, kam aber schon jung in die Werkstatt Botticellis. Schöne
 Inspiration von den Werken seines Vaters zeigt u. a. das Rundbild
 q der Madonna mit dem Kinde, von Engeln umgeben, im Pal. Cor-
 sini zu Florenz (Nr. 162), namentlich aber das schönste Werk des
 jungen Künstlers (1480), der h. Bernhard, den die Madonna mit
 r einem Gefolge von Engeln besucht, in der Badia; von jugend-
 licher Frische, heiterer Färbung und naiver Schönheit. Vorzüge

* vier miniaturnartig durchgeführte Bildchen im Pal. Adorno in Genua, irrthümlich
 Mantegna genannt: der Triumph der Judith, der Triumph über Iugurtha, Amor von
 den Nymphen gefesselt, Amor im Triumph umhergeführt, und dazu gehörig in der

** Gal. zu Turin (Nr. 369) der Triumph der Keuschheit.

ähnlicher Art hat das gleichfalls frühe Altarbild mit der Familie des Tanai de' Nerli in S. Spirito (mit der Porta S. Niccolò im Grunde), eine neu erworbene Anbetung des Kindes in den Uffizien, sowie teilweise auch die Tafel mit vier Heiligen in S. Michele zu Lucca. Im Refektorium von S. Onofrio (Sammlung Ferroni), ein schönes Jugendwerk, die Anbetung, die noch Fra Filippo nahesteht; im Pal. Pitti (Nr. 336) das frühe allegorische Bildchen der von zwei Schlangen bedrohten Jünglinge mit schönem Landschaftsgrunde. — Noch jung scheint Filippino auch zur Vollendung von Masaccios Freskenzyklus in der Brancaccikapelle im Carmine auserselbst zu sein (s. oben unter Masaccio). Zwar steht der Künstler hier hinter seinem großen Vorgänger um ein Weites zurück; aber das Vorbild desselben hat auch seinen Werken eine ihm sonst seltene Einfachheit und Ruhe, seinen Bildnissen eine tüchtige Individualität verliehen. (Das gilt auch von seinem sog. Selbstporträt in den Uffizien. — Diesen Fresken am nächsten stehen die Fresken aus der Legende des h. Thomas von Aquino in der Kap. Caraffa in S. M. sopra Minerva zu Rom, an denen er 1489 arbeitete. (Die Sibyllen an der Decke, mit Ausnahme der Tiburiana, von seinem Schüler *Raffaellino*.) Doch macht sich bereits hier in dem Triumph des Heiligen über die Ketzerei eine Unruhe in der Komposition und Bewegung und eine Oberflächlichlichkeit geltend, die sich in dem die hh. Johannes und Philipp verherrlichenden Freskensmuck der Kap. Strozzi in S. M. Novella (voll. 1502) geradezu zur Manier und Bizarrerie steigern, wozu auch die unruhige bunte Färbung das ihrige mit beiträgt. — Unter den Altarbildern, welche die gleiche affektierte Manier der letzten Zeit mehr oder weniger bekunden, seien die Madonna mit Heiligen in S. Domenico zu Bologna (1501), ein h. Sebastian mit zwei andern Heiligen (aus S. Teodoro) im Pal. Bianco zu Genua (1503) und die nach seinem Tode (1504) durch Perugino vollendete Kreuzabnahme in der Akademie zu Florenz erwähnt. Erfreulichere Werke seiner früheren Zeit sind dagegen der h. Hieronymus ebendort (1480; Nr. 91 als Castagno bezeichnet) von schwärmerischer Ekstase, ferner die hh. Johannes und Magdalena (Nr. 89 u. 93), die beiden großen Bilder der Uffizien: die Anbetung der Könige von 1496 (Nr. 1257) und namentlich die Madonna zwischen Heiligen von 1486 (Nr. 1268). (Auch die Tafel mit vier Heiligen in S. Felice ist wahrscheinlich auf Filippino zurückzuführen.) — Außerhalb Florenz sind noch bemerkenswert ein vorzügliches Tabernakel in Prato (Ecke der Str. Margherita), ebendort in der Galerie eine Madonna mit zwei Heiligen aus später Zeit, zwei kleine Bildchen (Christus mit Magdalena und die Samariterin) im Seminar zu Venedig, zwei ähnliche Rundbildchen mit der Verkündigung im Pal. Pubblico zu San Gimignano.

Parallel mit Sandro und Filippino geht *Cosimo di Lorenzo Filippi Rosselli* (1439—1507), dessen Entwicklung und frühere Tätigkeit uns bisher so gut wie unbekannt ist. Cosimos Unheil war, daß er, bei wenig bedeutenden Anlagen, Schüler eines Stümpers wie Neri di Bicci wurde, ehe er in Benozzos Atelier trat. Im ganzen lebte Cosimo von den Inspirationen anderer, anfangs von denen seines Lehrers und des Domenico Veneziano, später auch von denen Ghirlandajos. Er erscheint in Auffassung und Färbung gleich nüchtern. Als seine beste Leistung gilt das große Fresko einer sehr geschwärtzen Prozession mit einem wundertätigen Kelche (1486) in S. Ambrogio: schöne, lebendige Köpfe, aber überfüllte und nicht sehr würdige Anordnung. In der Vorhalle der *Annunziata* die Einkleidung des S. Filippo Benizzi (1476). — Das Altarbild in S. Ambrogio, die Himmelfahrt Mariä (1498) in S. Spirito die thronende Madonna zwischen zwei Heiligen (1482), in der Akademie die Apotheose der h. Barbara sind geringe Leistungen. Besser die Krönung Mariä in S. M. Maddalena de' Pazzi, früher dem Fra Angelico zugeschrieben; eine Madonna zwischen Petrus und Jakobus (Nr. 63, nach 1505 für S. M. Maddalena gemalt), eine zweite Madonna mit Heiligen (Nr. 1280, b) und eine Madonna auf Wolken (Nr. 65; aus S. M. Nuova) in den Uffizien. Die dem Pesellino zugeschriebene Anbetung der Könige ebenda gilt jetzt als Jugendwerk des Cosimo, der aber wohl nur die letzte Hand daran legte. (Über seine Beteiligung an der Ausmalung der Sistina s. S. 668.)

Ihren Abschluß erhält die Reihe der hier betrachteten Künstler durch *Domenico di Tommaso Bigordi*, gen. *Ghirlandajo* (oder *Grillandajo*, 1449—94). Als Schüler des Alesso Baldovinetti und unter dem Einfluß des Verrocchio weiter ausgebildet, reizt auch ihn die Schönheit der lebendigen Erscheinung, allein er ordnet sie dem ernsten Charakter der h. Gestalten, der Bedeutung des dargestellten Augenblickes unter. Die in schönen, trefflich verteilten Gruppen versammelten Bildnisfiguren, welche den Ereignissen beiwohnen, nehmen an der würdigen und großen Auffassung des Ganzen teil. An dramatischer Wirkung, an Durchbildung des Einzelnen, an Verständnis des Körpers, an koloristischem Sinn wird er von verschiedenen seiner Zeitgenossen und Vorgänger weit übertroffen, aber seine schlichte, ernste Anschauungsweise, sein klares, großes Kompositionstalent, sein hoher Schönheitssinn und sein reiner Geschmack befähigten ihn mehr als diese zum Schaffen im großen, zum Meister des Freskos; und die Leichtigkeit seines schöpferischen Talents, verbunden mit dem hohen Ernst seines Strebens, machte es ihm möglich, nur mit der untergeordneten Beihilfe seiner beiden Brüder und einiger anderer Schüler in dem Zeitraum von etwa zwanzig

Jahren eine so staunenswerte Reihe ganzer Freskenzyklen von gleichmäßigem Wert zu schaffen, wie vor ihm nur der ihm vielfach verwandte, aber handwerksmäßigere Benozzo Gozzoli. Für seine Tafelbilder behält Ghirlandajo, dem leichteren, ungestörteren Schaffen zuliebe, die alte Temperatechnik bei.

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

Im Herbst 1481 ging Domenico nach Rom, wo er den Auftrag zu seinen Fresken in der sixtinischen Kapelle (s. S. 668) binnen Jahresfrist erledigte. Nach Vollendung dieser Fresken und der Verkündigung in San Gimignano übernahm er noch im Jahr 1482 die Ausmalung der Sala dell' Orologio im Palazzo Vecchio seiner Heimatstadt. Von allen den Schöpfungen, die die Räume dieses Stadthauses einst zu einem würdigen Gegenstück der Sistina machten, sind nur die Fresken Domenicos auf uns gekommen. Die „Majestät des h. Zenobius“ und die stattlichen Gestalten römischer Staatsmänner werden durch die geschickte Anordnung der gemalten, einfach großen Architektur in vorteilhaftester Weise gehoben.

Das Datum des 15. Dez. 1485, das sich auf den Fresken der Kapelle Sasseti in S. Trinita zu Florenz findet, ist der Zeit-

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

Neben diesen Fresken entstand gleichzeitig eine beträchtliche Zahl von meist umfangreichen Altartafeln. Diesen gebührt indes nicht das gleiche Lob wie den Fresken; die Technik des Meisters reichte nicht aus, und seine Beobachtung der Natur war nicht intim genug, als daß er darin mit einem Pollaiuolo oder Verrocchio, selbst mit Botticelli hätte erfolgreich wetteifern können. Immerhin sind seine lieblichen Gestalten, seine würdevolle Anordnung und heitere, frische Färbung von hohem Reiz, namentlich bei seinen früheren Altarbildern, wie die Krönung Mariä in der Galerie zu Città di Castello (Fra Filippo gen.) und die thronende Madonna zwischen Heiligen in den Uffizien (Nr. 1295), die noch unter Verrocchios Einfluß entstand. In der Akademie und in der Sakristei des Doms zu Lucca je eine frühe Madonna mit vier Heiligen; die Lünette der letzteren (Pietà) vielleicht vom jungen Michelangelo gemalt. Die treffliche Anbetung der Hirten in der Akademie (1485) zeigt eine etwas schwere, reizlose Färbung, die in Tempera vergeblich die Wirkung der altflandrischen Ölbilder nachzuahmen strebt (in den Hirten zeigt sich deutlich der Einfluß des berühmten Bildes von Hugo van der Goes). Freier ist die schöne Composition der Anbetung der Könige im Rund in den Uffizien (Nr. 1297, vom J. 1487), von der eine Schulwiederholung im Pal. Pitti. Die reichere Altartafel mit der Anbetung der Könige in der Kirche der Innocenti (um 1488) ist eine der edelsten, farbenfreudigsten Compositionen des Künstlers (nicht ohne Einfluß von Leonardos unvollendetem Bilde gleichen Inhalts). Zwei geringere Madonnenbilder (Werkstattarbeiten, nach 1480) in S. Anna zu Pisa; ein Christus in der Glorie mit Heiligen, leider sehr schadhaft, im Stadthaus zu Volterra; eine Tafel mit drei Heiligen, und Gott-Vater im Halbrund, im Stadthaus zu Rimini, wesentlich von Gehilfen ausgeführt.

Endlich im Stadthaus zu Narni eine spätere große Krönung Mariä (1486), die von *Spagna* (in den Reformati) zu Todi und im Stadthaus zu Trevi kopiert wurde.

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

Im weiteren Sinne darf noch *Jacopo del Sellaio* (1442—93) zu den Nachfolgern des Ghirlandajo gezählt werden. Schüler des Fra Filippo, war Jacopo zunächst von der Richtung der Malerplastiker, hauptsächlich von Castagno abhängig; dann finden wir ihn auf den Spuren Botticellis. Seine früheste, zwischen Fra Filippo und Botticelli vermittelnde Manier wird am besten in den beiden Verkündigungsfiguren in S. Lucia de' Magnoli erkannt, die getrennt auf dem ersten Altar links aufgestellt sind. Als Nachahmer Sandros zeigt er sich in dem allein beglaubigten Christus am Kreuz mit Heiligen in der Sakristei von S. Frediano zu Florenz (dort Botticelli genannt), ferner in den drei Täfelchen mit Geschichten aus dem Buch Esther im ersten Korridor der Uffizien, in den vier allegorischen Bildchen mit den Triumphen der Zeit, der Liebe, der Keuschheit und der Gottheit in S. Ansano, unterhalb Fiesole. Ghirlandajos Vorbild verrät sich in der Grablegung und in der Anbetung der Könige im Museo di S. Apollonia, in einer Pietà in der Sakristei von S. Jacopo sopr' Arno und in zwei kleinen Täfelchen der Akademie (Nr. 150 und 152).

Mehrere Nachzügler der Quattrocentisten, die in ihrer Anschauungsweise noch durchaus dem 15. Jahrh. angehören und nur ober

flächlich in den Darstellungsmitteln etwas von den großen Neuerungen ihrer Zeitgenossen annehmen, werden am passendsten hier erwähnt. An Filippino lehnt sich dessen Gehilfe in der Minerva (s. S. 661, g), *Raffaellino Carli*, gen. *del Garbo*, an (1466—1524). Ihm gehören das a Tafelbild der Madonna mit Engeln in einem Garten im Pal. Pitti (Nr. 347, unter Fra Filippos Namen), eine schöne h. Familie unter Spagnas Namen und die dem Filippino zugeschriebene Verkündigung b im Museum zu Neapel, in der Akademie zu Florenz die harte c unerquickliche Auferstehung, im Museo Civico zu Pisa eine thronende Madonna mit vier Heiligen und der Halbfigur der Do-d natorin, im Pal. Layard zu Venedig das dem Botticelli zuge-schriebene flotte Jünglingsporträt, im Municipio zu Prato eine f Madonna, in Fiesole, S. Francesco, eine Verkündigung und viel-g leicht die Trinità in S. Spirito zu Florenz. Ferner drei Sibyllen an der Decke der Kap. Caraffa und das Altarbild der Verkündigung h in S. M. sopra Minerva zu Rom. Als Freskomaler bekundet ihn i die große „Speisung“ in S. M. Maddalena de' Pazzi zu Florenz k (1503?). Damit verwandt sind auch die ansprechenden kleinen Fresken in S. Martino (Werke der Barmherzigkeit). — Der *Raffaello di Francesco di Giovanni Botticini*, von dem die dem Filip-pino verwandte Beweinung Christi in den Uffizien herrührt, kann kaum mit Raffaellino dieselbe Person sein (1504, Nr. 1283; Predella dazu Nr. 1238). Auch der sich *Raffaello Carli* zeichnende Künstler ist wohl nur eine verwandte, mehr von Perugino und Credi beeinflusste Persönlichkeit. Von ihm ein Altarbild in den m Uffizien (aus S. M. Nuova, von 1500), ein zweites in der Gal. n Corsini in Florenz (Nr. 200; 1502); ein drittes in S. M. degli Angeli zu Siena mit dem herrlichen Rahmen von *Barili*; das o schönste im linken Querschiff von S. Spirito zu Florenz; in p der Klosterkirche zu Vallombrosa fünf Heilige (1508); ein kleines q Tondo in der Gal. Poldi zu Mailand.

Lorenzo di Credi (1459—1537), neben Leonardo und Perugino Schüler des Verrocchio, dessen Gehilfe er bis zu Verrocchios Tode blieb, geht in seiner Kompositionsweise und Erfindung nicht über seinen Meister hinaus, eignet sich aber von seinem Mitschüler Leonardo eine höchst verschmolzene, saubere und glatte Vertreibung seiner hellen, fein gestimmten Farben an. Eigen ist ihm eine gewisse Anmut der Formen und des Ausdrucks und ein Gefühl stiller Andacht. Aber diese Formen erscheinen infolge übertriebener Nachahmung der Plastik seines Lehrers namentlich bei den Putten zu rund und wulstig; seine Gestalten haben nichts Individuelles und werden durch stete Wiederholung eintönig. Infolgedessen und bei dem gänzlichen Mangel an dramatischem Leben wirken die meisten seiner Bilder trotz aller Gefühlsinnigkeit kalt und nüchtern. Man

hat daher den Künstler nicht mit Unrecht den Carlo Dolce des 15. Jahrh. genannt. — Die frühere Zeit des Lorenzo ist weitaus seine bessere. Eine thronende Madonna zwischen den hh. Zenobius und Johannes d. T. im Dom zu Pistoja (um 1479 bei Verrocchio bestellt, aber augenscheinlich von Lorenzo ausgeführt, voll. 1486) darf namentlich wegen der Pracht und feinen Abtönung der Färbung als sein Hauptwerk gelten. Eine nah verwandte Komposition (unter Ghirlandajos Namen) im Museum zu Neapel. — Die Taufe Christi in S. Domenico vor Florenz ist nur eine schwächliche Reduktion der bekannten Komposition seines Lehrers. — In der Gal. Borghese zu Rom ist die große Madonna (Nr. 433) von zarter, heller Färbung, trotz der schwülstigen Formen von besonderem Liebreiz. (Die Anbetung des Kindes ebenda, Nr. 439, von einem für Lorenzo ganz ungewöhnlichen Helldunkel, ist nicht von ihm.) — Andere Madonnen in der Gal. zu Turin (Nr. 115 und 356), in der Gal. Querini-Stampaglia zu Venedig, im Ceppo zu Pistoja (1510) u. s. f. — Sein umfangreichstes Werk, die Anbetung der Hirten in der Akademie zu Florenz, beweist bei aller technischen Vollendung seinen gänzlichen Mangel an dramatischer Gestaltungskraft und seine Abhängigkeit von verschiedenen überlegenen Meistern. Ebendort eine heilige Familie mit Engeln; ein anderes Bild mit dem gleichen Motiv in der Gal. zu Neapel. — In den Uffizien: der in Konkurrenz mit Botticelli ausgeführte Entwurf einer Venus (Nr. 3452) auf schwarzem Grund (die Figur des Botticelli in Berlin); unter den kleinen Tafelbildern ist eine frühe Verkündigung (Nr. 1160) das ansprechendste; ebenda eine Madonna (Nr. 1287) von ungewöhnlich kräftiger Färbung; am interessantesten das liebevoll und frisch behandelte Bildnis seines bieder, aber entschlossenen aussehenden Lehrers Verrocchio (Nr. 1163). In der alten Sakristei des Domes ein h. Michael; ein anderer Heiliger in Orsanmichele. — Auch die Galerie zu Forlì besitzt ein charakteristisches, durch seine doppelte Beziehung zu Verrocchio und zu Ghirlandajo besonders interessantes Porträt eines jungen Mädchens; leider sehr ruiniert (Nr. 96).

Piero di Lorenzo, gen. *Piero di Cosimo* (1462—1521), der seinen Namen nach seinem Lehrer Cosimo Rosselli führt, mischt mit dessen Eigentümlichkeiten auch Einflüsse von Leonardo, namentlich im Helldunkel. Eigen ist ihm, der sich im Leben als phantastischer Sonderling zeigt, auch als Künstler ein gewisser phantastischer Sinn, welcher in einzelnen seiner Kompositionen einen märchenhaften Reiz annimmt. Dabei erscheint er malerisch den meisten Florentinern entschieden überlegen. Die Niederländer sind ihm vorbildlich gewesen zur Ausbildung einer guten Technik und eines feinen koloristischen Sinnes. Das wird besonders ersichtlich an einer Madonna mit Heiligen im Museum der Innocenti zu Florenz

und an der schönen Halbfigur einer lesenden Magdalena in der
 a Sammlung Baracco zu Rom. Sein Hauptbild in Italien, die Jung-
 b frau Maria stehend zwischen sechs Heiligen (Uffizien, Nr. 1250),
 c hat noch manches an das Quattrocento erinnernde. In S. Fran-
 cesco bei Fiesole eine ganz frühe Konzeption der Maria (bez. u.
 d dat. 1480). — Eine Anzahl kleinerer Tafelbilder in den Uffizien
 (Nr. 21, 28, 38 und 1246; um 1506 entstanden), ursprünglich Stücke
 von Möbeln, welche unter anderem den Mythus der Andromeda
 behandeln, sind charakteristische Beispiele seiner phantastischen
 Auffassung mythologischer Stoffe und zugleich interessant für seine
 spätere Behandlungsweise. Ähnlich das Urteil Salomos in der
 • Gal. Borghese zu Rom (Nr. 329), wie die flüchtig ausgeführten
 unter jenen Cassoni, wohl nur Werkstattarbeit. Dasselbe gilt von
 einem Tondo mit der sehr verdorbenen Anbetung des Kindes
 ebenda (Nr. 348, unvollendet).



Ein großes Gesamtgedenkmahl der toskanischen Malerei des 15. Jahrh.
 bieten die zwölf Fresken aus dem Leben Mosis und Christi an den
 f Wänden der Cappella Sistina des Vatikans dar. Als das Vor-
 bild für die Ausschmückung seiner Palastkapelle schwebte Sixtus IV.
 die Peterskirche vor Augen, das Ideal einer altchristlichen Basilika.
 Ein blauer Himmel mit goldenen Sternen spannte sich ursprünglich
 an der Decke aus. Die Papstporträts zwischen den Fenstern, die
 historischen Bilderkreise in typologischer Anordnung an den Hoch-
 wänden, die gemalten Teppiche darunter, das sind genau die De-
 korationselemente, mit denen man die Wände einer Basilika zierte.
 Wurde doch selbst das opus Alexandrinum, für das die Gräber- und
 Trümmerstätten um St. Peter das Material boten, nach gleichen
 Mustern als Bodenbelag verwandt wie in S. Lorenzo oder S. Cle-
 mente; erinnert doch endlich auch die Cancellata, die sich ur-
 sprünglich auf der Stufe erhob, die zu den Kardinalssitzen hinauf-
 führt, an die Marmorbalustrade um das Grab St. Peters, die wiederum
 ihr Vorbild in der griechischen Ikonostasis findet.

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

Die Deckenmalereien Michelangelos (1508—12) ließen das Ge-
 samtbild der Kapelle unverändert, aber durch das Jüngste Gericht
 an der Altarwand (1535—40) wurde der Bilderkreis um seinen An-
 fang gebracht. Durch den Einsturz des Architravs über dem Haupt-
 portal wurden sodann die letzten beiden Fresken (Auferstehung

Christi und Kampf um den Leichnam des Moses) zerstört und später durch erschreckende Leistungen des tiefsten Verfalls ersetzt. Die Findung Mosis und die Geburt Christi, die beiden Päpste Linus und Cletus, die Himmelfahrt Mariä und endlich in den Lünetten die Vorfahren Christi sind dem Jüngsten Gericht zum Opfer gefallen. An den Papstporträts hat *Fra Diamante* bedeutenden Anteil, man erkennt aber auch die Hand *Botticellis* (in den Päpsten Sixtus II., Stephanus Romanus, Cornelius Soter, Euaristus) und die *Ghirlandajos* (Pius, Viktor, Iginus, Anaclet, Dalmata, Felix), andere sind durch Restauration völlig entstellt.

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

I. Rechts (Epistelseite): 1. *Pinturicchio*: Taufe Christi: Porträtgestalten links vollständig restauriert; nur einzelne Köpfe, z. B. der Christi, von *Perugino*. — 2. *Sandro Botticelli* (ganz eigenhändig): das Reinigungsoffer des Aussätzigen (3. Moses 14, V. 2—7) im Vordergrund; dahinter in kleineren Verhältnissen die Versuchung Christi. — 3. *Domenico Ghirlandajo*: Berufung des Petrus und Andreas. (Die beiden Berufungsszenen im Hintergrunde Schülerarbeit, *David Ghirlandajo*.) — 4. *Cosimo Rosselli*: die Bergpredigt Christi. Schwächliche Leistung, an der verschiedene Schülerhände tätig waren. Besser die Porträte links; die Landschaft (nach Vasari) von *Pier di Cosimo*. — 5. *Perugino*: Schlüsselübergabe. In der Hauptsache eigenhändig. Daneben ziemlich schwache Schülerarbeit, z. B. die beiden Apostel hinter dem knieenden Petrus. In den beiden Greisenköpfen hinter Christus entdeckt man deutlich den Stil Luca Signorellis. — 6. *Cosimo Rosselli*: Das letzte Abendmahl. In der Mitte restauriert. Auffallend schwach. Von Vasari wird die kunstvolle Architektur mit Recht gelobt. Die drei Bildehen im Hintergrunde sind von Schülern Rossellis ausgeführt. — II. Links (Evangelien- seite): 1. *Pinturicchio*: Moses wird auf der Wanderung nach Ägypten vom Engel des Herrn aufgehoben. Beschneidung seiner Kinder durch Zipora. Einzelheiten, z. B. der Kopf des Moses, welcher der Beschneidung zuschaut, von *Perugino*. — 2. *Sandro Botticelli*: Das Leben des Moses (stets in gelbem Gewande und grünem Mantel dargestellt) von der Ermordung des Ägypters bis zum Auszug Israels geschildert. Eine Schülerhand entdeckt man nur in den beiden arg zerstörten Gruppen rechts. — 3. *Schule des Ghirlandajo*: Pharaos Untergang im Roten Meer und Israels Errettung. — 4. *Cosimo Rosselli* und seine Schule: Die Gesetzgebung auf Sinai und die Anbetung des goldenen Kalbes. Moses erscheint hier links zum erstenmal mit dem Strahlenkranz, wie er den Kindern Israel, die seinen Anblick nicht ertragen können, die neuen Gesetztafeln bringt. —

5. *Sandro Botticelli*, Mitte: Korah und seine Rotte vom Feuer verbrannt. Rechts: Der Flucher wird gesteinigt (3. Moses 24, V. 10—23). Dathan und Abiram von der Erde verschlungen. Darüber Eldad und Medad (auf Wolken wandelnd mit geschlossenen Augen) weisend und ungestraft (4. Moses 11, V. 26—29). Bis auf den Hintergrund (rechts) eigenhändige Arbeit Botticellis. — 6. *Luca Signorelli*: Moses gibt sein Testament, tritt den Hirtenstab an Josua ab und sieht vom Berg Nebo das gelobte Land. Links Bestattung.

Diese Arbeiten sind von bedeutendem Werte und verdienen eine genauere Besichtigung, als ihnen gewöhnlich zuteil wird¹⁾. Sie gehören, was Domenico, Luca, Cosimo und Pietro betrifft, zu den besten Werken dieser Künstler. Pietro regt sich hier im engen Anschluß an Signorelli noch mit einer florentinischen Lebendigkeit, die ihm später nicht mehr eigen ist; der Sturz der Rotte Korah von Sandro, obgleich in der Bewegung bis zu unschöner Hast gesteigert, ist eine hochdramatische Komposition; in dem Fresko Signorellis sind einige Motive von wundervoller Lebendigkeit. Aber die figurenreiche Erzählungsweise jenes Jahrhunderts, die sich hier in breitem Format ergeht, die Lust an einzelnen Motiven, in welche die Haupthandlung zerfällt, oder welche neben ihr in demselben Bilde dargestellt sind, drückt mehr als einmal das wesentliche Faktum dergestalt zusammen, daß das Auge sich ganz an die lebensvollen Einzelheiten, an die angenehme Fülle, wie an die trefflichen Porträtgestalten und an die landschaftlichen und baulichen Hintergründe hält²⁾. Hier, in der Nähe der Propheten und Sibyllen, in der Nähe der Stenzen und Tapeten, wird man inne, warum ein Rafael und ein Michelangelo kommen mußten, und wie sehr es dieser in lauter Leben und Charakter sich selbst verlierenden Kunst not tat, wieder auf das Höchste zurückgewiesen zu werden. Und doch ist auch dieses Höchste hier stellenweise anzutreffen. In Ghirlandajos „Berufung des Petrus und Andreas zum Apostelamt“ ist dem Ereignis die ergreifendste und feierlichste Seite abgewonnen und zur Hauptsache gemacht; es ist wie eine Vorahnung von Rafaels „Fischzug Petri“ und „Pasce oves meas!“



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

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

Neben diesen ebenso mannigfachen als großartigen Künstlergestalten von Florenz tritt die Malerei der alten Rivalin Siena, deren Maler im Trecento fast ebenbürtig neben den Florentinern dagestanden hatten, während des 15. Jahrh. so sehr zurück, daß es dem Beschauer schwer wird, nach jenen florentiner Schöpfungen den Werken dieser Schule die nötige Aufmerksamkeit und Gerechtigkeit widerfahren zu lassen. Die Plastik Sienas hatte den großen Vorzug gehabt, daß am Beginne der neuen Zeit in Siena ein Bildner erstand von einer weit über den Rahmen der gewöhnlichen sienesischen Begabung hinausgehenden schöpferischen Kraft und Großartigkeit, welche für seine Nachfolger fast ein Jahrhundert lang ein belebendes Element blieb. Nicht so in der Malerei. Hier hielten die Künstler, zum Teil dieselben, die als Bildhauer im Anschluß an Quercia recht Tüchtiges leisteten, an den alten Traditionen des Trecento mit seltener Zähigkeit fest, was um so ungünstiger wirkte, als sie im Gegensatz gegen die großen Meister jener Zeit nur selten zur Tätigkeit im großen berufen wurden. Die Sauberkeit und Sorgfalt der kleinen gotischen Tafelbilder steigert sich in ihren Altarwerken bis zu verknöchertem Starrheit und, wo dramatisches Leben angestrebt wird, zu völliger Monotonie oder zur Karikatur. In ihrer Zeichnung machen sich die Fortschritte der Perspektive nur sehr unvollständig, in der Färbung ein Streben nach Plastik und Helldunkel fast gar nicht geltend; die Technik bleibt unverändert die alte Temperatechnik. Ein Einfluß von Florenz ist zwar nicht völlig zu leugnen, aber er wirkt nicht belebend auf diese gealterte Kunst. Bei diesen großen Mängeln haben die besseren Werke doch einzelne Eigenschaften, die manche darunter nicht nur erträglich machen, sondern ihnen selbst einen gewissen Reiz verleihen: in der echt sienesischen Innigkeit der Empfindung, in der Keuschheit und Grazie der Auffassung, in liebevoller Durchführung des Details und Naivetät der Darstellung.

Die älteren Maler dieser Zeit, die noch sehr stark von den Traditionen des Trecento (namentlich der Lorenzetti) zehren, wie *Giov. di Paolo*, *Sassetta*, *Sano di Pietro* u. s. f., sind oben schon erwähnt worden (S. 631). Für *Lorenzo di Pietro*, gen. *Vecchietta*, *Francesco di Giorgio* und *Neroccio di Bartolomeo Landi* können wir im Allgemeinen auf die Charakteristik gelegentlich ihrer plastischen Arbeiten hinweisen (S. 465 ff.), jedoch mit der Beschränkung, daß fast jede Frische oder gar Energie und naturalistischer Sinn, die wir dort fanden, ihren Bildern abgeht. *Vecchiettas* gemalte Gestalten sind noch weit hagerer und schwächer als seine plastischen, so daß er jenen archaisierenden Malern nahe steht; er verliert sich noch mehr ins Detail, wofür seine Madonnen in den Uffizien, ^a von 1447 (Nr. 27), und die bessere in der Akademie zu Siena, ^b

von 1479, angeführt sein mögen. Sein bestes Werk ist wohl die zierliche, vortrefflich erhaltene Himmelfahrt im Dom von Pienza. Von *Francesco di Giorgio* in der Akademie die bezeichnete Anbetung Christi, sein großes Hauptwerk, die Krönung Mariä, mehrere kleine Madonnen ebenda und eine Geburt Christi in S. Domenico. *Neroccio* ist der Urheber einer recht tüchtigen Altarstaffel mit Szenen aus der Legende des h. Benedikt in den Uffizien (Nr. 1304); sie wird dem Franc. di Giorgio zugeschrieben, mit dem er sehr verwandt und daher leicht zu verwechseln ist. Helligkeit der Farbe und Sauberkeit der Durchbildung zeichnen ihn besonders aus. Ähnlich sind verschiedene Bilder von ihm in der Akademie zu Siena (sein Hauptwerk die Madonna zwischen den hh. Michael und Bernhard; verschiedene andere Madonnenbilder ebenda, sowie zwei im Pal. Saracini).

Ausschließlich als Maler tätig sind gleichzeitig *Benvenuto di Giovanni* (1436—1518) und sein Sohn *Girolamo di Benvenuto* (1470 bis 1524), als deren bestes gemeinsames Werk die 1500 ausgeführte Totenbahre im Hospital mit ihren zierlichen figürlichen Darstellungen gilt. Von ersterem eine Verkündigung in S. Girolamo zu Volterra (1466) und eine Geburt Christi im Dom daselbst; eine Madonna mit Heiligen in S. Domenico zu Siena (1483); sein Hauptwerk ist die große Himmelfahrt Christi in der Akademie (1491), deren Malweise von der seines Sohnes kaum mehr zu unterscheiden ist. — *Girolamos* einziges bezeichnetes Werk ist die *Madonna della Neve* (aus S. Domenico) in der Akademie (1508); urkundlich ist von seiner Hand auch die übermalte Himmelfahrt in S. Caterina di Fontebranda. — Der bedeutendste unter den Malern Sienas im spätern Quattrocento ist wohl *Matteo di Giovanni di Bartolo* aus Borgo San Sepolcro (1435—95). Bei ganz ähnlichen Eigentümlichkeiten, wie die der besseren unter den genannten Künstlern, haben seine Frauengestalten eine größere Würde, seine Engel einen größeren Liebreiz, ist seine reiche helle Färbung von größerer Harmonie. Am günstigsten zeigt dies sein großes Altarbild der thronenden Madonna zwischen zahlreichen Engeln und Heiligen in S. M. della Neve in Siena (1477) und ähnlich die thronende Barbara in S. Domenico (1479), sowie mehrere thronende Madonnen und kleine Marienbilder der Akademie (besonders das von 1470) und die große Himmelfahrt Mariä in S. M. de' Servi zu Borgo San Sepolcro (1487). Sobald er jedoch dramatische Vorgänge zu schildern sucht, wie in seinen verschiedenen Darstellungen des Kindermordes (in S. Agostino von 1482, in S. M. de' Servi von 1491 und in dem übermalten Bilde im Museum zu Neapel), wirkt auch er, trotz mancher Schönheiten, starr und verzerrt. — Seiner Richtung schließt sich bei geringerem Talent *Guidoccio Cozza-*

relli (1450—1526) an, von dem die Akademie eine bezeichnete Madonna besitzt. Noch tiefer stehen *Andrea di Niccolò* (1460 bis 1529) und *Pietro di Domenico* (1457—1501), von denen die Akademie wieder mehrere Bilder enthält.

Am schwächsten erscheinen diese sieneseer Künstler in ihren Fresken. So tritt in der von *Domenico di Bartolo*, *Primo della Quercia*, dem talentlosen Bruder *Giacomo* und *Vecchietta* (1440 bis 43) ausgemalten Halle des Spitals an die Stelle der sonst bei Tafelbildern beobachteten peinlichen Sorgfalt flüchtige und liederliche Arbeit. — Etwas vorteilhafter zeigen sich die an der Ausmalung der Unterkirche des Doms, S. Giovanni beteiligten Künstler: *Michele di Matteo Lambertini* aus Bologna (Apsis, 1447), *Vecchietta* (Decke, 1450), *Benvenuto di Giovanni* (die Wunder des h. Antonius, 1453) und *Pietro di Francesco dei Priuoli* (Christus beim Pharisäer, 1489). — Erfreulicher sind die originellen Zeichnungen dieser Meister zu den Fußbodenmosaiken im Dom und in S. Giovanni (vgl. S. 211, m). f



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

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

nun Bewohner jener steilen Wein- und Ölstädtchen oder abgelegener Klöster sein, endlich (wie erwähnt) der Einfluß Sienas.

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

Weitaus den hervorragendsten Platz unter diesen Lokalmalern in Foligno, Camerino, Gualdo, San Severino u. s. f. nimmt *Gentile di Niccolò di Giovanni di Maso* ein, nach seinem Geburtsort *Gentile da Fabriano* genannt (geb. vor 1370, † 1428 in Rom). Nach den Orten und dem Umfange seiner Tätigkeit scheint für ihn die Bezeichnung eines Lokalmalers wenig passend: nach längerer Tätigkeit in der Heimat wurde er zur Ausmalung des Dogenpalastes mit Pisanello nach Venedig berufen; dann wurde er Hofmaler des Pandolfo Malatesta in Brescia und war darauf vier Jahre lang in Florenz tätig, wohin er seinen Schüler Jacopo Bellini als Gehilfen mitgenommen hatte. Von Florenz begab er sich nach Siena und Orvieto; schließlich wurde er seit 1426 von den Päpsten Martin V. und Eugen IV. bis zu seinem Tode namentlich durch umfangreiche Freskomalereien im Lateran beschäftigt, die 1450 das Stauene des frommen Pilgers Roger van der Weyden erregten. Und doch, wenn wir die erhaltenen Werke seiner verschiedenen Zeiten betrachten, werden wir nur geringe Verschiedenheiten wahrnehmen. Sein frühestes, noch in Fabriano gemaltes Werk ist von dort in die Brera zu Mailand gekommen: eine Krönung Mariä, an den Seiten einzelne Heilige, in der Predella Szenen aus dem Leben derselben (eine davon fehlt). Wenn auch weit geringer, so ist es doch seinem Charakter nach nur wenig verschieden von Gentiles berühmtem Hauptwerke, der Anbetung der Könige in der Akademie zu Florenz, welche er dort 1423 für Pala Strozzi malte. Statt sich dem Charakteristischen, Wirklichen, Individuellen schrankenlos hinzugeben, geht Gentiles reine Jünglingsphantasie in das Schöne und Holdselige und schafft eine bis zum Wunderbaren (auch durch äußere Mittel der Pracht, z. B. Goldaufhöhung) gesteigerte Wirklichkeit. Es gibt wenige Bilder, bei deren Entstehung sich die Darstellung einer idealen Welt für den Künstler so ganz von selbst

verstand, wenige, die einen so übermächtigen Duft von Poesie um sich verbreiten. Gentile erscheint hier als der Fra Angelico Umbriens, ohne diesen jedoch im Formgefühl und an Innigkeit der Auffassung zu erreichen. — Florenz besitzt außerdem in den Uffizien (aus S. Niccolò) die vier Flügel eines Altarwerks vom Jahre 1425: die hh. Nikolaus, Johannes d. T., Georg und Magdalena, ausdrucksvolle Gestalten von reicher Färbung, in prachtvoll zierlicher Gewandung und reichem Schmuck; ähnlich die kleinen Mönche und Engel in den Giebelaufsätzen. (Das Mittelstück mit der Madonna in der Gal. zu Berlin.) — Ein frühes Werk in der Pinakothek zu Perugia (F. 39), die Madonna auf gotischem, mit Myrtenzweigen geschmücktem Thron, dem Kinde eine Granate reichend. — In Orvieto ist im Dom noch das Fresko einer lieblichen Madonna erhalten, leider arg beschädigt, das er 1426 auf der Durchreise nach Rom malte. — Ein besonders anziehendes Madonnenbildchen besitzt das Museo Civico zu Pisa, ein ähnliches, leider schadhafte frühes Madonnenbild, besitzt seit kurzem das Museo Poldi zu Mailand.

Diese Richtung der umbrischen Malerei erhält ihren Abschluß in einem jüngeren und weniger begabten Maler von Foligno: *Niccolò di Liberatore Mariani*, gen. *Alunno*¹⁾ (geb. um 1430, † 1502). Es macht sich bei ihm deutlich der Einfluß von Benozzo Gozzoli geltend, der damals in der Nähe von Foligno seine erste Tätigkeit noch in Fra Angelicos Stil entwickelte. Niccolòs Bildung war eine ziemlich geringe, seine Malereien bisweilen roh, seine Anordnung unbehilflich, — allein noch heute dringt bisweilen ein Maler mit ebenso beschränkten äußern Mitteln durch den bloßen Ausdruck zu einer hohen, wenn auch nur provinziellen Geltung durch. Seine zugänglicheren Werke finden sich im Pal. Colonna zu Rom; im Vatikan eine große Altartafel vom Jahre 1466, sowie in Villa Albani eine thronende Madonna zwischen Heiligen (1475); — in der Brera zu Mailand eine bedeutende Madonna mit Engeln und einzelnen Heiligen auf zugehörigen Flügeln von 1465; — wohl das wichtigste eine Verkündigung mit einer Glorie und einer frommen Gemeinde (aus S. M. Nuova) in der Pinakothek zu Perugia (von 1466): schöne Bildung der Köpfe des Gabriel und der Madonna, die Andacht der Engel völlig naiv. Ein Altarschrein, auf beiden Seiten bemalt, in der Pinakothek zu Bologna (Nr. 360), vorn die Madonna zwischen Heiligen, auf der Rückseite die Verkündigung. — In Foligno frühe Fresken unter Benozzos Einfluß in S. M. in Campo (vor der Stadt); 1 verdorbene Fresken in S. M. infra Portas; in S. Niccolò ein reiches Altarwerk von mehreren Tafeln, sein bestausgeführtes Haupt-

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

werk (1492); auch eine Krönung Mariä mit zwei knieenden Heiligen.
 a — Im Dom von Assisi: geringe Fragmente eines Altarwerkes, in
 die Wand eingelassen. — Die übrigen Gemälde in Diruta, S.
 c Severino, Gualdo, Nocera und La Bastia. (Hier eines seiner
 letzten Bilder, Madonna mit Engeln und Heiligen, von 1499.)

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

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

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

Gleich sein erstes datiertes selbständiges Werk (von 1451), ein Fresko in S. Francesco zu Rimini, zeichnet sich noch jetzt in

seinem sehr übermalten Zustande durch individuelle Belebung, plastische Wirkung und helle harmonische Färbung aus. Es stellt den Sigismondo Malatesta dar, der vor seinem Schutzheiligen, dem h. Sigismund von Burgund, einer Gestalt von seltenem Adel, kniet; neben ihm zwei Windhunde. — Wahrscheinlich bald darauf wurde der Künstler nach Arezzo berufen, um in S. Francesco den Chor mit Fresken aus der Legende vom heiligen Kreuz für Luigi Bacci auszumalen. Dieser Zyklus ist nicht nur Pieros bedeutendstes Werk, das die Vorzüge des Meisters am stärksten bekundet, sondern neben den Fresken Ghirlandajos in S. M. Novella, Signorellis in Orvieto und Mantegnas in den Eremitani die in ihrer Art hervorragendste und imposanteste Leistung des Quattrocento. Die erhaltenen Teile zeigen eine so energische Charakteristik, eine solche Naturtreue und bei hellem leuchtenden Kolorit eine so feine Beleuchtung, daß die Darstellungen trotz dem Mangel an höherer Auffassung sich überzeugend und gewaltig dem Beschauer einprägen. Bis zu welcher Meisterschaft in der Lichtwirkung es Pierog gebracht hatte, zeigt in schlagendster Weise die Erscheinung des Engels im Zelte des schlafenden Konstantin. Rafael ist zu seiner „Befreiung Petri“ offenbar hierdurch oder durch ein ähnliches Effekstück in den durch ihn herabgeschlagenen Fresken Pieros im Vatikan inspiriert worden, ohne daß er ihn übertroffen hätte. — Arezzo besitzt zudem im Dome, neben der Sakristei, noch die schöne, gut erhaltene Gestalt der Magdalena.

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

Um 1469 wurde Piero an den Hof des Federigo von Urbino gezogen. In Urbino selbst ist noch das trefflich miniaturartige Bildchen der Geißelung Christi in der Domsakristei erhalten; trotz seiner Beschädigung doch in bezug auf Lichtwirkung und Perspektive noch von großem Interesse. Pieros hervorragendstes Ölgemälde befindet sich jetzt in den Uffizien (Nr. 1300)¹⁾: das kleine Diptychon

1) Was sonst in Italien oder im Auslande an Bildnissen unter P. della Fran-

- mit den charaktervollen Bildnissen des Herzogs Federigo und seiner Gattin Battista Sforza († 1472, um 1470 gemalt), auf dessen Rückseite die originellen kleinen Triumphzüge des Herrscherpaares in köstlicher Landschaft dargestellt sind. — Ein durch Schmutz und trüben Firnis unscheinbares bezeichnetes Bildchen, das einen Edelmann vor dem h. Hieronymus knieend in einer Landschaft darstellt, a besitzt die Akademie zu Venedig (Nr. 47). Das große Altar- b bild in der Brera (Nr. 187), eine thronende Madonna, von Engeln und Heiligen umstanden, vor ihr der Herzog Federigo im Stahlpanzer knieend, zeigt in Typen, Zeichnung, Behandlung und Anordnung, selbst in den dekorativen Details so auffallend alle bezeichnenden Eigentümlichkeiten Pieros, daß es unbegreiflich erscheint, wie sie so lange dem Fra Carnevale zugeschrieben werden konnten. (Die Hände des Herzogs sind von *Justus van Gent* fertig gemalt.) c Eine kleinere Madonna zwischen Engeln in S. M. delle Grazie vor Sinigaglia (angeblich von 1475), ein ähnliches Madonnenbild d im Besitz der Marchesa di Villamarina in Rom (Quirinale, früher Eigentum des M. d'Azeglio, sehr schadhaft) und die Einzel- e figur des h. Dominikus im Museo Poldi zu Mailand (Gegenstück, der h. Michael, in London), die wie jene Altartafel in der Brera gleichfalls dem Fra Carnevale zugeschrieben wurden, sind ebenso charakteristische Arbeiten des Piero.

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

Unter dem Einflusse des Piero della Francesca bildete sich auch Melozzo degli Ambrosi, gen. *Melozzo da Forlì* (1438—94). Was in Italien noch von ihm vorhanden ist, geht fast ausschließlich auf seine Tätigkeit für Sixtus IV. und dessen Nepoten zurück. Leider ist sein Hauptwerk nur noch in dürftigen Überresten erhalten. Man g sieht davon in Rom über der Treppe des Quirinals einen segnenden Christus von einer Engelschar umschwebt, in der Stanza capitolare der Sakristei von St. Peter zehn Bruchstücke mit jugendlichen h Engelfiguren, musizierend und singend, sowie vier Apostelköpfe;

escas Namen geht, führt diesen mit Unrecht. (S. unter Domenico Veneziano.) —

* In der Gal. zu Urbino ein interessantes Architekturbild, wahrscheinlich von Architekten des Palastes, *Luc. da Laurana*, ganz unter Pieros Einfluß.

es sind arme Fragmente eines wunderherrlichen Ganzen, nämlich der in Fresko gemalten, 1711 zerstörten Halbkuppel des Chores von SS. Apostoli. Die verkürzte Untersicht, damals mit Recht als große Neuerung bestaunt, wurde seit Correggio tausendmal von Künstlern dritten Ranges überboten und hat für uns nur historisches Interesse. Melozzos viel größeres Verdienst ist, daß er zu einer völlig freien, edel sinnlichen Jugendschönheit durchdrang und sie mit begeisterter Leichtigkeit (einst in mehr als hundert Gestalten) hervorbrachte. Dieses Meisterwerk Melozzos gehört seiner spätern Zeit, den letzten Jahren der Regierung Sixtus' IV. an. — Das Fresko in der Vatikanischen Galerie, Sixtus IV. mit seinen Nepoten, unter denen der künftige Julius II. schwer zu erkennen ist, in der Mitte knieend der gelehrte Bibliothekar Platina (1476—77), ist durch die scharf charakterisierten Porträtgestalten, die reiche perspektivische Architektur und meisterliche helle Färbung von ähnlicher Bedeutung¹⁾. Verwandt, doch altertümlicher ist die Figur des h. Markus, im Durchgange der Sakristei von S. Marco in Rom elend untergebracht, und eine ihm gleichfalls zugeschriebene Papstfigur ebenda (in der Kapelle rechts vom Chor). Etwa gleichzeitig führte Melozzo auch das Fresko an der Rückseite des Coca-Grabmals in S. M. sopra Minerva (S. 195, d) aus: Christus als Weltenrichter, zwei Posaunen blasende Engel zur Seite, am Grabe knieend der spanische Geistliche; den Fresken aus SS. Apostoli nahe stehend.

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

In das Pontifikat seines Gönners Sixtus IV. (wahrscheinlich erst 1488) fällt auch der Freskenschmuck der Capp. della Tesoreria im Dom zu Loreto (vom Kardinal Girolamo della Rovere gestiftet). Der kleine achteckige Raum sollte in triumphbogenartigen Einfassungen Gemälde aus dem Leben Christi erhalten, von denen aber nur der Einzug in Jerusalem ausgeführt (oder erhalten) ist. Auf dem gemalten Gesims sitzen acht Propheten, in starker Verkürzung

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

gesehen. Die Kuppel darüber ist in acht Felder geteilt, mit sehr reicher ornamentaler Einrahmung; vor den schmalen Öffnungen auf der blauen Luft je ein reichgewandeter jugendlicher Engel mit einem Marterinstrumente; darüber ein Cherubimkranz und in der Mitte auf reicher Dekoration und in geschmackvollem Eichenkranz das Roverewappen. Melozzo erscheint hier besonders streng und mehr an die Architektur gebunden, freilich auch befangener als in den Kuppelmalereien von SS. Apostoli.

Was Melozzo in allen diesen Arbeiten von Piero della Francesca unterscheidet, ist ein hoher Sinn für Schönheit und dramatisches Leben; seine Gewandung ist reicher und bauschiger; in der Färbung erreicht er Pieros Helligkeit und dessen Helldunkel nicht völlig und erscheint neben ihm eher grau und etwas schwer im Ton. Er nähert sich vielfach dem Mantegna, ohne dessen Schärfe und Härten zu teilen. Seine Tafelbilder sind in Öl gemalt und verraten einen unmittelbaren Einfluß der gleichzeitigen niederländischen Malerei, den wir auf Justus van Gent zurückzuführen haben, mit dem er zusammen in Urbino an der Ausschmückung des Palastes beschäftigt war (s. unten). Neben der Vervollkommnung der Technik förderte dieser Einfluß offenbar auch Melozzos Anschauung der Natur.

- Als Schüler des Melozzo bezeichnet sich sein Landsmann *Marco Palmezzano* aus Forlì (geb. nach der Aufschrift auf seinem Selbstporträt in der Pinakothek zu Forlì, 1456, bezeichnete Bilder zwischen 1481 und 1537), ein Künstler von nur geringer Begabung. Während die plastische Bildung seiner Gestalten Melozzos Schule verrät, zeigt die Färbung und Behandlung den Einfluß der Schule Bellinis, der nach Melozzos Tode übermächtig auf ihn einwirkte. Von seinen geistig beschränkten, prosaisch bürgerlichen Heiligengestalten, die mit ängstlichem Ausdruck beieinander stehen, finden sich zahlreiche, zum Teil recht gute Beispiele in Forlì: Altartafeln in der Pinakothek (besonders das frühe Abendmahl und die Verkündigung), tüchtige frühe Fresken in der Kap. Sforza (1. Kap. r.) in S. Biagio e Girolamo: die Kuppel mit den Prophetenfiguren und Engeln nach der Kuppel seines Lehrers in Loreto angeordnet; die Szenen aus dem Leben des h. Jakobus lebendig komponiert, so daß man auf Vorlagen *Melozzos* schließen darf, dem die Arbeit von verschiedenen zugeschrieben wird, dagegen schwach in der Ausführung; die Kuppel der 5. Kap. rechts und ein frühes Altarbild (Triptychon) ebenda. Eines der besten Altarstücke in S. Francesco de' Zoccolanti in Matelica; in der Brera: Nr. 197, eine Geburt Christi (1492); Nr. 185, eine Madonna mit vier Heiligen (1493) und, Nr. 178, eine Krönung der Maria, ungewöhnlich leuchtend und fein in der Farbe. Unverändert im Stil sind auch die spätere Bilder: in den Uffizien, Nr. 1095, das Bild

des Gekreuzigten in bedeutender Felslandschaft (von 1537); im Museum des Laterans vom gleichen Jahr eine thronende Madonna mit vier Heiligen nebst Gegenstück; im Pal. Spada zu Rom zwei Kreuztragungen. Der Reiz von Palmezzanos Bildern liegt in der fleißigen und zierlichen Ausführung der Nebendinge, der Thronsitze mit Arabesken, der ausgedehnten landschaftlichen Hintergründe u. dgl., sowie in der schönen hellen Färbung seiner besseren Werke; in der Regel ist die Färbung aber dürr und trocken. — Der *Marco Valerio Morolini*, von dem die Pinakothek zu Forlì verschiedene bezeichnete Bilder aufzuweisen hat, ist vielleicht mit M. Palmezzano eine Person; die fraglichen Bilder haben ganz den Charakter Palmezzanos (Verkündigung und Madonna mit Heiligen).

Ein Schüler Melozzos ist auch *Antoniazzo (Aquilio di Benedetto) Romano*, der das Kastell von Bracciano (vgl. S. 140, h) ausmalte (1491, seine beiden Fresken im Torbogen, mit Szenen aus dem Leben Virginio Orsinis, sind ganz übermalt) und in verschiedenen Kirchen der Sabina und in Rieti malte (bez. Mad. mit Heiligen, 1464 a im Museo Municipale). Die Gal. Nazionale in Rom besitzt eine Mad. mit Kind (bez. u. dat. 1488); eine Verkündigung befindet sich in der Minerva (rechtes Schiff, sein Hauptwerk, die große Madonna della Rota (vor 1472) in der Anticamera im Vatikan; eine Madonna mit zwei Heiligen von 1489 im Dom zu Capua, ein Triptychon, h Madonna mit den hh. Franz und Antonius in S. Francesco zu Subiaco (1467, unter Melozzos Einfluß). Von ihm wohl auch die h. Veronika mit Petrus und Paulus im Vorraum des Tesoro in St. Peter, sowie die übermalte Madonna selbstdritt in S. Pietro in Montorio (3. Kap. 1.; vgl. auch S. 688 Anm.).

Bedeutender als Palmezzano und uns schon als Vater Rafaels von Interesse ist *Giovanni Santi* von Urbino († 1494), der unter dem Einfluß von Melozzo und Piero della Francesca sich (wohl erst spät) zum Künstler ausbildete. Volle, meist etwas schwerfällige und selbst plumpe Gestalten von schlichter Haltung in der Art des Piero, mit dem er eine helle, aber trübere Färbung des Fleisches gemein hat, tüchtige Porträtfiguren, gute Zeichnung und Perspektive, einfache, biedere Charaktere, die nur in der Madonna und dem Christkinde ein stärkeres Streben nach Lieblichkeit bekunden, sind die charakteristischen Eigentümlichkeiten seiner Bilder, die namentlich in seiner Heimat aufgesucht werden müssen. In Urbino selbst besonders bemerkenswert: in S. Sebastiano das Martyrium des h. Sebastian; in der Pinakothek eine thronende Madonna mit Heiligen und den Bildnissen des Gasparo Buffi und seiner Familie (1489), zwei kleinere Darstellungen der Pietà u. a. Im Geburtshause Rafaels eine sehr verdorbene kleine Madonna. — Ferner ein sehr figurenreiches

- a Altarbild mit thronender Madonna im Kloster Montefiorentino
 b bei Urbania (1489); — in Gradara (Municipio) eine Madonna mit
 c vier Heiligen (1484); in Fano in S. M. Nuova eine Begegnung
 der Maria und Elisabeth voll liebenswürdiger und naiver Züge, und
 d in S. Croce das Hauptbild des Künstlers, wiederum eine thronende
 Madonna zwischen vier Heiligen darstellend; — endlich in S. Do-
 e menico zu Cagliari tüchtige Fresken und das große Madonnenbild,
 die älteste datierte Arbeit Giovanni's (1481). — Die zugänglicheren
 f Bilder, eine Verkündigung in der Brera (Nr. 188) und ein thronender
 g Hieronymus im Lateran geben keinen vollen Begriff von der Be-
 deutung des Künstlers.

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

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

- Zu den frühesten Arbeiten gehören die Überreste einer Kreuzigung in der Pinakothek zu Arezzo, sowie die noch umbrisch zarte Madonna (Nr. 281) und die großartig bewegte Stäupung Christi (Nr. 262) in der Brera. Um 1482—83 malte Signorelli sodann das schöne Fresko in der Sistina, das die letzten Taten und den Tod des Moses nebeneinander darstellt. Der Einfluß seiner florentiner Mitarbeiter, namentlich des Ghirlandajo, macht sich hier in der edlen Ruhe und Schönheit der Gestalten geltend. — Nach 1484 (wahrscheinlich erst 1488) führte er im Auftrage des Kardinals Basso

Rovere den Freskenschmuck der Sagrestia della Cura in der Madonna zu Loreto aus, wo Melozzo etwa gleichzeitig seine Fresken vollendete. An den Wänden die Gestalten der Apostel, je zwei in gemalten Nischen, in der Kuppel die Evangelisten und Kirchenväter; darunter schlanke Engel, sowie die Darstellungen des ungläubigen Thomas und der Bekehrung des Paulus, die sich durch seltene Formenschönheit und, soweit sie erhalten sind, durch leuchtende Färbung auszeichnen. — Ebenda, um 1496, grau in grau gemalt, in den Gewölben des Mittelschiffes Medaillons mit den groß gehaltenen Gestalten der Propheten und Sibyllen (leider sehr übermalt). — Der Freskenzyklus im Hofe des Klosters Montoliveto Maggiore bei Asciano (an der Südseite, um 1497 und 1498 ausgeführt) stellt acht Szenen aus dem Leben des h. Benedikt dar, ausgezeichnet durch einfach lebensvolle Schilderungsweise und einzelne köstliche Gestalten. — Unmittelbar nach dieser Arbeit wurde der Künstler nach Orvieto zur Ausschmückung der Madonnenkapelle im Dom berufen (1499, voll. um 1504). Es ist sein Hauptwerk und macht zusammen mit den Fresken des Fra Angelico (S. 646 a), nach dessen Zeichnung er am südlichen Gewölbe die Apostel und die Engel mit den Passionsinstrumenten malte, einen Zyklus der „letzten Dinge“ aus: der Antichrist, die Auferstehung der Toten, die Hölle und das Paradies; unten in der Nische die Grablegung Christi und ringeum als Brustwehrverzierung die Dichter des (klassischen wie biblischen) Jenseits in Rundbildern, umgeben von kleineren Bildern mit zahlreichen allegorischen, mythologischen und dekorativen einfarbigen Malereien; das Ganze in reichster phantastisch-dekorativer Einrahmung (s. oben S. 236, g). Weit entfernt, die angemessensten oder die sachlich ergreifendsten Darstellungen dieses Inhalts zu sein, haben namentlich „Paradies“ und „Hölle“ den hohen geschichtlichen Wert, daß sie die erste ganz großartige Äußerung des Jubels über die Bezwingung der nackten Form sind. Diese wird uns hier nicht in reiner Idealität, wohl aber in großer, jugendlich-heroischer Kraftfülle, in höchst energischer Modellierung und Farbe vorgeführt. Schon an Umfang und namentlich in dem Figurenreichtum der Hauptkompositionen eine der hervorragendsten Arbeiten des Quattrocento, sind diese Fresken von einer so gewaltigen Erfindung, von so großartiger Komposition und in den Gestalten von so packender Überzeugung, daß sie darin nur von den Fresken des Piero della Francesca in Arezzo erreicht werden. Die gute Erhaltung macht diesen Freskenschmuck besonders wertvoll. — Sein Selbstbildnis, flüchtig aber geistreich auf einem Ziegelstein mit dem des Kämmerers Franceschi gemalt (vor 1500), im Museo Civico zu Orvieto, wo auch eine geringere h. Magdalena (1504).

Unter seinen Tafelbildern ist eines der frühesten und (trotz seines schadhafte[n] Zustandes) eines der schönsten die thronende Madonna a mit vier Heiligen und einem lautenspielenden Engel (1484) im Dome zu Perugia (Maria nebst dem Kinde augenscheinlich von Fiorenzo beeinflusst); an Ort und Stelle ein wahrer Trost für das von Peruginos süßen Ekstasen übersättigte Auge. Die späte Madonna mit b Heiligen (1510) in der Pinakothek ist nur eine schwache Atelierarbeit. — Cortona ist als Heimat des Künstlers besonders reich an Altartafeln von seiner Hand, die jedoch nicht zu seinen besten Werken gehören. Zwei mächtige Bilder zieren den Chor des Domes: die c Einsetzung des Abendmahls (1512; nach dem Vorbild des Justus van Gent wandte sich Luca von der üblichen Darstellungsweise ab, räumte den Tisch weg und ließ Christus durch die prächtig bewegte Gruppe der Jünger einherschreiten) und die Beweinung unter dem Kreuz (1502), mit schönen weiblichen Köpfen; — in der Sakristei eine Lünette mit d der Madonna und zwei Heiligen. — Im Gesù, gegenüber vom Dom, eine späte Anbetung der Hirten mit zahlreichen Heiligen, und das Gegenstück Mariä Empfängnis, beide im wesentlichen von Schülerhand. Ein früheres, tiefergreifendes Werk ist die Altartafel in S. e Niccolò: die Klage um den Leichnam Christi, auf der Rückseite Maria thronend zwischen Petrus und Paulus; groß gehaltene Figuren. Ebenda ein flüchtiges Fresko der Madonna mit Heiligen (1520). f — Eine tüchtige, leider schadhafte Madonna (1515) in S. Domenico, von feinerem Ausdruck als vieles andere vom Meister.

Im oberen Tibertale finden sich Werke des Meisters fast in jedem g Städtchen. In Borgo S. Sepolcro (Pal. del Comune) die herrliche Kirchenfahne, die auf der einen Seite die farbenprächtige Klage unter dem Kreuz, auf der andern zwei groß gewandete Heiligen h gestalten enthält. — In Città di Castello ist das Hauptbild das höchst lebensvolle Martyrium des h. Sebastian (aus S. Domenico), — geringer eine Madonna zwischen Heiligen und mehrere andere Bilder, i alle in der neu gegründeten Pinakothek. — In La Fratta die Abnahme vom Kreuz, ein spätes (1516), aber namentlich in der Komposition noch sehr verdienstliches Werk. — Eine kleinere Kirchenstandarte, deren eine Seite die Ausgießung des h. Geistes trefflich bewegt darstellt, während die andere (jetzt gesondert und als Gegenstück aufgestellt) wieder eine besonders groß empfundene Beweinung unter k dem Kreuz schildert, besitzt Urbino in S. Spirito (1494—95). — Eine größere Beweinung Christi, al fresco gemalt, in der Collegiata zu Castiglione Fiorentino (1484), leider sehr schadhafte. — Arezzo besitzt, außer einigen trefflichen Predellenstücken von einer m verschollenen Tafel im Dom (Sakristei), in der Städt. Galerie zwei große späte Altarbilder, beide schon handwerksmäßig. — n Das abgelegene Apenninenstädtchen Arcevia hat in S. Medardo

drei Gemälde des Meisters aufzuweisen: ein großes vielteiliges Altarbild (von 1507) mit zahlreichen tüchtigen Figürchen, eine Taufe Christi, namentlich durch die Landschaft und die reichen Predellenbildden ausgezeichnet (1508). — Im Jahre 1491 befand sich Signorelli in Volterra. Von den drei großen Altarbildern, die er hier geschaffen, sind noch zwei an Ort und Stelle: in der Städt. a Galerie eine thronende Madonna mit sechs Heiligen und zwei Engeln, eine etwas überfüllte Komposition voll großer Charaktere und mit reicher Gewandung (stark beschädigt) und in der Sakristei des Domes eine Verkündigung von prächtiger Färbung, die Gestalt b der Jungfrau von seltener Anmut. Dort auch ein kleines Triptychon mit der Madonna und der Verkündigung, als Reliquienbehälter.

Auch die zugänglicheren Sammlungen Italiens, namentlich von Florenz, besitzen eine Reihe zum Teil trefflicher Bilder Lucas. In Florenz in der Akademie findet sich das große, farbenprächtige, o in den Gestalten freilich etwas zu derbe Altarbild der Madonna mit Heiligen und den Erzengeln, sodann eine flüchtige Staffel und eine Magdalena unter dem Kreuz in einer felsigen Landschaft, ein Bild von ergreifender, fast düster-gewaltiger Wirkung. — In den Uffizien, a außer einer kleinen Staffel mit köstlich lebensvollen Darstellungen (Nr. 1298, wozu sich die Altartafel mit Madonna und Kind in S. Lucia zu Montepulciano befindet), eine en camaieu gemalte e kleine „Kronung des Reichtums“ und zwei treffliche Rundbilder: (Nr. 1291) eine h. Familie, welche die ernste, prunklose, männliche Art des Meisters wie seine an Leonardo erinnernde Meisterschaft im Helldunkel in vollendeter Weise kundgibt; — und (Nr. 34) eine Madonna, im Hintergrund nackte Hirten, über dem Rund einfarbige Reliefbilder — Nacktes und Plastik! auch hier beginnt ein neues Jahrhundert. — Eine kleinere h. Familie (mit der h. Katharina) im Pal. Pitti (Nr. 355) erscheint zu mürrisch in den Gestalten und f schwer und düster in der Färbung. Von besonderem Reiz ist dagegen die liebliche Madonna mit den hh. Hieronymus und Bernhard im Pal. Corsini zu Florenz. — Im Municipio zu Prato: g ein Tondo mit der Madonna und vier Heiligen im bleichen Ton der späteren Zeit. — Im Pal. Rospigliosi in Rom eine treffliche h kleine h. Familie der früheren Zeit. — In die Brera (vgl. 682 i) t eine kleine Predella mit mehreren figurenreichen Kompositionen, in der Ausführung wohl Werkstattarbeit (1516). Neu aufgestellt eine große Madonna mit Heiligen (1508), leider schadhafte; ebenda in der Sammlung Poldi eine h. Barbara. — Siena besitzt von dem Fres- k kenschmuck des Pal. Petrucci, den Signorelli mit anderen um 1506 ausführte, noch zwei beschädigte und nicht eigenhändige Bruchstücke (ausgeführt von *Genga*) in der Akademie: die Flucht des Aeneas l aus Troja und die Auslösung von Gefangenen. — Die Collegiata m

zu Fojano bewahrt in der Krönung Mariä mit vielen Heiligen das letzte Bild des Meisters (1523, zum Teil von Schülerhänden).

Signorelli hatte mehrere Gehilfen und Nachfolger von geringer Bedeutung. — Ein Gehilfe der späteren Zeit, *Girolamo Genga* aus Urbino (1476—1551), zeigt sich mehr von Perugino und Rafael a beeinflusst. In den Uffizien wird ihm jetzt der h. Sebastian b (Nr. 1205) zugeschrieben. Die Brera besitzt in einem großen Madonnenbilde (Nr. 202) ein manieriertes Werk seiner späteren Zeit, c dessen Predella sich in der Galerie zu Bergamo befindet. Eine d Auferstehung in der Opera del Duomo zu Siena (1510); verschiedene in der dortigen Akademie; ein Porträt im Pal. Pitti (Nr. 382).

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

Stärker noch als bei Signorelli macht sich der Einfluß Pieros bei einem von Signorellis Schülern geltend, dessen Namen Vasari irrtümlich als Don Bartolommeo della Gatta angibt, der aber vielmehr *Don Piero d'Antonio Dei* (geb. 1448) hieß und aus Florenz stammte. Seine nachfolgend aufgezählten Bilder kennzeichnen ihn als einen tüchtigen Nachfolger des Piero, mit dessen Plastik, Färbung und Beleuchtung er eine auf sienesischen Einfluß hinweisende größere Zierlichkeit und Empfindsamkeit im Ausdruck verbindet. Am stärksten zeigt sich der doppelte Einfluß in seinem Hauptwerke, g der Himmelfahrt Mariä in S. Domenico zu Cortona, das danach wahrscheinlich schon in die Zeit der Errichtung des Altars (1472) fällt, ein Bild von einem Liebreiz in den Engelköpfen und einer schwärmerischen Begeisterung in den individuellen Gestalten der bejahrten Apostel, wie sie gleichzeitig in diesem Teile Italiens nur Melozzo zu schildern verstand. — Von zwei Bildern der Rochus- h legende in der Galerie zu Arezzo ist weitaus das bessere das den Heiligen auf dem Marktplatze darstellende (Nr. 9, dat. 1479). i — In Arezzo außerdem das Fresko über der Tür von S. Bernardo mit der Vision des h. Bernhard, und in der Sakristei k des Domes ein größeres Fresko mit dem h. Hieronymus in Buß- l übung inmitten öder Felslandschaft. — In S. Francesco zu Castiglione Fiorentino die Stigmatisation des h. Franz in Felsen- m landschaft (1487); ein h. Michael in der Collegiata S. Giuliano und ebenda eine große thronende Madonna zwischen vier Heiligen, ein farbenprächtiges, dem Signorelli nahestehendes Werk der späteren Zeit, mit reckenhaften Gestalten (1486). — Verwandter Art ist auch

die Krönung Mariä in der Galerie zu Città di Castello (Fra Filippo benannt), sowie der gleiche Gegenstand in S. Chiara zu Borgo San Sepolcro (Piero della Francesca benannt).



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

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

- a (Die Fresken im Saal VII des Konservatorenpalastes und im
b Hospital S. Spirito zu Rom stehen ihm nahe.)

Wenn nicht als Schüler so doch als Nachfolger des Bonfigli ist *Fiorenzo di Lorenzo* zu betrachten; jedoch erfuhr er auch unmittelbaren Einfluß von Florenz, anfangs durch Benozzo, später vielleicht auch durch Verrocchio. Die Pinakothek zu Perugia bewahrt von ihm in zwei Räumen (J u. L) eine beträchtliche Zahl von Bildern. Zunächst sein frühestes bekanntes Altarwerk von 1472 (J 43, 32—42): ferner eine Madonnenlünette und die hh. Petrus und Paulus von 1487 (L 15), eine Anbetung der Hirten (J 2), worin er fast wie ein jugendlicher Ghirlandajo erscheint; eine sehr vornehm aufgefaßte Pietà nebst den hh. Hieronymus und Magdalena (J 44) u. s. f. Unter mehreren Fresken ebenda ist die thronende Madonna zwischen den hh. Nikolaus und Katharina (J 1) hervorzuheben. Außerhalb Perugia sind ein Gott-Vater in der Glorie und die Seitenbilder mit den a hh. Rochus und Romanus in S. Francesco zu Deruta (1475) ausgezeichnet. — In seiner späteren Zeit zeigt sich der Künstler seinem Schüler Pinturicchio sehr verwandt, so daß die Madonna zwischen zwei e Heiligen im Municipio zu Assisi dem Fiorenzo¹⁾, eine fast treue f Wiederholung der Komposition im Konservatorenpalast zu Rom dem Pinturicchio zugeschrieben wird. Eine reizende kleine Kreuzigung in der Gal. Borghese (Nr. 377), dort fälschlich Pinturicchio h benannt. Ebenso anziehend das kleine Triptychon in der Galerie zu i Ravenna (1487). Die Anbetung der Könige in der Pinakothek zu k Perugia (J. 4) ist wohl gleichfalls ein spätes Gemälde des Meisters. — Dem Künstler nahe stehen die kleinen Tafeln einer Sakristeitüre ebendort (L 2—9, datiert 1473), mit Darstellungen aus dem Leben des h. Bernardin; in der hellen Färbung, der tüchtigen Perspektive, den reichen architektonischen Gründen, der plastischen Wirkung lassen sie den Einfluß des Piero della Francesca erkennen, zeigen aber deutlich zwei Hände von sehr verschiedenem Wert.

Unter den Einflüssen dieser Künstler wuchs Pietro di Cristoforo Vanucci auf, gen. *Pietro Perugino* (1446—1524, geb. in Città della Pieve). Der Künstler ist namentlich berühmt durch die Art, wie er den Ausdruck der Andacht, der Hingebung, des heiligen Schmerzes in die tiefsten Tiefen zu verfolgen scheint. Wie vieles in seinen Werken soll man ihm nun als bare Münze abnehmen? — Er kam offenbar einer in Perugia bereits herrschenden, aber auch in ganz Italien

1) Es gilt an Ort und Stelle für ein Werk des Andrea Altoviti gen. *Fingegno*, den Crowe und Cavalocelle mit F. di Lorenzo für identisch zu halten geneigt sind.

* Andere ähnliche Arbeiten in Assisi außen an S. Andrea und am Tor S. Giacomo (Madonnen), sowie in Rom: die Darstellungen der Legende vom h. Kreuz im Chor

** von S. Croce in Jerusalem zu Rom, wohl von *Antoniasso*.

grassierenden Gefühlsrichtung entgegen, die er mit einem durch die gedankenloseste Wiederholung nicht ganz zu tödenden Schönheitssinn und mit größern Kunstmitteln zur Darstellung brachte, als seine Vorgänger. Als die Leute sich an seinem Ausdruck gar nicht ersättigen konnten, als er inne wurde, was man ausschließlich an ihm bewunderte, gab er das, was er sonst wußte und konnte, preis, vor allem das unablässige florentinische Lebensstudium. Zu den verzückten Köpfen, welche die Leute von ihm beehrten, gehören Leiber und Stellungen, die in der Tat nur wie Zugaben aussehen, und die der Beschauer sehr bald auswendig lernt, weil schon der Maler sie auswendig wußte. Er entzückte seine Leute ferner durch Buntfarbigkeit und spielend reich ornamentierte Gewandung. Er stellt seine Heiligen unten ohne weiteres nebeneinander und ordnet seine Glorien und Krönungen oben nach einem Schema. Im Wurf der Gewandung erhebt er sich nur eine Zeitlang über das Konventionelle.

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

Was nun die Köpfe betrifft, so ist vor allem anzuerkennen, daß Perugino aus der gärenden florentinischen Kunstwelt gerade die schönste Anregung in sich aufnahm. Es muß einen göttlichen Augenblick in seinem Leben gegeben haben, da er zum erstenmal die holdeste Form mit dem Ausdruck der süßesten Schwärmerei, der Sehnsucht, der tiefsten Andacht erfüllte. Der Augenblick kehrt bisweilen wieder; noch in spätern Bildern werden einzelne Köpfe auf einmal ergreifend wahr, mitten unter andern, die einen ähnlichen Ausdruck nur mit den gewohnten stereotypen Mitteln wiedergeben. Um hierüber ins klare zu kommen, muß man einige seiner Köpfe genau nach Typus und Ausdruck analysieren und sich fragen, wie dies eigentümliche Oval, diese schwermütig blickenden Taubenaugen, diese kleinen, schon beinahe vom Weinen zuckenden Lippen hervorgebracht sind, und ob sie an der betreffenden Stelle irgend eine Notwendigkeit oder Berechtigung haben. — Bisweilen überzeugt er; in den meisten Fällen aber macht er uns eine ganz zweck- und ziellose Rührung vor¹). — Warum ist dies bei Fiesole anders?

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

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

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

o Von den drei ihm zugeschriebenen Fresken in der Sistina (vgl. S. 668 fg.), gehört die von ihm allein gemalte Schlüsselübergabe zum besten, was der Künstler geschaffen hat: der Wettstreit mit seinen florentiner Genossen spricht sich in dem gesunden Naturalismus, in einer gewissen Kraft und Größe des Ausdrucks, den trefflichen Bildnissen, der vollen Gewandung und glücklichen Komposition aus. Den Einfluß (und die Teilnahme?) Signorellis zeigt noch stärker und in besonders herber Weise ein beinahe groß gehaltenes Altarbild, das
 d aus der Chiesa della Calza zu Florenz kürzlich in die Uffizien gekommen ist: der Gekreuzigte mit der h. Magdalena am Fuße des Kreuzes nebst dem h. Hieronymus; wohl noch vor dem römischen Aufenthalte entstanden.

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

mögliche Vollkommenheit zu geben. Seine sonstigen religiösen, sittlichen und politischen Überzeugungen sind seine persönliche Sache. Sie werden hier und da in seine Werke hineinklingen, aber nicht deren Grundlage ausmachen.)

Im folgenden Jahre kehrte der Meister nach Florenz zurück und blieb hier (doch nicht ohne vorübergehenden Aufenthalt in Perugia, Venedig und Fano) bis zu seiner Berufung nach Perugia zur Ausschmückung des Cambio (1499). Es ist die fruchtbarste und zugleich glücklichste Zeit seiner Tätigkeit. Die größere Zahl der damals entstandenen Tafelbilder befindet sich auch jetzt noch in Florenz.

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

Von besonderer Güte sind auch mehrere Bilder, die Perugino von Florenz aus oder bei vorübergehendem Aufenthalt auswärts ausführte. So die Verkündigung (1498) und die thronende Madonna (1497) in S. M. Nuova zu Fano, letztere ausgezeichnet durch fünf an Ghirlandajo gemahnende Staffeldchen. Von ähnlicher Schön-

heit die (wohl gleichzeitige) thronende Madonna zwischen sechs Heiligen in S. M. delle Grazie vor Sinigaglia. — Ferner die schöne Madonna zwischen den hh. Jakobus und Augustinus in S. Agostino zu Cremona (1494) und die kleine Madonna mit zwei Heiligen in der Gal. Poldi zu Mailand (Nr. 150). — Nicht an gleicher Höhe: die thronende Madonna zwischen den vier Schutzheiligen von Perugia (1496), jetzt im Vatikan; — und die Lüneta dieses Bildes mit der Pietà sowie die thronende Madonna, Ordensbrüder segnend (1498), beide jetzt in der Pinakothek zu Perugia. — Die große Madonna mit Heiligen in der Pinakothek zu Bologna gehört wohl in die spätere Zeit. — Ein gutes Werk der mittleren Zeit ist auch das früher Holbein benannte männliche Bildnis in der Gal. Borghese zu Rom.

Im Jahre 1499 erhielt Perugino den Ruf zur Ausschmückung zweier Räume der Wechselhalle, des sog. Cambio, in Perugia. Die Fresken, die er schon im folgenden Jahre vollendete (gegenständiglich für die Kultur der Renaissance von ähnlicher Bedeutung wie der Freskenzyklus des Pal. della Ragione in Padua) sind bei mancher Schönheit, besonders in der kräftigen Färbung und der sorgfältigen Behandlung ein durchaus bezeichnendes Werk für Peruginos Ansicht vom Geschmack der Peruginer: Nebeneinanderstellung isolierter Gestalten auf derselben Linie, Gleichartigkeit des Charakters bei antiken Helden, Gesetzgebern und Propheten, Mangel an wahrer Tatkraft und deren Ersatz durch Sentimentalität. (Über die Bedeutung der Dekoration vgl. S. 236 f.) — Mit diesen Fresken beginnt ein Rückgang der künstlerischen Bedeutung des Meisters, der seitdem unstät in Perugia, Florenz, Rom, Siena und den kleinen umbrischen Städten Beschäftigung sucht. Ein großer Teil der Produkte dieser letzten beiden Jahrzehnte sind reine Handwerksarbeiten, bei denen die Überschwänglichkeit der Gefühlsäußerungen doppelt widerwärtig wirkt. Die meisten dieser Bilder Peruginos finden sich in der Pinakothek von Perugia (Saal M) vereinigt. Wir führen namentlich an: (außer den oben genannten) eine Verklärung, Taufe Christi, Krönung Mariä (1502) mit besserer Rückseite, Martyrium des h. Sebastian (1518), Gott-Vater im Limbus; ferner in S. Severo die Heiligen unter Rafaels Fresko. — In S. Agostino zu Siena eine Kreuzigung (vor 1506). Mehrere Altarwerke finden sich in den Kirchen seiner Vaterstadt Città della Pieve (von 1504, 1513 und 1517). Die Decke in der Stanza dell' Incendio des Vatikans, die Perugino im Auftrage Julius' II. 1508 malte, hat wenigstens noch ihren dekorativen Wert. Eines seiner letzten Werke, die Pietà im Dom zu Spello (1521), ist für diese Zeit von seltenem Ernst des Ausdrucks.

Bernardino Betti Biagi, gen. *Pinturicchio* (geb. nach Vasari 1455, † 1513), tritt uns zuerst neben Perugino bei Ausmalung der Wände

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

Noch während Pinturicchio mit Perugino in der Sistina (vgl. S. 668 fg.) tätig war, erhielt er umfangreiche Aufträge, die er mit Hilfe untergeordneter Maler stets in kurzer Zeit, aber stets sauber und fleißig ausführte. Mit großer Liebe sind in der Kap. Bufalini zu Araceli (1. Kap. rechts) die Wunder und die Glorie des h. Bernardin gemalt, wahrscheinlich die erste Arbeit des Künstlers nach Vollendung der Sixtinischen Fresken, also um 1484. Der Einfluß der Meister, mit denen er dort zusammen malte, in einzelnen Teilen auch das Vorbild von Melozzos Decke in SS. Apostoli wirken hier in glücklichster Weise nach. — Eine mannigfaltige Tätigkeit, wenn auch auf beschränktem Raume, entfaltete Pinturicchio namentlich in S. M. del Popolo, wo er seit 1485 im Auftrage verschiedener Mitglieder der Familie Rovere die Capp. di S. Girolamo (1. Kap. r.), mit dem besonders lebensvollen Altarbilde der Anbetung, die (nicht mehr erhaltene) Dekoration der 2. Kapelle (1489—92), die der 3. (zwischen 1504 und 1507, für Kard. Girol. Basso) und schließlich die schöne, trefflich erhaltene Decke des Chors mit der Krönung Mariä und vier Sibyllen in phantasievoller Umrahmung (wahrschein-

lich erst 1505) ausmalte. Die Dekorationen der 4. Kap. entstanden 1489 im Auftrage des Kardinals Giorgio Costa (s. S. 235 f.).

- Während er damals (1487—92) gleichzeitig für Innocenz VIII. selbst nur nebenbei beschäftigt war (Reste von Dekorationen an der Decke und in den Lünetten mit musizierenden und wappentragenden Putten und Halbfiguren von Philosophen in der Gallerie delle statue des Vatikans, [ein Teil davon auch von *Pier Matteo d'Amelia*, alles übermalt]), machte Alexander VI. ihn zu seinem Hofmaler. Für ihn malte er, außer dem untergegangenen Freskenschmuck im Innern der Engelsburg (1495—98), das Appartamento Borgia im Vatikan (1492—94) aus. Im Saal der Päpste — unter dem Konstantinssaal — wurden die ursprünglichen Gemälde schon unter Alexander VI. durch einen Einsturz der Decke (27. Juni 1500) zerstört. Perino del Vaga und Giovanni da Udine verzierten unter Leo X. das flache Gewölbe mit Stuck und Malerei (die sieben Planeten). Pius IV. (sein Wappen in der Leibung der Eingangstür) gliederte die Wände durch mächtige Karyatiden und schmückte sie mit Landschaftsbildern, die fast völlig zerstört sind und durch herrliche Gobelins verdeckt wurden (links die farbenprächtigen Webereien der Hochrenaissance, die Geschichte von Kephalos und Prokris). —
- Im Saal des Marienlebens entdeckt man in den Medaillons der Propheten nur mühsam umbrischen Stilcharakter. Wie in den Stanzzen Rafaels, so bezieht sich auch hier jedes Medaillon der Decke auf die Darstellung darunter. Ein ziemlich schwacher Schüler Pinturicchios malte das arg zerstörte Marienleben al secco; der Meister selbst hat nur in der Auferstehung Christi und der Himmelfahrt Mariä Hand angelegt und hier vor allem die Porträts des Papstes (unterer Teil des Gesichtes restauriert) und al fresco gemalt. Die Spuren der Goldarabesken auf grünem Grunde an den unteren Wänden wurden aufgefrischt, die gemalten Wandnischen mit den goldenen Geräten wiederhergestellt. — Im Saal der Heiligenleben hat die Geschichte von Isis und Osiris am Zwillingsgewölbe der Decke wohl Pinturicchio selbst gemalt. Die glänzendste Leistung des Meisters ist hier, wo uns die Porträts des Türkenprinzen Djem, des Francesco Borgia u. a. entgegenreten, die Disputation der h. Katharina. In der Heimsuchung Marias — ursprünglich wohl für das vorige Gemach bestimmt —, dem Besuch des h. Antonius bei Paulus Eremita und dem h. Sebastian, einer höchst bedeutenden Leistung, verbindet sich mit dem umbrischen Element der Stilcharakter Signorellis. Einflüsse des letzteren auch in der h. Susanna, während die h. Barbara wieder rein umbrisch ist. Das Rundbild der Madonna über der Tür ist ganz von Pinturicchio selbst gemalt und eins seiner anmutigsten Marienbilder. — Im Saal der freien Künste (zuerst begonnen) ist an einheitlicher dekorativer Wirkung das Höchste erreicht, aber

leider sind durch Heraufrücken des Marmorfrieses die ursprünglichen Verhältnisse zerstört. Die Engel mit dem Wappen des Papstes sind für Pinturicchios Farbennuß besonders charakteristisch. Aber auch die rein ornamentale Dekoration der Decke entzückt durch den halberloschenen Schimmer der reichen Goldornamente auf tiefblauem Grunde. Vasari erzählt, daß der Florentiner *Pietro Torrigiani* an diesen Stuckornamenten mitgeholfen habe. — (Das Appartamento Borgia, das die Päpste seit Julius II. nicht wieder bewohnt haben, hatte im Sacco di Roma so gelitten, daß Vasari schon von seinem Verfall zu reden weiß. Es diente häufig fürstlichen Gästen als Quartier [Alphons von Ferrara, Karl V. u. a.], wurde im Konklave für die Kardinalswohnungen mit benutzt und hat endlich Privatbibliotheken von Päpsten und Kardinälen beherbergt. Leo XIII. nahm den Gedanken Pius' VII. wieder auf, die verfallenen Räume als Museum herzurichten, und nach langjährigen Restaurationsarbeiten wurden die Gemächer Alexanders VI. im Frühjahr 1897 dem Publikum wieder zugänglich gemacht. Alle Fußböden sind modern — das Paviment in der alten Bibliothek Sixtus' VI. gab die Muster — ebenso die Wandverkleidungen im Saal der Päpste und in der Torre Borgia. Die Teppichmalereien in den übrigen Räumen wurden nach vorhandenen Resten sorgfältig ergänzt und wiederhergestellt. Die sieben freien Künste, die Rafael in der Schule von Athen zusammengefaßt, hat Pinturicchio in dem nach ihnen benannten Saal einzeln geschildert. Unten links am oberen Rande der Thronstufe der Rhetorica liest man den Namen „Pentoricchio“.)

In der Torre Borgia hört Pinturicchios Tätigkeit auf, wenn er nicht, was wahrscheinlich ist, die Deckendekorationen entworfen hat¹⁾.

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

Schon Ende der achtziger Jahre bis 1490 hatte Pinturicchio in ähnlicher Weise wie das Appart. Borgia für den Nepoten Sixtus' IV., Domenico della Rovere, den Palast im Borgo Vecchio ausgemalt, das jetzige Convento de' Frati Penitenzieri an der Piazza Scossacavalli. Das meiste dieser vorwiegend dekorativen Malereien ist verloren gegangen, aber noch ist in einer kleinen Privatkapelle die auf Holz gemalte Ornamentierung eines Tonnengewölbes erhalten

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

mit einem prächtigen Wappen der Rovere über der Altarwand. In zwei — nicht immer zugänglichen — Gemächern sind wenigstens noch die reichen Plafonds zu sehen, in drei Lünetten Reste von Propheten mit Spruchbändern von Pinturicchio selbst gemalt.

- a Auch die geringen Freskenreste im Pal. Colonna, den Giuliano della Rovere aufführen ließ, gleichfalls dekorativer Art, sind neuerdings für Pinturicchio in Anspruch genommen worden (vgl. S. 236 e).

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

- Im Jahre 1502 wurde der Meister vom Kard. Piccolomini mit e der Ausmalung der Libreria (des Aufbewahrungsorts der Chorbücher) im Dom von Siena beauftragt und führte dies Unternehmen unter der Mitwirkung verschiedener Gehilfen bis zum Jahre 1507 aus. (Bestes Licht: Nachmittags.) Es ist als Ganzes die Hauptleistung des Künstlers, und in ihrer vollständigen Erhaltung, in der prächtigen, einheitlichen Ausstattung des ganzen Raumes gilt vor allem, was oben im allgemeinen von den Vorzügen Pinturicchios gesagt wurde. Hohe geschichtliche Auffassung, dramatische Steigerung der Momente muß man in diesen Zeremonienbildern nicht erwarten, vielmehr sich damit begnügen, daß die lebensfähigen Charaktere und Gestalten hier zahlreicher sind, als sonst bei Pinturicchio. Das Leben des Papstes Pius' II., das hier in zehn großen, prächtig eingerahmten Freskobilddern dargestellt ist, ist dem glücklichen Maler unter den Händen zur anmutigen Fabel, zur Novelle geworden; alles in Trachten und Zügen seiner Zeit, nicht der um 50 Jahre zurückliegenden. Kaum Pius selbst hat Bildnisähnlichkeit¹⁾;

1) Hat man doch in dem jungen Aeneas Sylvius zu Pferde Rafaels Bildnis entdecken wollen. — Die Frage, inwieweit *Rafael* bei der Ausführung dieser Fresken mit beteiligt war, beantwortet sich dadurch, daß sie frühestens im Herbst 1504 mit der Decke begann, daß R. also nur an dieser mitgearbeitet haben könnte. Aus dem Umstande, daß mehrere Zeichnungen zu den Fresken oder nach demselben (in den * Uffizien, Casa Baldeschi zu Perugia, in der Brera und zu Chaworth in England) dem *Rafael* — freilich nicht unbestritten — zugeschrieben werden, darauf zu schließen, daß der fertige Meister und großartige Entrepreneur dadurch den jungen,

Friedrich III. ist „der Kaiser“, wie er in jedem Märchen vorkommen könnte. Diese Art von Unbefangenheit war ein wesentlicher Vorteil für jenen Maler. An der Außenseite der Kapelle das große, besonders gute Fresko mit der Wahl des Francesco Piccolomini zum Papst. — Ehe Pinturicchio an die Ausführung dieser Fresken ging, malte er 1504 einzelne kleinere Fresken in der Kap. S. Giovanni, unter denen sich namentlich die beiden Porträtfiguren b des Stifters Alberto Aringhieri auszeichnen.

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

Ein mittelmäßiger Nachahmer des Perugino, *Gerino da Pistoja*, sei hier gleich erwähnt, weil er ein Gehilfe des Pinturicchio war. Sein frühestes Bild ist eine Kirchenfahne in S. Agostino zu Borgo k San Sepolcro, eines seiner spätesten und widerwärtigsten die thronende Madonna zwischen Heiligen in den Uffizien (Nr. 41). An l sprechend ist ein Nolimetangere in S. Lucchese über Poggibonsi, m wo sich auch (in den Klosterräumen) Fresken Gerinos finden.

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

noch fast unbekanntem Maler sich die Entwürfe zu den Fresken habe machen lassen, scheint mir selbst bei einem keineswegs erstem, vielfach handwerkemäßigen Maler, wie Pinturicchio, mindestens unwahrscheinlich. Zudem sind sämtliche Fresken gleichartig und ganz im Charakter Pinturicchios. (Siehe auch unter Rafael.)

kommen zu sein; die Einflüsse dieser Zeit bleiben für seine ganze Tätigkeit maßgebend. Seine Madonna mit Schutzheiligen, im Stadthause von Spoleto, ist einer der allerreinsten und jugendfrischesten Klänge aus der ganzen Schule. Auch eine schöne thronende Madonna mit Heiligen, von reicher heller Färbung, in der Pinakothek zu Perugia, gehört seiner Frühzeit an, ebenso vermutlich die sog. Madonna della Spineta (ein Presepio) im Vatikan (III, 26). — In Trevi sind von ihm: in der Mad. delle Lagrime die Grablegung von 1520, im Municipio die beiden schönen Gestalten der hh. Katharina und Cäcilia; in S. Martino eine feine, milde Madonna in der Mandorla mit den hh. Franziskus und Antonius von 1511; in dem benachbarten Kloster eine Himmelfahrt Mariä von 1512. — Die Madonna mit Heiligen in der Unterkirche von S. Francesco zu Assisi von 1516 (I. Kap. rechts) ist ohne Zweifel sein bedeutendstes Werk; die Ausführung äußerst sorgfältig und fein. — In seiner späteren Zeit war er namentlich in und um Spoleto beschäftigt, wo er 1517 Vorstand der Lukasgilde wurde. Am umfangreichsten hier die Fresken in S. Jacopo, zwischen Spoleto und Foligno, z. T. schon manieriert. — Im Pal. Colonna zu Rom ein tüchtiger St. Hieronymus in der Wüste. — Im Pal. Pitti, Corridore della Colonna, die zarte Vermählung der h. Katharina zwischen den hh. Antonius und Franziskus, schadhaft und nicht bedeutend. — Für eine Krönung Mariä im Municipio zu Todi [aus den Reformati, voll. 1511] und eine Wiederholung desselben Bildes im Municipio zu Trevi wurde dem Spagna ausdrücklich das obengenannte Altarbild des Dom. Ghirlandajo in S. Girolamo in Narni zum Vorbilde gesetzt (vgl. S. 665, a). — In der Galerie des Kapitols die Reste von Fresken aus der Magliana, Einzelfiguren der Musen; spät und manieriert.

Die übrigen Schüler und Gesellen Peruginos verdienen nur eine summarische Aufzählung. Von *Eusebio di San Giorgio* zwei gute und eigentümliche Fresken, Verkündigung und Wundmale des h. Franz (von 1507), im Kreuzgang des Kapuzinerklosterchens S. Damiano bei Assisi; zwei Jahre älter ist die schöne Anbetung der Könige aus S. Agostino in der Pinakothek zu Perugia (datiert 1505), dem Pinturicchio nahe verwandt; eine Madonna mit Heiligen ebenda vom J. 1509 ist Rafaels „Madonna des Königs von Neapel“ entlehnt; von 1512 ein Altargemälde in S. Francesco de' Zoccolanti zu Matera. — Von *Gannicola Manni* eine „Bekehrung Thomä“, sein Hauptbild nebst einigen andern (Saal O) in der Pinakothek zu Perugia; der zweite Saal des Cambio von besonders flüchtiger Ausführung (1517); mehrere einzelne Heiligengestalten an einem Pfeiler des Domes. — *Tiberio d'Assisi* malte 1518 einen Freskenzyklus mit Szenen aus dem Leben des h. Franziskus in der Capp. delle Rose von S. M. degli Angeli unterhalb Assisi, wie er sie bereits ähnlich, aber um nichts lebens-

voller, 1512 in S. Fortunato zu Montefalco ausgeführt hatte. — Unter Peruginos eigentlichen Schülern verdient *Simbaldi Ibi* Erwähnung (Gubbio, Hauptkirche; Rom, S. Francesca Romana). — Die *Alfani* sind eher Nachahmer Rafaels als Schüler Peruginos. Der Vater, *Domenico di Paris Alfani* (1483 bis nach 1536), erhielt von Rafael die Zeichnung (jetzt in Lille) für eine Madonna mit Heiligen in der Pinakothek zu Perugia (P 36); sein Sohn *Orazio* (1510—83) ist von den verschiedensten Vorbildern abhängig. — *Berto di Giovanni* lernt man in der Pinakothek zu Perugia als einen seichten Nachahmer Rafaels mit ältern Inspirationen kennen: thronende Madonna (Q 16—21, dat. 1517) und Johannes auf Patmos. — *Adone Doni* (1540—83) zeigt in der Anbetung der Könige in S. Pietro (5. Pfeiler links) allerlei fremde Einflüsse neben peruginischen Anklängen: ein Abendmahl von 1573 in der Unterkirche zu Assisi, ebenda die manierierten Fresken der Kap. S. Stefano; ein Altarbild im Dom zu Gubbio. — Ein sonderbarer Kauz, *Bernardino di Mariotto* (um 1520), tritt uns in der Pinakothek zu Perugia entgegen. Seine Altarbilder (H 1—3, 20 und 21), in Tempera ausgeführt, ahmen Rafaels Kompositionen nach, sind aber noch ganz befangen in der altperuginesken Formengebung und Behandlung.

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



Der Ort, wo in Oberitalien der Realismus zuerst zum Durchbruch kam, war Verona (s. u. Vittore Pisano), aber die Stätte, wo er zuerst zur Herrschaft gelangte und von wo er für die Entwicklung der Renaissance in den übrigen Teilen Oberitaliens maßgebend wurde, war Padua, das in Giotto's Arenafresken eines der herrlichsten Denkmale des Trecento aufzuweisen hatte. Hier ist es *Francesco Squarcione* (1397—1474), auf den man den Ausgangspunkt dieser Entwicklung zurückzuführen pflegt. Squarcione — so sagt man — hatte in Italien und Griechenland antike Statuen, Reliefs, Ornamentstücke usw. gesammelt, nach denen in seiner Werkstatt studiert wurde, emsig, aber ganz einseitig. Von irgend einem Eingehen auf das Lebensprinzip der antiken Skulptur, das auch für die Malerei belehrend und teilweise maßgebend hätte sein können, war nicht die Rede. Man schätzte an ihr nicht die Vereinfachung der Er-

scheinung, auch nicht die dadurch erreichte Idealität, sondern den Reichtum der Detailbildung, vermöge dessen vielleicht spätere, raffinierte Skulpturen gerade die meiste Verehrung genossen. Diese Bestimmtheit der Lebensformen, die sich hier vorfand, im Gemälde wiederzugeben, war nun das Ziel der Schule; daher ihre plastische Schärfe und Härte. Sodann entlehnte die sehr ornamentliebende Schule eine Menge dekorativer Elemente von den genannten und andern Resten des Altertums, namentlich römischen Gebäuden.

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

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

Squarciones Verdienst liegt in der Bildung seiner Akademie, in der Ansammlung von klassischen Vorbildern zum Studium und in der gemeinsamen Verwendung seiner begabteren Schüler für größere Arbeiten, bei denen ihm selbst mehr die Anordnung als die Ausführung zufiel. Von seinen wenigen Bildern ist nur noch eines in Italien erhalten, ein h. Hieronymus mit vier kleineren Einzelgestalten von Heiligen auf den Seitentafeln, in der Galerie zu Padua (zwischen 1449 und 1452): altertümlich fein in der Art der älteren Vivarini, aber mäßig in der Auffassung und Zeichnung, von gar zu miniaturartiger Ausführung. Für die Annahme, daß Squarcione besonders als Unternehmer tätig war, sprechen Aufträge zu nicht mehr vorhandenen Werken, namentlich aber der berühmte
 b Freskenschmuck der Kap. S. Cristoforo in den Eremitani zu Padua, der ihm (nach 1443) in Auftrag gegeben, aber ausschließlich von seinen Schülern und Gehilfen ausgeführt wurde (vollendet vor 1460).

Diese Fresken sind das Hauptdenkmal der Schule Squarciones, vor allem des *Andrea Mantegna* (1430—1506, s. S. 237, h), von dem nicht nur der Hauptteil herrührt, sondern dessen Einfluß auch in den übrigen Teilen deutlich erkennbar ist. Die Darstellungen sind der Legende der hh. Christoph und Jakobus entnommen. Nach der Beschreibung des „Anonimo di Morelli“ sind die Fresken zur Linken sämtlich von *Mantegna* (Jakobus versucht, zum Apostel berufen, taufend, vor dem Richter, zum Tode geführt, stirbt als Märtyrer); zur Rechten ist der untere Teil (Martyrtod des h. Christoph und der Transport seines Leichnams) gleichfalls von *Mantegna*, die Fresken darüber sind von *Ansuino da Forlì* (der h. Christoph predigend) und von *Bono da Ferrara* (der h. Christoph das Christkind durchs Wasser tragend, Jakobus vor einem Fürsten zu Pferde, Jakobus Krüppel heilend); die Himmelfahrt Mariä in der Apsis wohl von *Niccolò Pizzolo* nur angefangen, aber von *Mantegna* vollendet, wie die Figuren von Gott-Vater und vier Heiligen in dem Gewölbe der Apsis. Das Geringste sind die besonders häßlichen Evangelisten-gestalten an der Decke von einem frühreifen Squarcioneschüler.

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

In *Mantegnas* eigenen Fresken (1453—59) ist es nicht die höhere Auffassung der Momente, wodurch er den Florentinern gleichkommt; das Flehen des Jakobus um Aufnahme ist nicht eben würdig; bei der Taufe des Hermogenes erscheinen die meisten Anwesenden sehr zerstreut; das Schleppen der Christophsleiche ist eine bloß der Verkürzung zu Gefallen gemalte Goliathszene. Aber an Lebendigkeit des Geschehens und an vollkommener Wahrheit der Charaktere hat kaum ein Florentiner ähnliches aufzuweisen. Man betrachte z. B. das wirre Durcheinanderrennen der Widersacher des h. Jakobus, wo er die Dämonen gegen sie aufruft; oder wie in dem „Gang zum Richtplatz“ das bloße Innehalten des Zuges ausgedrückt ist; oder die Gruppe der auf den h. Christoph Zielenden, die sich im lebhaften Erstaunen nach dem von einem Pfeil ins Auge getroffenen Präfekten umsehen; oder die der bekehrten Kriegsknechte.

In Padua malte *Mantegna* in der Lünette über dem Hauptportal des Santo die Gestalten der hh. Antonius und Bernardino.

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

Um der höchst genauen, selbst scharfen Ausführung willen begnügte sich Mantegna nicht mit dem Fresko, sondern versuchte von Bild zu Bild andere Malarten, Reichtum der entfernteren Gruppen, der baulichen und landschaftlichen Hintergründe, der mit Faltenwerk, Glanzlichtern, Reflexen usw. überladenen Gewandung. Unter seinen Tafelbildern ist das früheste das aus zwölf einzelnen Tafeln bestehende Altarwerk mit dem h. Lukas der Brera (Nr. 264, v. J. 1453), lauter einzelne Heiligengestalten von sauberster Durchführung und minutiösem Detail. Ihm folgt die (übermalte) h. Eufemia im Museum von Neapel, vielleicht das großartigste Programm der ihm erreichbaren Idealschönheit (1454). — Während die Fresken in den Eremitani zu Padua ihrer Vollendung nahe rückten, erhielt Mantegna den Auftrag für das dreiteilige Altarbild in S. Zenò zu Verona (voll. 1459), eines der durchdachtesten Werke des Meisters. — Lieblicher und weicher, dabei im einzelnen von gleichem Reichtum und noch größerer Vollendung erscheint er in dem wenig jüngeren dreiteiligen kleineren Altarbilde der Uffizien (Nr. 1111); — eine kleine Perle in miniaturartiger Durchbildung ist die Madonna in einer Felslandschaft ebenda (Nr. 1025), um 1489 in Rom gemalt. — Von ähnlichen Vorzügen die jugendlich kecke Gestalt des h. Georg vor einer Bergfeste in der Akademie zu Venedig (Nr. 588). Aus der frühen Zeit, ganz unter dem Einfluß von Donatellos Madonnenkompositionen, sind die beiden kleinen, sauber vollendeten Madonnen in der Gal. zu Bergamo und in der Gal. Poldi zu Mailand. Das charakteristischste Beispiel, wie schrecklich ernst es dem Künstler mit seinem Naturalismus war, ist die Pietà der Brera (Nr. 273, um 1475): der abschreckend häßliche Leichnam, so verkürzt, daß sich Füße und Kopf fast be-

rühren, läßt nur in den Ecken Platz für die Köpfe der drei Marien, deren Züge durch Schmerzesäußerungen entstellt sind; aber die Verkürzung ist so meisterhaft, die Durchbildung bis in das kleinste Detail so ernst und groß, die Lichtwirkung so fein, daß wir an der heiligen Überzeugung nicht zweifeln können, mit der Mantegna dies Werk schuf. Die Brera besitzt auch das schönste Madonnenbild des Meisters, in halber Figur, von Cherubim umschwebt; ungewöhnlich prächtig und leuchtend in der Farbe, einem früheren Giov. Bellini verwandt. Der späteren Zeit gehören an: eine sehr umfangreiche thronende Madonna mit Heiligen, großartige Charakterfiguren, in der Casa Trivulzi zu Mailand (1497), ein großer h. Sebastian, wenig erfreulich, in der Sammlung des Barons Franchetti zu Venedig. — Eine Madonna mit fünf Heiligen (in Halbfiguren) in der Gal. zu Turin ist leider stark übermalt. — Im Anfang seines Aufenthalts in Mantua entstand das bisher verkannte Porträt des Franc. Gonzaga im Museum zu Neapel und ein beschädigtes männliches Porträt im Pal. Pitti.

Squarciones treuester Nachfolger in seiner miniaturartigen Weise, aber noch kleinlicher und karikierter als sein Meister ist *Gregorio Schiavone* (seit 1441 in der Malerzunft zu Padua). Im Dom zu Padua (Sagrestia dei Canonici) zwei Tafeln mit je zwei Heiligen (Flügelbilder zu der Madonna in Berlin). In der Gal. h zu Turin (V, 824) ein sehr charakteristisches Madonnenbild, in reicher Einrahmung, mit Fruchtkranz und Beiwerk; in der Gal. zu Bergamo die Einzelfiguren der hh. Hieronymus und Alessius (Nr. 159 u. 161).

Durchaus als Nachfolger Squarciones charakterisiert sich *Bernardo Parentino*, von dem neuerdings eine größere Zahl von Bildern nachgewiesen ist. Das bezeichnete Bild des kreuztragenden Christus mit den hh. Hieronymus und Augustin zur Seite in der Gal. zu Modena ist nüchtern und ungeschickt komponiert; in Färbung, unruhiger Faltengebung, herben Gestalten und phantastischer Landschaft mit Felsengebilden und vereinzelt Pflanzen und Bäumchen verrät sich die Schule von Padua. Übereinstimmend im Charakter ist die Bekehrung Pauli im Museum zu Verona. — Beglaubigt sind auch die Verkündigung in der Akademie zu Venedig (Nr. 606 u. 608) und die kürzlich aufgedeckten Freskenreste im Klosterhof hinter S. Giustina zu Padua (jetzt Kaserne); in letzteren besonders gut die mantegnesken Chiaroscuro, die antike Reliefs nachahmen. Die Gal. Borromeo in Mailand besitzt von Parentino zwei reichere Kompositionen, eine Amazonenschlacht und den Gang nach Golgatha. — Auch ein Diptychon im Museum zu Vicenza, sowie zwei phantastische Legendenszenen (Mantegna gen.) in der Gal. Doria zu Rom gehen auf ihn zurück.

Die Paduaner Schule des Squarcione bricht sich zunächst nach
 a Süden Bahn, nach Ferrara, Bologna und der Mark, durch die
 Schüler aus diesen Gegenden, die Squarcione ausgebildet hatte.
 Von *Ansuino da Forlì* ist freilich außer dem Fresko in der Ere-
 mitanerkapelle nichts Sicheres nachzuweisen, ebensowenig von dem
 ebenda beschäftigten (s. oben) *Bono da Ferrara*, wenn der *Ecce-*
 b homo bei Lady Layard in Venedig nicht ihm gehört; aber der
 Einfluß beider Künstler auf ihre Heimat darf aus der Kunstentwick-
 lung daselbst geschlossen werden.

Von *Marco Zoppo*, der nach seiner Tätigkeit in Padua zunächst
 in Venedig beschäftigt war, sind noch mehrere seiner ersten, aber
 c in den Gestalten ungeschickten Bilder in Bologna erhalten, nament-
 d lich das bez. vierteilige Altarbild im Collegio di Spagna; — ein
 Kruzifix und eine Geburt Christi (Nr. 198) im Museo Civico, aus
 später Zeit. (Das Altarbild mit der h. Apollonia, umgeben von
 e kleinen Darstellungen aus ihrer Legende, in der Pinakothek, wird
 jetzt mit Recht dem altertümlichen Ferraresen *Galasso Galassi* zu-
 geschrieben, von dem auch die hh. Petrus und Johannes in S.
 f Stefano, Capp. della Concezione.) — In Pesaro in S. Giovanni
 Ev. eine Pietà und ein Haupt Johannis d. T. — Das ansprechendste
 Werk des Künstlers in Italien ist ein kleiner h. Hieronymus in
 g einer Landschaft in der Pinakothek zu Bologna.

Als echter Paduaner kennzeichnet sich auch *Baldassare d'Este*,
 wenn ihm der große Tod der Maria (auf Goldgrund) in der Samm-
 h lung Saroli-Lombardi zu Ferrara mit Recht zugeschrieben wird:
 häßliche, magere Gestalten, aber nicht ohne Leben, wenn auch
 übertrieben in Bewegung und Ausdruck.

Diesen Künstlern verwandt, von paduanischer Schulung, zugleich
 aber von Piero della Francesca beeinflusst erscheint *Francesco Cossa*
 († 1477). In Ferrara schon 1456 mit seinem Vater tätig, war er
 i seit 1470 in Bologna angesessen. Hier ist von ihm das Fresko der
 thronenden Madonna mit Engeln, zu ihren Füßen Giov. Bentivoglio
 k mit seiner Gattin, in der Mad. del Baracano (1472), und das
 Altarbild der Madonna zwischen den hh. Petronius und Johannes Ev.
 l in der Pinacoteca (1474). Seinen Gestalten, von ähnlicher Schwer-
 fälligkeit, aber besserer Zeichnung als die des Zoppo, wohnt ein hoher
 Grad von Ernst und Würde inne; die reichen Details, die Landschaft
 mit phantastischen Felsen und Burgen, sind mit großer Sauberkeit in
 brillanten leuchtenden Farben durchgeführt¹⁾. Eine eigenhändige
 m treffliche Arbeit Cossas ist die Altarstaffel der Vatikan. Galerie

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

(I, 11 B, Gozzoli genannt) mit reichen, lebensvollen Szenen aus der Legende des h. Hyazinth, sehr leuchtend in der Farbe und überreich an zierlichem Beiwerk. Zwei Flügel des Triptychons, zu dem diese Predella gehörte, befinden sich jetzt in der Brera zu Mailand, die energischen Einzelfiguren des h. Johannes d. T. und des h. Paulus, von großer koloristischer Wirkung (das Mittelbild mit der Figur des h. Hyazinth in der Nationalgalerie zu London). Dem Cossa gehört auch das treffliche Profilbild eines jungen Mannes im Museo Correr zu Venedig, wie die Formen der Landschaft und die Färbung beweisen (Ansuino da Forli genannt, nach der irrthümlichen Deutung der gefälschten Inschrift: A. F. P). (Vgl. unter Glasmalerei.)

Die herbe Eckigkeit des Zoppo ist in Cossa gemäßigt durch den Einfluß, den die Tätigkeit des Piero della Francesca (S. 676 ff.) in Ferrara auf die Entwicklung der dortigen Malerei ausübte¹⁾, und der sich in geringerem Maße auch in dem benachbarten Bologna geltend macht. Pios eigene Malereien im Pal. Schifanoja sind leider untergegangen; die Malereien im großen Saale, die erhalten sind, wurden wahrscheinlich schon um 1470 ausgeführt und sind das interessanteste Gesamt Denkmal der älteren ferraresischen Malerei und zugleich eines der wichtigsten kulturgeschichtlichen Denkmale jener Zeit. Es ist das Leben eines kleinen italienischen Gewaltherrschers, Borsos von Este, Herzogs von Ferrara, in einer Weise verklärt, die dem Sinn des Jahrhunderts zusagte. Eine untere Bilderreihe stellt lauter Handlungen Borsos dar, auch sehr unwichtige, in prächtiger baulicher und städtischer Szenerie und reichen Trachten. Eine zweite Reihe enthält die Zeichen des Tierkreises mit schwer ergründlichen allegorischen Nebenfiguren auf blauem Grunde, die oberste Götter und Allegorien auf Triumphwagen, von symbolischen Tieren gezogen, nebst Szenen aus dem Menschenleben, die allerlei Künste und Verrichtungen darstellen. Das Ganze ist eine von jenen astrologisch-sinnbildlichen Enzyklopädien (wie die des Miretto im Pal. della Ragione zu Padua, S. 635, a), in deren Geheimnis eingeweiht zu sein das Glück der damaligen Gebildeten war. Die meist brillante Ausführung ist bis hoch hinauf so miniaturartig fein, daß man eines Rollgerüstes zur Besichtigung bedarf. Leider ist die Hälfte zugrunde gegangen. Die Ausführung der erhaltenen Nord- und Ostwand zeigt verschiedene Hände: am besten und am meisten beeinflußt von P. della Francesca sind die Darstellungen der Monate März, April und Mai, die urkundlich von Francesco Cossa vor 1470 beendet wurden.

Cosma Tura, gen. Cosmè (geb. 1430, † 1495), der wohl schon

1) Als frühestes Werk der Renaissance in Ferrara verdient das um 1440 entstandene Fresko der Anferstehung im Chor von S. Apollinare beachtet zu werden: überlebensgroße Gestalten von einem Ernst und einer Hoheit, wie sie die späteren Ferraresen nicht mehr erreichten, dem Vittore Pisano nahestehend; schon mit landschaftlicher Ferne.

seit 1457 in den Diensten des Hofes der Este war, scheint an jene Fresken keinen Anteil gehabt zu haben, wenigstens läßt sich sein Hand an den noch erhaltenen Stücken nicht nachweisen. Von ihr befinden sich im Dom zu Ferrara zwei große Tafeln, einst Orgelflügel, mit der Verkündigung und dem h. Georg (1469); in der Pinakothek ebenda zwei kleine Rundbilder (Nr. 26 und 27); in der Galerie zu Bergamo eine kleine Madonna; in Venedig im Museo Correr eine Pietà, in der Akademie ein tüchtiges Madonnenbild; eine Carità im Museo Poldi in Mailand (wohl nicht eigenhändig); der Frühling in der Gal. Layard in Venedig. Im Pal. Colonna zu Rom (Privatzimmer) eine große Tafel mit dem Bischof Roverella und seinem Schutzpatron; ebenda bei Signor Tavazzi der imposante S. Giacomo delle Marche. Im Museo Poldi zu Mailand u. a. a. O. zerstreut kleine Tafeln eines Altarbildes. Gegenüber den andern Schülern Squarciones ist Tura frischer und heiterer in der Färbung, phantastisch und überreich in spielendem architektonischen Detail und Zierwerk.

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

Neben Cossa und Tura der bedeutendste unter den ferraresischen Quattrocentisten ist der fast ein Menschenalter jüngere *Ercolo de' Roberti* (geb. zwischen 1450 und 60, † 1496). Außer dem Einflusse Turas scheint er besondere Anregung aus der Paduanischen Schule zur Zeit Jac. Bellinis und Mantegnas empfangen zu haben. Er genoß eine außergewöhnlich bevorzugte Stellung am Hofe der Este, bei denen er von 1487 an als Hofmaler wirkte, nachdem er in Bologna gearbeitet und dort die von Vasari hochgepriesenen, leider untergegangenen Fresken der Kapelle Garganelli in S. Pietro geschaffen hatte. Sein in der Brera erhaltenes Hauptwerk, eine thronende Madonna mit Heiligen (Nr. 179, von 1480), zeigt ihn dem Tura auf das engste verwandt und in der Farbe eher noch überlegen. Namentlich seine weiblichen Figuren sind voller und ansprechender als bei Tura; bei gleicher Freude am Detail und an reicher Färbung herrscht mehr Ruhe in der Haltung und Gewandung, feinere Beleuchtung und wärmere Stimmung der Farben. Ein kleines Bild in der Galerie zu Modena: Tod der Lukretia; die pikante Darstellung des Herkules auf dem Schiff im Museo Civico zu Padua

(Sammlung Cavalli); die Zeichnung eines Kampfes im Museo Correr zu Venedig steht ihm jedenfalls nahe. Daß seine Werke einst hochgeschätzt wurden, beweisen mehrfach vorkommende Zeitkopien seiner Bilder; in Italien hat sich eine solche in einer Darstellung aus dem Leben Melchisedeks in der Galerie Chigi in Rom erhalten. b

Lorenzo Costa (1480—1535), in Ferrara unter dem Einflusse der genannten Künstler, hauptsächlich wohl unter dem des Ercole de' Roberti gebildet, kam früh nach Bologna, wo sich seine Hauptwerke befinden, und geriet hier in einen merkwürdigen Austausch mit Francesco Francia. Er brachte in dieses Verhältnis einen ganz gefesteten Realismus und eine viel größere Kenntnis mit, als Francia damals besaß; er beugte sich vor dessen Schönheitssinn und Seelenausdruck, behielt aber gehörigen Orts eine gesündere Empfindungsweise und leuchtendere Färbung vor ihm voraus. — Von den großen auf Leinwand gemalten Temperabildern in der Kap. Bentivoglio zu S. Giacomo Maggiore erscheinen die beiden schwer ergründlichen allegorischen Trionfi (1490) befangen durch den Gegenstand, der über Costas Kräfte ging; diese, sowie die Madonna mit den häßlichen, aber tüchtigen Bildnissen der Familie Bentivoglio (von 1488) zeigen in dem fast mürrischen Ernst der vollen Gestalten und in dem grauen Kolorit engen Anschluß an Roberti. — In S. Petronio ist sodann d das Altarbild der Kap. Bacciochi (7. Kap. links): thronende Madonna mit vier Heiligen und einer herrlichen Lünette von musizierenden Engeln (1492), jedem Francia überlegen¹). In den späteren Bildern macht sich der Einfluß seines Freundes Francia in der größeren Ruhe und häufig in gar zu empfindsamer Ausdrucksweise geltend; die Figuren sind vielfach übermäßig schlank und schwächlich. — Hinten im Chor von S. Giovanni in Monte: Mariä Krönung mit sechs Heiligen, die hier, wie in der Schule von Bologna-Ferrara überhaupt, gruppiert und nicht bloß, wie bei den Peruginern, in einer Reihe aufgestellt sind. — Ebenda (7. Kap. rechts) noch ein Hauptbild: thronende Madonna mit köstlich naiven Musikengeln und Heiligen (1497). f Das Bild im Chor ist zugleich eins der ausgezeichnetsten Spezimina für die Behandlung der Landschaft, in der Costa bereits den Sinn für gesetzmäßige, mit den Figuren in Harmonie stehende Linien und eine bedeutende Meisterschaft in der Abstufung der Töne entwickelt. Es sind meist schöne Taleinsenkungen mit reicher Vegetation und Ausichten in eine sanfte, nicht phantastische Ferne, deren Vorbilder man in der Umgebung von Bologna finden wird. — An den Fresken, die

1) Die Marter des h. Sebastian in der Cap. Marescotti in S. Petronio (6. Kap. 1.), * die ihm von den Führern zugesprochen wird, ist doch wohl als das Werk eines anderen unbekanntes Ferraresen, der gleichfalls unter dem Einfluß des Costa steht, zu betrachten. Ebenso wenig kann ihm die daneben befindliche Verkündigung zugewiesen werden, die von der gleichen Hand ist wie die Apostel derselben Kapelle.

a ihm in S. Cecilia angehören (s. S. 710, m, das 4. Bild links und d
 4. rechts) ist vielleicht die Landschaft geradezu das Beste. — (Di
 b Himmelfahrt Mariä in S. Martino, 5. Altar links, erscheint für Cost
 zu schwächlich in Haltung und Ausdruck der Figuren.) — In de
 o Pinakothek außer mehreren Madonnen mit Heiligen die Vermäh
 lung der Maria. — Nach der Vertreibung seiner Gönner, der Bentivogli,
 aus Bologna, erhielt Costa 1507 einen Ruf an den Hof der Gonzaga,
 wo er bis zu seinem Tode blieb. Der Sacco di Mantova hat auch seine Werke
 hier fast ausnahmslos zerstört. Eine thronende Madonna in S. Andrea zu
 Mantua (1525) ist sehr beschädigt. Das ihm zugeschriebene Bildnis der
 Elisabetta Gonzaga (irrtümlich o Isabella von Este gen.) in den Uffizien
 (Nr. 1121) hat mehr veronesischen Charakter. Es wird durch das bez.
 Bildnis des Bentivoglio r im Pal. Pitti (Nr. 376) an Feinheit der Durchbildung
 und der tief leuchtenden Färbung wesentlich übertroffen. In der Brera
 eine Anbetung der Könige von 1499.

Der hervorragendste Geselle des Costa war *Ercole (di Giulio Cesare) Grandi* († wahrscheinlich 1535). Ein Hauptwerk von ihm
 h ist uns in den Deckenfresken des Pal. Scrofa-Calcagnini in Ferrara
 erhalten, die schon den ersten Jahren des 16. Jahrh. angehören und
 deutlich die Abhängigkeit von Costa verraten. Eine Reihe zusammengehöriger
 biblischer Darstellungen in Tempera, jetzt 1 zerstreut in der Sammlung
 Layard in Venedig, in der Gal. zu Bergamo u. s. f. (Wahrscheinlich auch
 das kleine, Bellini benannte weibliche Porträt [Nr. 207] der Kapitolinischen
 Galerie.) Mit Unrecht dem Grandi zugeschrieben: ein Christus am Kreuz
 1 zwischen Maria und Johannes bei Signor Tavazzi in Rom und im
 m Ateneo zu Ferrara die Maria von Ägypten (Nr. 124), die Geburt Christi
 (Nr. 55), die Beweinung (Nr. 56) und das Martyrium des h. Sebastian
 (Nr. 57), sämtlich ferraresische Bilder von unbekannter Hand. Dagegen
 dürfte das Bildnis des Aless. Faruffino in der n Pinakothek zu Bologna
 (nach 1509) ihm angehören.

An Costa erinnert der geringere *Domenico Panetti* (angeblich 1460—1511/12).
 In Ferrara: im Dom eine thronende Madonna mit den Stiftern, früh und
 noch altferraresisch im Charakter; im o Ateneo: am günstigsten eine
 Heimsuchung (Nr. 103), ein h. Andreas (Nr. 105) und alte Orgelflügel mit
 dem englischen Gruß und zwei p Heiligen, schon in Garofalos Art; in
 der Sakristei von S. M. in Vado: q die Fahrt der h. Familie über den Nil.
 — In der Galerie zu Rovigo eine Pietà. — Ganz in Francias Nachahmung
 versenkt erscheint der Ferrarese *Michele Cortellini* in einer thronenden
 Madonna r mit vier Heiligen (1512, aus S. Andrea) im Ateneo (Nr. 30).
 Dieser Einfluß der Costa-Franciaschule kann erst um 1503 eingetreten sein,

lenn ein Tod Mariä in derselben Sammlung, von 1502, und ein mehrteiliges Bild im Ateneo (Nr. 29, dem Costa zugeschrieben) zeigen diesen übrigens schwachen Meister noch als befangenen, rockenen Quattrocentisten.

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

Eines seiner frühesten und schönsten Bilder, die thronende Madonna mit sechs Heiligen und einem lautenspielenden Engel in der Pinakothek zu Bologna (Nr. 78, datiert 1490 — ursprünglich b war vielleicht 1494 zu lesen), ist noch ganz im Anschluß an Costa gemalt und von jener Innigkeit des ekstatischen Ausdruckes, die dem vielfach verwandten Perugino nur in seiner besten Zeit eigen ist. Im kleinen von gleicher Schönheit ist die Kreuzigung in der Bibliothek zu Bologna, gleichfalls ein frühes Werk, das sich o noch an Costa anlehnt. — Aus derselben Zeit der h. Georg in der Gal. Nazionale zu Rom, das farbenprächtige Meisterwerk, der h. a Stephanus der Gal. Borghese, und ein h. Franziskus bei Dr. Gust. e Frizzoni in Mailand. — Eine Pietà in der Pinakothek zu Bo- f logna und eine Verkündigung in der Brera (Nr. 331) schließen g sich den erstgenannten Bildern noch nahe an. — Die zwischen zwei Hallen thronende Madonna mit vier Heiligen in der Pina- h kothek zu Bologna (Nr. 80, von 1499), sowie die Anbetung des Kindes mit Heiligen und Donatoren (Nr. 81) sind gleichzeitig mit seinem schönsten Werke: dem ganz im Anschluß an Costa ausgeführten Altarbilde in der Kap. Bentivoglio zu S. Giacomo Mag- i

giore (1499), einer thronenden Madonna in schöner, farbenprächtig-er Architektur, umgeben von Heiligen, deren vornehme Ruhe und anspruchslose Schönheit, verbunden mit der reichen, leuchtenden Färbung, ebenso packend auf den Beschauer wirkt, wie ihn die meisten Bilder des Künstlers kalt lassen. — Diesem Werke stehen a ein ähnliches Madonnenbild in S. Martino und eine kleine Ma- b donna, die kürzlich für die Pinakothek in Bologna erworben ist, noch ziemlich nahe. — Werke seiner späteren Zeit mit deutlichem c Einfluß von Rafael sind in der Pinakothek zu Bologna: eine Verkündigung mit den hh. Johannes d. T. und Hieronymus (Nr. 79), — geringer und früher eine *Annunziata* zwischen drei Heiligen, ebenda; — außerhalb Bologna namentlich eine große Krönung d Mariä im Dom zu Ferrara und der gleiche Gegenstand von ähn- e lichen Vorzügen der Erfindung in S. Frediano zu Lucca. — f Eine Grablegung in der Turiner Galerie von 1515 ist ebenso g wie die thronende Madonna zwischen vier Heiligen in der Gal. zu Parma kalt und nüchtern; ebenda eine Kreuzabnahme. — In der h Pinakothek zu Forlì eine Geburt Christi; in der Bibliothek i zu Cesena eine schöne Darstellung im Tempel; im Museum zu k Verona eine Madonna mit Engeln; in den Uffizien (Tribuna) das anziehende, vornehme Porträt des Scappi; in der Ambrosiana zu l Mailand der segnende Gottvater (Nr. 59).

m Die Fresken in S. Cecilia zu Bologna (schon vor 1509 voll.), ein Werk der ganzen Schule¹⁾, darf man nicht mit allzu frischen florentinischen Eindrücken anschauen; was Erzählendes daran ist, gibt sich als Anleihe von dort zu erkennen, und zwar als eine ziemlich befangene. Allein soweit hier Francias eigener Entwurf zu reichen scheint, sind es liebliche Gestalten; in seinen eigenen beiden Bildern gilt dies auch von den Köpfen und von der ganzen Behandlung.

Francia betrieb die Malerei, wie die Goldschmiedekunst, z. T. ganz gewerbsmäßig, was sich bei manchen seiner späteren Bilder, die immer wieder alte Motive in abgeschwächter Form wiederholen, sehr bemerkbar macht. Er beschäftigte unter anderen seine Söhne *Giacomo* († 1557) und *Giulio Francia* (1487 bis nach 1543) und *Amico Aspertini*. *Giulio* hat fast ausschließlich als Handlanger seines Vaters und später seines älteren Bruders gearbeitet. Ein gemeinsames, mehr an gleichzeitige Ferraresen erinnerndes Bild beider Söhne z. B. in der n Gal. zu Modena (von 1531). — *Giacomo* hat aber eine Anzahl zum Teil durch flotte Behandlung und kräftigere Gestalten ausgezeichnete Werke im späteren Stile seines Vaters geschaffen. Sein Hauptwerk,

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

freilich in der Auffassung nicht von seinem Vater, sondern von den Venezianern inspiriert und daher freier von Sentimentalität, ist die im Freien sitzende Madonna mit den hh. Franziskus, Bernardin, Sebastian und Mauritius, datiert 1526, in der Pinakothek zu Bologna (Nr. 84). — Was sonst dort und anderswo von ihm vorhanden ist, sieht mehr oder weniger wie eine Reproduktion der Gedanken seines Vaters aus. Eins der frühesten Bilder ist die Anbetung des Kindes, in S. Cristina (1. Altar, rechts); gleichfalls früh und tüchtig die Anbetung der Hirten von 1519, in S. Giovanni zu Parma (2. Kap. rechts). — Unter zwei späteren Bildern der Brera (Nr. 171, dat. 1544) zeigt die thronende Madonna zwischen vier Heiligen (Nr. 177) eine achtenswerte Breite der Behandlung bei der dem Künstler stets eigentümlichen Kälte der Färbung.

Amico Aspertini (geb. um 1475, † 1552) ging in seinem frühesten Bilde (er nennt es sein *Tirocinium*), das um 1495 gemalt sein möchte, in der großen Anbetung des Kindes durch Madonna, Donatoren und Heilige, in der Pinakothek zu Bologna, ganz auf die am meisten perugineske Stimmung des Francia ein. Ebenda eine irrtümlich seinem Bruder Guido zugeschriebene Anbetung der Könige. — Sein Hauptwerk, die Fresken in S. Frediano zu Lucca (Geschichten des Christusbildes, „Volto Santo“, usw. nach 1506, 2. Kap. links), zierlich und genau ausgeführt, mit einzelne reizenden Detail, verraten dann Eindrücke aller Art, wie sie der nie recht durchgebildete und selbständige Phantast unterwegs in sich aufnahm. — Ein Bild in der Galerie zu Lucca und ein anderes in S. Martino zu Bologna (5. Altar r.), Madonna mit den hh. Bischöfen Martin und Nikolaus nebst den von diesem geretteten drei Mädchen, schaut fast wie ein großer Cranach aus. — Eine geringe Pietà (1519) in S. Petronio (3. Kap. r.). — Von seinem Bruder *Guido Aspertini* ist bisher nichts Sicheres bekannt. — *Jacopo Boateri* (Pal. Pitti, Nr. 362), dann die vorhin gelegentlich ihrer Beteiligung an dem Freskensmuck von S. Cecilia (S. 710, Anm.) erwähnten *Giov. Maria Chiodarolo* (Pinakothek zu Bologna, Anbetung des Kindes) und *Tamaroccio*, der sich auf einer Madonna in der Gal. Poldi zu Mailand bezeichnet, gehören zu den zahllosen schwach begabten Schülern und Nachfolgern des Francia.

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

Am bekanntesten ist unter den Schülern Francias, namentlich durch sein Verhältnis zu Rafael, *Timoteo della Vite* aus Ferrara (1467

bis 1523). Seit 1491 in der Werkstatt des Francia tätig, kam er 1495 nach Urbino und von dort als Gehilfe Rafaels nach Rom, wo er seine letzten Lebensjahre verbrachte. Diesem Entwicklungsgange entsprechend, zeigen seine frühen Bilder den Schüler Francias, der später in Urbino die Eigentümlichkeiten der umbrischen Schule und schließlich rafaелиsche Einflüsse in sich aufnimmt. Stets korrekt und fleißig, macht er doch in seinen Bildern neben seinen Lehrern und Vorbildern einen nüchternen und kalten Eindruck. — Ein frühes Gemälde ist die Dreieinigkeit in den Cappucini zu **a** Mailand, die ganz in Costas und Francias Art ist. Die Halbfigur des h. Sebastian und die Gestalten von Rochus und Tobias mit dem **b** Engel in der Galerie zu Urbino, sowie ein Engel in der Gal. zu **c** Brescia sind schon moderner. — In der Brera gilt die Maria zwischen den hh. Crescentius und Vitalis, in Leimfarben, mit Unrecht als früh; später noch ist die Verkündigung mit den hh. Sebastian und Johannes d. T. zur Seite ebenda, sowie die zierliche Einzelgestalt der **d** h. Margarete in der Gal. zu Bergamo (Sammlung Morelli). — In **e** der Pinakothek zu Bologna: Magdalena betend vor ihrer Höhle stehend, eine eigentümlich anziehende Gestalt (1508). — Dagegen zeigen verschiedene Bilder zu Urbino bereits Nachklänge aus Rafael; **g** so die h. Apollonia in der Galerie (aus S. Trinità), die an die h. Cäcilie erinnert, und in der Sakristei des Domes die hh. Martinus und Thomas mit den Stiftern zur Seite (1504). Dasselbe gilt von der **i** schwachen Madonna in der Gal. zu Turin. — Als Schüler Rafaels **k** malte er die Propheten über den Sibyllen in der Pace zu Rom; wie viel ihm dabei vorgezeichnet wurde, ist nicht bekannt, und am Ende gehören diese Figuren, die ohne die Nähe der Sibyllen als Kapitalwerke erscheinen würden, wesentlich ihm selbst. — Aus **l** seinen letzten Jahren (1521) ist ein schönes Altarbild im Dom zu Gubbio namhaft zu machen: Magdalena von Engeln umgeben, in **m** der sonnigen Landschaft Szenen der Legende. Ähnlich in Cagliari das Noli me tangere in der Confraternità di S. Michele, mit den hh. Michael und Antonius im Vordergrunde (angebl. von 1518).



Von Ferrara und Padua sind auch die ältesten Maler der Renaissance in Modena und Parma wesentlich bedingt, dabei indirekt von dem Einfluß des Piero della Francesca berührt. Einzelne unter ihnen leisten recht Tüchtiges, namentlich im Bildnis. — Von den alten **n** kalmalern Modenas sind in der Galerie daselbst die Gebrüder *Erri* mit einem vielteiligen Altar (1462—65, schon in Renaissanceformen), — *Bartolommeo Bonasia* durch sein einziges erhaltenes Werk, eine *Pietà* (1475) von einer dem Cossa nahekommenden Energie der Gestalten und einer auf Piero weisenden Feinheit der Färbung, — *Marco*

Meloni aus Carpi mit drei Werken (Nr. 481 und 483, die Madonna v. J. 1504, und ein h. Hieronymus) vertreten. — Der schon oben (S. 480, a) als Gehilfe Squarciones erwähnte *Cristoforo da Lendinara* lehnt sich in den Intarsien des Domes (S. 224, n), sowie in dem großen Fresko des Jüngsten Gerichts ebenda (l. Kap. r.) ganz an Perugino an, doch kommt daneben ein wenn auch nur indirekter Einfluß des Piero della Francesca ins Spiel. In der Galerie zu Modena von ihm eine feierlich thronende Madonna (1482).

Francesco Bianchi-Ferrari († 1510, wahrscheinlich Schüler des Lendinara, etwa seit 1480 in Modena), hat als Lehrer Correggios für uns ein besonderes Interesse. Eine Verkündigung in der Gal. a zu Modena, sein letztes Werk, mit einer schönen, farbenreichen Architektur, rückt ihn in die Nähe von Costa, nur daß seine Färbung blasser, seine Gestalten schlanker sind (nach seinem Tode von *Scacceri* beendet). Eine figurenreiche Kreuzigung ebenda erinnert in der und Komposition wie in der Kraft der Farbe an altniederländische Werke. — Ein früheres Werk, „Christus im Garten“, wurde kürzlich für die Gal. Nazionale in Rom erworben. Seine früheste Schöpfung ist die Taufe Christi im Baptisterium des Domes zu Reggio (Fresko). — Bezeugte Werke sind auch die Medaillons an der Domsakristei zu Modena. Sein Hauptwerk ist das Altarbild in S. Pietro ebenda. Beim Marchese Rangoni eine ähnliche thronende Madonna zwischen vier Heiligen. — Dem *Pellegrino Munari* († 1523) gehört die farbenprächtige thronende Madonna zwischen den hh. Geminianus und Hieronymus im Ateneo zu Ferrara (Nr. 28).

In Parma sind *Jacopo d'Ilario Loschi* (de Lusciniis, von ihm Fresken im Dom und eine Madonna von 1471 in der Galerie), wie sein Sohn *Bernardino* (1489—1540, eine Madonna mit zwei Heiligen, ebenda, v. J. 1515, dem Costa nahe verwandt) sehr handwerksmäßige Maler. Weit besser sind die Arbeiten Bernardinos zu Carpi in der Kap. des Kastells. — Aus Parma stammt auch der meist in Ferrara und Mantua tätige *Gian Francesco Maineri*, dessen seltene Werke auf das Studium der Gemälde Robertis deuten. Die einzigen von ihm in Italien vorkommenden Bilder (Madonnen) befinden sich in der Akademie zu Turin und in Carpi im Privatbesitz. — Von der Künstlerfamilie der *Mazzuola*, die sich später ganz zu Correggio schlug, waren damals *Pierilario* (in der Gal. zu Parma eine thronende Madonna mit drei Heiligen) und der namhaftere *Filippo Mazzuola* († 1505) tätig, der unter allen von Padua aus angelegten Künstlern einer der härtesten und reizlosesten ist, jedoch zuweilen mit tüchtigen, naturalistischen Zügen. Eine hölzerne Grablegung von 1500 u. a. im Museum von Neapel; eine Mad. mit Heiligen (1491), eine zweite von 1499 mit dem Täufer und

Hieronymus (*Caselli* benannt) und die Bekehrung des Paulus in der
 a Gal. zu Parma. Kräftig gefärbte und modellierte Männerbildnisse
 b in der Brera (Nr. 182), in der Gal. Borromeo (Buttinone gen.),
 c sowie ein besonders lebensvolles im Pal. Doria zu Rom sind
 weit aus seine besten Leistungen. Das ihm zugeschriebene Jüng-
 d lingsporträt im Museo Correr zu Venedig (XVI. 4) ist wohl zu
 gut für ihn. — *Cristoforo Caselli* hatte den Vorteil, den Unterricht
 e des Giov. Bellini zu genießen. Von ihm in Venedig eine gute
 thronende Madonna (1495) in der Sakristei der Salute, an Boccac-
 cino anklingend; ein anderes kleineres Gemälde von größtem Schmelz,
 f mehr dem Cima verwandt, in S. Giovanni Evang. (3. Kap. r). —
 Seinen Schüler und schwächeren Nachahmer *Alessandro Araldi*
 (1465—1528) lernten wir schon früher als Dekorationsmaler kennen
 (vgl. S. 239, e).



Um sich eine Vorstellung vom Stande der Malerei in Venedig
 während der ersten Jahrzehnte des 15. Jahrh. zu machen, genügt ein
 g Blick auf die Werke der damaligen Hauptmeister in der Akademie.
Jacobello del Fiore (tätig 1400—39) nennt sich auf einer Madonna
 zwischen zwei Heiligen vom Jahre 1436 (Nr. 1*); — ein charakte-
 ristisches dreiteiliges Magistratsbild: die Gerechtigkeit zwischen den
 hh. Georg und Michael (Nr. 15, v. 1421) und die Krönung Mariä
 (Nr. 11, aus Ceneda, 1430, Kopie des Freskos von Guariento, a.
 h S. 637, b); kleine säugende Maria im Museo Correr; in der Kirche
 zu Teramo ein reiches vierteiliges Altarwerk. — Von *Michele Giann-*
 i *bono* besitzt die Akademie das große Altarbild eines Christus
 zwischen vier Heiligen (Nr. 3, erst nach 1458 entstanden). Beide
 Meister sind fleißige, aber befangene, zugleich von Gentile da Fa-
 brianò beeinflusste Nachfolger der Trecentisten Venedigs, und nicht
 ohne malerischen Reiz. — Einfluß von Squarcione zeigt bei gleicher
 k Richtung der durch seine Madonna in S. Francesco della Vigna
 bekannte *Fra Antonio da Negroponte*, interessant durch Architektur
 l und naturalistisches Beiwerk; drei einzelne Heilige in der Sakristei
 ebenda. — Die Schwächen solcher Maler empfanden offenbar die Vene-
 zianer selbst; denn als es sich um die Ausmalung der Wände des
 Dogenpalastes handelte, beriefen sie *Gentile da Fabriano* und *Vittore*
Pisano, von deren Malereien dort leider nichts mehr erhalten ist.
 Wohl aber erkennen wir, daß ihre Tätigkeit in Venedig hier den
 ersten Anstoß zu einer Entwicklung der Malerei in den Bahnen der
 Renaissance gab, in die sie freilich nur sehr langsam und allmählich
 einlenkte. Diese Entwicklung vollzieht sich nach zwei Richtungen,
 die jedoch beide unter gleichen Einflüssen entstehen und sich fort-
 bilden: die *Schule von Murano* sowohl als auch *Jacopo Bellini* und

seine Schule, deren Hauptrepräsentanten seine Söhne Gentile und Giovanni sind, erhalten ihre erste Anregung von Gentile da Fabriano. Auf ihre koloristische Ausbildung aber, in der sie schließlich ihren Gipfelpunkt erreichen und die großen Meister der Hochrenaissance vorbereiten, übt die Tätigkeit des Antonello da Messina einen wesentlichen Einfluß. An der Schule von Murano vollzieht sich diese letzte Phase allerdings erst, als sie bereits im Erlöschen war und, im jüngsten Gliede der Familie (Luigi Vivarini) durch die Berührung mit Squarcione zu einem kräftigeren Realismus übergehend, schließlich in die weit überlegene und alles mit sich fortreisende Richtung der Bellini einlenkte.

Über die Entstehung dieser Schule in Murano, dem durch seine Mosaik- und Glasfabrikation berühmten kleinen Eilande bei Venedig, fehlt uns jede Nachricht. Seit dem Jahre 1440 begegnen wir in Venedig einer Anzahl meist noch erhaltener Altarwerke, deren Meister sich gemeinsam als *Johannes (Alemannus)*¹⁾ und *Antonio da Murano* bezeichnen. Neben Anklängen an jene oben genannten älteren Venezianer, namentlich in des ersteren Werken, zeigt sich die umbrische Gefühlsweise nach Art des Gentile da Fabriano in der Lieblichkeit der schlanken Figuren, in der freundlichen, hellen Färbung, selbst in dem reichen Aufbau, während deutsche Anklänge in einzelnen Typen, in der Färbung, in der Anordnung der Gruppen inmitten eines „Rosenhags“ sich bemerkbar machen. Zeremonielle Feierlichkeit in der regelmäßigen Anordnung wie im Ernst des Ausdrucks, Zierlichkeit der Gestalten, Helligkeit und Pracht der Färbung, sowie sorgfältige, liebevollste Durchbildung bringen gemeinsam mit dem prachtvollen (gotischen) Rahmenwerk und dem reichen (aufgesetzten) Zierat den wohlthuenden Eindruck hervor, der sich mit dem der Bilder eines Gentile oder Fra Angelico wenigstens vergleichen läßt. Wir nennen als solche gemeinsame Arbeit die figurereiche Krönung Mariä in S. Pantaleone von 1444, von der eine geringere freie Wiederholung (wahrscheinlich Kopie des Giambono) in der Akademie sich befindet. — Ferner enthält die Capp. S. Tarasio in S. Zaccaria nicht weniger als drei Altarwerke der Künstler (eines echt datiert 1443, leider beschädigt). — Das große Hauptwerk ist aber die von den Kirchenvätern umgebene thronende Madonna, über die Engel einen Baldachin halten, in der Akademie (Nr. 33, von 1446). — Diesem nahe kommen ein ähnlich reiches, vielteiliges Madonnenbild in der Brera (Nr. 162) und eine kleine Madonna in trono im Museo Poldi zu Mailand. Später als 1446 kommt Antonio nicht mehr in Verbindung mit

1) Ein sehr geringer Schüler dieses Malers, *Quirico da Murano*, nennt sich auf einem Bilde der Gal. zu Rovigo (datiert 1462). Bilder von ihm in der Akademie zu Venedig: Nr. 39 Madonna, das vor ihr liegende Kind anbetend, Nr. 80 Halbfigur eines Ecce Homo u. Nr. 659 Christus in trono, einer knieenden Nonne die Hostie reichend, in Landschaft, — das bedeutendste.

jenem „deutschen“ Johannes vor, wohl aber mit *Bartolommeo Vivarini*, und zwar zuerst auf dem großen Altarbilde der Pinakothek zu Bologna (Nr. 205, von 1450), später auf ähnlichen, aber b geringeren Bildern der Galerien von Padua und Bergamo. — Als sich Bartolommeo von ihm trennte, war Antonio noch einige Zeit c allein tätig, wie ein nur mit seinem Namen bezeichnetes Bild in Lateran (von 1464), nicht gerade zu seinem Vorteile, beweist.

Mit *Bartolommeo Vivarini* (aus Murano, tätig 1450—1499), dem jüngeren Bruder des Antonio, beginnt die Schule von Murano in eine neue Richtung einzulenken. Jene mit Antonio gemeinsam gemalten Altarwerke zeigen bereits den keimenden Realismus, der in Verbindung mit der alten Gebundenheit einen entschieden ungünstigeren Eindruck hervorruft, als jene gemeinsamen Arbeiten des Giovanni und Antonio. Unter dem Einflusse des Squarcione und seiner Schüler tritt nun dieser Realismus mehr und mehr bei Bartolommeo in sein Recht: Anordnung und Behandlung werden freier, die Gestalten gewinnen an Individualität und Haltung, das Kolorit verliert den rosigen Ton, die Färbung wird heller und naturwahrer (freilich etwas kalt und hart), die Zeichnung und Modellierung richtiger. Dabei bewahrt Bartolommeo gegenüber den paduaner Meistern zu seinem Vorteil eine gewisse Schlichtheit und ein richtiges Maß der Gestalten und der Bewegung, freilich ohne sie an Energie und Tiefe des Ausdrucks zu erreichen. In der prächtigen und genauen Ausführung nähert er sich oft Mantegna, bleibt aber in der Farbe kälter. Die Charaktere seiner Altarbilder sind immer ernst, bisweilen höchst würdig, bisweilen fast grimmig, selten anmutig; die dekorative Ausstattung ist, wie bei diesen paduanisch gebildeten Venezianern überhaupt, ganz besonders reich (naturalistisch prächtige Fruchtschnüre, Laubhecken, Gruppen von Putten usw. kommen zu den Thronbauten und Baldachinen des alten Antonio). Ein Kunstwerk der frühesten Zeit, Mantegna verwandt, d ist die thronende Madonna mit vier stehenden und vier als Halbfiguren schwebenden Heiligen im Museum von Neapel. — In Venedig: e Altarwerke in der Akademie (Nr. 615 von 1464, Nr. 584, Magdalena und Barbara von 1490, ein vielteiliges, geringeres Altarbild von 1475, Nr. 581, sowie vier Triptychen aus Bartolommeos Werkstatt, in der Sala dell' Albergo gegenüber Tizians Tempelgang Mariä aufgestellt); — in S. Giovanni e Paolo, im rechten Querschiff, ein thronender h. Augustin (1473; die Flügel dieses Bildes r. u. l. vom Hochaltar); in S. Giovanni in Bragora eine treffliche helle Madonna h mit zwei Heiligen (neben der l. Kap. links, 1478); — in den Frari im linken Querschiff der thronende Markus nebst vier Heiligen (1474) und ebenda ein späteres, milderes Altarwerk (Querschiff rechts, datiert i 1487); — ein früheres Werk in S. M. Formosa (2. Altar, rechts, Madonna mit den Schutzbefohlenen unter dem Mantel von 1473; —

im Museo Correr ein frühes Madonnenbild, ernst und von feiner Farbenwirkung auf goldenem Grunde. In der Gal. zu Turin eine Madonna (bez. und dat. 1481), in der Ambrosiana zu Mailand ein Altärchen von 1484, im Dom zu Bari eine stattliche thronende Madonna zwischen vier männlichen Heiligen.

In den späteren Bildern Bartolommeos, schon in dem h. Augustin in S. Giovanni e Paolo von 1473, zeigt sich der Einfluß des Antonello da Messina, der sich damals für kurze Zeit in Venedig aufhielt, in den Versuchen, den Farben Firnis beizumischen und sie dadurch kräftiger und leuchtender zu machen. Stärker noch tritt er bei seinem Sohne *Luigi (Aluise) Vivarini* (tätig seit 1464, † vor 1502) hervor, der die Härte und Strenge Bartolommeos mildert und, unter der Einwirkung Bellinis, zu edler Anmut und Fülle, gelegentlich selbst zu Gestalten von vornehmer oder großer Erscheinung gelangt. Sein frühestes erhaltenes Bild ist der vierteilige Altar in S. Francesco zu Montefiorentino, den gleichzeitigen Werken des Bartolommeo noch sehr verwandt (1475). Die schöne thronende Madonna zwischen Heiligen in der Akademie (Nr. 607, von 1480), die porträtartige Einzelfigur der h. Klara ebenda und eine Madonna zwischen den hh. Franz und Bernhard im Museum von Neapel (1485) sind hochheitsvoll, von plastischer Erscheinung und fein im Ton. — Als Erzeugnisse seiner Palette gilt jetzt das früher *Ant. da Messina* zugeschriebene, fast lebensgroße männliche Porträt in der Gal. zu Padua und ein solches bei Lady Layard in Venedig. — In S. Giovanni in Bragora eine Auferstehung (Eingang des Chores links, dat. 1498), eine frühe Madonna (2. Kap. r.), eine Predella mit den Köpfen Christi, des Täufers und des h. Markus (1493). — Die spätere schöne Madonna in Verehrung des Kindes mit je einem Putto zur Seite in der Sakristei des Redentore und das schöne große Altarbild in den Frari: der zwischen zehn Heiligen thronende h. Ambrosius (darüber die Krönung Mariä, in trefflicher Architektur, von *Basaiti* vollendet, s. S. 728), gehören schon wesentlich der Richtung des Giov. Bellini an. Aus der späteren Zeit (um 1490) *Luigi* stammt auch das bisher den verschiedensten Meistern zugeteilte vierteilige Altarwerk auf dem 2. Altar rechts in SS. Giovanni e Paolo; ebenso die mächtige, aus der Scuola di S. Girolamo jüngst in die Akademie gelangte Halbfigur Gottvaters (Sala dei Primitivi, n Deckenbild). — Zum reifsten und lieblichsten, was die Schule von Murano geschaffen, gehört *Luigi* S. Giustina de' Borromei bei Bagati-Valsecchi in Mailand. Für die Stellung des Künstlers in Venedig ist es charakteristisch, daß er von 1489 bis zu seinem Tode an den großen Arbeiten im Dogenpalast mitarbeitete. Sein Einfluß auf die Schar der jüngeren Maler, die damals in Venedig lernten oder sich aufhielten, ist gewiß kein geringer gewesen;

immerhin steht er hinter dem des Giovanni Bellini wesentlich zurück.

Ein ganz eigenartiger Künstler, dessen erste Ausbildung auch auf die Schule von Murano zurückgeht (vielleicht auf Negroponte) ist *Carlo Crivelli* (1457 in Venedig nachgewiesen, dat. Bilder 1468—93). Seine herbe Eigenart bildete er unter den Einflüssen der paduaner Schule, insbesondere des Mantegna weiter aus. Seine meist derben und eckigen, später mehr schlanken und zuweilen zierlichen Gestalten erscheinen bald schwärmerisch bis zur Überschwenglichkeit, bald leidenschaftlich bewegt bis zu krampfhafter Verzerrung. Charakteristisch für ihn ist die Prunksucht, die er nicht allein durch die Leuchtkraft der Farben und die reichste Verwendung von Gold, sondern auch durch Überhäufung der Bilder mit prächtigem, plastisch aufgesetztem Schmuckwerk, köstlichsten Stoffen, Thronen und architektonischem Detail, Frucht- und Blumenkränzen nebst anderem naturalistischen Beiwerk, selbst durch die Art der Einrahmung seiner meist vierteiligen Altarwerke bekundet.

Der größte Teil seiner besseren Werke ist zwar jetzt in England; immerhin ist in Italien noch manches schöne Bild verblieben. Eines a der frühesten ist das „Schweißstuch der h. Veronika“ in der *Accad. Malaspina* in Pavia, die Herkunft von den Frühvenezianern, aber auch den Einfluß Gentiles da Fabriano bekundend; ferner, noch ganz paduanisch, die Madonna mit Engeln, welche die Leib b densinstrumente halten, in der Gal. zu Verona (Nr. 1334). Eine c kleine tüchtige Madonna in der Gal. zu Bergamo (Nr. 129). In a Venedig (*Akademie* Nr. 103 u. 105) Bruchstücke einer Altartafel, e deren Mittelbild in der Brera. — In den Marken besitzt Massa f Fermana in der Sakristei von S. Silvestro das erste datierte Bild (1468), leider in seine einzelnen Bestandteile zerlegt; — bedeutender ist das große Altarbild der thronenden Madonna zwischen g Heiligen, mit einer Pietà in der Lünette, im Dom zu Ascoli (1473); — ein ganz kleines frühes Bild, ein Juwel in der prächtigen hellen h Färbung, in der Gal. zu Ancona (aus S. Francesco). — Das i Museum des Laterans besitzt zwei größere aus den Marken stammende Madonnenbilder, von denen namentlich das von 1482 k von seltenem Liebreiz ist. — In der Galerie des Vatikans eine kleine Pietà von hoher dramatischer Bewegung; in der Gal. l Panciatici zu Florenz ein leider verputztes Bild des gleichen Gegenstandes (1485). — Die meisten und schönsten Bilder des m Meisters besitzt jetzt die Brera: das Altarwerk der thronenden Madonna zwischen vier Heiligen von 1482 (Nr. 283) gibt den günstigsten Begriff seines Könnens, während das zugehörige Bild der Klage unter dem Kreuz den dramatischen Zug bis zur Grimasse übertreibt (Nr. 189); erfreulicher sind die Gestalten der hh. Hieronymus

und Augustinus; — die einsam thronende Madonna mit dem Kinde (Nr. 193) ist von einer Lieblichkeit und einer so märchenhaften Pracht der Färbung und Umgebung, daß der Künstler hier neben den größten seiner Zeitgenossen besteht; — die große Krönung Mariä (aus der Sammlung Oggiono), sein letztes datiertes Bild (1493), ist namentlich ausgezeichnet durch die zugehörige Lünette mit der Beweinung Christi, von gewaltigem Ausdruck des Schmerzes und herrlichster Färbung. Auf beiden Bildern vergißt der Künstler nicht, zu seinem Namen den Titel der Ritterwürde, die ihm 1490 König Ferdinand von Neapel verlieh, gebühlich hinzuzusetzen „miles“ und in jener herrlichen Madonna mit gerechtem Selbstgefühl sogar „eques laureatus“).

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



Die verschiedenartigen Einflüsse auf die Entwicklung der Schule von Murano konnten wir nur aus ihren Werken folgern; wie dieselben Einflüsse auf *Jacopo Bellini* (um 1400—71) und seine Söhne wirkten, ist uns zugleich historisch überliefert. Jacopo ging als Schüler des Gentile da Fabriano 1421 mit diesem von Venedig nach Florenz und war hier mehrere Jahre sein Geselle; 1430 hatte er seine eigene Werkstatt in Venedig und verlegte diese um die Mitte des Jahrhunderts, wahrscheinlich auf längere Zeit, nach Padua. Hier kam er selbst, und kamen vor allem seine begabteren Söhne in Berührung mit Donatello und unter den Einfluß der paduaner Schule, zugleich auch in eine enge Wechselbeziehung mit ihrem Schwager Mantegna, die für ihre künstlerische Entwicklung von hervorragender Bedeutung wurde. Jacopos eigenes Kunstvermögen läßt sich nach seinen nur in geringer Zahl erhaltenen Gemälden weit weniger würdigen, als nach seinen berühmten Skizzenbüchern im Britischen Museum und im Louvre. Die Akademie zu Venedig besitzt ein kleines Madonnenbild seiner Hand (Nr. 582); ähnliche Bilder in der Gal. Tadini zu Lovere am Lago d'Iseo, in der Gal. zu Bergamo (als G. da Fabriano); ein großes, ergreifend wirkendes Kruzifix in der Pinakothek zu Verona, vielleicht auch das schöne Reiterbild des S. Crisogono in S. Trovaso zu Venedig. (Nicht von ihm dagegen die [falsch bez. und 1458 datierte] Madonna in der Brera aus Rovellasca stammend, das kleine Tafelbild mit Christus in der Vorhölle in der Gal. zu Padua, die ursprünglich zu derselben Predella

- a gehörige Kreuzigung im Museo Correr zu Venedig und die sehr
- b geschwärzten Fresken in der Kap. S. Tarasio in S. Zaccaria, vom J. 1442, in der Richtung Squarciones.)

Für die letzte Ausbildung der beiden Bellini, insbesondere des Giovanni, wurde die Übersiedlung des *Antonello da Messina* (geb. um 1414, † 1479 in Messina) nach Venedig von Bedeutung. Antonello hatte von Messina aus angeblich (oder fand seine Berührung mit niederländischen Künstlern in Sizilien selbst statt?) den Niederlanden einen längeren Besuch abgestattet und sich hier die Eycksche Technik der „Ölmalerei“ angeeignet, die verschiedene Italiener, namentlich Florentiner, wie wir sahen, seit der Mitte des Jahrhunderts, jeder auf seine Weise und mehr oder weniger glücklich, zu erreichen bestrebt waren. Die leichte Handhabung, die Tiefe und Kraft der Färbung, die treffliche, gleichmäßige Erhaltung der Farben gaben der Eyckschen Technik allen jenen italienischen Versuchen gegenüber weitaus den Vorzug, und ihre Übertragung auf die koloristisch so hoch begabten Venezianer durch Antonello ermöglichte hier jetzt die Ausbildung der glänzendsten koloristischen Schule Italiens. Die Sammlungen Italiens besitzen nur eine verhältnismäßig kleine Zahl und darunter nicht die hervorragendsten Werke des Antonello. Bei geringer Erfindungskraft, aber einem tüchtigen naturalistischen Sinn, der wohl auch durch das Studium der Niederländer wesentlich gefördert wurde, war er besonders als Porträtmaler begabt. — Nur ein echtes Bild von ihm ist noch in seiner Heimat Messina erhalten

- o (Pinakothek, aus S. Gregorio stammend), die wenig bedeutende thronende Madonna, auf den Flügeln zwei h. Bischöfe und darüber die Verkündigung (1478); noch auf Goldgrund, in eigentümlicher Mischung von altsizilianischen Traditionen und niederländischem Einfluß, fast handwerksmäßig ausgeführt. Zwar unglücklich in den Verkürzungen, ist sie doch schon von leuchtender, klarer Färbung. Aus demselben Jahr, datiert und bezeichnet, die Halbfigur eines Christus an der Säule im Museo Civico zu Piacenza (sehr verdorben und restauriert). — Ein echtes frühes Werk ist wohl auch die größere Pietà
- o im Museo Correr: Engel, die den Leichnam des Herrn in einen großen Steinsarg betten; in der Ferne reiche Landschaft mit dem Meere; leider sehr entstellt durch rohe Übermalung. — Eine Anzahl
- f tüchtiger männlicher Bildnisse finden sich beim Principe Giovanelli
- g und bei Lady Layard in Venedig, in der Gal. Borghese
- h Rom, in der Gal. zu Bergamo, bei Marchese Trivulzi in Mailand (1476), im Museo Artistico ebenda, in der Gal. zu Neapel (unter Bellinis Namen) und im Museo Malaspina zu Pavia (übermalt). Energische Auffassung, treffliche Modellierung bei leuchtender Färbung und meist ausgebildetem Helldunkel sind allen diesen Bildnissen mehr oder weniger gemeinsam. Die wenigen kirchlichen Bilder

beschränken sich fast ganz auf einzelne, höchstens als naturalistische Akte interessante Halbfiguren (des h. Sebastian und Christi als Ecce homo) und auf die Madonna, die Antonello unter den deutlichen Einflüssen des Giov. Bellini ohne viel Veränderungen wiederholte; soweit diese Wiederholungen nicht von *Ant. (de Saliba) da Messina* (der gleichfalls Antonellus messaneus zeichnete) und dessen Sohn (?) *Pietro da Messina* herrühren. Beispiele der Art sind: das Ecce homo in der Gal. a zu Vicenza und in der Akademie zu Venedig (Nr. 589), sowie b eine vorzüglichere Maria am Betpult ebenda (Nr. 590); in der Gal. c zu Bergamo die geringe Halbfigur des h. Sebastian neben einem köstlichen kleinen Sebastiansbilde, die Figur in der reichen Landschaft von ganz niederländischer Leuchtkraft und Durchbildung. Von Pietro eine bez. Madonna im Oratorio von S. M. Formosa zu Venedig. d

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

Gentile Bellini (geb. um 1429, † 1507) malte 1464 die beiden Orgelflügel mit den Kolossalgestalten der hh. Markus, Hieronymus, Franziskus und Theodor (sehr beschädigt, jetzt im neuen Museum von S. Marco aufgestellt), Gestalten von ganz paduanisch plastischer Wirkung und perspektivischer Richtigkeit, aber ungechlacht und z. T. selbst ohne Energie. Aus dem Jahre 1465 besitzt die Akademie ein f bez. Bild in Tempera auf Leinwand, den h. Lorenzo Giustiniani zwischen zwei Engeln und mit anbetenden Mönchen vor einer Landschaft darstellend; bereits von vornehmer Haltung und von feiner individueller Bildung. Ein frühes Meisterwerk, das Bildnis des Dogen Foscari, im Museo Correr. Aus der mittleren Zeit des Künstlers ist g in Italien das Bildnis Mahomets II. erhalten, das er 1480 in Konstantinopel malte (Sammlung Layard, wo auch eine Anbetung der h Könige von Gentile). — Seine großen Bilder aus der Geschichte Venedigs im Dogenpalast sind mit denen seines Bruders Giovanni und ihrer Vorgänger und Schüler leider sämtlich zugrunde gegangen; die noch erhaltenen Hauptwerke seiner Hand gehören alle seiner Spätzeit an, so eine Folge von Darstellungen aus der Geschichte des h. Kreuzes, für die Scuola von S. Giov. Evangelista gemalt: ein Wunder, das durch die Reliquie vollzogen wird (vor 1494); die Prozession auf dem Markusplatz (1496) und die Wiederauffindung des Kreuzes im Kanal (1500), sämtlich im Saal der Scuola di S. Giovanni Ev. der Akademie. — Ein ähnliches besonders helles und i farbiges Bild, die Predigt des h. Markus in der Brera (Nr. 168), voll- k endete nach seinem Tode sein Bruder. Gemeinsam ist diesen figurenreichen Bildern der etwas graue Ton der Färbung, die trocken pastose Behandlung und die helle Beleuchtung; was sie auszeichnet ist die schlichte Wirklichkeit der Darstellung, die uns mitten in die Zeit

des Künstlers versetzt, allerdings unter Verzicht auf eine die Komposition zusammenfassende Handlung, wofür wir durch die mit naiver Schaffensfreude gezeichneten Individualitäten entschädigt werden.

Giovanni Bellini, nur wenig jünger als Gentile (geb. um 1430, † 1516), geht mehr auf die Charakteristik des Einzelnen und auf vollendete koloristische Wirkung aus. Dies doppelte Streben zeigt schon eine Reihe von Bildern, die seiner Jugendzeit angehören. Sie bekunden den übermächtigen Einfluß Mantegnas, dessen Namen sie nicht selten führen. Dahin gehören die Verklärung Christi im Museo Correr (Nr. 6) und eine spätere Verklärung, namentlich durch ihre herrliche Landschaft ausgezeichnet, im Museum zu Neapel. Ferner entstanden in dieser Zeit mehrere Darstellungen der Pietà: in der Gal. zu Bergamo (Nr. 138); im Dogenpalast (um 1472, sehr wirkungsvoll; später vergrößert und übermalt, angeblich von Tintoretto), im Stadthaus zu Rimini (für Sigism. Malatesta [† 1468], großartig aufgefaßt), in der Gal. Poldi zu Mailand, im Museo Correr (nur das kleine Bild Nr. 3 mit der Beweinung Christi unter dem Kreuz ist von B. selbst) und in S. Giobbe (als Tür eines Tabernakels); am schönsten aber in der Brera (Nr. 284): von ergreifendem Ausdruck stillen Schmerzes und feinsten koloristischer Wirkung. (Die als bloße Untermalung interessante Beweinung mit Heiligen und Halbfiguren, in den Uffizien, ist nur das Werk eines Schülers.)

Neben diesen Pietäbildern ist es die Schilderung der Maria mit dem Kinde, die ihn am meisten beschäftigte. Er bildete dabei seinen bekannten edlen Madonnentypus aus. Bilder der Art in S. M. dell'Orto, in der Akademie (Nr. 594, 596, dat. 1487 und 612), in der Brera (Nr. 261, aus früher Zeit), bei Dr. Gust. Frizzoni, im Pal. Trivulzi und in der Gal. Crespi zu Mailand; in den Galerien zu Bergamo drei interessante Bilder, eines vom J. 1512 im Dom daselbst; in den Galerien von Turin (stark restauriert), Verona (Nr. 77) und Rovigo, Fast alle diese Bilder sind noch in Tempera ausgeführt; doch hat der Meister schon mit der alten Technik eine große Leuchtkraft der Färbung und ein feines Spiel des Lichtes erreicht, der Art, daß z. B. die Abendstimmung mit untergehender Sonne und einbrechender Nacht namentlich in der Landschaft zur Geltung kommt und den Eindruck des Kunstwerks in einer damals in Italien noch unbekanntem Weise verstärkt und erhöht.

Bald nach dem Auftreten Antonellos in Venedig (um 1473) begann auch Bellini seine Versuche in der neuen Technik; und wie sehr diese dazu beitrug, sein koloristisches Talent rasch zur vollen Entwicklung zu bringen, zeigt das um 1475 entstandene herrliche Bild der Krönung Mariä in S. Francesco zu Pesaro, die erste große Komposition des Meisters, die noch erhalten ist, nachdem das wundervolle Altarbild der thronenden Madonna in S. Giovanni e Paolo 1867

durch Brand zugrunde ging. Die feierlich ernsten Gestalten Christi und der Maria auf dem Thron, die schönen Figuren der Heiligen zu dessen Seiten und auf den Pilastern des köstlichen alten Rahmens, sowie die reizvollen kleinen Kompositionen der Staffel, sämtlich mit feinsten landschaftlicher Stimmung, bringen zusammen noch eine wunderbare Wirkung hervor, trotz der mannigfachen Beschädigungen des Bildes. — Wohl wenig später, um 1478, entstand jenes stattliche große Altarbild (aus S. Giobbe) in der Akademie (Nr. 88), das die Madonna in reicher Nische thronend zwischen sechs Heiligen darstellt. — Ein ganz ähnliches Werk seiner späten Zeit (1505, sehr beschädigt), in S. Zaccaria, steht malerisch noch höher. — Eine thronende Madonna zwischen vier Heiligen (leider fast noch mehr zerstört) in S. Francesco della Vigna (1507).

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

34 Antonellos Farbenglut hat vor allen das berühmte Altarbild in der Sakristei der Frari: Maria thronend, auf den Flügeln je zwei Heilige in etwa halb lebensgroßen Figuren; das Ganze in dem schönsten Rahmen, den Venedig aufzuweisen hat (1488). — Von gleicher Schönheit war ein Altarbild aus demselben Jahre in S. Pietro Martire zu Murano (1488): Markus empfiehlt der thronenden Jungfrau den knieenden Dogen Barbarigo, zur Seite der h. Augustin; jetzt sehr verdorben. — Unter den wenigen echten Bildnissen in Italien ist im Museo Correr das Porträt des Dogen Giov. Mocenigo (um 1478) das namhafteste. (Das fälschlich als Selbstporträt bez. Bildnis in der Galerie des Kapitols ist vielmehr die Arbeit eines Schülers in der Art des *Catena* oder *Bissolo*.) — Fünf kleine Tafeln mit sonderbaren Allegorien in der Akademie (Nr. 595), einst die Bestandteile eines Möbels, sind wieder durch ihre Landschaften von großem Reiz. Dasselbe gilt noch mehr für die köstliche kleine mystische Darstellung in den Uffizien (681, um 1488): auf einer Plattform an einem Bergsee umstehen die Heiligen die Madonna in ganz freier Anordnung.

In den letzten Jahrzehnten war Bellini namentlich durch die großen historischen Gemälde für den Dogenpalast in Anspruch genommen. Doch hatte der Meister daneben, außer manchen bereits genannten, noch verschiedene große Tafelbilder zu malen. Angeblich von 1501 datiert die herrliche große Taufe Christi in S. Corona zu **Vincenza**, gleichmäßig ausgezeichnet durch die Farbenpracht, den Reiz der jugendlichen Engelgestalten und die schöne Berglandschaft.

b — Die Akademie zu Venedig besitzt eine Madonna zwischen den hh. Magdalena und Katharina (Nr. 613) und eine andere mit den hh. Georg und Paulus (Nr. 610), edle Gestalten von besonderer Schönheit, etwa aus derselben Zeit wie die kleinere Madonna ebenda (Nr. 612). Vom Jahre 1487 datiert die bekannte, leider stark beschädigte „Madonna degli Alberetti“ (Nr. 596). Ein Brustbild Christi in weißem Gewand (Nr. 87, Saal XVII) ist der Überrest einer für S. Salvatore gemalten Transfiguration. — Ein fast schon tizianisch gefärbtes Bild o ist die stattliche Madonna der Brera von 1510 (Nr. 297); höchst feierlich und farbenprächtig auch der große „Christus zu Emaus“ im a Chor von S. Salvatore zu Venedig. — Endlich das späteste in Italien erhaltene Bild (1513): die hh. Christophorus und Hieronymus e vor reicher Landschaft, in S. Giovanni Crisostomo, worin der hochbejahrte Greis mit seinen Schülern Giorgione und Tizian gemeinsam noch den Schritt in die neue Zeit hinein tut.

Unter dem Einflusse und in der Werkstatt der Bellini, namentlich des Giovanni, bildet sich in den letzten Jahrzehnten des 15. Jahrh. eine beträchtliche Zahl hervorragender oder doch achtbarer Schüler, die im Beginne des 16. Jahrhunderts vor einer jüngeren, größeren Generation von Bellinis Schülern zurücktreten, aber noch längere Zeit neben diesen in der alten Richtung fortarbeiten. — Im wesentlichen ist es der Charakter des großen Meisters, der mehr oder weniger abgeschwächt auch diese Schüler bei meist wenig ausgeprägter Eigenart belebt. Einer ihrer Hauptvorzüge ist die Ausbildung des Kolorits. Ohne sich irgendwo in raffinierte Detailpracht zu verlieren, findet die Schule die Geheimnisse der Harmonie und der Übergänge sowohl, als auch der möglichst schönen Erscheinung der einzelnen Farbe. In letzterer Beziehung erstrebte sie durchaus nicht eine illusionsmäßige Stoffbezeichnung; in den Gewändern gibt sie glühende Transparenz: im Nackten aber jenes unbeschreiblich weiche und edle Leben der Oberfläche, daß teils durch die sicherste, nicht in schwarzen Schatten, sondern in lauter farbigen Tönen sprechende Modellierung, teils durch Geheimnisse der Lasierung hervorgebracht wurde. Diesen Leistungen gegentüber erscheint alles Paduanische wie eine längst überwundene Vorstufe. Neben dem Meister Giovanni behalten einige Schtüler gewisse Schärfen (Carpaccio) oder neigen sich

dem weichen Zerfließen und übertriebener Glätte im Vortrag zu (Basaiti u. a.).

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

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

Unter den Schülern und Nachfolgern der Bellini ist der eigenartigste und begabteste *Vittore Carpaccio* (oder *Scarpaccia*, tätig um 1480—1520). Aufgewachsen unter dem Einflusse oder als Schüler des Laz. Bastiani, was sich in einer gewissen Härte und Eckigkeit seiner Gestalten und seines Faltenwurfs in seiner früheren Zeit, bemerkbar macht, verdankt er offenbar dem Vorbilde Gentile Bellinis, den er angeblich 1479 nach Konstantinopel begleitete, seine weitere Ausbildung. Gentiles gefälliges Erzählungstalent besitzt er in fast noch höherem Maße und übt es in naivster Weise. Seine neun großen Darstellungen aus der Geschichte der h. Ursula (1490—95), jetzt in der Akademie zu Venedig ihrer ursprünglichen Bestimmung gemäß aufgestellt, sind von größter Lebendigkeit, voll der

mannigfachsten sittenbildlichen Motive, die sie zu den interessantesten Zeitbildern machen, und stellenweise von einer Energie der Charakteristik, die den übrigen Venezianern abgeht; dabei von sonniger Beleuchtung, prächtiger und doch harmonischer Färbung, trefflicher Perspektive in den reichen architektonischen Hintergründen. — Ähnliche Vorzüge besitzen die kleineren Dekorationsmalereien für die Scuola degli Schiavoni, wo sie sich jetzt noch befinden; unter den Darstellungen aus dem Leben der hh. Georg und Hieronymus sind namentlich Georgs Triumphzug mit dem erlegten Drachen und der Hieronymus in seiner Zelle (Dürers Hieronymus im Gehäus vergleichbar) voll naiver Züge und reizvollen Beiwerks. Ein lebensvolles, energisches Bild gibt der Künstler auch in der Altartafel von S. Vitale (dat. 1514): der Heilige zu Pferde mit anderen Heiligen in origineller Anordnung innerhalb reicher Architektur. Das jüngste dat. Bild (1520), der h. Paulus, findet sich in S. Domenico zu Chioggia. — Carpaccios Bedeutung als Komponist und Charakterzeichner lernen wir am besten in der Darstellung im Tempel (dat. 1510) in der Akademie kennen. Seine Marter der Zehntausend (Nr. 89) und Joachim und Anna ebenda (Nr. 90; beide von 1515) zeigen dagegen in empfindlicher Weise, daß auch sein Talent zu leidenschaftlich bewegten Szenen nicht ausreichte. — Nicht viel besser ist der Tod der Maria (1508) im Ateneo zu Ferrara. — Einzelne kleinere Bilder in Mailand (Brera, Darstellung der Maria und Sposalizio; Predigt des h. Stephanus v. 1514), in Bergamo (Geburt Mariä, Nr. 235) und im Museo Correr (Heimsuchung, Nr. 31), sämtlich Teile von jetzt zerstreuten Zyklen aus zwei kleineren Scuole Venedigs. Ebendort ein interessantes kleines Genrebild, zwei Frauen mit Tieren auf einem Balkon.

Als Schüler Carpaccios gilt irrtümlich *Lazzaro Bastiani* (oder Sebastiani, schon 1449 selbständiger Meister in Venedig, so daß er eher Carpaccios Lehrer sein könnte), ein sehr eigenartiger Künstler. Seine Pietà in S. Antonio zeigt ihn noch in Anschluß an die frühere Mantegnasche Richtung Bellinis. Einen wesentlichen Fortschritt bekunden seine thronende Madonna, der St. Donatus einen Stifter empfiehlt, in S. Donato zu Murano (1484), und eine Krönung der Maria in der Gal. zu Bergamo (1490). Auch die Madonna im Redentore (Sakristei, unter Carpaccios Namen) ist eine Arbeit Lazzaros, ebenso die bisher unter Giov. Bellini gehende Madonna mit dem Stieglitz in der Chiesetta des Dogenpalastes. — Im Museo Correr eine Ansicht der Piazzetta mit Staffage (Empfang des Herzogs Ercole d'Este durch den Dogen 1487). In der Akademie mehrere der Landschaft halber interessante Bilder. — Später malte er mit seinem Freunde *Giovanni Mansueti* und mit *Benedetto Diana* gemeinsam an dem jetzt in der Akademie zusammengestellten

Bilderschmuck der Scuola di S. Giovanni. Davon gehören dem Bastiani die Verleihung der Kreuzesreliquie (Nr. 561), dem Mansueti, der sich darauf als Schüler von Bellini bezeichnet, zwei Darstellungen von Wundern durch die Reliquie (Nr. 562 und 564). Die Künstler richteten sich hier in tüchtiger Weise nach dem Vorbilde von Gentile Bellini und Carpaccio. Dies gilt auch von Mansuetis Darstellungen aus der Markuslegende (Akademie, Nr. 569, 571) und von seiner Taufe des Anianus in der Brera (Nr. 308). Kleinere Bilder in der Akademie zu Venedig und in den Galerien von Verona und Bergamo. — Von *Ben. Diana* besitzt die Akademie neben anderen Bildern das bez. Hauptwerk, eine thronende Madonna mit vier Heiligen (Nr. 82), von ernster Charakteristik, plastischer Bildung der Gestalten bei eigentümlich koketter Haltung und von einer kühl gestimmten, kräftigen Färbung. Ebenda zwei *Ss. Conversazioni* in Halbfiguren. Ein frühes Werk im Pal. Reale läßt Diana deutlich als Schüler des L. Bastiani erscheinen.

Von *Giovanni Battista Cima da Conegliano* (1459—1517, nach seiner Heimatstadt im Trevisanischen benannt) ist uns der Lehrer nicht bekannt; keinesfalls war es Luigi Vivarini. Unter dem Einflusse des Giovanni Bellini und wohl auch des Antonello bildet er sich zu dessen tüchtigstem und selbständigstem Nachfolger aus. Seine Gestalten sind voll Würde und Lieblichkeit; seine Compositionen, in denen die Bergabhänge seiner Heimat eine hervorragende Rolle zu spielen pflegen, sind leicht und gefällig; seine Auffassung ist außerordentlich anmutig, und seine klare, reiche und harmonische Färbung, wie seine leichte und flüssige Behandlung sind ein Abglanz der glücklich heiteren Stimmung in seinen Bildern. Die Gal. von Vicenza besitzt sein frühestes datiertes, noch in Tempera ausgeführtes Bild (1489), die zwischen zwei Heiligen thronende Madonna unter einer Weinlaube, schon mit seinen lebenswürdigen Zügen, aber heller, von feiner Lichtwirkung, matter in der Färbung und ernster, einem frühen Montagna ähnlich. — Noch aus demselben Jahre ist bereits ein Ölbild des Meisters, das Altarbild mit Johannes d. T. zwischen vier Heiligen in S. M. dell' Orto zu Venedig, von einem fast herben Ernst der Gestalten, in der Färbung noch etwas trübe und düster. — Zwei große Hauptbilder, unter sich sehr verwandt (namentlich auch in der köstlichen Landschaft von leuchtender Färbung), sind die thronende Madonna zwischen Heiligen im Dom von Conegliano (1492) und die Taufe Christi in S. Giovanni in Brera zu Venedig (1494), letztere auffallend an Giov. Bellinis Taufe Christi in Vicenza erinnernd. In derselben Kirche die Gestalten Kaiser Konstantins und seiner Gemahlin Helena mit drei Predellenszenen von einer für den Meister ungewöhnlichen, bewegten, geistvollen Komposition und besonderen Leuchtkraft der Farbe (1502). — Zu

Cimas schönsten Werken gehören ferner zwei Madonnen mit Heiligen
 a (in etwa halber Lebensgröße) in der Gal. zu Parma; ebenda zwei
 kleinere mythologische Bilder. Ein kleineres Madonnenbild von 1508
 b in S. M. delle Grazie zu Este. In Venedig im Carmine eine
 reiche Anbetung des Kindes in köstlicher Landschaft (1504); ein
 c gutes kleineres Bild mit der thronenden Madonna in der Gal. Layard.
 d Die Akademie besitzt aus früherer Zeit eine ernste, noch etwas
 herbe Pietà (Nr. 604), aus späterer Zeit die große Darstellung des
 ungläubigen Thomas (Nr. 611), voll ernster, schöner Gestalten, die
 den Mangel an dramatischem Inhalt fast vergessen machen; ferner
 einige kleinere Madonnenbilder (Nr. 597, 608) und eine große thronende
 Madonna zwischen sechs Heiligen (Nr. 36), die das ähnlich angeordnete
 kleinere Bild in Parma fast erreicht; das namentlich landschaftlich
 anziehende Bild des Tobias auf der Reise, aus seiner mittleren Zeit;
 endlich ein Werk aus der letzten Zeit, die im Saal der Bellini aufgestellte
 Altartafel aus Zerman: Madonna mit den hh. Dionys und Libérale, sehr blaß
 geputzt. In der Brera eine große thronende Madonna zwischen Heiligen
 (Jugendbild), mehrere thronende Heilige, namentlich ausgezeichnet Petrus
 zwischen Johannes und Paulus, sowie ein kleiner h. Hieronymus in schöner
 Berglandschaft; f — in der Gal. zu Modena eine tüchtige Beweinung Christi;
 — in der Pinakothek zu Bologna (Nr. 61) ein kleines farbenprächtiges
 Madonnenbild.

Als Schüler Luigi Vivarinis ist *Marco Basaiti* beglaubigt (geb. vor 1470, † nach 1580), der nach dem Tode seines Lehrers (1508) dessen großes Altarbild in den Frari vollendete. Später war das Vorbild Giov. Bellinis für ihn bestimmend, aber er behielt von seinem ersten Lehrmeister eine gewisse kühle Helligkeit und glasige Färbung, die mitunter den Eindruck seiner Bilder stört. Von besonderem Reiz ist regelmäßig die Landschaft in seinen Bildern: seine kleinen Hieronymus-Bilder (in Italien nur eines beim Principe Giovanelli) sind fast reine Landschaften; aber auch seine großen Gemälde, wie die
 h Himmelfahrt Mariä in S. Pietro zu Murano, zeichnen sich besonders durch die köstliche Landschaft aus (die Madonna steht dem *Bissolo* sehr nahe; das ganze Bild wird neuerdings dem sog. Pseudobasaiti zugeteilt). Nicht gleich befriedigend sind die beiden großen
 k Bilder der Akademie von 1510: Gethsemane (Nr. 69) und die Berufung des Jakobus und Johannes zu Aposteln (Nr. 39), letzteres glücklicher in den Verhältnissen der Figuren, obgleich etwas befangen. In S. Stefano die Einzelgestalten des Täufers und des h. Hieronymus, feiner als sonst bei ihm. — Ein Bild seiner letzten Zeit
 m in S. Pietro di Castello: Petrus zwischen vier Heiligen thronend, schließt sich mehr an Carpaccio an. Der h. Georg zu Pferde (1520)
 n aus derselben Kirche jetzt in der Akademie; noch mehreres dort,

im Museo Correr (ein frühes, sehr gut erhaltenes und charakteristisches Bild, Madonna mit Donator); in der Gal. zu Bergamo^b (Christuskopf von 1517 und männliches Porträt von 1521); in der Ambrosiana zu Mailand (der Auferstandene); in der Gal. zu Padua (eine frühe Madonna zwischen den hh. Petrus und Liberales); in der Sakristei der Salute zu Venedig (h. Sebastian).^d

Mehr noch als bei Basaiti zeigt sich bei *Vincenzo di Biagio*, gen. *Catena*, nicht von Treviso, sondern aus Venedig gebürtig († 1531), eine gewisse Charakterlosigkeit, Leerheit der Formen, helle und verwässerte Färbung und ein Mangel an Originalität. Seine tüchtigeren Bildnisse sind meist im Auslande; in der Gal. zu Bergamo^e das Bildnis des Dogen Loredan unter dem Namen Gent. Bellinis. — Die Präsentation desselben Dogen vor der thronenden Madonna im Dogenpalast, Bellinis berühmten Altarbild in Murano nachgeahmt, ist augenscheinlich ein frühes Werk Catenas, wie auch Nr. 348 der Akademie, die Madonna mit Johannes d. T. und dem h. Hieronymus. — Besser als das große Altarbild mit der Marter der h. Cristina in S. M. Mater Domini (1520) ist das frühe Gastmahl in Emaus in der Gal. zu Bergamo (Abt. Carrara, Nr. 11)^h und die Madonna mit zwei Heiligen und dem Stifterpaar in der Gal. zu Modena (Nr. 35); ein ähnliches frühes Bild, noch tief in der Farbe, in der Gal. Giovannelli zu Venedig. Ein spätes, geringes Bild der Art in der Gal. des Kapitols (Nr. 98). — Eine nach Bellinis bekannter Komposition kopierte „Beschnidung“ im Museo Correr, bez.: *Vicentius de Tarvisio discipulus Joannis* m Bellini, ist ebensowenig von Catena wie die gleiche Darstellung im Museo Civico in Padua, eine Arbeit des *Vincenzo delle Destre*, n der in Verona, Treviso und Venedig von 1488—1557 nachweisbar ist.

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

Unter diesen Künstlern gehört *Andrea Previtali* gen. *Cordegliaghi* aus Bergamo (seit 1511 wieder in der Heimat, † 1528) zu den sich eng an Bellini anschließenden Malern. Namentlich seine kleineren Bilder machen in ihrer hellen Färbung, ihrer sauberen, glatten Behandlung, ihren lieblichen Gestalten einen erfreulichen Eindruck. Zu großen Altarbildern reicht sein mäßiges Talent nicht aus. Sein frühestes datiertes Bild, v. J. 1502, besitzt das Museo Civico in Padua. Unter den zahlreichen Bildern der Gal. zu Bergamo ist p

a sein Hauptwerk eine thronende Madonna. Auch im Dom 1524, in
 b S. Spirito (1515 und 1525, diese im oberen Teile von anderer Hand),
 und in Privathäusern dort findet sich manches von ihm zerstreut. —
 c In Venedig in der Sakristei von S. Giobbe ein schönes frühes
 Bild, die Verlobung der h. Katharina in trefflichem Rahmen; der
 d Christus auf dem Ölberg in der Brera (364, dat. 1512), die große
 e Verkündigung in der Kirche S. M. del Mesco zu Ceneda; eine
 f Madonna bei Dr. G. Frizzoni in Mailand (1506); spät die beiden
 kleinen Bilder (Geburt und Kreuzigung, aus dem Redentore) in der
 g Akademie zu Venedig (Saal der Bellini-Schüler), sowie ihre Pen-
 dants (Christus in der Vorhülle und Durchzug durchs rote Meer) in
 h der Kapelle des Dogenpalastes. Eine Madonna mit dem Stifter
 i beim Conte Porto zu Vicenza, an der sich der Künstler Schüler
 des Giov. Bellini nennt, ist bezeichnet Andreas C. A. Das kleine
 k Mannesporträt in der Gal. Poldi zu Mailand wäre eines Antonello
 nicht unwert.

Ein paar andere Bergamasken, *Francesco da Santa Croce*, Sohn
 des Simone, sein oft mit ihm verwechselter Schüler *Francesco Bizzo
 de' Vecchi* (Sohn des Bernardo da Santa Croce) und *Girolamo da
 Santa Croce*, späte Schüler Giov. Bellinis, bleiben bis gegen die
 Mitte des 16. Jahrh. in ähnlicher altertümlicher Weise tätig. Vom
 l älteren *Francesco* eine thronende Madonna in S. Pietro zu Mu-
 rano; vom jüngeren das große Nolimetangere in der Akademie
 zu Venedig (Nr. 149, von 1513) und andere Bilder ebenda (Nr. 159
 n und 326). Von *Girolamo* ein Bild mit Heiligen in S. Silvestro
 zu Venedig (1520), ein großes farbenprächtiges Abendmahl in
 o S. Martino (1549), ein zweites, noch in Anlehnung an bellineske
 p Auffassung, in S. Francesco della Vigna, ein Freskenzyklus
 q in S. Francesco zu Padua (2. Kap. rechts), ein treffliches be-
 r zeichnetes kleines Männerporträt in der Gal. Poldi zu Mailand
 (Nr. 18).

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

Von ähnlicher Begabung, aber übermäßig hell und glasis in der
 Färbung ist auch *Francesco Bissolo* (1464—1545), angeblich aus Tre-
 viso. In der Akademie zu Venedig u. a. eine Darstellung im Tem-
 pel (Nr. 93) und eine Madonna (Nr. 92, s. S. 748, q); besser die h. Ka-
 tharina von Christus mit der Dornenkrone gekrönt (Nr. 79); eine be-
 v sonders gute Madonna in der Gal. Layard, Bilder in Redentore
 w und S. M. Mater Domini (Verklärung Christi, kräftiger als gewöhn-
 x lich); im Dom von Treviso eine Glorie der h. Eufemia. Von seiner

Hand ist auch wohl die tüchtige h. Familie mit h. Georg in S. Maria di Montalto zu Messina, dem Tizian zugeschrieben.

Noch geringer sind einige Künstler, die nur durch ihre Bezeichnung auf wenigen erhaltenen Bildern bekannt sind. So *Pasqualino* (Museo Correr, Mad. mit der h. Magdalena, von 1496); *Marco Belli* (in der Gal. zu Rovigo Kopie der „Beschneidung“ von Giov. Bellini, vgl. S. 729, m); *Andrea Busati* (thronender Markus mit Andreas und Franz in der Akademie zu Venedig, Nr. 81, a und ein bezeichneter h. Antonius im Museo Civico zu Vicenza). e

Mehrere Künstler haben ein besonderes Interesse durch eine Beimischung von deutscher Art in ihren Werken. Zwei davon galten sogar mit Unrecht als Deutsche von Geburt oder von Herkunft: der nur durch die Aufschrift eines Bildes im Pal. Aluise Mocenigo zu Venedig bekannte *Nicolaus de Barbaris*, ein sehr geringer karrierender Maler, — und der durch seinen Einfluß auf Dürer bekannte Maler und Stecher *Jacopo de Barbaris* (Jakob Walch, aus Cremona gebürtig, um 1450, † vor 1515, nach 1500 erst in Nürnberg, dann in den Niederlanden als Hofmaler des Bischofs von Utrecht, Johann von Burgund, und der Margarethe von Österreich). Von ihm hat Italien nur noch das feine Bildchen eines Falken im Pal. Layard g in Venedig und die bezeichnete wichtige Tafel mit dem Selbstporträt und dem Bildnis des Luca Pacioli, im Museum zu Neapel, aufzuweisen. Neuerdings hat man ihm irrtümlich allerlei unter sich sehr verschiedene Werke zugeschrieben, in Italien die beiden Porträts der Sammlung Lochis (Nr. 147, 148) in der Galerie zu Bergamo und die um 1490 entstandenen großartigen i Dekorationen um das Grabmal Onigo in S. Niccolo zu Treviso, k die mit seinen beglaubigten Bildern und Stichen nichts gemein haben. — *Marco Marziale* zeigt in seinem lebendig erzählten, hellfarbigen Emausbilde in der Akademie (Nr. 76, dat. 1506) neben l nordischen Zügen den Einfluß des Carpaccio. Von ihm eine Darstellung im Tempel im Conservatorio S. M. delle Penitenti m bei S. Giobbe (1499), eine Kreuzabnahme bei Crespi in Mailand; eine geringe Madonna in der Gal. zu Bergamo (1504) o läßt den Einfluß des Bildes von Perugino in S. Agostino in Cremona erkennen, wo Marziale sich längere Zeit aufgehalten hatte

Die Künstler des Friaul, die sich in der Schule der Bellini ausbildeten, werden wir in der nächsten Epoche im Zusammenhang mit den lokalen Schulen der terra ferma betrachten. — In Parma haben wir bereits in *Crist. Caselli* einen Schüler des Giov. Bellini kennen gelernt; wie weit Bellinis Einfluß reichte, zeigen auch die in den Marken und in Ravenna heimischen Künstler. Von *Nic. Rondinello* aus Ravenna, 1495 in Venedig, ist ein durchaus bel-

a lineskes Madonnenbild im Pal. Doria zu Rom; ein zweites, ursprünglich schon mit Bellinis Namen bezeichnet, wird ihm dort jetzt
 b gleichfalls zugeschrieben. Bestes Altarbild in der Annunziata zu Parma (1518); ein größeres Bild und eine thronende Madonna mit
 c Heiligen (Nr. 176) in der Brera. — In seiner Heimat kam der Meister später wieder mehr unter den Einfluß des Palmezzano, wie
 d mehrere Bilder in Forli (im Dom ein h. Sebastian) und besonders
 e in den Kirchen von Ravenna bezeugen.

Als verwandte, meist geringere Meister der Mark, deren Stil durch umbrische und bolognesische neben venezianischen Einflüssen
 f bestimmt wird, sind *Baldassare Carrari* (Altarbild in der Pinakothek von Forli, 1512, Nr. 105), *Franc.* und *Bernardo Cotignola*
 g (gemeinsames Bild von 1504 in der Brera; ein S. Conversazione von 1499 und eine Pietà ebendort; ein Christus von Magdalena be-
 h weint im Museo Civico zu Verona (Nr. 118); ein großes Altar-
 i bild von 1513 in der Pinakothek zu Forli usw.), *Benedetto Coda* (besonders schwach), *Gasparo Sacco* und der spätere *Luca Longhi* zu erwähnen.



Die Maler von Vicenza zeigen eine glückliche Mischung von Einflüssen der Paduaner und der venezianischen Schule. An ihrer Spitze steht *Bartolommeo Montagna* (geb. um 1450, † 1523). In der kräftigen Formengebung und Gewandung, wie in der würdevollen, oft großen und energischen Auffassung seiner Charaktere zeigt er sich von Mantegna beeinflusst; im Aufbau, in der Ausstattung und Färbung sind seine Altarwerke denen des Giov. Bellini, namentlich den frühen paduaner Gemälden des Meisters verwandt, der vielleicht sein Lehrer war. In dem körnigen Auftrag, der Kraft und Tiefe der Farbe kommt er dem Carpaccio am nächsten. Charakteristische frühe Bilder, die noch lokale Befangenheit in der Hagerkeit der Figuren und der trockenen Temperaturechnik zeigen, sind eine thronende Madonna zwischen vier Heiligen unter offenem Baldachin, und die Anbetung
 k des Kindes (wohl schon um 1480) in der Gal. zu Vicenza, sowie eine ähnliche thronende Madonna zwischen den hh. Sebastian und
 l Rochus in der Gal. zu Bergamo (1487). — Seine Haupttätigkeit
 m fällt zwischen 1490 und 1505. Padua besitzt in S. M. in Vanzo das Altarbild einer thronenden Madonna zwischen vier Heiligen, ein schönes früheres Werk. — Noch bedeutender sind die jetzt zer-
 n streuten Tafeln eines großen Altarbildes in SS. Nazaro e Celso zu Verona (1493), wo er auch gleichzeitig die Capp. di S. Biagio mit (leider schadhafte) Fresken ausschmückte. — Das große Altar-
 o bild in der Brera, die thronende Madonna in prächtigem Kapellenraum, zu ihren Seiten je zwei Heilige, auf den Stufen des Throns

drei spielende Engel, ist durch den Aufbau, die schönen Gestalten voll Ernst und Würde und die reiche, harmonische Färbung von außerordentlicher Tiefe eines der schönsten Bilder, das Oberitalien damals hervorgebracht hat (1499). — In der Certosa von Pavia ein ähnliches, etwas kleineres Bild von hellerer Färbung. — In Vicenza selbst besitzt die Galerie neben den genannten Jugendwerken mehrere spätere große Tafelbilder; — ebenda in S. Bartolommeo, S. Corona und im Dom je ein tüchtiges bezeichnetes Altarbild. Bedeutender noch ist eine Beweinung Christi in Monte Berico (1500), von ergreifender Schilderung des Schmerzes bei kräftigem, fast derbem Naturalismus der Gestalten. Die Fresken mit dem Martyrium Petri in S. Lorenzo (Kap. I. vom Chor) zeigen noch in ihrer Zerstörung den großen Sinn des Künstlers für Anordnung und Färbung und seine vornehme Auffassung. Andere Fresken im Dom und in Monte Berico. — Ein großes Altarbild in S. Giovanni Ilarione (zwischen Vicenza und Verona). — In Venedig besitzt die Akademie eine thronende Madonna zwischen den hh. Sebastian und Hieronymus (Nr. 80, einst mit 1502 dat. und aus Verona stammend), herben Gestalten von fast mürrischem Ausdruck, und Christus zwischen den hh. Rochus und Sebastian, die in inbrünstiger Verehrung sich zu ihm wenden (Nr. 78); beide etwas zu schwer bräunlich in Kolorit. — Auch die großartige unter Mantegnas Namen im Vatikan befindliche Beweinung Christi ist offenbar ein Werk des Montagna (und nicht des Buonconsiglio, dem man es auch zuschreibt). Kleinere Bilder in der Galerie Layard in Venedig, im Museo Poldi zu Mailand, in den Galerien zu Modena und Bergamo (h. Hieronymus in Landschaft; ähnlich bei G. Frizzoni in Mailand).

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

Mit Bart. Montagna hält dessen Schüler *Giov. Buonconsiglio*, gen. *Marescalco* (erwähnt 1497—1537), als Kolorist gelegentlich den

Vergleich aus. Sein frühestes Werk, nach Komposition und Empfindung sein Meisterstück, eine Beweinung Christi in felsiger Landschaft (Vicenza, Galerie, noch in Tempera), ist in der herben Charakteristik und dem feinen grauen Ton noch paduanisch bedingt. Ebenda, weit geringer, u. a. die Halbfigur der h. Katharina. ^b In dem erhaltenen Teil eines Altarbildes in der Akademie zu Venedig, die h. Thekla zwischen den hh. Cosmas und Benedikt in Halbfigur (Nr. 602, dat. 1497), hat er schon die volle Leuchtkraft und Durchsichtigkeit der Farbe eines Giov. Bellini. — In höherem Maße ist dies dann bei zwei ganz ähnlich angeordneten Altarbildern in Venedig der Fall: St. Sebastian zwischen den ^c hh. Rochus und Laurentius, in S. Giacomo dall' Orio, und Christus, die Weltkugel in der Hand, zwischen den hh. Erasmus ^d und Sekundus im vollen Waffenschmuck, in S. Spirito (1534); beides prächtige Farbenbilder, die Hallen mit Goldmosaik. — Ein ^e umfangreiches Altarwerk in S. Rocco zu Vicenza (von 1502); ^f drei andere große Bilder im Dom zu Montagnana (1511—13) ^g haben durch Übermalung ihren Reiz eingebüßt. — Die Gal. des Kapitols besitzt das interessante, aber nicht bedeutende Selbstbildnis des Künstlers.



In Verona begann der neue Aufschwung der Malerei früher noch als in Padua und Venedig. Als der erste und bedeutendste Renaissancekünstler erscheint hier der als Medailleur mit Recht berühmte und gefeierte *Vittore Pisano*, genannt *Pisanello* (geb. um 1380, † 1451). Auf seine Ausbildung in der Kunst der Malerei hat Gentile da Fabriano, mit dem zusammen er in jungen Jahren im Dogenpalast zu Venedig (s. S. 674) tätig war, wohl den größten Einfluß gehabt. Dem kräftigen Naturalismus und der breiten Behandlung, die seine Medaillen (soweit datiert, sämtlich aus seiner letzten Zeit) auszeichnen, begegnen wir auch in seinem nur in dürftigen Resten erhaltenen Wandgemälden. Hier setzt er Altichieris monumentale Tradition fort und vererbt an die nachfolgende Schule von Verona das Streben nach Korrektheit in der Zeichnung, die Vorliebe für Reichtum des Kostüms, die Lust an der Darstellung der Natur mit ihren Details aus Tier- und Pflanzenwelt und — in seinen Figuren — vornehme Zurückhaltung in Pose und Geste, gepaart mit regelmäßiger Schönheit der Typen und Würde des Ausdrucks. Erhalten sind in Verona: am Grabmal Brenzoni († 1420) der Freskenschmuck mit der schönen, noch altertümlichen ^b Verkündigung in S. Fermo und in S. Anastasia, am Bogen über der Capp. Pellegrini rechts neben dem Chor, St. Georg als Drachentöter, eine besonders energische, charakteristische Gestalt zur Seite

der befreiten Jungfrau, in sehr entwickelter Landschaft. — In der Gal. zu Bergamo der kleine Kopf des aus Vittores Medaillen bekannten Lionello d'Este.

Pisano steht in Verona ganz vereinzelt da; Schule hat er nicht gemacht. Sein jüngerer Zeitgenosse *Stefano da Zevio* (geb. 1393) erscheint in einem Madonnenbildchen der Gal. Colonna zu Rom und in der kleinen flüchtigen Anbetung der Könige in der Brera (Nr. 287) weit altertümlicher, wie ein Miniator unter dem Einflusse des Gentile da Fabriano. Auch die beiden in der Gal. zu Verona bisher dem Pisano zugeschriebenen Madonnen im Rosenhag, die wie altkölnische Werke anmuten, sind augenscheinlich von seiner Hand (Nr. 341 und Nr. 90). — Die Fresken in S. M. della Scala ebenda (Kap. r. vom Chor, von der Sakristei zugänglich), die kleine Szenen aus dem Leben von Heiligen darstellen, tragen den gleichen Charakter, sind aber sehr übermalt. Ihm gehören ferner: die (fast völlig verblaßte) Lünette über der Seitentür von S. Eufemia, die über dem Portal von S. Giovanni in Valle und die bezeichnete Madonna mit dem h. Cristof an Nr. 35 in Via Porta Vescovo (sehr beschädigt). — Auch die vorzügliche Verkündigung mit zwei Heiligen am Grabmal Sarego in S. Anastasia steht ihm nahe. — Ähnlichen Charakter zeigt das Bild des *Giov. Badile* in der Gal. zu Verona. Von einem fortgeschritteneren Schüler Stef. Zevios rührt das Fresko der Madonna in der Glorie in einer Seitenkapelle von S. Francesco zu Mantua (jetzt Arsenal); aus derselben Schule die Madonna mit den hh. Benedikt und Johannes und zwei Donatoren, bez. *Nicolaus de Verona* und dat. 1461.

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

(XVIII, Nr. 617) eine von Cherubim umgebene, thronende Madonna mit vier männlichen Heiligen.

Francesco Buonsignori (1455—1519) erscheint wie ein Geistesverwandter des Bartol. Montagna, und wie bei diesem, ist auch bei Buonsignori die Ausbildung unter dem Einfluß der jüngeren Vivarini wahrscheinlich; später erfuhr er in Mantua, wo er für die Gonzaga beschäftigt war, den Einfluß Mantegas. Er ist herbe, aber energisch, bestimmt und groß in den Formen, kräftig in der Färbung.

a Eine kleine Madonna (1488) in der Galerie, wo auch ein größeres
 b Altarbild (1484); frühe (bez.) Madonnen in S. Eufemia, S. Paolo,
 c S. Fermo (neben dem l. Querschiff, 1484) und S. Bernardino
 d (1488). — In der Brera der früher dem Mantegna zugeschriebene
 h. Bernardin, Nr. 170, ein ernstes, durch seine dekorative Anordnung
 interessantes frühes Werk in Wasserfarben auf Leinwand, und die
 spätere Lünette mit den hh. Franziskus und Antonius, das Christma
 e des h. Bernardin haltend. In der Gal. Layard zu Venedig ein
 Halbfigurenbild der Madonna mit Heiligen, dem Mantegna sehr nahe-
 stehend, ebenso der kreuztragende Christus der Sammlung Carrand
 f im Museo Nazionale zu Florenz. — In seinen späteren Werken
 nimmt er wieder einen persönlicheren, mehr veronesischen Charakter
 an, wie in der Kreuztragung und der Vision der seligen Osanna im
 g Museo Patrio zu Mantua, in dem berühmten h. Sebastian in
 h S. M. delle Grazie bei Mantua und in seinem letzten, 1519 datierten
 i Bild in S. Nazaro e Celso zu Verona (Capp. S. Biagio), worin
 er sich durch die volleren Formen, durch ein wärmeres Kolorit und
 das *Sfumato* in der Schattengebung als Führer der nachfolgenden
 Malergeneration kundgibt. — Ein Werk seiner Hand ist auch das
 k Mantegna benannte Porträt des Vespasiano Gonzaga in Bergamo
 (Gal. Lochis, Nr. 154; Zeichnung dazu in den Uffizien), wie auch das
 l männliche Profilbildnis und der Kopf einer Heiligen bei Crespi in
 Mailand. Neuerdings sind ihm auch die Bildnisse Guidobaldos I.
 m von Urbino im Pal. Pitti (Nr. 195) und seiner Gemahlin Elis. Gon-
 zaga in den Uffizien (Nr. 1121) zugeteilt worden. (Letzteres eher
 von *Caroto*.)

Von *Domenico Morone* (geb. 1442) sind in Verona nur noch die kürzlich wieder aufgedeckten, sehr schadhafte Fresken der Antoniuskapelle in S. Bernardino (wo er noch 1503 das Refektorium ausmalte) übrig. Seine Bedeutung lernt man besser kennen aus dem p interessanten Zeitbild der Gal. Crespi in Mailand, die Ermordung des Rinaldo Buonaccolsi durch Luigi Gonzaga darstellend. Es zeigt, welchen Fortschritt die Kunst Veronas dem unter unmittelbaren Einfluß Squarcones ausgebildeten Meister verdankte.

Noch durchschlagender war auf sie die Einwirkung des dritten bedeutenden Künstlers Veronas in der zweiten Hälfte des Quattro-

cento, des *Liberale da Verona* (1451—1586). Von seinem Können als Miniator geben die Meßbücher der Libreria des Doms von Siena und der Pinakothek zu Verona Zeugnis; auch als Maler beweist er sein Geschick in vielfigurigen Bildern, in der Anbetung der Könige mit reicher Landschaft im Dom und in den drei Predellenzenen im Arcivescovado daselbst. Diese — wie die meisten seiner Tafelbilder — teils von Mantegna, teils von der tiroler Malerschule beeinflußt, zeichnen sich durch kräftigen Ausdruck, warmes Kolorit und schwungvolle Komposition (die leicht ins Barocke umschlägt) aus, lassen aber zuweilen an Richtigkeit der Zeichnung zu wünschen. So die zwischen zwei Engeln emporsehwebende h. Magdalena mit zwei weiblichen Heiligen in S. Anastasia (I. vom Altar des I. Querschiffs), die Kreuzabnahme in S. Lorenzo und viele andere Bilder in den Kirchen und der Pinakothek Veronas. Ein großes h. Sebastian in der Brera, hart und scharf, ein gutes Aktbild. Noch mehr mantegnesk ist der Meister in seinen Fresken: eine Grablegung in S. Anastasia (3. Altar r.), sechs Heiligenfiguren in S. Nazaro e Celso (Capp. S. Biagio, um den Bogen r.), Adam und Eva mit der Krönung Mariä darüber auf Piazza d'Erbe (Casa Crestani).

Von dem Architekten *Giov. Maria Falconetto* (1458—1534) Fresken von 1498 in der Kap. S. Biagio in S. Nazaro e Celso und im Dom, über dem 2. und 3. Altar der rechten Schiffswand Heiligengestalten in großartiger architektonischer Umräumung und über der Kapelle links vom Chor die Grablegung und Auferstehung; ferner in S. Pietro Martire die Verkündigung mit wunderlichen Allegorien ringsherum und den zwei knieenden deutschen Donatoren (1509—16). Von seinen viel unbedeutenderen Tafelbildern haben sich erhalten: die Madonna mit sechs Heiligen in S. Giovanni in Fonte und die dazugehörige Predella im Dom (4. Altar l.), sowie in der Pinakothek Augustus und die Sibylle (VI, Nr. 378) und vier Bildchen mit Heiligengeschichten (III, Nr. 189—191).

Franc. Morone (1474—1529), der Sohn und Schüler Domenico's, ist wohl der delikateste Meister der ganzen Schule. Seine reiche Palette stimmt er zu ernster Harmonie, seinen edlen Gestalten, mit oft sehr individuellen Zügen, verleiht er ein kräftiges Relief, seinen Landschaften eine Luftperspektive von großem Reiz. In seinen zwei ältesten Bildern schon, dem Gekreuzigten mit der Madonna und Johannes dem Evang. in S. Bernardino (Capp. della Croce, 1498; die Flügel mit den hh. Franz und Bartholomäus in der Pinakothek, V, Nr. 285 und 291) und der h. Dreieinigkeit mit Maria und dem Täufer in der Pinakothek (V, Nr. 330), zeigt er die mantegnesken Formen unter dem Einfluß der weicheren Linien eines Giov. Bellini, in der reichen, von feinem Gelb beherrschten

a Färbung ist er echt veronesisch. In S. M. in Organo das höchst sorgsam behandelte Bild der Madonna mit den hh. Martin und
 b Augustin (1503), in S. Anastasia (im r. Querschiff) der h. Paulus
 c mit anderen Heiligen und Donatoren, im Dom (neben dem 3. Altar r.)
 d zwei Heiligenfiguren und im Arcivescovado eine Madonna, gleich
 e reizvoll in Komposition wie Kolorit. Ferner in der Pinakothek
 eine nicht weniger feine Madonna (III, Nr. 182), eine h. Katharina
 mit Donator (IV, Nr. 259), die Fußwaschung (V, Nr. 305, aus S. Bernar-
 f dino, 1503) u. a. m. — In Mailand in der Brera eine thronende
 g Madonna mit den hh. Nikolaus und Zeno (Nr. 296), im Museo Poldi
 Samson und Delila von seltener Grazie und Empfindung, in den
 h Museen von Padua und Bergamo zwei Madonnen. — Von seinen
 i Fresken bewahrt die Pinakothek eine Madonna (1505, XII, Nr. 560),
 die große Taufe Christi und vier Evangelisten (VII, Nr. 462—66, aus
 SS. Nazaro e Celso, früher dem Cavazzola zugeschrieben), und die
 k Capp. della Vittoria (neben der Pinakothek gelegen) einen Gott-
 vater in Glorie und die Evangelisten an der Decke. Sein Meister-
 werk in dieser Gattung ist aber die edle Dekoration der Sakristei
 l von S. M. in Organo mit Halbfiguren berühmter Benediktiner und
 (im Mittelfeld der Decke) dem verkürzt schwebenden Salvator mit
 Heiligen. Hier erscheint er als ein völlig reifer Meister des 16. Jahrh.

Michele da Verona, ein anderer Schüler Dom. Morones, malte in
 m S. Anastasia die Dekoration um den 1. Altar links und in S.
 n Chiara (Apsis, 1509) Gottvater mit Engeln, Christus, zwei Propheten
 o und die Evangelisten. Die Brera bewahrt von ihm eine bezeichnete
 und datierte (1500) große Kreuzigung (Nr. 586 ^{bis}) in schöner Land-
 p schaft mit der Darstellung Veronas. Eine zweite kleinere Kreuzigung
 q in S. M. in Vanzo zu Padua, von 1505, schlecht erhalten. In der
 Pinakothek zu Verona eine zweifelhafte Madonna (II, Nr. 149).

Mit *Girolamo dai Libri* (1474—1556) gelangen wir zu den Mei-
 stern des ausgesprochenen Cinquecento. Als Miniator lernt man ihn
 r in den Meßbüchern der Pinakothek kennen. Seinen Gemälden eigen-
 tümlich ist die Regelmäßigkeit der Physiognomien, ein glänzendes
 Kolorit und die Vorliebe für weite, hügelige Landschaften von großer
 Mannigfaltigkeit; fruchtbehagene Bäume weiß er darin mit großem
 s Geschick anzubringen. In der Pinakothek ein schönes Presepio
 mit kühn gezeichnetem Christkinde (V, Nr. 290), eine Madonna mit
 den hh. Sebastian und Rochus (IV, Nr. 252), eine zweite mit dem
 h. Joseph und Tobias (V, Nr. 339, dat. 1530), eine dritte mit den
 hh. Paulus und Andreas (V, Nr. 333, dat. 1530), eine Taufe Christi
 (IV, Nr. 253) und zwei Madonnenbilder (II, Nr. 138 und 148). In S.
 t Anastasia die Madonna mit Heiligen von 1512 (r. Querschiff), in
 u S. Paolo eine Madonna mit der h. Anna und anderen Heiligen, be-
 v sonders farbenprächtig, in S. Tommaso ein h. Rochus mit Sebastian

und Hiob, in S. Giorgio in Braida (4. Altar l.) die Madonna mit zwei Bischöfen und musizierenden Engeln (1526), wohl seine vollendetste Schöpfung. In S. Nazaro e Celso hat er 1527 zu dem Bilde Buonsignoris die farbenprächtige Predella ausgeführt.

Giovanni Francesco Caroto (1470—1546) genoß Liberales Unterricht und erfuhr in Mantua den Einfluß Mantegnas, wie ein in zwei Exemplaren, in der Gal. zu Modena (1501) und (vorzüglicher) in der Akademie zu Venedig (Nr. 182) erhaltenes Jugendwerk bekundet: eine Madonna mit dem Nähen eines Hemdchens beschäftigt. Von seinem Lehrer nahm er das durchsichtige Kolorit und steigerte es namentlich in den Karnationen, deren Weichheit er mit Erfolg wiederzugeben trachtet. — Von seinen in Casale Monferrato ausgeführten Fresken ist nur noch das Bruchstück einer Madonna mit Kind in S. Domenico übrig (1518). — Das Wandgemälde einer Verkündigung von 1508, im Oratorium S. Girolamo zu Verona, zeigt edle Gestalten von auffallend kalter Färbung. — Weitans das Wichtigste sind seine Fresken mit der Geschichte des Tobias und einem herrlichen h. Rochus in S. Eufemia (Capp. Spolverini, r. vom Chor), wo auch am Altar zwei Heilige, — die Flügel der jetzt in der Pinakothek befindlichen Tafel mit Tobias und den drei Erzengeln (V, Nr. 348), im Sfumato der Karnation und des Landschaftlichen Correggios nicht unwürdig. Etwas früher die Verkündigung in S. Giorgio in Braida (zwei Tafeln r. und l. vom Chor) k und eine lebhaft bewegte Madonna mit zwei Heiligen und dem Donator in S. Giovanni in Fonte. Von 1518 datiert das Hochaltarbild von S. Paolo, die Madonna in trono mit den gigantischen Gestalten der hh. Petrus und Paulus im Vordergrund¹⁾. In S. Bernardino (Capp. della Croce) der Abschied Christi von seiner Mutter; in S. Stefano eine Madonna in Glorie mit Heiligen; in S. Giorgio in Braida die hh. Sebastian und Rochus, die Transfiguration und die herrliche Predella mit Gethsemane, der Grablegung und Auferstehung (8. Altar r.); endlich (1. Altar r.) sein letztes Werk (1545) St. Ursula mit ihren Jungfrauen, in Tempera ausgeführt. Nicht viel früher sein prächtiger St. Martin zu Pferde mit der Madonna in Wolken in S. Anastasia (4. Altar r.). — Eines seiner Hauptwerke p ist das große Altarbild von 1528 in S. Fermo Maggiore (Capp. q del Sacramento). — Eine um drei Jahre jüngere h. Familie in der Pinakothek (II, Nr. 114) verrät schon den Einfluß des nächstern Klassizismus, der von Giulio Romanos Werken in Mantua

1) Bezeichnet: JOANNES 1518. Der Umstand, daß sich der Meister auf anderen Bildern Franciscus nennt, so auf dem Ursulabilde in S. Giorgio: FRANCISCUS CAROTUS P. A. D. MDXXXV, läßt die Annahme zweier Maler Caroto, eines Älteren, Giovanni, und eines jüngeren, Francesco, zu, die zueinander in engem Schulzusammenhang stehen.

ausging; die graue Untermalung einer Anbetung der Hirten ebenda (IV, Nr. 260) ist eine unscheinbare und doch edle Schöpfung (der Geist Lionardos berührt die Schule des Mantegna); — ebenda eine andere Anbetung des Kindes, eine thronende Madonna mit Heiligen auf Wolken (V, Nr. 325), eine graziöse h. Katharina (IV, Nr. 251), die Fußwaschung (V, Nr. 300), die Versuchung des Heilands (II, Nr. 112),
 a der Sturz Luzifers (II, Nr. 153) und im Arcivescovado eine Auf-
 erweckung des Lazarus mit schöner Landschaft (1531). — Auswärts,
 b in Mantua, Chiesa della Carità, ein Jugendbild unter Einfluß
 Buonsignoris mit den hh. Erasmus, Michael und Johannes dem Evang.,
 c in der Sammlung Fontana in Turin eine Klage um den Leichnam,
 d in Mailand bei Crespi eine schöne Madonna (1530) und bei Dr.
 e Frizzoni eine Geburt Mariä, endlich in Bergamo ein bethlehemi-
 tischer Kindermord (Gal. Morelli, Nr. 137).

Von *Paolo Morando, il Cavazzola* (1486—1522), der in der großen Auffassung seiner Gestalten, in der Tiefe der Empfindung, Korrektheit der Zeichnung und Pracht der Färbung allen genannten
 f Künstlern überlegen ist, enthält die Pinakothek das große Haupt-
 werk einer Passion in fünf Bildern (aus der Capp. della Croce in S. Bernardino, 1517, V, Nr. 303, 308; VI, Nr. 390, 392, 394); schon ein Übergang aus dem Realismus des 15. Jahrh. in die edle, freie
 Charakteristik des 16. Jahrh., jedoch ohne leere Idealität; — ebenda außerdem eine frühe (II, Nr. 35) und eine viel spätere (II, Nr. 111)
 Madonna, Halbfiguren von Aposteln und Heiligen (V, Nr. 292—295,
 302); Christus und Thomas (V, Nr. 298); endlich sein letztes Bild,
 die treffliche Madonna in Engelglorie mit sechs Heiligen und der
 Stifterin (1522, V, Nr. 335), die in der ganzen Behandlung, auch in
 der schönen Landschaft, an die Ferraresen erinnert. (Von ihm und
Brusatorci sind auch die kleinen, mit biblischen Szenen staffierten,
 g schon oben [S. 229, a] erwähnten Landschaften in S. M. in Organo.)
 h In einer Nebenkapelle links an SS. Nazaro e Celso ein Fresko
 (Taufe Christi), ein zweites (über dem Bogen zur Capp. S. Biagio,
 ebendort), die Verkündigung vom Jahre 1510, als sein frühestes be-
 i kanntes Werk von besonderem Interesse. Endlich in S. M. in Or-
 gano (am Eingang zur Capp. del Sacramento) die Erzengel Michael
 und Raphael, al fresco gemalt. — Außerhalb Verona eine graziöse
 k Madonna bei Dr. Frizzoni in Mailand.

Niccolò Giolfino (datierte Werke von 1486—1518) erscheint in den
 l Bildern der Pinakothek minder bedeutend als in den Altarbildern
 m in S. Anastasia (4. Altar l.): Ausgießung des h. Geistes, am besten
 die Nebenmalereien, und (2. Altar l.) Christus in Glorie mit den hh. Eras-
 mus und Georg, im Hintergrund die Stadt Verona, seine beste Lei-
 n stung. — In S. M. della Scala eine zweite Ausgießung des h.
 Geistes (mit einer Madonna della Misericordia in der Lünette); anderes

im Dom, S. Stefano und S. Bernardino (Capp. della Croce, vier Passionsbilder). Überdies ist er der gewandteste Freskomaler der Schule, wie seine Arbeiten in S. M. in Organo (Geschichten des Alten Testaments an der r. Schiffwand, sowie Erzengel, Pharao, Abendmahl und Himmelfahrt in der Kap. r. vom Chor) und in S. Bernardino (Capp. di S. Francesco, 1. Kap., Szenen aus dem Leben der Heiligen) bezeugen.

Die vielfach sehr tüchtigen Fassadenmalereien dieser und späterer, weiter unten zu erwähnender Meister (jetzt z. T. in der Pinakothek aufgestellt) sind oben S. 253 u. ff. besprochen.



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

Der älteste unter den in Betracht kommenden Malern, *Vincenzo Foppa* aus Brescia (seit 1457 in Mailand tätig, † 1492), nimmt in Mailand eine ähnliche Stellung ein wie Mantegna in Padua. Für Filaretos Angabe, daß er ein Schüler des Squarcione gewesen sei, spricht das sehr paduanische, sorgfältige und energische Bildchen in der Galerie zu Bergamo, eine bezeichnete Kreuzigung von 1456 (Nr. 154 der Sammlung Carrara). Weniger bedeutend und zugleich altertümlicher erscheint sein h. Hieronymus ebenda. — Das große Fresko der Marter des h. Sebastian in der Brera zeigt einen wesentlichen Fortschritt zu achtbarem Naturalismus und kräftiger Färbung. Ebenda das Fresko einer Madonna zwischen zwei jugendlichen Heiligen in schöner architektonischer Umrahmung (1485), sowie einzelne Heilige von lieblicherem Gepräge. Der Art Mantegnas nähern sich einige groß aufgefaßte Gestalten erwachender Krieger am Grabe des Auferstandenen, am Gewölbe der großen Kapelle des Kastells zu Mailand; im Chor links an den Wänden auch einige treffliche Heiligengestalten von seiner Hand. In Mailand befinden sich ferner charakteristische kleine Madonnentafeln im Museo Artistico, im Museo Poldi und bei Dr. G. Frizzoni; eine größere, auch ein paar charakteristische Heiligengestalten im Pal. Trivulzi; ein h. Paulus bei Cav. Aldo Nosedà; endlich die zwei Verkündigungsbildchen Nr. 50 u. 52 in der Casa Borromeo (unter *Borgognones* Namen). — Als Tafelbild ist sein Hauptstück das vierteilige Altarwerk in der Brera, das bisher unter Zenas Namen ging, mit schwärzlichen Schatten in dem kühlen Fleischtone, von feinem Helldunkel und vornehmer Ruhe. Ein ähnliches Altarbild in S. M. di Castello zu Savona malte Foppa mit dem Maler *Lodovico Brea* zusammen (1489). Auch das bisher Bramantino zugeschriebene Martyrium Sebastians im Museo Artistico (früher in o

S. Sebastiano) ist ein charakteristisches Werk des Meisters. Seinen späten Stil charakterisiert ein großes allegorisches Fresko in der ehemaligen Libreria von S. Barnaba zu Brescia (Grisaille). —
 b Zwei artige biblische Bildchen, ganz in Foppas Art, in der Gal. zu Vicenza.

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

Zwei wenig jüngere Zeitgenossen und Nachfolger Foppas, gebürtig aus Treviglio, *Bernardino Butinone* und *Bernardo Zenale* (1436—1526) waren zugleich Ateliergenossen und sind deshalb schwer auseinander zu halten. Gemeinsame Arbeit (laut Inschrift)
 f sind die Fresken der Kap. Griffi in S. Pietro in Gessate zu Mailand (letzte Kap. l.), leider sehr beschädigt, und das monumentale vielteilige Gemälde hinter dem Hochaltar im Chor von S. Martino zu Treviglio (1485). *Zenale* ist der bedeutendere, stetiger in seinem künstlerischen Streben wie in seiner Entwicklung und mit größerem Schönheitsgefühl begabt. Von ihm sind an
 h dem Altarwerk in S. Martino der h. Martin, die Heiligen links,
 i die Auferstehung und die Kirchenväter der Predella; in der Kap. Griffi die beiden Hauptwände und der großartige h. Ambrosius zu Pferde. — Durch Übermalung ganz entsteht: eine Madonna zwischen
 k vier Heiligen in der Ambrosiana und eine bezeichnete und 1502
 l datierte Verspottung Christi der Gal. Borromeo in Mailand; ebenda das charaktervolle, fälschlich dem Borgognone zugeschriebene

Porträt des Bischofs Novelli von Alba. Den späten Stil Zenales charakterisiert das schöne Diptychon der Sammlung Frizzoni-Salis in Bergamo, der h. Michael und ein Stifter. Urkundlich beglaubigt ist Zenales Tätigkeit als Architekt am Dom und an S. Maria presso S. Celso (s. S. 149, c, 229, h).

Fast stürmisch zwischen den Einflüssen Foppas, Mantegnas, Bramantes, vielleicht auch Zenales umhergeworfen, erscheint *Butinone* bei immer wiederkehrenden Eigentümlichkeiten sehr verschieden in seinen Werken. Am altertümlichsten die Madonna mit Heiligen in der Brera (dat. 1454); ebenda ein späteres Madonnenbildchen; ganz paduanisch die bezeichnete Tafel der Gal. Borromeo auf Isola Bella; endlich völlig mantegnesk die große Madonna bei Duca Scotti in Mailand. An dem Altar in S. Martino zu Treviglio hat Butinone die Madonna, die Heiligen der rechten Seite und zwei Tafeln der Predella gemalt, mit welcher letzteren eine Beschneidung Christi in der Gal. zu Bergamo (Gal. Carrara), die Hochzeit zu Cana in der Gal. Borromeo in Mailand und ein kleines Altärchen mit Szenen aus der Geschichte Christi, Neuerwerbung des Museo Artistico im Kastell, eng zusammengehören. Sehr eigentümlich sind Butinones große Engelgestalten in S. Martino zu Treviglio, an der Decke der Kap. Griffi (ebenda der Gehängte mit dem Affen von ihm) und in einer Stube neben der Orgel in S. Pietro in Gessate zu Mailand.

Donato Bramante ist vornehmlich während seines Aufenthaltes in Mailand (1476—99) als Maler tätig gewesen und hat auch als solcher ganz eminente Schöpfungen hervorgebracht. Nur wenig ist uns erhalten, am besten die seit kurzem in die Brera übertragenen überlebensgroßen Gestalten von Kriegern, Sängern, Deklamatoren und Fechttern, die aus Casa Panigarola-Prinetti stammen; sehr groß gehaltene Figuren, die ihre Stammesverwandtschaft mit Melozzos da Forli Schöpfungen bekunden. Ähnlich das große Fresko mit dem Merkur und reicher ornamentaler Umräumung in einem Saal des Kastells. Groß und schlicht auch ein Christus als Schmerzensmann in der Klosterkirche von Chiaravalle bei Mailand; endlich fast erloschene Fassadenmalereien und ein etwas besser erhaltener Fries in einem Saale der Casa Silvestri (Corso Venezia 16).

Nach Bramante benannte sich sein gänzlich verschieden benannter Schüler *Bartolommeo Suardi*, gen. *Bramantino* (urkundlich genannt 1503—36), eine vornehme, fast übersensitive Natur. Vielleicht aus Butinones Werkstatt kam er zu Bramante, um endlich nach Aufnahme der großen Idee der Lichtkunst Lionardos, die er als einziger unter allen Mailändern wirklich erfaßte, seinen eigentümlichen, ganz persönlichen und überaus reizvollen Stil auszubilden. Frühwerk

nach des Bildhauers Omodeo Komposition ist die Anbetung des
 a Kindes in der Ambrosiana, eigentlich bramantesk dürfen die Lät-
 nette der Pietà, ehemals über dem Portal, jetzt in der Kirche S.
 b Sepolcro, und das Eccehomo bei Conte Lucchino del Mayno in
 Genua genannt werden. Bramantinos Lichtkunst offenbart sich zu-
 c erst in der Anbetung der Könige in der Gal. Layard in Venedig.
 Nach Lionardos und Bramantes Weggang von Mailand nimmt Suardi
 die erste Stelle unter den Malern ein und scheint von allen Seiten
 begehrt, besonders von der fürstlichen Familie Trivulzio beschäftigt.
 Fresken mit der Madonna zwischen Engeln, dem h. Martin mit dem
 d Bettler und ein entzückender Putto im Weinlaub (alle in der
 Brera) stammen aus dieser Zeit, wie andererseits die Entwürfe zu
 e Chorstuhlfüllungen für S. Domenico (heute in S. Bartolommeo) zu
 Bergamo und das Hauptwerk, die Vorzeichnung der zwölf großen
 f Teppiche mit den Monatsdarstellungen, die den Palazzo Trivulzio
 schmücken. — Im Jahre 1507 war Suardi in Rom, um (nicht erhaltene)
 Arbeiten im Vatikan auszuführen. Sein erstes Werk nach der Heim-
 kehr, voll von römischen Reminiszenzen, sind die Fresken aus der
 Legende der römischen Lieblingsheiligen S. Agnes und S. Theo-
 g dorus im Querschiff von S. Teodoro' zu Pavia. Aus derselben Zeit
 h eine mit großer perspektivischer Kunst gegebene Lukretia bei Conte
 Sola-Busca in Mailand. — Die letzte Periode dieses Künstlers,
 aus dessen Werkstatt Luini und Gaudenzio hervorgingen, charakteri-
 i sieren die zauberhaft feine Flucht nach Ägypten in der Madonna
 del Sasso bei Locarno, das Altarbild der hh. Michael und Am-
 k brosius vor der Madonna in der Ambrosiana, die h. Familie und
 l die Kreuzigung in der Brera, das letzte und zugleich umfang-
 reichste Malwerk Bramantinos. — Anklänge an seine Kunst zeigt die
 vielleicht von *Cesare Magnis* fein ausgeführte Darstellung der An-
 kunft des Äneas bei Dido in der Sammlung Avo. Borgogna zu
 m Vercelli (früher bei Conte Gioivo in Mailand).

Bernardino de' Conti ist ein mäßiger, als Nachahmer und Kopist
 Leonardos vegetierender Maler. In der bez. und 1501 dat. Madonna
 n der Gal. zu Bergamo kopierte er eine auch sonst oft wieder-
 holte Komposition Leonardos. Auch in seinen Bildnissen zeigt sich
 Conti meist unter dem Niveau selbst der geringeren gleichzeitigen
 Bildnismaler. Das früher Lukas van Leyden zugewiesene Bildnis
 o in den Uffizien (Nr. 895, s. S. 657, a), das des Knaben Fran-
 p cesco Sforza im Vatikan (Anticamera dell' Udienza, dat. 1496), das
 q eines Musikers (dat. 1497) bei Crespi in Mailand, ein viertes im
 r Museum zu Varallo und das Trivulzioporträt bei March. d'An-
 s grona zu Turin (1505) beweisen dies zur Genüge. — Ein anderer
 am mailändischen Hofe vielbeschäftigter Porträt- und Miniaturmaler,
Ambrogio Preda oder *de Predis*, Sohn des Miniaturmalers *Cristoforo*,

ist in Italien kaum noch vertreten. Vielleicht sind Jugendwerke ein paar Bildnisse in der Gal. zu Bergamo und bei G. Frizzoni zu Mailand.

Unter den älteren lombardischen Meistern, die zwar durch das Auftreten Leonardos in Mailand nicht ganz unbeeinflusst, aber im Grunde ihrer alten Kunstweise doch treu blieben, begegnet uns am häufigsten *Ambrogio da Fossano*, gen. *Borgognone* (erwähnt seit 1486, † 1523). Er lehnt sich anfangs an Foppa an, wie wir diesen in seinen späteren Bildern kennen lernten. Lebensvolle Charakteristik darf man bei ihm nicht suchen; muß er bewegte Szenen malen, so ist er lahm oder karikiert. Aber seine einfachen Andachtsbilder, seine thronenden Madonnen mit ihrem reichen Gefolge von Engeln sind meist von einer lebenswürdigen Gemütlichkeit und empfindsamer Auffassung; der zarte kühle Ton der feinen Färbung und das reiche Beiwerk des Throns (meist in Gold ausgeführt) erhöht noch den Reiz dieser Darstellungen. Seine erste nachweisbare Tätigkeit (1490 bis 1494) gehört der Certosa von Pavia an, wo außer den Altarbildern der Kreuzigung (1490), sowie der thronenden hh. Ambrosius und Sirius mit je vier Heiligen, Fresken von ihm in der ganzen Kirche zerstreut sind. Ein besonders schönes Bild ist der kreuztragende Christus mit Certosinermönchen in der Kunstakademie zu Pavia. — In Mailand malte er die Chornische von S. Simpliciano mit der Krönung Mariä aus; in S. M. della Passione die Lünetten und die Decke der Sakristei. In S. Ambrogio (I. Taufkap. links, kürzlich freigelegt) Christus als Schmerzensmann, fast wie ein früher Luini. Seine große Himmelfahrt Mariä in der Brera (Nr. 75, dat. 1522) ist schon etwas zu flau; besser ebenda mehrere Einzelgestalten von Heiligen in Fresko, ein h. Rochus in Landschaft, darüber die Madonna (später) und eine kleine frühe Madonna. — Ein ähnliches frühes lebenswürdiges Werk ist die Madonna in der Ambrosiana, deren Thron von einer Engelschar umgeben ist; am Fuße vier h. Bischöfe mit dem Stifter. — Gleichfalls früh, in deutlicher Anlehnung an Foppa, das kleine Halbfigurenbild der Madonna bei March. Visconti-Venosta in Rom, herrlich erhalten, von leuchtendem Kolorit. — Die Privatsammlungen Mailands enthalten verschiedene Tafelbilder seiner Hand, namentlich Casa Borromeo, wo eine Madonna auf reichvergoldetem Thron vielleicht sein vollendetstes Werk genannt werden darf; einzelne Heiligengestalten bei Duca Scotti. — In Bergamo einige Bilder in der Galerie (besonders gut Nr. 229); in S. Spirito das große vielteilige Altarbild mit der thronenden Madonna (1498). — In SS. Martiri zu Arona eine späte Anbetung des Kindes (der halbrunde Abschluß modern), von größerer Tiefe der Färbung als irgend ein anderes Gemälde des Künstlers. In der *Incoronata* zu Lodi

a vier Bilder aus der h. Geschichte (1498) und in der Collegiata zu Melegnano eine Taufe Christi (1506). — Einem uns noch unbekanntem, dem Ambrogio sehr verwandten Maler kommt die große b lionardeske Altartafel der Brera zu: Lodovico Moro mit seiner Familie in Verehrung vor der zwischen den Kirchenvätern thronenden Madonna.

Von einer Anzahl anderer lombardischer Maler, die den Stil des 15. Jahrh. mehr oder weniger bis über 1540 hinaus beibehielten, ist besonders zu erwähnen: *Vincenzo Civerchio* aus Crema, der seit 1493 als recht tüchtiger Nachfolger des alten Foppa in Brescia tätig c ist. In der Galerie eine beachtenswerte Glorie des h. Nikolaus d (1495), in S. Alessandro eine gute Pietà (1504); eine Anbetung des e Kindes in der Brera, ein verwandtes Gemälde in S. M. del Carmine zu Mailand (Sakristei, neuerdings als „Art des Zenale“ charakterisiert). Spätere Bilder in seiner Heimat Crema (Dom, S. Bernardino). Dem Civerchio nahestehend fünf Tafeln mit musizierenden Putten bei Conte Sormani-Andreani in Mailand. g Einige tüchtige, leider schadhafte Madonnen unter den vor kurzem h aufgedeckten Fresken von S. Agostino delle Monache (Via i Langone). In der Gal. zu Bergamo ein bez. h. Franziskus.

Girolamo Giovenone aus Vercelli ist ein schwacher Vorläufer der in Gaudentio Ferrari gipfelnden piemontesischen Schule; Bilder von k ihm in der Galerie zu Bergamo und besonders in der Galerie zu l Turin, wo auch Bilder seines Sohnes *Giuseppe*. — *Macrino d'Alba*, gleichfalls Piemontese, in dessen Darstellungsweise sich paduanische und ferraresische Einflüsse mischen, ehe er in den neunziger Jahren m (Galerie und Akademie) gut vertreten; sein Hauptbild, eine durch kräftige Farbe ausgezeichnete Himmelfahrt Christi (1496), zielt den n 2. Altar rechts in der Certosa zu Pavia. Mehrere Gemälde in o seiner Geburtsstadt Alba: das trefflichste, eine thronende Madonna von 1501, mit den hh. Bernardinus und Franziskus, den Stiftern und p schönen leonardischen Putten im Stadthause; eine Anbetung des q Kindes in S. Giovanni (2. Altar links). — Eine thronende Madonna r zwischen zwei h. Bischöfen in der Galerie des Kapitols. — Schüler des Macrino d'Alba und zugleich ganz entschieden von den Niederländern beeinflusst ist *Defendente Ferrari* (1470—1532), dessen s Werke beinahe nordisches Gepräge zeigen. In der Tat wird eines seiner Hauptwerke im Dom von Turin (2. Altar r.) Dürer zugeschrieben. Andere Bilder finden sich in den Galerien zu Turin u (vier Tafelbilder) und Bergamo (kleine Passionsszenen) und im v Dom von Ivrea. — Die Bilder der beiden älteren *Piazza, Alber-*

tino und *Martino* (in S. Incoronata und S. Agnese von Lodi a und der Umgegend; ein Triptychon mit dem h. Nikolaus als Mittelbild bei Crespi in Mailand) zeigen Einflüsse von Borgognone b und der Schule Leonardos, während die glänzende Farbe auf Brescia weist.

Pierfrancesco Sacchi aus Pavia arbeitete hauptsächlich in Genua. Mit seinem einfachen Gemütsausdruck, seiner flandrisch reichen Ausführung bis in das kleinste Detail hinein, und mit den reichen landschaftlichen Hintergründen macht er gelegentlich einen Eindruck, der außer Verhältnis zu seiner geringen Begabung steht. In S. M. di Castello, 8. Altar rechts, drei Heilige in einer Landschaft (von 1526); die übrigen Bilder sind nicht aus seiner guten Zeit und nicht erwähnenswert. — In S. Pancrazio: St. Petrus und Paulus, von *Teramo Piaggia*, der hier völlig als Sacchis Nachahmer erscheint (anderswo dagegen sich der römischen Schule nähert). — Von *Lodovico Brea* aus Nizza (um 1500) u. a.: die Bilder der 3. Kap. links und des 5. Altars rechts in S. M. di Castello, mit auffallend starken e niederländischen Einflüssen. — Bei dem älteren *Semino (Antonio)* mischen sich Eindrücke von Sacchi, Brea und Perin del Vaga. Sein Hauptbild von 1531, das er nach der Inschrift mit einem Genossen „*Theramus Zoalis*“ (*Piaggia*?) ausführte, die Marter des h. Andreas in S. Ambrogio (4. Altar links), ist befangen und ungeschickt, aber t sehr fleißig und nicht ohne einzelne schöne Züge.



Eine interessante Schule sehen wir am Ausgang des Jahrhunderts auch in Cremona entstehen. Hier mischt sich mit den paduanisch-ferraresischen Einflüssen der früheren Zeit die Einwirkung der Venezianer, insbesondere des Giovanni Bellini, die namentlich für die Entwicklung des Hauptmeisters, *Boccaccio Boccaccino* (c. 1467 bis 1524/5), bestimmend wird. Venedig besitzt von ihm: die thronende Madonna mit vier Heiligen in S. Giuliano (1. Altar l.), am meisten g der Kunstweise Cimas verwandt; die im Freien sitzende Madonna mit vier Heiligen in der Akademie (Nr. 605), eins der ersten und schön- h sten Beispiele des Typus der Santa Conversazione (mit knienden und sitzenden ganzen Figuren in landschaftlicher Umgebung), der bald darauf von Tizian und Palma vecchio mit Vorliebe aufgenommen wurde; eine von Engeln verehrte Madonna im Pal. Layard; zwei kleinere tüchtige Madonnen mit Heiligen im Museo Correr; ähn- k liche Bilder, meist unter fremden Namen, u. a. in der Biblio- l thek von S. Marco (Madonna mit Kind), in den Gal. zu Vicenza m und Padua (zwei geringere Sante Conversazioni), im Pal. Pittin g (die sog. Zingarella des Garofalo, Nr. 246), in der Gal. Doria in o

- a Rom (Madonna mit vier Heiligen in Halbfigur), in der Gal. zu Modena (Madonna mit zwei knienden Hirten, *Aleni* benannt), in
 b der Gal. Crespi zu Mailand (Madonna) — alle leicht kenntlich an den kugelrunden Köpfchen und den großen, eulenartigen Augen.
 c — In S. Pietro zu Murano eine thronende Madonna mit Heiligen (eher vom Pseudoboccaccino, s. S. 748, g u. ff.). — In seiner Vaterstadt
 d Cremona ist im Dom der Chor (1506) und das Hauptschiff (1515) von ihm und seinem Sohne *Camillo* nebst andern Gehilfen, wie *Gianfrancesco Bembo*, *Altobello da Melone*, *Galeazzo Campi*, ausgemalt. Während sich in den Fresken der jüngeren Künstler schon der Einfluß der entwickelteren venezianischen Meister, namentlich des Pordenone und Romanino, die gleichzeitig mit ihm an der Ausschmückung des Domes beschäftigt waren, geltend macht, bleibt Boccaccino auch hier seiner Eigenart treu. Heiter und leicht in der Erzählung, geschickt in der Anordnung trotz seiner Vorliebe für das Detail, reich und harmonisch in der Färbung. — Mehrere Altarbilder des Meisters
 e von verschiedenem Wert im Dom, S. Agata (h. Familie von 1518,
 f falsch bez. *Gal. Campi*) und in der Galerie von Cremona.

Mit Boccaccino ist neuerdings ein anderer eigentümlicher Lombarde verwechselt worden, der, wie jener, längere Zeit in Venedig tätig war; sein bekanntestes Bild ist die Fußwaschung in der Akademie zu Venedig (Nr. 599, von 1500). Ebenda eine Madonna (Nr. 605) und Christus unter den Schriftgelehrten in Halbfiguren
 h (Nr. 598); in der Sakristei von S. Stefano eine Madonna in der Landschaft und zwei Heilige; das umfangreichste Bild, das Gastmahl in Emaus, in der Galerie von Treviso; anziehender eine
 k Madonna mit den Stiftern im Museum zu Neapel (III, Nr. 15); eine Madonna mit dem h. Sebastian (unter *Boccaccinos* Namen) in
 l der Galerie zu Modena. Dieser „Pseudoboccaccino“ ist in der Regel hart und grell in der Färbung, starr und nüchtern in den Figuren, die meist aus Leonardos Werken entlehnt sind.

Ein anderer Cremonese, der in Venedig tätig war und Lombardisches und Venezianisches in drolliger Weise vermischt, ist der erst neuerdings bekannt gewordene *Bartolommeo Veneziano*, der Meister der Dresdener Herodias. Sein frühestes Werk, eine Madonna vor
 m einer Landschaft (mit dem Santo von Padua), im Pal. Michiel delle Colonne zu Venedig, ist bezeichnet: 1502 9. apr. Bartolamio mezo Venizian e mezo Cremonese. Hier wie in der Madonna
 n der Gal. zu Bergamo (v. J. 1505, wiederholt, mit anderer Landschaft, in der Gal. Crespi zu Mailand, in der Ambrosiana
 o u. s. f.; dieselbe Madonna, echt bezeichnet *F. Bissolo*, in der
 p Akademie zu Venedig) erscheint er als schwacher Bellinischüler.
 q Dagegen nähert er sich in zwei gleichfalls in Mailand befindlichen weiblichen Brustbildern von feiner Durchbildung und eigen-

artigem Reiz dem Boltraffio: in der Lautenspielerin beim Conte a Cesare del Maino (1519), die oft kopiert wurde (Ambrosiana b u. a.), sowie in der an ihren eigentümlichen Ringellocken kenntlichen „Judenbraut“ beim Duca Giov. Melzi zu Mailand. Unter den eigentlichen Bildnissen ist das (früher Solario benannte) männliche Bildnis der Sammlung Crespi in Mailand das Hauptwerk. Ähnlich das große Porträt eines Mannes mit Schwert in der Galleria Nazionale zu Rom, der Mann mit dem Buch in der Ambrosiana, eine junge Dame in reichem Kostüm beim March. g Ambrogio Doria in Genua, ein geringeres Frauenbildnis in der Gal. Borromeo zu Mailand, das Bildnis eines Ehepaares in Casa Perego ebenda. 1



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

In Neapel waren unter dem letzten Anjou (René) und unter Alfons von Aragonien Bilder der flandrischen Schule (s. S. 751) zu einem solchen Ansehen gelangt, daß sie mehrere einheimische Maler (wie namentlich *Antonello da Messina*) unmittelbar zum Vorbild nahmen. — Flandrischer Richtung mit italienischen Anklängen ist in S. Domenico Maggiore (6. Kap. r.) die Kreuztragung und neben dem Altar ebendasselbst eine Kreuzabnahme. — In S. Pietro Martire 1 die vortrefflich kolorierte Tafel des h. Vincenz Ferrer, von kleinen Darstellungen seiner Legende umgeben. — In der Unterkirche S. Severino am Hauptaltar ein besonders gutes Werk dieser Art: oben die Madonna, unten der h. Severin zwischen je vier Heiligen; geringer der h. Hieronymus des Museums (s. S. 752, Anm. 1). n

Die beachtenswerteste Leistung dieser Zeit geht auf *Antonio Solario*, gen. *lo Zingaro*, einen Venezianer, zurück, unter dessen Leitung um die Wende des Jahrhunderts von verschiedenen Händen die zwanzig Fresken eines der Klosterhöfe bei S. Severino (bestes Licht: vormittags) ausgeführt wurden, ein tüchtiges Werk, das venezianische und ferraresische Anklänge zeigt. Das Leben des h. Benedikt ist wohl nie besser dargestellt worden, wenn man Signorellis Fresken in Monte Oliveto (bei Asciano) in Abrechnung bringt. Der Typus des hier abgebildeten Menschengeschlechtes hat zwar in Nase, Blick und Lippen etwas Stumpfes, selbst Zweideutiges, aber eine Fülle von lebendig dargestellten Bildnisfiguren hebt diesen Mangel auf; schön und würdig bewegen sich die Gestalten auf einem mittlern Plan, hinter dem der bauliche oder landschaftliche Grund leicht und wohlthuend emporsteigt. Der Meister kannte z. B. so gut wie Giorgione

die reizende Wirkung schlanker, dünnbelaubter Stämme, die sich vor und neben steilen Felsmassen u. dgl. hinaufziehen; überhaupt ist hier die Landschaft mit vollem Bewußtsein als Stätte bedeutender Ereignisse behandelt. Nirgends bemerkt man ein Versinken in das Barocke oder ins Flaue; ein gleichmäßiger edler Stil belebt alles. Der stille Hof mit der noch in ihren Trümmern herrlichen Riesenplatane, eine Oase mitten im Gewühl Neapels, erhöht noch den Eindruck. (Ein
 a anderes ähnliches Leben des h. Benedikt im kleinen Hofe der Badia zu Florenz.) — Diesem Werke stehen zunächst die dem Zingaro
 b zugeschriebene Madonna mit Heiligen, im Museum, ein verhältnismäßig geistloses, urkundlich 1509 von *Ant. Rimpasta* aus Bologna gemaltes Werk, und die *Silvestro de' Buoni* benannte Himmelfahrt
 c Christi, mit Heiligen zur Seite, in der Kirche Monte Oliveto, Kap. Piccolomini, links vom Portal.

Die beiden *Donzelli*, nach neueren Forschungen Florentiner (geb. 1451 und 1455, Schüler des Neri di Bicci), mögen Gehilfen an den Fresken von S. Severino gewesen sein. Sichere Arbeiten von ihnen sind nicht mehr nachweisbar. — Dem *Silvestro de' Buoni* gehört die
 d Madonna mit zwei Heiligen in S. Restituta beim Dom (bez. und
 e datiert 1500); anderes in seiner Art im Museum von Capua, in
 f der Kathedrale von Fondi (Kap. rechts, ein ähnliches Bild) usw. — Wir würden diesen Maler und seinen Schüler *Antonio d'Amato* (Bild
 g in S. Severino) nicht nennen, wenn nicht neben den Werken der spätern neapolitanischen Schule das Auge gerade solchen Bildern dankbar entgegenkäme, in denen mit einfachen Mitteln nach der
 Darstellung des Höhern wenigstens gestrebt worden ist. — Der in
 h Rom, unter anderen im Konservatorenpalast und im Lateran,
 i und hauptsächlich in Ascoli vorkommende *Cola dell' Amatrice*, ein ebenfalls von der flandrischen Schule beeinflusster geringer Meister, malte noch nach 1530.



Die Malerei in Sizilien spielt, wie die von Neapel, eine klägliche Rolle. Im Trecento brachten es die Beziehungen zu Pisa mit sich, daß unbedeutende pisaner Bilder und mit ihnen sienesisische Elemente nach Palermo kamen. Es entwickelte sich eine lokale handwerksmäßige Anfertigung von Altären, auf denen meist, wie bei den
 k zahlreichen Bildern im Museum zu Palermo, die Krönung Mariä und in der Predella die zwölf Apostel dargestellt wurden. Gemeinsam ist ihnen ein flüssiger, glasiger Vortrag. (Ein *Bartolommeo de' Camulio* nennt sich auf einer Madonna ebenda.) Im 15. Jahrh. tritt, wie in Neapel, nordisch-niederländischer Einfluß auf. Der groß-
 l artige Trionfo della Morte im ehemaligen Ospedale zu Palermo ist offenbar das Werk eines Niederländers (s. S. 754, b). Dem *Antonio*

Crescenzo, dem es irrthümlich zugeschrieben wird, gibt man eine h. Cäcilia im Dom und eine Madonna mit Heiligen im Museum, beide leuchtend in den Farben und vornehm im Ausdruck, vielleicht von einer und derselben Hand, die aber nichts mit dem Meister des Trionfo zu tun hat. — Als eine gute, in gewisser Beziehung an Antonello erinnernde Leistung ist ein Fresko in S. M. di Gesù bei Palermo hervorzuheben, das den Beato Matteo und Szenen seiner Legende darstellt (leider sehr zerstört); auch dieses sehr niederländisch und feinfühlig gezeichnet. Dasselbe gilt von der Krönung Mariä beim Duca di Verdura in Palermo, von *Pietro Buzzolone* (um 1510). — *Tommaso de Viglia* († 1497) steht in seinen Fresken im Museum etwa zwischen einem mäßigen Niederländer und einem Peruginoschüler in der Mitte. — In Messina erscheinen die wenigen Künstler dagegen von der venezianischen Schule abhängig, wohl durch Vermittlung des *Antonello*. Ein *Salvo d'Antonio* nennt sich im Dom auf einem größeren Bilde mit dem Tode der Maria, das der Schule Bellinis an Leuchtkraft der Farbe und Schönheit der Köpfe wenig nachgibt. Eine h. Katharina ebenda hat ähnlichen Charakter. Eine Darstellung im Tempel und ein h. Sebastian schließen sich noch enger an Antonello an, als dies bei Salvo der Fall ist. — Ein anderer Künstler dieser Richtung, der aber dem Salvo nicht gleich kommt, zeichnet sich auf einer Madonna im Museum zu Catania als *Antonello da Saliba* (1497, vergl. S. 721). Die Lünette über der Sakristeitür im Dom enthält aus derselben Zeit eine fast paduanische, leidenschaftlich bewegte Pietà. — Die große Darstellung im Tempel, die *Girolamo Alibrandi* (1470—1524) für den Hochaltar von S. Niccolò in Messina malte (1519), zeigt in merkwürdiger Mischung venezianische Traditionen mit Einflüssen von Rafael und namentlich von Leonardo, dessen Schüler Girolamo gewesen sein soll. Der Endpunkt dieser wenig originellen Malerei von Palermo ist *Vincenzo Ainemolo* († nach 1557), von dem zahlreiche Bilder im Museum und in den Kirchen.



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

Die altflandrische Schule der Brüder Hubert und Jan van Eyck hatte die Richtung des 15. Jahrh., den Realismus, fast früher und gründlicher betätigt als Masaccio. Vielleicht schon bei Lebzeiten der beiden Brüder kamen einige jener nordischen Bilder nach Neapel, die auf die dortige Schule wesentlichen Einfluß ausübten¹⁾.

In der Folge war es dann zunächst die sog. Technik, die den altflandrischen Bildern einen besondern Wert gab, d. h. jener tiefe Lichtglanz der Farben, der selbst die prosaisch aufgefaßten Charaktere und Hergänge mit einem poetisch ergreifenden Zauber umhüllt. Sobald als möglich lernte man den Niederländern das Verfahren ab. Das neue Bindemittel, das Öl, oder vielleicht richtiger der Firnis, war dabei nicht die Hauptsache; höhere Fragen des Kolorits (der Kontraste) mögen bei diesem Anlaß ganz im Stillen erledigt worden sein.

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

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

Von *Jan van Eyck* ist in Italien nur das miniaturartig feine Bildchen in der Gal. zu Turin (Nr. 313) erhalten: die Stigmatisation des h. Franz, durch die reiche südliche Landschaft ausgezeichnet²⁾.

Von *Roger van der Weyden* besitzt Italien in den Uffizien zu Florenz (Nr. 795) ein echtes, schönes und trefflich erhaltenes Werk, eine Grablegung. Gleichfalls echt, wenn auch nicht von gleicher Güte, sind zwei Teile eines Altars in der Turiner Galerie (Nr. 312 und 320, die Heimsuchung und das Gegenstück mit dem Stifterbildnis, in

1) Der geringe h. Hieronymus mit dem Löwen in seiner höchst wirklichkeitsgemäß dargestellten Studierstube (Museum von Neapel) kann auf den Namen Hubert van Eyck keinen Anspruch machen; wir dürfen das Bild einem der Neapolitaner unter flandrischem Einfluß zuschreiben. Hierher gehören ferner die hh. Fransiskus und

** Antonius in S. Lorenzo und die interessante Verkündigung in S. Agata dei Goti. —

† Die Anbetung der Könige in der Kapelle S. Barbara des Castello Nuovo, im Chor links, galt früher als Werk des Jan van Eyck, ist aber in Wahrheit ein sehr schwaches, trübes Produkt mit Anklängen an Rafael, Leonardo und Niederländer, bei welchem von einem Meister überhaupt nicht die Rede sein kann.

2) Von den Taufen, welche sich die altniederländischen und altdutschen Bilder noch in manchen italienischen Galerien gefallen lassen müssen, und wobei Alberto Durero, Olbeno, Luca d'Ollanda bloße Kollektivnamen sind, wird im nachfolgenden überall abgesehen, und der Leser wolle die hier nicht erwähnten Bilder jener Meister regelmäßig als unecht betrachten.

dem die Figur freilich völlig übermalt ist). Das männliche Porträt der Akademie zu Venedig (Nr. 191, angeblich Lor. Fromont darstellend, mit dem Wahlspruch „raison l'enseigne“) ist wohl das beste Bildnis Rogers. — Von einem Nachfolger des Meisters findet sich eine Kreuzabnahme mit lebensgroßen Halbfiguren in der Gal. zu Messina. b

Dem nüchternen Nachfolger Jan van Eycks, *Petrus Cristus*, stehen die beiden Altarflügel mit den Bildnissen des Pier Ant. Baroncelli und seiner Frau in den Uffizien nahe (Nr. 749; auf der Rückseite, grau in grau, die Verkündigung).

Von *Hugo van der Goes* besitzt Italien das weitaus bedeutendste Werk in den Uffizien zu Florenz (aus S. M. Nuova, wofür es o auf Bestellung der Portinari um 1475 gemalt wurde): die große Anbetung des Kindes durch Hirten und Engel; auf den Flügelbildern der Donator mit seinen Söhnen und zwei Schutzheiligen, sowie seine Frau mit Tochter und zwei weiblichen Heiligen. Maria und die Engel zeigen Hugos bekümmerten und doch nicht reizlosen Typus, die Seitenbilder namentlich die ganze ergreifende flandrische Individualistik. Hier und an ähnlichen Bildern mögen die alten Florentiner die Porträtkunst vervollkommenet haben. — Das Museo Correr a zu Venedig besitzt eine kleine Kreuzigung, die gleichfalls auf H. van der Goes zurückzuführen ist. (Die diesem zugeschriebene Madonna in der Gal. zu Bologna hat nichts mit ihm gemein.)

Italien besitzt das einzige bezeugte Werk des *Justus van Gent* in der Einsetzung des Abendmahls (1474 voll.) in der Gal. zu Urbino. Unter den Zuschauern die lebensvollen Porträts des Herzogs Federigo da Montefeltre und des Gesandten des Schah von Persien, während dessen Anwesenheit Justus das Bild in Urbino ausführte. Von kräftigem, derbem Naturalismus, durchaus originell in der Auffassung (Christus durch die Apostel schreitend, indem er das Sakrament spendet), mit prächtiger und reicher Färbung, leider aber sehr schadhaft. Justus war neben *Melozzo* auch mit der Ausschmückung von Federigos Palast beschäftigt. Erhalten sind noch seine 28 großen Idealporträts alter Philosophen und Helden, wahrscheinlich für die Bibliothek bestimmt; 14 davon kamen (aus Pal. Colonna) nach dem Louvre, die übrigen befinden sich jetzt in den Privatziimmern des Pal. Barberini zu Rom. Als Niederländer verrät er sich in der leuchtenden g Farbe und in der Behandlung; in der geschmackvolleren Anordnung und größeren Auffassung der Charaktere macht sich der italienische Einfluß, speziell der des *Melozzo* geltend. Daß auch die vier Tafeln mit den Wissenschaften (in London und Berlin) von Justus und nicht von *Melozzo* gemalt seien, wie behauptet wird, widerlegt sich durch die völlige Verschiedenheit der gleichzeitig entstandenen Abendmahlstafel des Justus. Das lebensvolle Bild mit Federigo und seinem Söhnchen im Pal. Barberini steht ihm dagegen schon näher (vgl. S. 679, d). h

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

Bei Justus kann wohl am passendsten ein Hauptwerk niederländischer Malerei auf italienischem Boden erwähnt werden: der dem Crescenzo (S. 750, 1) zugeschriebene Trionfo della Morte im alten Hospital von Palermo (jetzt Kaserne), in überlebensgroßen Figuren auf die Wand (in Öl?) gemalt. Ein Werk voll gewaltiger Leidenschaft, in Gedanken und Komposition von dem berühmten pisaner Fresko beeinflusst, aber in der naturalistischen Auffassung, in der Detailschilderung, in Kostüm und Landschaft echt nordisch (um 1450).

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

Von *Hans Memling* besitzt die Gal. zu Turin (Nr. 358) ein Hauptwerk: Szenen aus dem Leben Christi in reicher Landschaft (fälschlich „die sieben Schmerzen Mariä“ benannt), nah verwandt dem irrtümlich als Gegenstück und als „die sieben Freuden der Maria“ bezeichneten Bilde in der Münchener Pinakothek. — Von gleicher Schönheit ist die kleine thronende Madonna mit zwei Engeln in den Uffizien (Nr. 703). Keine damalige italienische Schule verfolgte gerade diese Intention, keine hätte ein so leuchtendes, schönes und zartes Tafelbild geliefert. — Memling werden ebenda gleichfalls mit Recht das Bildnis des Benedetto Portinari und das Brustbild eines Schutzpatrons zugeschrieben (Nr. 769 und 778, dat. 1487), die Seitenbilder eines Triptychons, dessen Mittelbild sich in Berlin befindet. Ebenso tüchtig sind zwei männliche, früher dem Antonello zugeschriebene Bildnisse in der Akademie zu Venedig (Nr. 586) und im Pal. Corsini zu Florenz (Nr. 5); geringer ein verdorbenes Porträt unter Ambergers Namen in der Gal. zu Vicenza (Nr. 31). Ebenda ein echtes Bild der früheren Zeit, noch an Roger gemahnend, eine Kreuzigung (IV, Nr. 3), von der die Akademie zu Venedig eine alte Kopie besitzt (vergrößert durch Einbeziehung der beiden Seitentafeln mit den Stiftern, deren Originale im Pariser Privatbesitz). — Die bekannte Beweinung in der Gal. Doria zu Rom ist von anziehendem, mildem Ausdruck und schöner Färbung.

Auch von *Gerard David* besitzt Italien mehrere Bilder. Zunächst ein Jugendwerk, die Nagelung des Kreuzes in der Sammlung Layard zu Venedig. Dann das Hauptwerk, die Madonna zwischen

den hh. Hieronymus und Antonius, im Pal. Bianco zu Genua, wo auch die Klage unter dem Kreuz auf ihn zurückzuführen ist. — Die Madonna in der Accademia di S. Luca zu Rom geht wenigstens in der Komposition auf David zurück. Die Uffizien besitzen von ihm eine schadhafte Anbetung der Könige in Tempera (Nr. 708) und eine Abnahme vom Kreuz (Nr. 846).

Vom Hauptmeister der altholländischen Schule, *Geertgen tot St. Jans*, besitzt die Ambrosiana zu Mailand ein miniaturartig feines Madonnenbild.

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

Von den niederländischen Meistern, die im Anfang des 16. Jahrh. nach Italien kamen und dort in ihrer Kunstweise wesentlich umgestaltet wurden, besitzt Italien unverhältnismäßig wenige Werke. Freilich boten diese Künstler den Italienern sehr wenig; die alten nationalen Eigentümlichkeiten, einst von ihnen hochgeschätzt, gaben sie z. T. auf, und was sie von ihren neuen Lehrmeistern annahmen, war meist eitel Manier. Von dem hervorragendsten und begabtesten dieser Meister, von *Jan Mabuse* (1508/9 in Italien), ist eine Venus in der Galerie zu Rovigo (Nr. 108) zu erwähnen. In seiner Art sind zwei kleine Bildchen der Gal. Colonna zu Rom, die sieben Freuden und die sieben Leiden der Maria; vielleicht ist ihm auch eine Madonna am Brunnen in der Ambrosiana (Schule Memlings gen.) als ganz frühes Werk zuzuschreiben. Italien besitzt aber auch (früher unter J. van Eycks Namen) das Meisterwerk des Mabuse, das kleine Triptychon im Museum zu Palermo: die Madonna mit musizierenden Engeln in reicher gotischer Architektur, auf den Flügeln die hh. Katharina und Dorothea, auf der Rückseite das Paradies mit Adam und Eva: ein Juwel in emailartiger Farbenpracht und in miniaturartiger Durchführung. (Angeblich von 1501; auch der alte Rahmen und selbst der Lederkasten des Bildes ist noch erhalten, das ein Geschenk eines sizilianischen Edelmannes ist.) Von Mabuse und einem älteren, dem Gerard David verwandten Künstler (Darstellungen der Monate) rühren wohl auch die

a Illustrationen des berühmten Codex Grimani in der Bibliothek zu Venedig her. — Von einem eigenartigen Maler, der dem B. van Orley nahe steht, dem sog. *Meister der weiblichen Halbfiguren*, hängt
 b eine Magdalena unter Mostaerts Namen in der Ambrosiana zu Mailand, eine h. Katharina unter der gleichen Bezeichnung in der
 c Brera; eine Musizierende, sowie ein Triptychon mit der Kreuzigung
 d im Museum zu Turin. — Einem anderen, auch dem *Barend van Orley* nahestehenden Meister ist die den genannten Bildern verwandte, aber wesentlich überlegene Magdalena in der Akademie zu Venedig zuzuschreiben.

Die Italiener fanden in den reichen und phantastischen Ansichten der ersten niederländischen Landschaftler manches, was ihnen an den Bildern der Eycksehen Schule gefallen hatte. So sind denn zwei gute
 f Landschaften von *Patensir* in die Gal. Borghese gekommen. —
 g Namentlich zahlreich aber finden sich Bilder des *Herri met de Bles* (in Italien *Civetta* gen.), obgleich gerade die in Italien so benannten Bilder in S. Pietro zu Modena und SS. Nazaro e Celso zu Brescia nichts mit
 h ihm zu tun haben. Zunächst in der Gal. Borghese zwei Landschaften; im Museum zu Neapel sogar fünf Landschaften seiner
 i späteren Zeit (Schule des J. Brueghel gen.); ein bedeutenderes Werk
 k in den Uffizien (Nr. 730), eine reiche Landschaft mit Bergwerken, und ebenda eine frühe Madonna (Nr. 698, H. v. d. Goes gen.). Das
 l Hauptwerk des Meisters ist in S. Spirito zu Messina: ein Triptychon mit Johannes d. T., auf den Flügeln je vier kleine Szenen der Legende; wesentlich figürlich, lebhaft bewegt, von sauberster Durchführung. Zwei gute Landschaften (mit Johannes auf Patmos und dem
 m h. Hieronymus) im Städt. Museum zu Cremona; ein feines, frühes
 n Bild in der Gal. Doria zu Genua; eine große Darstellung der Hölle
 o im Dogenpalast zu Venedig. — Derartige phantastische Darstellungen, aus denen sich das Genre langsam entwickelte, werden als Kuriositäten in Italien gesucht gewesen sein. Von dem Hauptmeister
 p dieser Richtung, von *Hieronymus Bosch*, sind in der Akademie zu Venedig die vier Flügel mit dem Jüngsten Gericht echte Werke;
 q ihnen nahe verwandt sind u. a. ein paar Bilder im Pal. Colonna zu Rom (Versuchung des h. Antonius, L. Cranach gen.). — Von einem
 r malerisch sehr begabten Nachfolger, *Jan Mandyn*, besitzt der Princ. Corsini in Florenz (in den Privatzimmern) eine bezeichnete Versuchung des h. Antonius. — Die hervorragendsten Werke derselben
 Richtung sind zwei Temperabilder des alten *Pieter Brueghel* im Museum zu Neapel; das eine das Gleichnis von den Blinden, das zweite die „Häresie“ vorstellend (ersteres datiert 1568). — Als Beispiel jener
 genreartigen Marktszenen, die in der zweiten Hälfte des 16. Jahrh. das Stilleben vorbereiten, sei eine Reihe guter Bilder des *J. Bucklaer*
 t im Museum zu Neapel angeführt. Ebenda ist noch ein gleich-

zeitiger verwandter Meister (holländische Schule gen.), vielleicht *Hendrik van Cleef*, mit zwei ähnlichen Bildern vertreten.

Die italienischen Sammlungen besitzen auch einige wenige treffliche Bildnisse von niederländischen Meistern des 16. Jahrh. Das hervorragendste hängt unter Holbeins Namen im Pal. Pitti (Nr. 228), das Bildnis eines Mannes in mittleren Jahren, von außerordentlicher Energie der Auffassung und trefflicher Modellierung. Vielleicht ist der Urheber *B. v. Orley*, von dem unter der Benennung „Köln. Schule“ in der Gal. zu Turin (Nr. 318) sich ein frühes Werk (von 1517), eine Mirakelszene, findet. — Einen echt bezeichneten *Jan Scorel* (angeblich dat. 1529) besitzt Pal. Doria in Rom in dem Bildnis der Anna Schoonhoven (H. Holbein genannt). — In der Malersammlung der Uffizien die vorzüglichen Selbstporträts des alten *Frans Pourbus* (1591) und des *Antonio Mor* (1558). Von letzterem auch das schöne Bildnis eines vollbärtigen Mannes im Pal. Ferd. Spinola zu Genua und ein bezeichnetes Prinzenporträt von 1557 in der Gal. zu Parma (Nr. 300). — Ein männliches Brustbild unter dem Namen Tizian im Pal. Balbi zu Genua ist wohl von *Hans von Calcar*; — ein echter schöner Kopf vom älteren *Pourbus* beim Princ. Centurione (alla Zecca) ebenda; ein tüchtiger *Joos van Cleve* hängt in den Uffizien, als Porträt Zwinglis von Holbein bezeichnet.

Ein dem Massys nahestehender niederländischer, vermutlich in Antwerpen ausgebildeter Meister, der früher in die kölnische Schule eingereicht wurde, der *Meister des Todes der Maria* (*Joos van Cleve d. ä.*?), ist in Italien so reich und günstig vertreten, wie kein anderer nordischer Künstler. Wahrscheinlich war er längere Zeit in Italien tätig. Von ihm ist die treffliche Anbetung der Könige in S. Donato zu Genua, sowie ebenda im Pal. Balbi-Senarega eine h. Familie von gleichem Werte und eine Anbetung der Hirten (1517?). (Auch sonst noch verschiedenes im Genueser Privatbesitz, jedoch schwerer zugänglich). — In den Uffizien ist von ihm das schöne Doppelporträt eines Mannes und seiner Gattin (Nr. 287, dat. 1520); ebenda (Nr. 316) ein kleineres männliches Bildnis. Zwei tüchtige Bilder des Meisters besitzt auch das Museum zu Neapel in einer Kreuzigung und einer Anbetung der Könige; — im Pal. Corsini zu Rom das Porträt des Kardinals Bern. Clesius (nicht des Kardinals Albrecht von Brandenburg, VI, Nr. 43, Dürer gen.), in der Galerie Borghese das Bildnis eines jungen Mannes, unter Holbeins Namen. Auch eine scharf geputzte Anna Selbdritt in der Gal. zu Modena (Nr. 315, Dürer gen.) ist ein echtes Werk seiner Hand.

Deutsche Meister des 15. Jahrhunderts fehlen in Italien fast ganz. Einige deutsche (vielleicht auch niederländische) Maler, die damals in Italien, gewöhnlich unter italienisierten Namen, tätig waren, wie

den Genossen von Ant. da Murano, *Johannes Alamanus*, und *Justus de Allemagna* (s. S. 754, a), haben wir schon kennen gelernt. Ein südfranzösischer Maler, *Nicolas Froment* von Avignon, der sich in Italien *Nikolaus Frumentis* nennt, ist der Urheber des Flügelaltars, dessen Mittelbild die Auferweckung des Lazarus darstellt, in den Uffizien (Nr. 744, dat. 1461). Die Florentiner konnten durch diesen grimasierenden Gesellen schwerlich einen günstigen Begriff von der französischen Kunst bekommen! Zwei unter seinem Namen gehende Bilder im Museum von Neapel sind nicht von derselben Hand.

Von *Konrad Witz*, dem merkwürdigen in der 1. Hälfte des 15. Jahrh. in Basel lebenden Schwaben, der vom Meister von Flémalle angeregt zu sein scheint, befindet sich die bedeutende „h. Familie in der Kirche“ im Museum zu Neapel.

Von *Albrecht Dürer* bleibt selbst nach Abzug aller falschen Taufen auf „Alberto Durero“ noch eine Reihe echter Bilder übrig. Diese beginnt mit dem bewunderungswürdigen Porträt seines Vaters in den Uffizien (Nr. 766; die Jahreszahl 1490 wohl später aufgesetzt, vielmehr um 1500), während sein eigenes phantastisch kostümiertes Porträt (ebenda, 1498) nur eine Kopie des vorzüglichen Originals in Madrid ist. — Dann folgt ein Meisterbild seiner mittleren Zeit, die Anbetung der Könige (Tribuna, ebenda, 1504) und eine vortreffliche, grün ausgeführte und weiß gehöhte Zeichnung der Kreuzigung (1505, ebenda, Nr. 761). — Ein Denkmal seines Aufenthaltes in Venedig, 1506, ist der Christus unter den Schriftgelehrten im Pal. Barberini zu Rom, ein barockes Halbfigurenbild; in sechs Tagen gemalt, wie sich Dürer in der Inschrift rühmt. — Aus späterer Zeit sind die beiden Apostelköpfe der Uffizien (1516, in Tempera, Nr. 768 und 777), die zwar Dürers ganze Energie, aber noch nicht den hohen Schwung bekunden, der seinem letzten Werke, dem Vierapostelbilde in München, vorbehalten war. Die lebensgroßen Bilder von Adam und Eva (Pal. Pitti), zwar nur gute alte Kopien nach den Originalen von 1507 in Madrid, zeigen als Akte eine wenigstens nicht unschöne Bildung. Sein spätestes in Italien vorhandenes Werk, die Madonna vom Jahre 1526 in den Uffizien (Nr. 85), ist ohne Glorie und Schmuck, herb, häuslich. Echt und voll bezeichnet ist das leider stark übermalte männliche Bildnis im Pal. Rosso zu Genua (1506). — Ein Apostelkopf in der Gal. zu Siena ist nur in Dürers Art.

Diese Werke hängen zum Teil in denselben Sälen, die Rafael, Tizian und Correggio beherbergen. Soll man ihnen durchaus nur auf historischem Wege gerecht werden, sie gleichsam nur „entschuldigen“ können? Jedenfalls würde Dürer, Arbeit gegen Arbeit gehalten, neben Rafael kaum verlieren; die wenn auch nur relative Belebung und Befreiung, welche die deutsche Kunst ihm verdankte,

war ein Unermeßliches, das ohne die lebenslange Anstrengung eines großen Geistes gar nicht erreicht worden wäre. Aber auch nach einem absoluten Maßstabe gemessen, behalten diese Gemälde einen hohen Wert. Die Formen ohne alle Idealität, aber auch ohne abstrakte Leere, entsprechen im vollkommensten Grade dem, was er damit ausdrücken wollte; sie sind das angemessenste Gewand für seine Art von Idealismus. Alles selbst erworben! Ein Mensch und ein Stil, die jeden Augenblick identisch sind! Wie viele im 16. Jahrh. können sich dessen rühmen? Wie haben sie einander, ganze Schulen entlang, die Empfindungs- und Ausdrucksweise nachgebetet!

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

Von dem früher im Belvedere zu Wien auf Ambergers Namen getauften *französischen Meister* in der Art des Clouet, jetzt als *Corneille de Lyon* bezeichnet, besitzen die Gal. zu Modena (Nr. 477) und die Ambrosiana (v. J. 1535) unter anderen Sammlungen je ein charakteristisches kleines Bildnis. — Vier verwandte schöne Kinderporträts im Pal. Adorno in Genua. — Ein Hauptwerk von *Clouet* selbst g ist das kleine Reiterporträt von Franz I. in den Uffizien. h

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

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

Unter einer Reihe oberdeutscher Bildnisse, die hier und da zerstreut vorkommen, sind zwei Bildnisse Ferdinands I. in der Gal. zu m Rovigo (Nr. 119, Holbein gen., 1525) und in den Uffizien (Nr. 895, n L. v. Leyden gen., 1524) erwähnenswert; sie weisen in die Nähe *Bernhard Strigels* und sind wohl von dem Schwazer Meister *Hans Maler*, von dem die Galleria Nazionale zu Rom in dem Porträt o eines Tannfelder eine sehr charakteristische Arbeit besitzt.

Hans Holbein d. j. hat mit Dürer und Lukas van Leyden das Schicksal gehabt, in Italien ein Kollektivname zu werden. Recht sind von ihm in den Uffizien: das vollendete Meisterwerk des 88jährigen Richard Southwell, von 1587; — das eigene Porträt in der Malersammlung, d. h. ein mit Kohle und Stiften gezeichneter und mit wenigen Farben getuschter Kopf auf einem Blättchen Papier, das später in ein größeres Blatt eingefaßt, mit Goldgrund versehen und mit Zutat eines rohen, hellblaugrauen Kittels vollendet wurde; leider sehr beschädigt; — endlich ein männliches Miniaturbildnis (Nr. 850). Die Galleria Nazionale in Rom besitzt ein Bildnis Heinrichs VIII., das zu den besten Exemplaren dieses in England mehrfach vorkommenden, auf Holbein zurückgehenden Porträts gehört. Außerdem ist auch das kleine Bildnis des Erasmus von 1580 in der Gal. zu Parma, wovon mehrere ganz verwandte Exemplare vorkommen, gleichfalls echt und schön; eine geringere Wiederholung in der Gal. zu Turin, die nicht die Hand des Meisters zeigt.

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

Ein höheres Interesse in bezug auf ihren malerischen Inhalt gewinnen die Glasgemälde erst von der Zeit an, da der große italienische Realismus des 15. Jahrh. auch sie durchdringt; fortan unterscheiden sie sich von den gleichzeitigen nordischen nicht nur durch den Stil der Zeichnung und Auffassung, sondern auch, indem sie freier den dekorativen Zwecken dienen und zugleich viel mehr eigentliche Gemälde von abgeschlossener Bedeutung sein wollen, als im Norden. Durch dieses Vorwalten malerischer Grundsätze verzichten sie jedoch teilweise auf die stilvolle architektonische Wirkung der älteren Zeit. Erst im 16. Jahrh. tritt daneben auch der Verfall in der Färbung durch Helligkeit und Verwässerung der Farben ein.

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

g In Florenz sind im Dom die Fenster der Seitenschiffe nahe dem Chor nach Zeichnungen des *Agnolo di Taddeo Gaddi* gegen Ende des 14. Jahrh. von einem *Antonio da Pisa*, *Niccolò di Piero Tedesco* u. a. ausgeführt. — Nach *Ghiberti*s Zeichnungen malte *Bernardo di Francesco* die Fenster der Kap. S. Zanobi und das mittlere Rundfenster der Fassade (die beiden Seitenfenster wurden Ende des 15. Jahrh. durch andere ersetzt); derselbe Meister führte auch die Fenster des Kuppeltambours nach Zeichnungen von *Ghiberti* (Dar-

stellung), *Donatello* (Krönung Mariä) und *Uccello* (Anbetung) aus (um 1432—45). — Bedeutender noch ist die Kreuzabnahme im vordern Rundfenster von S. Croce, angeblich ebenfalls von *Ghiberti*.

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

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

Aus deutschem und italienischem Realismus mischte sich der Stil des seligen Prediger-Laienbruders *Jakob von Ulm* (1407—91), der in S. Petronio zu Bologna 1466 das prächtige Fenster der 4. Kap. rechts verfertigte (vielleicht auch das der 4. Kap. links unter seiner Leitung entstehen sah). Von den übrigen Fenstern dieser Kirche ist das der 7. Kap. links (Kap. Bacciochi) vorzüglich schön, nach dem energischen Entwurf des *Lorenzo Costa* gearbeitet; von ähnlichem Stil das der 5. Kap. links. Für das der 9. Kap. rechts nimmt man einen Entwurf *Michelangelos* an; die Motive der einzelnen Heiligen erinnern aber durchaus an *Bandinellis* Relieffiguren der Florentiner Chorschranken (S. 556, a); die Ausführung sehr reichfarbig für diese späte Zeit. — Von *Cossa* rührt u. a. das herrliche Rundfenster von S. Giovanni in Monte her (Johannes auf Patmos; die Nebenster unbedeutender). — In SS. Giovanni e Paolo zu Venedig ist das große Fenster des rechten Querschiffes von den muranesischen Glasmalern *Giov. Antonio Licinio da Lodi* und (die untere Figurenreihe) *Girol. Mocetto*.

Lucca besitzt in den herrlichen Chorfenstern des Domes vielleicht das Beste dieser ganzen Richtung; sie erinnern am meisten an die Fenster der Kap. Strozzi. Auch die übrigen Glasgemälde dieses Domes sind von den bessern. — In S. Paolino einiges Gute in der Art der eben genannten, etwa um 1530. — Im Baptisterium bei S. Giovanni das Rundfenster mit der Gestalt des Täufers, erst von 1572.

Für das große Chorfenster in S. Domenico zu Perugia (1441) wird ein gewisser *Fra Bartolommeo* namhaft gemacht; eine Reihe Geschichten und vier Reihen Heilige, von ziemlich allgemeinem Stil.

In Arezzo sind die schönen Glasgemälde der *Annunziata* *Cicerone*. 9. Aufl. II, 3. Malerei.

- a 1509, sowie ein ähnliches Rundfenster in S. Francesco noch um die Wende des Jahrhunderts entstanden; im Dom aber begegnet man dem namhaftesten Glasmaler der rafaclischen Zeit, *Wilhelm von Marseille* (Guillaume de Marcillot, 1467—1529). Es ist derselbe, der zu Rom die beiden Seitenfenster des Chores von S. M. del Popolo mit Gesichten Christi und der Maria schmückte, — damals, unter Julius II., wahrscheinlich nach Kompositionen eines umbrischen Meisters. Die Färbung erscheint hier jedoch schon im Unterschied von altfranzösischen und deutschen Glasmalereien trübe, kalt und verwässert. — Später, im Dom von Arezzo, mag er andern Vorlagen oder seiner eigenen Erfindung gefolgt sein; genug, sein Stil ist hier im ganzen derselbe, der die damals in Italien arbeitenden Niederländer charakterisiert. Die Grenzen der Gattung, die sich möglichst einer architektonischen Ruhe zu befeßigen hat — nicht nur um nicht mit dem Stabwerk gotischer Fenster zu kollidieren, sondern um nicht zu ihrer ungeheuren Farbengewalt noch andere verwirrende Eindrücke zu häufen —, diese Grenzen sind hier, wie so oft in der Glasmalerei des 16. Jahrh., völlig verkannt; es sind Gemälde auf Glas übertragen.
- o Im Dom von Siena ist das Glasgemälde des großen vordern Rundfensters, ein Abendmahl, von *Pastorino Micheli* 1549 nach einer etwas manierten und wiederum für diese Gattung wenig passenden Komposition des *Perin del Vaga* ausgeführt.

Im Grunde paßte die ganze Gattung von jeher sehr wenig zu dem überwiegenden Interesse, das in Italien der kirchlichen Fresko- und Tafelmalerei zugewandt war; sie hat auch in der Regel den Charakter einer Luxuszutat. — In den schon oben (S. 247, h, i) erwähnten Fenstern, die dem *Giovanni da Udine* zugeschrieben werden, handelt es sich endlich nur um Arabesken, die den dekorativen Eindruck eines Raumes zu vervollständigen bestimmt sind.



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



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

Man hat seit Vasari fast durchgehends die Technik des Kupferstiches aus der Niellotechnik ableiten wollen. Diese Annahme kann aber nur aus einer konstruierten Künstleranekdote entstanden sein. Allerdings steht die Niellogravierung, wie die Metallgravierung überhaupt, mit dem Kupferstich in technischem Zusammenhang. Sind es doch mehrfach dieselben Künstler, wie Antonio Pollaiuolo und Francesco Francia, die beide Techniken gleichmäßig ausüben. Aber doch ist die Niellotechnik als solche von der ältesten Kupferstichtechnik (für den Abdruck) charakteristisch verschieden; der Abdruck von Nielloplatten stellt nur eine gelegentliche Verwendung der viel älteren Abdruckstechnik von zu diesem Zwecke gravierten Kupferplatten dar. Neben einer großen Anzahl handwerksmäßiger Arbeiten haben sich

nur wenige niellierte Platten von künstlerischem Werte erhalten. Wohl eine der ältesten und schönsten ist eine Kreuzigung im Museo Nazionale in Florenz, die in der Zeichnung den Stil Fra Angelicos erkennen läßt; die ebendort befindliche, ohne Grund Maso Finiguerra oder Matteo Dei zugeschriebene berühmte Pax mit der Krönung Mariä ist eine florentiner Arbeit aus der Mitte des 15. Jahrh., die der Kunstweise Filippo Lippis sehr nahe steht. Ebenfalls florentinisch ist eine Kreuzigung beim Fürsten Trivulzio in Mailand und ein Urteil Salomos im Museo Civico in Brescia. Von besonderem Interesse und Kunstwert sind die beiden von *Francesco Francia* herrührenden Nielloplatten der Pinakothek in Bologna. — An Abdrücken von solchen zur Niellierung bestimmten Platten auf Papier ist in Italien eine reichere Sammlung nur noch im Museo Malaspina in Pavia erhalten, wo ein Liebesbrunnen, ein unzweifelhaftes Werk *Antonio Pollaiuolo*s, von hervorragender Bedeutung ist; einzelne gute Drucke bewahren die Biblioteca Marucellina und die Uffizien in Florenz, sowie die Sammlungen in Parma und Bologna.

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

Wie in Deutschland, so erhalten auch in Italien Kupferstich und Holzschnitt seit der Mitte des 15. Jahrh. ein individuell künstlerisches Gepräge durch die großen Künstlerpersönlichkeiten, die diese Techniken in selbständiger und eigenartiger Weise verwerten und ausbilden, und deren Einfluß sich von nun an in allen ihren Erzeugnissen wahrnehmen läßt. Im Gegensatz zu der fein die Einzelform ausführenden, abrundenden nordischen Technik, die ein vollständiges in sich abgeschlossenes Bild zu schaffen sucht, empfängt in Italien

der Kupferstich seine künstlerische Weihe durch zwei Meister, die, wohl fast gleichzeitig, diese Technik zur Vervielfältigung ihrer hochgeschätzten und besonders als Studienblätter für Künstler vielbegehrten Zeichnungen verwerten: durch *Antonio Pollaiuolo* und *Andrea Mantegna*. Im Charakter der Linienführung wie in der Technik, die demgemäß bei beiden wesentlich die gleiche ist, kommt diese Tendenz deutlich zum Ausdrucke. Antonio Pollaiuolo kann nur ein, voll bezeichneter, Kupferstich (Florenz, Uffizien) mit Sicherheit zugeschrieben werden; unter den Mantegna zugeteilten 20 Stichen können sieben als seine eigenhändigen Arbeiten angesehen werden: die Madonna mit dem Kinde, die Grablegung in Breitformat, Christus zwischen Andreas und Longinus, die beiden Tritonenkämpfe und die beiden Bacchanale. Mantegnas eigenhändige Werke bilden den Glanzpunkt des italienischen Kupferstiches im 15. Jahrh., nicht nur durch die Genialität der Konzeption und die Naturwahrheit der Formen, sondern auch durch ihre technische Vollendung, die Verschmelzung der einzelnen Linien zu plastischen Formen und farbigen Tönen. Bedeutungsvoll ist, daß der Kupferstich, obwohl er technisch aus dem Kreise der Plastiker hervorgegangen war, nun doch dem Stile der Malerei folgt. Noch deutlicher zeigt sich das bei einem dritten Künstler, der einen bestimmenden Einfluß auf die graphischen Künste am Ende des 15. Jahrh. ausgeübt hat, bei *Sandro Botticelli*. Seine Teilnahme scheint sich allerdings auf die Vorzeichnung und auf die stilistische Einwirkung beschränkt zu haben; kein Stich kann mit Sicherheit als seine eigenhändige Arbeit bezeichnet werden. Auf seine Zeichnung geht unter anderen die große Himmelfahrt Mariä (Florenz, Uffizien; Rom, Galerie Nazionale) zurück, dann die drei Kupferstiche in Bettinis Monte Santo di Dio (1477 in Florenz gedruckt) und die 19 Kupferstiche für Landinis Dantenausgabe von 1481 (Florenz: Magliabecchiana, Marucellina), die Serien der Propheten und Sibyllen und der Planeten (Florenz, Uffizien; Bologna) und viele andere Stiche, die ebenso wie in der Zeichnung auch in der technischen Ausführung durch Massen von engen, feinen Schraffierungen deutlich die Einwirkung seines malerischen Stiles erkennen lassen.

Auch für den florentiner Holzschnitt des ausgehenden 15. Jahrh. ist der Stil Botticellis und seiner Schule maßgebend gewesen. Die überaus reiche und vielgestaltige Bücherillustration allein kann uns noch Zeugnis geben von der künstlerischen Bedeutung dieses Kunstzweiges in Italien, da Einzelblätter nur in überaus geringer Anzahl erhalten sind. Florenz und Venedig sind die beiden Hauptzentren, in denen sich die Bücherillustration in ununterbrochener Entwicklung verfolgen läßt, und in denen Werke von klassischer Einfachheit und Vollendung im figürlichen und ornamentalen Schmucke geschaffen werden, wie die Venezianer Malermi-Bibel, die Hypnerotomachia des

Polifilo, der Herodot von 1494, die florentiner Ausgabe der Episteln und Evangelien von 1495 (Rom, Corsiniana), Savonarolas Schriften, die *Rappresentazioni sacre*, Frezzis *Quadriregio* 1508 u. a. m. Außer einer Reihe von sporadischen Erscheinungen an verschiedenen Orten, die sich meist eng an den lokalen Stil der monumentalen Kunst anschließen, sind besonders die Erzeugnisse der Pressen von Ferrara, Mailand, Rom, Neapel reich an interessanten und charakteristischen Holzschnitten. Im 16. Jahrh. wird der Holzschnitt besonders durch die Nachahmung des Kupferstiches zu einseitiger Ausbildung der Technik geführt. Als Faksimileschnitt wird er von venezianischen Meistern wie *Tizian*, *Dom. Campagnola*, *Gius. Scolari* zur Vervielfältigung ihrer gezeichneten Kompositionen benutzt. Mit dem Ende des 16. Jahrh. kommt er fast vollständig außer Übung. Beachtenswert sind noch die Versuche des Farbendruckes mit verschiedenen Holzplatten, der seit dem Beginne des 16. Jahrh. besonders im Venezianischen von *Ugo da Carpi*¹⁾, *Antonio da Trento*, *Niccolò Boldrini*, später von *Andrea Andreani* und *Bartolommeo Coriolano* vornehmlich zur Reproduktion von Zeichnungen und Gemälden vielfach zur Verwendung kam und noch am Ende des vorigen Jahrh. in *Ant. Maria Zanetti* nach langer Unterbrechung einen vereinzelt Vertreter gefunden hat.

Um Botticelli wie um Pollaiuolo und Mantegna bilden sich Gruppen von Technikern, die mehr oder weniger selbständig die Zeichnungen der Meister für ihre Stiche verwerten, die aber auf die Ausbildung der Technik, die den Meistern als Mittel nur nebensächlich sein konnte, den Hauptnachdruck legen. Der Schule Pollaiuolos gehört eine Reihe von Stichen, meist großen Formates, an, in denen der Charakter der Federzeichnung bewahrt ist, z. B. der Sieg Davids ^a (Bologna und Uffizien), Moses (Bologna), die Predigt des Fra ^b Marco del Monte und das Jüngste Gericht (Uffizien), die Sündflut ^c (Vaticana) u. a. m. Die Schule Mantegnas, die sich über ganz Oberitalien verbreitet und besonders in Mailand in der Vervielfältigung der Zeichnungen Leonardos und seiner Schule ein reiches Feld der Tätigkeit findet (*Zoan Andrea*, *Giovanni Antonio da Brescia* u. a.), geht schließlich in der Marcantons auf. Selbständiger erscheinen andere Stecher dieser Gruppe, wie *Nicoletto da Modena*, einige Ferraresen (siehe den h. Johannes in Bologna und die Stiche des Meisters P. P., Peregrino da S. Daniele genannt) und *Benedetto Montagna*. In Venedig, wo der Kupferstich vorher seine eigenen Wege ^d gegangen war (siehe die sog. „Tarocchi“ in den Uffizien, die ^e „sieben Todsünden“ ebenda und den Liebesbrunnen in Bassano), wird Mantegnas Stil nun ebenfalls herrschend, besonders in den Stichen *Girol. Mocettos* und *Giulio Campagnolas*, die aber auch Bellinis

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

und Giorgiones Kompositionen und Formen nachahmen. Ihr einseitiges Streben nach Ausbildung der Technik, ihre Unselbständigkeit in der Erfindung und der Wunsch, einen weiteren Kreis von Abnehmern, als die nur für Künstler bestimmten Nachahmungen von Zeichnungen finden konnten, zu gewinnen, mußten die italienischen Stecher naturgemäß dahin führen, ihren Stichen den Charakter eines in sich abgerundeten, ausgeführten Bildes zu geben, und damit auch zur Nachahmung der in Schongauer, Dürer und Lukas van Leyden zur Vollendung ausgebildeten nordischen Technik veranlassen, die ja auch ohnedies ihre mächtige Wirkung auf die italienischen Künstler nicht hatte verfehlen können. Bei fast allen Stechern des beginnenden 16. Jahrh. läßt sich das Studium der deutschen Stiche in der Nachahmung deutscher, bes. Dürerscher Kompositionen und Landschaften und in der Stechweise deutlich erkennen (vgl. besonders die Stiche des Meisters J. B. mit dem Vogel und die Arbeiten des *Jacopo de' Barbari*); aber nur einer, *Marcantonio Raimondi*, hat es verstanden, aus der Vereinigung des italienischen Stils mit der deutschen Technik eine neue individuelle und künstlerisch bedeutende Stechweise zu entwickeln. Das feine künstlerische Gefühl und die Selbständigkeit, mit der Marcanton die Zeichnungen sowohl seines Lehrers Francia und anderer verwandter Künstler als auch besonders Rafaels, unter dessen Augen er in Rom tätig war, und der zuerst die Reproduktion seiner Kompositionen durch den Stich in kommerzieller Weise auszubeuten gelehrt hat, in seinem eigenartigen und ganz dem formenfrohen Sinne der Zeit entsprechenden Stil wiederzugeben verstand, wird immer bewunderungswürdig bleiben. Marcantons Technik erhält sich in seiner zahlreichen, aber künstlerisch wenig bedeutenden Schule, die fast ausschließlich der Reproduktion von gleichzeitigen Kunstwerken und antiken Denkmälern ihre Kraft widmet (*Agostino Veneziano, Marco Dente, Jacopo Caraglio* u. a.). Der charakteristische Gegensatz des Quattrocento, das seine Hauptaufgabe in der Ausbildung der Einzelform sah, zur späteren Kunst, in der auf die Neuheit der Komposition, die „Invention“ der Hauptnachdruck gelegt wurde, kommt auch hier deutlich zum Ausdrucke. Demgemäß unterscheiden sich die einzelnen Stecher der Schule Marcantons viel weniger nach ihren technischen Verschiedenheiten als nach den Kunstrichtungen (Rafaelisten und Michelangelisten), deren Werke sie vorwiegend reproduzieren. In der Familie der *Scultor*, in *Giorgio Ghisi* und in *Martino Rota* klingt die Schule Marcantons aus.

Das Bedürfnis der selbständigen Künstler, die Überfülle ihrer Ideen- und Formengestaltung in einer Kunstform, die durch die Vielfältigung einen in gewissem Sinne monumentalen Charakter gewann, zur Darstellung zu bringen, hatte indessen ein bequemes Ausdrucksmittel in der Radierung gefunden, die ihnen erlaubte, selber

ohne große technische Schwierigkeiten ihre Zeichnungen unmittelbar der Kupferplatte anzuvertrauen. *Francesco Mazzuola, il Parmigianino* war der erste, der in Italien die Radierung, freilich in wenig vollendeter Technik, ausübte. Es ist bedeutungsvoll für den durchaus künstlerischen und intimen Charakter des Kupferstiches, wie er in Italien bis in das 18. Jahrh. aufgefaßt wurde, daß auch Parmigianino wie seine Schüler und Nachfolger, besonders *Andrea Meldolla, gen. Schiavone*, und wie vor allen *Guido Reni*, dessen Stil und Technik für die gesamte oberitalienische Radiererschule des beginnenden 17. Jahrh. maßgebend ist, wieder nicht abgerundete Bilder oder Nachbildungen von schon ausgeführten Kunstwerken geben, sondern Zeichnungen mit all dem Reiz der genialen Unbestimmtheit der Form, der ihnen eigen ist.

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

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

In Florenz ist neben *Stefano della Bella* der mehr fleißige als

interessante *Antonio Tempesta* hervorzuhoben. Zu den bedeutendsten Erscheinungen in der Geschichte der Radierung müssen dagegen die Neapolitaner *Giuseppe Bibera* und *Salvator Rosa* gerechnet werden, die mit ihren genuehaft naturalistischen Darstellungen der bologneser Schule gegenständiglich und technisch selbständig gegenüberstehen.

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

Ebenso wie in der Malerei, so bringt auch auf dem Gebiete der graphischen Künste das 18. Jahrh. eine reiche Nachblüte an Werken von künstlerischer Originalität hervor. In Venedig sind es *Giov. Batt. Tiepolo* und sein Sohn *Giov. Domenico*, *Antonio Canaletto* und *Bernardo Belotto*, die in wunderbarer Weise die dekorative Wirkung und die feinen Farben- und Lufttöne ihrer Gemälde auch in ihren Radierungen zur Erscheinung bringen. In charakteristischem Gegensatz zu ihnen steht der ebenso originelle wie geniale *Giov. Batt. Piranesi* in Rom, der in seinen Darstellungen der Ruinen der ewigen Stadt bei aller archäologischen Genauigkeit durch die Kraft und Tiefe der Farbe und die poesievolle Beleuchtung seinen Enthusiasmus für die Größe des antiken Roms dem Beschauer mitzuteilen versteht.

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

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

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

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

nigen das Beste untergegangen oder nur noch als Ruine oder in flüchtigen Entwürfen vorhanden ist.

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

Auch in der Technik der Ölmalerei stets nach Vervollkommnung strebend und rastlos mit Versuchen beschäftigt, die leider zum Teil an dem traurigen Zustand einiger seiner Hauptwerke die Schuld tragen, brachte er es in der Durchsichtigkeit und im Schmelz der Farben zur höchsten Meisterschaft, die es ihm ermöglichte, jene unendliche Vollendung der Modellierung und jenes zauberhafte Helldunkel zu erzielen, das nur seinen Bildern eigen ist¹⁾.

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

1) Von höchster Wichtigkeit sind für die Kenntnis des Meisters die zahlreichen künstlichen Handzeichnungen, zwar zum größten Teil jetzt im Auslande (Windsor, Paris, London, Hamburg, Budapest, Weimar u. s. f.), aber doch auch in Italien noch zahlreich genug. In den Uffizien eine kleine Zahl meist früher, leicht erkennlicher Blätter zwischen vielen falschen Zuschreibungen; bedeutender die Zeichnungen in der Akademie zu Venedig: Rötelzeichnung zu dem um 1492 begonnenen Abendmahle, Entwürfe zur Madonna mit der h. Anna, zur Anbetung der Hirten, zur Reiterschlacht u. s. f.; in der k. Bibliothek zu Turin das herrliche Selbstporträt in Rotstift, mehrere Köpfe, Studien des menschlichen Körpers, von Pferden, Insekten, Blumen, Abhandlung über den Flug der Vögel (v. 1506); in der Ambrosiana zu Mailand der berühmte schwer zugängliche Codex Atlanticus †† (1700 Blätter mit wissenschaftlichen Abhandlungen), der Codex Resta (interessant, aber mit nur einer Zeichnung von Leonardo), die in der Galerie oben ausgestellten Zeichnungen meist unecht (schönes Rötelblatt mit Beinstudien).

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

Ein echtes und köstliches Porträt, jedenfalls vor 1499 vollendet (der Belle Féronnière im Louvre und dem Frauenbildnis im Czar-torisky-Museum zu Krakau nahestehend), ist das weibliche Profilbildnis in der Ambrosiana zu Mailand (Nr. 152), das höchstwahrscheinlich mit dem 1491 bestellten Bildnis der natürlichen Tochter Lod. Sforzas, der „Madama Bianca“ identisch ist. Dieses Profilbild von höchster Einfachheit und Anspruchslosigkeit der Auffassung, ist über alle Beschreibung schön und von einer Vollendung in der Ausführung, die, wie man glauben sollte, gar keinen andern Gedanken als den größten der damals am Mailänder Hofe weilenden Maler, an Leonardo aufkommen läßt, auch wenn es nicht alle charakteristischen Züge desselben zeigte. Auch die bandartigen Verschlingungen als Schmuck der Ärmel sprechen für diese Zeit der Entstehung, wie sie gleichzeitig fürs Kastell und für seine Akademie von Leonardo entworfen wurden. Das daneben aufgestellte männliche Bildnis (Nr. 153) ist gleichfalls echt und vorzüglich, aber leider unvollendet, wodurch es jedoch für den Einblick in die Technik des Malers ein besonderes Interesse erhält¹⁾. Der Dargestellte ist sehr wahrscheinlich der Gatte der Madama Bianca, Roberto Sanseverino, ein Günstling Lodovicos, für den Leonardo auch sonst tätig war.

Nach diesen Werken, über denen sein Ideal nur wie ein Duft schwebt, mögen diejenigen kleineren Arbeiten folgen, in denen es sich rückhaltlos offenbart. Vorbereitet war es schon in den jugendlichen Köpfen Verrocchios (S. 657, h); aber erst bei Leonardo erreicht es seinen vollen Zauber: der lächelnde Mund, das schmale Kinn, die großen Augen, bald strahlend von Fröhlichkeit, bald leise umschleiert

* 1) Die sog. Monaca di Leonardo im Pal. Pitti (Nr. 140), eine schwarzgekleidete Dame mit dem Blick auf das Ospedale degl' Innocenti, ist für Leonardo zu schwach und hart, vielmehr von *Bugiardini*; dem *Bid. Ghirlandajo* wird der vorzüglichere Goldschmied (Nr. 207 ebenda) zugeschrieben, der dem *Franciabigio* am nächsten steht.
** — Der Kopf eines jungen Mannes mit zurückgestrichenem Haar, Uffizien, Nr. 1157, † ist spät und gering. — Das große Fresko der Madonna in der Villa Melzi zu Vaprio ist nur ein Schulwerk. — Leonardos Selbstporträt in der Sammlung der Malerbildnisse †† (Uffizien) ist eine spätere Nachbildung der schönen Rötzelzeichnung in Turin (S. 771 Anm.). Die früher unter Leonardos Namen aufgeführte Meduse in den Uffizien und andere geringe Bilder sind längst Leonardo aberkannt, so daß sie nicht mehr besprochen zu werden brauchen.

von einem sanften Schmerz. Konventionelle Mienen kommen im ganzen 15. Jahrh. vor; hier zuerst handelt es sich um einen Ausdruck, den ein großer Meister als sein Höchstes gibt. Unleugbar einseitig und der Veräußerlichung unterworfen, aber durchaus zwingend.

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

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

Seine Übersiedlung nach Mailand Ende 1481 bewirkte, daß es nur Untermalung blieb. Das erste malerische Werk, das in Mailand entstand, war die für S. Francesco ausgeführte Vierge aux Rochers, die bald nach Frankreich kam, aber durch eine veränderte Wiederholung (jetzt in London) ersetzt wurde. Diese Madonnen, heiligen Familien und ähnliche Kompositionen sind zum Teil naïv bis ins Genrehafte. Allein es beginnt darin jenes höhere Liniengefühl, jene Vereinfachung, die in Rafael ihre Vollendung findet. Von dem florentinisch Häuslichen früherer Madonnen z. B. ist darin nur noch ein Nachklang. Die Louvre-Komposition haben *M. d'Oggiono* (Seminar in Venedig) und *Boltraffo* (Gal. Borromeo zu Mailand) frei ko-

a piert; von der Londoner Komposition Kopien im Museo Civico zu
 b Vercelli, in der Ambrosiana, im Museum von Neapel (von
 N. d'Abbate, schwach). — Zu der von Lod. Sforza an Kaiser Max ge-
 c schenkten (verlorenen) Anbetung der Hirten besitzt die Akademie
 in Venedig ein paar treffliche Studien unter den Zeichnungen.

Seine Haupttätigkeit als Maler entfaltet Leonardo in Mailand seit
 Beginn der neunziger Jahre, als der Herzog Lodovico nach seiner
 Vermählung mit Beatrice d'Este den Entschluß faßte, seine vor-
 nehme Residenz, das Kastell vor Porta Giovia in Mailand, sowie sein
 Lieblingskloster S. M. delle Grazie mit Wandmalereien schmücken zu
 lassen, und neben Bramante vornehmlich Leonardo mit Aufträgen
 betraute. Die erste Aufgabe, welche diesen hier gestellt wurde, war die
 Ausmalung des abgeflachten Deckengewölbes eines kleinen Boudoirs,
 unter der Nebenstiege in der Ecke der Corte Ducale belegen, der Sala
 degli Amorini; daneben entstand die Sala delle Assi (nach der De-
 koration genannt); in einem andern Teile des Kastells der Saal mit
 dem kolossalen Merkur in reichem Ornamente von Bramante. (Die
 Zurückführung der vor wenigen Jahren von Dr. Müller-Walde freige-
 legten interessanten Malereien auf Leonardo ist vielfach angezweifelt,
 da die Wappen in der Dekoration die der spanischen Statthalter sind;
 der Merkur wird Bramante zugeschrieben; s. S. 743, 1)

Endlich hatte er schon vor 1499 zu Mailand das weltberühmte
 d Abendmahl im Refektorium des Klosters von S. M. delle Grazie
 vollendet. Der ruinöse Zustand, der schon früh im 16. Jahrh. begann,
 hat seine Hauptursache darin, daß Leonardo das Werk in Öl auf die
 Mauer gemalt hatte; schmäbliche Übermalungen, zumal im vorigen
 Jahrh., taten das übrige. — Unter solchen Umständen haben die
 zahlreichen alten Wiederholungen einen besondern Wert (eine z. B.
 e in der Ambrosiana, eine andere in der Brera; eine Zurücküber-
 setzung in den ältern lombardischen Stil, von *Araldi*, im Kloster zu
 f S. Paolo zu Parma). Von den noch erhaltenen Studienzeichnungen
 g besitzt Italien noch die Skizze in Rotstift in der Akademie zu
 h Venedig, während der sehr verdorbene Christuskopf in der Brera
 (Nr. 267) zweifelhaft ist. — Das Gemälde selbst gewährt noch als
 Ruine Aufklärungen, die sich weder aus Morghens Stich noch aus
 Bossis Nachbild entnehmen lassen; abgesehen von dem allgemeinen
 Ton des Lichtes und der Farben, der noch keineswegs verschwunden
 ist, wird man nur hier den wahren Maßstab, worin diese Gestalten
 gedacht sind, die Örtlichkeit und die Beleuchtung kennen lernen,
 vielleicht auch noch den Schimmer der Originalität, den nichts er-
 setzen kann, über dem ganzen schwebend finden.

Die Szene, die von der christlichen Kunst unter dem Namen des
 Abendmahls, hauptsächlich als Wandbild in Klosterrefektorien, dar-
 gestellt worden ist, enthält zwei ganz verschiedene Momente, beide

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

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

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

Im Jahre 1508 erhielt Leonardo den Auftrag zur Darstellung der Schlacht von Anghiari, deren Karton er 1504 (nach sehr sorgfältigen Studien, jetzt meist in Windsor, vereinzelt in der Akademie zu Venedig und im Codex Atlanticus der Ambrosiana) soweit förderte, daß er im März 1505 mit der Übertragung auf die Wand in der Sala del Consiglio des Pal. Vecchio beginnen konnte. Vielleicht ist dieselbe, teilweise wenigstens, unter den modernen Anstrichen noch vorhanden. Mit diesem Werke, wie zugleich mit der damals den Künstlern erst allgemeiner bekannt werdenden Untermalung der Anbetung der Könige, hat Leonardo wohl am stärksten auf seine Zeitgenossen eingewirkt.

Gleichzeitig hatte Leonardo die Darstellung des jugendlichen Johannes d. T. (Louvre) beschäftigt. Kopien, die jedoch von dem schwärmerischen Ausdruck des Originals keinen würdigen Begriff geben, befinden sich in der Ambrosiana und im Museo Nazionale zu Neapel, Originalskizzen in der Akademie zu Venedig. In diese florentiner Zeit fällt auch die Entstehung eines verlorenen Kartons mit der stehenden Leda, von der eine gemalte Kopie u. a. in der Gal. Borghese, Nr. 484. Eine Leda in kauender Stellung, von der ebenfalls nur Skizzen und Studien des Meisters erhalten sind, kommt ebenso in verschiedenen Kopien vor. — Andere Kompositionen Leonardos haben sich in Madonnenbildern seiner Schüler und Nachahmer erhalten: so (in Italien) in einer Madonna, von der u. a. die Gal. in Bergamo eine Kopie von der Hand des *B. de' Conti* besitzt, und in einer ähnlichen Madonnenkomposition, von der in der Gal. Poldi eine freie lombardische Wiederholung.

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

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

An ihrer Spitze steht Bartolommeo Pagholo del Fattorino, vertraulich Baccio (della Porta) genannt, aber unter seinem geistlichen Namen *Fra Bartolommeo* (1475—1517) allgemein bekannt. Schon als Knabe (1484) kam er in die Lehre des Cosimo Rosselli; auf seine Empfindung, selbst auf Komposition und Färbung hat offenbar Perugino hervorragenden Einfluß gehabt, der damals in Florenz seine glücklichsten, am reinsten empfundenen Werke schuf; seine völlige Befreiung aus den Banden des 15. Jahrh. verdankte er aber Leo-

nardo; dabei ist ein positiver Inhalt ihm völlig eigen. Er zuerst hat das hohe Gefühl vollständig zu empfinden und wieder zu erwecken vermocht, das aus dem Zusammenklang großartiger Charaktere reiner imposanter Gewandungen und einer nicht bloß symmetrischen, sondern architektonisch aufgebauten Gruppierung entsteht. Seine persönliche Empfindung hat jedoch zuweilen nicht ganz genügt, um dieses gewaltige Gerüste völlig zu beleben, und hierin steht er dem Leonardo nach, der immer Schönheit, Leben und Charakter in einem Stücke gibt. Auch würde er für bewegte Kompositionen überhaupt nicht ausgereicht haben.

Seine einzige große, leider auch nur als Ruine erhaltene Komposition, das 1498—99 gemalte Fresko des Jüngsten Gerichts (der untere Teil von *Albertinelli*), jetzt übertragen und aus dem Museo von S. M. Nuova zu Florenz in die Uffizien gebracht, ist eine seiner frühesten erhaltenen Schöpfungen. Dieses höchst interessante Werk hat die Bedeutung, das erste Werk italienischer Malerei zu sein, in dem die Glorie mit dem Raumgefühl des 15. Jahrh. die volle feierliche Würde der ernsthaftesten Schöpfungen des gotischen Stiles gesteigert und verklärt vereinigt. Noch erkennt man in dem herrlichen obern Halbkreise von Heiligen mit leiser perspektivischer Verschiebung nach der Tiefe dieselbe Inspiration, die später Rafael (gewiß in Reminiscenz dieses Werkes des Frate) das Fresko von S. Severino in Perugia (1506) und die obere Gruppe der Disputa (1508) eingab. — Das früheste Datum (1497) trägt von den Altartafeln die sich noch stark an Lorenzo di Credi anlehrende Verkündigung im Dom zu Volterra. — Von dem Ende seines Freundes Savonarola (die derben Formen des verbissenen Fanatikers gibt ein vorzügliches kleines Profilbildnis des Frate in S. Marco, sein einziges Porträt) tief erschüttert, nahm Bartolommeo 1500 das geistliche Gewand und entsagte sechs Jahre lang fast jeder künstlerischen Tätigkeit. Erst 1506 nahm er diese im Kloster S. Marco wieder auf und schuf hier in dem kurzem Zeitraume von etwa einem Jahrzehnt, zeitweise mit Beihilfe seines Freundes Albertinelli (1509—12) und seines Klosterbruders Fra Paulino, jene beträchtliche Zahl herrlicher Altarwerke, von denen viele die Sammlungen von Florenz noch heute zieren.

Die Freiheit und Größe seiner Charakterauffassung lernt man im einzelnen kennen aus einer Anzahl von al fresco gemalten Heiligenköpfen in der Akademie zu Florenz (ums Jahr 1512). Ohne Leonardos unendliche Energie sind es doch groß aufgefaßte Menschenbilder, zum Teil von wahrhaft himmlischem Ausdruck. Zwei runde Freskogemälde, Madonnen, ebenfalls in der Akademie, sind bei ihrer flüchtigen Ausführung als Linienprobleme merkwürdig; in dem einen hat er namentlich die vier Hände und die beiden Füße schön zu ordnen verstanden (nach 1514). — Für den

Gefühlsausdruck ist sonst seine (leider beschädigte) Kreuzabnahme
 a (Pal. Pitti, Nr. 64) das Hauptwerk. Mit welcher Macht wirken hier die beiden Profile des höchst edel gebildeten Christus und der alles vergessenden Mutter, die ihm noch den letzten Kuß auf die Stirne drücken will! Mit welcher untrüglichen dramatischen Sicherheit ist der Schmerz des Johannes durch Beimischung der körperlichen Anstrengung unterschieden! Kein Klagen aus dem Bilde hinaus, wie bei van Dyck; keine vermeintliche Steigerung des Eindrucks durch Figurenhäufung, wie bei Perugino.

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

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

e In S. Marco zu Florenz (2. Altar rechts) ein sehr großes Bild von 1509, das Bartolommeos Kompositionsweise im Augenblick ihrer nahen Vollendung zeigt; die Madonna edel und leicht gestellt; die beiden knienden Frauen ein ewiges Vorbild symmetrischer Profilgestalten; die Putten noch in der Weise des 15. Jahrh. mit Emporheben des Vorhanges beschäftigt, aber schon von dem höhern Geschlecht
 f des 16. Jahrh.; die Farbe, wo sie erhalten ist, von tiefem Goldton.

g Ebenda, in der Capp. del Giovanato, eine Halbfigur der Madonna.

h — Im anstoßenden Kloster die einfach schöne Lünette über dem Eingang zur Forestiera: Christus auf dem Wege nach Emaus mit den beiden Wanderern, in denen er Ordensgenossen porträtierte
 i (1508); im Dormitorium fünf Brustbilder (1514). — In der Akademie, außer den oben genannten kleinen Fresken, die dem h. Bernhard erscheinende Madonna, von 1506, die Köpfe noch mit einigen herben Zügen, interessant durch den Vergleich mit Filippinos Badia-Bilde (sehr schadhafte); hier ist die Gruppe der Engel um die Madonna mit der gewohnten symmetrischen Strenge komponiert, aber sehr schön ins Profil (oder Dreiviertelansicht) gesetzt und zugleich ihr Schweben ebenso leicht als erhaben ausgedrückt. — Das Vollkommenste, was Bartolommeo geleistet, ist dann vielleicht der Auf-

erstandene mit vier Heiligen (Pal. Pitti, Nr. 159); grandioser und weihvoller ist die Gebärde des Segnens wohl nie dargestellt worden; die Heiligen sind erhabene Gestalten; die beiden Putten, die einen runden Spiegel mit dem Bilde der Welt (als Landschaft) halten, schließen als Basis diese einfache und strenge Komposition in holdseligster Weise ab. — Ebenda die Vermählung der h. Katharina (Nr. 208), ein großes Altarbild aus S. Marco von 1512, das in den Charakteren etwas allgemein, auch durch die braune Unterma- lung in den Schatten jetzt geschwärzt ist, aber ein Wunder der Komposition; die Engel, die den Baldachin tragen, entsprechen strenge der halbkreisförmigen untern Gruppe (vgl. Rafaels Disputa). — In der Anbetung des Kindes bei Marchese Visconti Venosta in Rom (1508) macht sich der Einfluß Piero di Cosimos sowohl im Kopf des h. Josef, wie besonders in der Landschaft bemerklich. — In den Uffizien gehören der früheren Zeit (um 1500) die beiden köstlichen Tafeln (Nr. 1161) mit der Anbetung des Kindes und der Darbringung im Tempel, an der Rückseite die Verkündigung (grau in grau); — ein ganz kleines Rundbild (Nr. 1152), der Salvator auf zwei Engeln und einem Cherub schwebend, ist schon als Konstruktion sehr merkwürdig; noch mehr aber (ebenda) die große braune Unterma- lung des Bildes mit der h. Anna, der Maria und vieler Heiligen, glücklich- licherweise als Unterma- lung ganz vollendet, auch in den durch- gängig schönen und bedeutenden Charakteren, so daß die voll- kommene Architektonik nicht nur überall geistvoll aufgehoben, sondern auch mit dem edelsten individuellen Leben erfüllt ist (1512).

Von Einzelgestalten ist der kolossale h. Markus (Pal. Pitti, Nr. 125) die wichtigste. Allein hier betritt der Frate denselben Ab- weg, auf dem man Michelangelo findet, und zwar nicht ohne dessen Einfluß, da er 1514, kurz ehe er den Markus schuf, Rom besuchte; er schafft ein ungeheures Motiv aus bloß künstlerischen Gründen; auch in dem Kopfe ist etwas falsch Übermenschliches; die Draperie aber, auf die es eigentlich abgesehen war, ein Wunderwerk. — Dasselbe gilt von dem h. Vincenz in der Akademie zu Florenz. Andere Werke seiner Spätzeit in der Gal. des Laterans die Einzel- gestalten des Petrus (von Schülerhand vollendet) und Paulus; im Museo Nazionale zu Rom und im Pal. Pitti je eine h. Familie vom Jahre 1516; im Museum zu Neapel die Himmelfahrt Maria (1517, unvollendet). — Im Kloster Pian di Mugnone (hinter Fiesole) Fresken mit der Verkündigung (1515) und Christus der Magda- lena erscheinend (1517). (Um Fra Bartolommeos Kompositionstalent und seinen außerordentlichen Fleiß zu würdigen, versäume man nicht, seine geistreichen noch zahlreich erhaltenen Zeichnungen zu studie- ren; in Italien besonders in den Uffizien.)

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

Fra Bartolommeos Mitschüler bei *Cosimo Rosselli*, sein unzertrennlicher Freund und zu wiederholten Malen sein Mitarbeiter (so an dem „Jüngsten Gericht“ in den Uffizien, später von 1509 bis 12) war *Mariotto Albertinelli* (1474—1515). Das geringere Talent von beiden, hält er sich ganz an die Kunstweise seines Freundes. *Bartolommeos* kleinen Tafeln der Uffizien schließt sich sein Flügelaltärchen g in der Gal. Poldi zu Mailand eng an: die Madonna mit weiblichen Heiligen auf den Flügeln und der Verkündigung auf den Rückseiten. Ein Jugendwerk (dat. 1500), zeigt es in der miniaturartigen Durchbildung, in der leuchtenden emailartigen Färbung und in der Auffassung der Landschaft den auffälligsten Anschluß an ältere niederländische Meister, namentlich an Memling und an Hugo van der Goes. — Sein erstes datiertes Bild, die in den beiden edlen Figuren h wahrhaft melodisch abgeschlossene Heimsuchung in den Uffizien von 1503, ist sein allbekanntes Meisterwerk, dessen Predella unter Nr. 1259 aufgestellt ist. Etwa gleichzeitig malte er das schöne Rundbild im Pal. Pitti, Madonna das Kind anbetend, dem ein Engel ein i Kreuz hinreicht; ebenda ein *Eccehomo* al fresco (Nr. 377). Dann folgt das edle Altarfresko des Gekreuzigten, umgeben von den klagen- j den Angehörigen, im Kapitelsaal der Certosa (1505). In die spätere m Zeit gehören: Maria das Kind an sich schmiegend im Seminar zu Venedig, leider sehr übermalt, und die weniger gute Madonna n in der Villa Borghese von 1511; in S. Caterina zu Pisa eine Madonna mit Petrus und Paulus von 1511, nach *Fra Bartolommeos* Entwurf; in der Akademie von Siena zwei Heiligenfiguren, Katharina und Magdalena (1512). Endlich drei Altargemälde in der p Akademie zu Florenz, sämtlich von 1510: die thronende Madonna mit zwei knienden und zwei stehenden Heiligen, worin er, wie in

den andern Bildern, mit vollster Anstrengung auf die Konstruktionsweise seines Vorbildes eingeht; mit gutem Erfolge in der „Dreieinigkeit“, befängener, aber zum Teil mit schönem und edlem Ausdruck in der großen Verkündigung; eine andere Verkündigung (aus S. M. Nuova) in den Uffizien.

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

Es fehlt ihm im ganzen dasjenige Moment, das man die schöne Seele nennen möchte. Die Antriebe, die ihn beherrschen, sind wesentlich künstlerischer Natur. Seine rein koloristische Auffassung bedingt eine gewisse Gleichgültigkeit gegen die höhere Schönheit, des Ausdruckes, das Sichabfinden mit einem herrschenden Typus, der namentlich seine Madonnen und seine Putten so kenntlich macht und selbst durch seine Charakterköpfe hindurch geht. Wo er zum Gegenstande paßt, wirkt er erhaben; einem jugendlichen Johannes d. T. (Pal. Pitti, Nr. 265, von 1523, durch Restauration verdorben) b verleiht er z. B. jene strenge leidenschaftliche Schönheit, die für diese Gestalt wesentlich ist; ja bisweilen nimmt er eine hohe sinnliche Lieblichkeit an, wie z. B. bei den den Gabriel begleitenden Engeln in einer der beiden Verkündigungen im Pal. Pitti (Nr. 124, von c 1511), die spätere Darstellung (Nr. 163, von 1523) virtuos aber leer; auch gibt es einige Putten von ihm, die keinem von denjenigen Correggios an Schönheit und Naivetät nachstehen, so z. B. in der herrlichen Madonna delle arpie mit St. Franziskus und St. Johannes Ev., von 1517, in den Uffizien. Sie umklammern die Füße der a Madonna, während das fröhliche Christuskind an ihrem Halse emporklettert will.

Dann ist Andrea wohl der größte Kolorist, den das Land südlich vom Appennin im 16. Jahrh. hervorgebracht hat. Er hat zuerst von allen Florentinern eine sichere, harmonische Skala, eine tiefe, oft leuchtende Durchsichtigkeit der Farben, einen wunderbaren Duft der Färbung erreicht; er hat auch zuerst der Farbe einen mitbestimmenden, ja hervorragenden Einfluß auf die Komposition des

Bildes gestattet. Als Farbenkomponist ist Andrea so gewaltig wie Michelangelo in der Figurenkomposition; und als solcher will er vor allem in seinen Schöpfungen gewürdigt sein. Seine Gewänder fallen nicht umsonst in so breiten Flächen. Man muß dabei zugestehen, daß sie von einer hinreißenden Schönheit des Wurfes und des Konturs sind und als vollkommener Ausdruck des Lebens der Gestalten ganz absichtslos scheinen. In den seltenen Fällen, wo seine Bilder noch wohl erhalten sind, ist Licht und Farbe und Charakter in ihnen auf wunderbarste Weise in eins verschmolzen.

Im wesentlichen aber ist seine Komposition ein ebenso strenger architektonischer Bau, wie die des Fra Bartolommeo, dem er offenbar das Beste verdankte. Auch hier ist lauter durch die Kontraste verdeckte Symmetrie. Da er aber die Seele des Frate nicht hatte, so bleibt — sieht man nur auf den geistigen Ausdruck — bisweilen das Gerüste unausgefüllt. In seiner prächtig gemalten Kreuzabnahme (Pal. Pitti Nr. 58, von 1524) sind die Motive, in Linien und Farben klassisch, geistig fast null, ein unnützer Reichtum. Auch in der schönen Madonna mit den sechs Heiligen (ebenda, Nr. 307, von 1524) kontrastieren die ungenügenden Charaktere mit dem feierlichen Ganzen. Am meisten geistiges Leben zeigt unter den Bildern des Pal. Pitti die Disputa della Trinità (Nr. 172, von 1517): eine eifrigere und zusammenhängendere „h. Konversation“, als die der meisten Venezianer sind, zugleich ein Prachtbild ersten Ranges. Die großen Assunten sind beide spät, gleichen sich und haben viel Konventionelles, aber auch noch große Schönheiten (Nr. 225 und besonders Nr. 191, unvollendet hinterlassen). — In den h. Familien fällt jene Seelenlosigkeit neben den hohen malerischen Vorzügen oft noch stärker auf. Pal. Pitti besitzt auch hier fast die einzigen echten Werke in Italien; namentlich schön gruppiert und herrlich in Farbe ist Nr. 81; ähnlich die h. Familie von 1521 (Nr. 62). a Echt ist auch die Madonna (Nr. 334) in der Galerie Borghese. Die Madonnen und h. Familien in Neapel, Turin usw. sind dagegen sämtlich Schulwiederholungen.

Seine malerisch und groß gehaltenen Bildnisse sind in den Uffizien wie im Pal. Pitti genügend vertreten: das schönste und wahrscheinlich sein eigenes Porträt im Pal. Pitti, wovon in den Uffizien (Nr. 1147) eine nicht ganz ebenbürtige, sehr schadhafte Wiederholung (Nr. 66); ebenda ein anderes schönes Männerbildnis (Nr. 184), sowie das reizvolle Porträt eines lesenden Mädchens (Nr. 188).

Als historischer Erzähler hat Andrea gleichfalls Unvergängliches geleistet. Die Fresken in der Vorhalle der Annunziata zeigen zwar zum Teil dieselbe fast strenge architektonische Anordnung; in den drei ersten Bildern links, aus der Legende des h. Filippo Benizzi

(vor 1510 voll.), bildet sich die Gruppe kulissenartig ansteigend zur Pyramide; selbst das eigentlich Dramatische, bedeutend Momentane kommt in einzelnen Darstellungen zu seinem Rechte, so in der Bestrafung der Spieler (2. Bild links). In der Armenspende (1. Bild links) u. a. ist durch diese Malereien die wönigste Fülle neuer Lebensmotive verbreitet; man genießt mit dem Maler das hohe Glück, schlichte Lebensäußerungen in der reinsten und vollkommensten Form, in edler Abwägung gegeneinander, in weiter Räumlichkeit schön verteilt anschauen zu können. Neu und bewunderungswürdig ist die Auffassung des Landschaftlichen, in der einzelne Darstellungen schon fast wie Staffage erscheinen. In verschiedenen dieser Bilder wird man, wie in der Gestalt des h. Filippo in der Bekleidung des Aussätzigen (letztes Bild links), eine der höchsten Schöpfungen der goldenen Zeit erkennen. Die Geburt Mariä (vorletztes Bild rechts) ist die letzte, in lauter Schönheit aufgehende Redaktion dieses Gegenstandes; noch Dom. Ghirlandajo, offenbar Andreas Vorbild, erscheint neben diesem wunderbaren Reichtum einseitig und herb. — Außer den Bildern der ältern Meister (*Baldovinettis* Geburt Christi, letztes Bild links, und *Rossellis* Einkleidung des h. Filippo, vorletztes Bild links) haben die Schüler Andreas hier noch ihr Bestes geleistet. Ihm am nächsten kommt sein Freund und Werkstattsgenosse *Franciabigio* in der (durch seine eigenen Hammerschläge verstümmelten) Vermählung Mariä, einem Werke des emsigen und begeisterten Wettewifers. In *Pontormos* Heimsuchung, die bei weitem sein Hauptwerk ist, steigert sich die Auffassung Andreas und Bartolommeos mit äußerstem Kraftaufwand zu einem neuen Ganzen. Nur Mariä Himmelfahrt, von *Rosso*, zeigt den Stil Andreas im Zustande der Verwilderung.

Außerdem hat Andrea in seiner späteren Zeit (1526—27) das einzige Abendmahl geschaffen, das dem Leonardos wenigstens sich a von ferne nähern darf: das große, teilweise vortrefflich erhaltene, teilweise sehr entstellte Freskobild im Refektorium des ehemaligen Klosters S. Salvi bei Florenz, wo auch einige tüchtige Heiligenfiguren seiner frühesten Zeit erhalten sind. (Zehn Minuten vor Porta della Croce, von der Straße links seitab.) Der Moment ist der, daß Christus ein Stück Brot ergreift, um es in die Schüssel zu tauchen, während auch Judas, allein von allen, bereits ein Stück Brot in der Hand hält. Die Charaktere sind nobel, kräftig und aus dem Leben gegriffen, aber von der Hoheit derjenigen Leonardos weit entfernt, bei dem jeder eine ganze Gattung von Ausdruck gleichsam in der höchsten denkbaren Spitze darstellt. Auch hat Andrea der (allerdings außerordentlich großen) malerischen Wirkung zuliebe seinen Leuten sehr verschiedene, zum Teil nichts weniger als ideale Gewänder gegeben; eine Abwechslung, deren schönen

Erfolg das Auge empfinden kann, lange bevor es sie bemerkt. Unbeschreiblich lebendig ist hier, wie bei Leonardo, das Spiel der Hände, die allein schon ausdrücken, wie Christus den fragenden Johannes beruhigt, wie Petrus jammert, wie dem Judas zugesetzt wird. (Bestes Licht: nachmittags.) — *Franciabigio* hat in demselben Gegenstande (Abendmahl im Refektorium von S. Giovanni della Calza in Florenz) den Meister bei weitem nicht erreicht.

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

Endlich aber gibt es eine Reihe einfarbiger Fresken, braun in braun, von seiner Hand in dem kleinen Hofe der Bruderschaft dello Scalzo (unweit S. Marco; Einlaß durch einen der Kustoden der Akademie). Der Gegenstand ist das Leben des Täuflers. Mit Ausnahme einiger früher und zweier von *Franciabigio* ausgeführter sind sämtliche Kompositionen bei aller Unscheinbarkeit von den mächtigsten und freiesten Schöpfungen der reifen Zeit Andreas. (Seit 1515 arbeitete Andrea hier abwechselnd länger als ein Jahrzehnt.) Das ängstlich Architektonische der früheren Fresken in der Annunziata ist hier durch lauter Geist und Leben überwunden. Die Grenzen der Gattung, die alle feinere Physiognomik, allen Farbenreiz ausschloß, scheinen den Meister erst recht gereizt zu haben, sein bestes zu geben. Unter den frühern ist die Taufe des Volkes durch Johannes die höhere (und höchste) Stufe des bekannten Fresko Masaccios; unter den spätern haben die Heimsuchung, die Entthauptung, sowie die Überbringung des Hauptes den Vorzug; unter den allegorischen Figuren die Caritas, die das Bild im Louvre weit übertrifft. (Eigentümlich ist, daß Andrea hier mehrere Figuren von Albrecht Dürer in seine Kompositionen aufnahm, so den zuhörenden Pharisäer und eine sitzende Frau auf der Predigt Johannis u. a.) — Aus dieser Inspiration ist auch jene kleine geistvolle Predella mit den Geschichten von vier Heiligen in der Akademie gemalt, wo sich auch das Altarbild dazu mit vier Heiligen befindet (1528). Die beiden Geschichten Josephs (Pal. Pitti), ursprünglich Teile eines Möbels und durch ihren landschaftlichen Reiz ausgezeichnet, geben einen Begriff von dem leichten Erzählungstalent Andreas.

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

Dem Andrea schließt sich sein Freund Francesco di Cristofano, gen. *Franciabigio* (1482—1525), eng an, jedoch erst in seiner spätern Zeit. Schüler des Albertinelli gleichzeitig mit Bugiardini, verleugnet er den Einfluß des ersteren nie ganz und kommt auch seinem Mitschüler zuweilen so nahe, daß er mit ihm verwechselt wird. Noch in der Art des Albertinelli ist die schöne Verkündigung in der Galerie zu Turin. — Etwa gleichzeitig, die thronende Madonna zwischen Hiob und Johannes d. T. in den Uffizien (Nr. 1264), unangenehm komponiert und düster. Sein Tempel des Herkules ebenda (Nr. 1223) ist bei kräftiger Färbung auch interessant durch Dürer entlehnte Gestalten. In S. Spirito zwei Engel zu Seiten eines Tabernakels und in der Galerie von S. Salvi eine h. Katharina von 1512. In der Gal. Borghese (Nr. 324) eine stehende Venus, noch hart und fast monochrom. — Seine Verleumdung des Apelles im Pal. Pitti (Nr. 427) hat noch jetzt, trotz der Übermalung, großen Farbenreiz und ist naiv erzählt. Von seiner Hand sind in der Gal. Borghese eine Vermählung der h. Katharina (Nr. 177) und eine Madonna (458), in der Gal. von Bologna eine Mad. (Nr. 294), im Pal. Corsini in Florenz eine Madonna (Nr. 580), sowie in den Uffizien die Rid. Ghirlandajo benannte Madonna (Nr. 1244), zwei Madonnen im Gang (Nr. 92 und 87) und vor allem die Madonna del Pozzo in der Tribuna, die lange als ein Werk Rafaels bewundert worden ist.

Die volle Bedeutung des Künstlers liegt in seinen Bildnissen, die gelegentlich unter den Namen Rafael oder Francia gehen. Leider besitzt Italien nur noch eins davon, im Pal. Pitti (Nr. 43, von 1514), das durch die liebenswürdige Ruhe des Ausdrucks und den seelenvollen Blick, das feine Helldunkel der tiefen, in einem fast schwärzlichen Tone gestimmten Färbung wenigstens einen Begriff seiner eigentümlichen Auffassungsweise der Porträts gibt. Über seine Tätigkeit als Freskomaler in der Annunziata und im Scalzo in Gemeinschaft mit A. del Sarto ist oben schon die Rede gewesen. Gegenüber den ersten, schönen Gestalten und der kräftigen Färbung auf seinem Sposalizio in der Annunziata (1513) macht sich in seiner Mitarbeit am Scalzo, in den wohl gleichfalls späten beiden Darstellungen des Abendmahles im Refektorium der Chiesa della Calza (bei Porta Romana) und im jetzigen Liceo Militare, wie in verschiedenen anderen Fresken am letzteren Orte und in Poggio a Cajano eine dekorative und flüchtige Nachahmung seines Freundes und Mitarbeiters Andrea geltend. (Ganz frühe Fresken im Convento dei Candelieri.)

Giuliano Bugiardini (1475—1554), mit seinem intimen Freunde Michelangelo zusammen bei Ghirlandajo in der Lehre, später gleichzeitig mit Franciabigio Schüler des Albertinelli, zeigt sich als Künstler von schwankender Rezeptivität. Seine Figuren sind kurz und

zuweilen selbst plump gestaltet; in der Färbung ist er leicht zu verschwommen; dramatisches Leben läßt er meist vermissen. An a. D. Ghirlandajo schließt er sich in der Geburt Christi (Sakristei von b. S. Croce) an, und in der schönen säugenden Madonna (Uffizien, Nr. 218) nähert er sich der Malweise Leonardos, dessen Einfluß auch eine zweite Madonna ebendort (Nr. 3451) bezeugt. Von ihm in c. der Turiner Galerie eine Madonna-Halbfigur und eine h. Familie d. (Nr. 106) von Albertinelli beeinflusst, in der Pinakothek zu Bologna eine Verlobung der h. Katharina (Nr. 26), ein Johannes d. T. (Nr. 27) und eine Madonna (Nr. 745). Eine andere Einzelgestalt des e. Täufers in S. M. delle Grazie zu Mailand. Mehrere Madonnen f. im Pal. Colonna (Nr. 136), Gal. Borghese (Nr. 443) und a. a. O., meist unter fremden Namen. — Endlich verrückte ihm Michelangelo g. das Konzept. Die berühmte Marter der h. Katharina in S. M. Novella (Kap. Ruccellai; Zeichnung dazu von *Michelangelo* im Museo Nazionale zu Rom) ist die Marter des gewissenhaften Künstlers h. selber und ein lehrreiches Denkmal der Gärung, in die der Meister des Weltgerichts gewisse Gemüter versetzte. Man ahnt die ganze Qual der Motivjägerei. — Nach Färbung und Behandlung steht dem i. Bugiardini das schöne Jünglingsporträt in den Uffizien (Nr. 34) k. nahe. Als sein Werk darf vor allem die „Nonne“ im Pal. Pitti angesehen werden; ja man hat ihm neuerdings sogar das herrliche, unter dem Namen Maddalena Doni als Werk Rafaels berühmte Bild- l. nis in der Tribuna zuweisen wollen (S. 801, b).

Was von Bugiardini gilt, gilt noch mehr von dem Schüler des Lorenzo di Credi, von *Giov. Ant. Sogliani* (1492—1544). Zusammen mit Lorenzo malte er Einzelfiguren von Heiligen für Oratoriumsanmichele (h. Martin). Eine Madonna in Turin (Nr. 123) und n. eine Anbetung des Kindes in der Kirche dell' Olivella zu Palermo sehen wie Repliken von Bildern seines Meisters aus. Ähnlich eine thronende Madonna mit Tobias in der Akademie o. p. (Nr. 177); in S. Jacopo sopra Arno eine Dreieinigkeit mit Heiligen. — Dann gerät er unter den Einfluß des Albertinelli (Madonna, q. Uffizien Nr. 166) und besonders des Fra Bartolommeo, an dessen Vorbild er sich nicht nur in zahlreichen Zeichnungen (Uffizien), sondern auch in seinen Kompositionen anlehnte. Eine h. Brigitta r. in den Uffizien (1522) und ebendort eine Kreuztragung tragen s. das „orate pro pictore“ der Werkstatt von S. Marco, für die er später (1536) das große, ein Wunder des h. Dominicus darstellende Fresko im Speisesaal der Mönche ausführte. — Der Einfluß des Andrea del Sarto kommt hinzu und macht sich vor allem an seiner t. besten Leistung, dem Martyrium des h. Laurentius in S. Lorenzo u. (1521), ebenso wie an der Konzeption in den Uffizien bemerklich. v. Ende der zwanziger Jahre führte er für den Dom zu Pisa ver-

schiedene Bilder aus: Madonna mit Heiligen (1528), von Pierin del Vaga begonnen; Opfer Noahs; Kain und Abel; stehende Madonna (1540), interessant wegen des Kindes, das Michelangelos damals in Pisa sich befindender „Madonna von Brügge“ entlehnt ist.

In die Reihe dieser älteren Meister der florentinischen Schule und Zeitgenossen Andrea del Sartos gehört auch *Ridolfo Ghirlandajo* (1483—1561), der Schüler seines Vaters Domenico. Seiner Jugendzeit entstammen einzelne tüchtige Bilder, die noch den Einfluß Leonardos verraten. Das Hauptwerk darunter ist der Altar im Collegio della Quiete bei Florenz (um 1505), die Verlobung der h. Katharina nebst verschiedenen Heiligen darstellend. Ähnlich die Heiligenfiguren ebenda von guter Farbwirkung und vornehmer Haltung. — Die Übereinstimmung mit jenem beglaubigten Altarwerke hat auch der Vermutung Raum gegeben, Ridolfo sei der Urheber des bekannten „Goldschmieds“ im Pal. Pitti (Nr. 207; vgl. S. 772, Anm.), der früher als ein Werk Leonardos galt. Aus dieser Zeit stammt auch das Männerporträt im Pal. Corsini zu Florenz. Das wenig spätere Bildnis einer jungen Frau von 1509 im Pal. Pitti (Nr. 244), eine Mischung der Traditionen des Domenico Ghirlandajo mit dem Einfluß von Rafaels florentinischen Porträts, ist eine besonders gute Arbeit Ridolfos. — In der Akademie zwei dem Granacci zugeschriebene Stücke mit je drei Engeln (Nr. 83 u. 87). Urkundlich ist von ihm die flüchtige „Gürtelspende“ in der Pieve zu Prato (1514); in Pistoja in S. Pietro eine Madonna mit Heiligen, in S. Domenico ein h. Sebastian mit zwei Heiligen. — Die Uffizien besitzen eine Reihe der verschiedenartigsten Bilder, in denen in mehr oder weniger störender Weise der Eklektizismus des Künstlers zutage tritt, selbst in seinen früher sehr bewunderten Darstellungen aus dem Leben des h. Zenobius (Nr. 1275 u. 1277). Anderes ist geradezu Manier. So das von Ridolfo und seinem Oheim *Davide* gemalte Altarbild in S. Felice (links), eine Madonna del Popolo. — Die Fresken in der Kapelle des Pal. Vecchio (Verkündigung, einzelne Apostel- und Prophetengestalten) sind durch moderne Übermalung wertlos geworden. — Von *Michele di Ridolfo* u. a. in der Akademie das Bild der zehntausend Märtyrer, ein bloßes flüchtiges Aktstudium, sowie eine Gürtelspende.

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

Francesco Ubertini gen. *Bacchiacca* (geb. um 1490, † 1557), zuerst in der Werkstatt des Perugino (wahrscheinlich während dessen Aufenthalts in Florenz nach 1502), dann durch Franciabigio weiter-

gebildet, erscheint in seinen meist kleinen Gemälden am meisten von Andrea del Sarto abhängig, namentlich von dessen Josephsgeschichten im Pal. Pitti (S. 784, e). Seine figurenreichen Geschichten sind genreartig aufgefaßt, phantastisch in ältere, fremde Kostüme gekleidet; die reiche Landschaft ist von kühlem bläulichen Ton. So in der frühen Predella des Altarbildes von Sogliani in S. Lorenzo, jetzt in den Uffizien (Nr. 1296), wo (im Gange) auch eine geringe kleine Kreuzabnahme der spätern Zeit hängt (Nr. 55 bis).
 b Ähnlich das gleiche Motiv im Seminar zu Venedig. Figurenreiche
 c Truhenbilder beim Princ. Giovanelli ebenda, Moses Wasser aus dem Felsen schlagend; bei Dr. Frizzoni in Mailand Adam und
 d Eva und in der Gal. Borghese fünf Geschichten Josephs. —
 f Sein kräftigstes Werk ist die Madonna bei Crespi in Mailand; ebendort eine kleine Anbetung der Könige. Eine große flane Tafel
 g desselben Gegenstandes in S. Domenico bei Fiesole (I. Schiff).

Als eigentliche Schüler des Andrea del Sarto sind hier Pontormo und Puligo zu nennen. *Jacopo da Pontormo* (1494—1557) ist nur um seiner Bildnisse willen geschätzt. Koloristisch bedeutend in der Gegenüberstellung leuchtender Farbflächen sind zwei lebensgroße Porträts in den Uffizien: Cosimo I., Herzog von Toskana, und Cosimo der Alte, nach einem Profilbild des 15. Jahrhunderts nicht übel neu redigiert; letzteres in Halbfigur in S. Marco; ein männlicher Profilkopf im Pal. Pitti; in der Gal. Borghese das Bildnis eines Kardinals (Nr. 408); seine übrigen Arbeiten sind je früher, um so besser wenigstens gemalt; in den Uffizien: Leda mit den vier Kindern in einer Landschaft; in der Capp. de' Pittori bei der Annunziata: Fresko einer Madonna mit Heiligen, noch ganz in der Art des Meisters; n in Poggio a Cajano (Saal des I. Stockes) das große Fresko der vier Jahreszeiten von zerfahrener Komposition, aber geistvoller Ausführung und in den Einzelheiten von reizender Schönheit; eine große Kreuzabnahme im Dom zu Volterra. — Die spätern Werke erscheinen durch unberechtigten Aufwand wirklich oder vermeintlich p schöner Formen schon maniert; in S. Felicita in Florenz, I. Kap. q rechts: Kreuzabnahme; im Pal. Pitti: die vierzig Märtyrer (Nr. 182) r und Anbetung der Könige (Nr. 379); in der Akademie eine Beweining (Nr. 183) und ein Gastmahl zu Emaus (Nr. 190, von 1528); s in der Gal. Corsini zwei Madonnen.

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

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

Angelo Bronzino (1502—72), Schüler des Pontormo, wird als Historienmaler an keiner andern Stelle als bei den Manieristen unterzubringen sein. Als Bildnismaler aber steht er in der bedeutenden und freien Auffassung keinem Zeitgenossen nach, auch den Venezianern nicht. Hier glückt es ihm als Maler das wiederzugeben, was der ihm als Vorbild vorschwebende Michelangelo in seinen Porträtstatuen auszudrücken bemüht war; und zwar, trotz des unmittelbaren Anschlusses an diesen, ohne jede Einbuße an der Wiedergabe der Individualität und der malerischen Wirkung. In Jugendarbeiten wird er leicht mit Pontormo verwechselt, wie in dem Guidobaldo II. (früher Ippolito de' Medici gen.) im Pal. Pitti. Im Pal. Doria in Rom treffliches Porträt des Gianettino Doria und des Al. Doria als Vulkan; in der Galleria Nazionale (aus der Gal. Sciarra) das großartige Bildnis eines Colonna in voller Prachtrüstung (1543); — in der Brera seit kurzem der Andrea Doria als Neptun; — im Museum von Neapel: die beiden Geometer; — im Pal. Pitti (Nr. 484): der Ingenieur, herrlich im Geist eines Sebastian del Piombo; — in den Uffizien: ein Jüngling mit einem Brief; der junge Bildhauer; die Herzogin Eleonora mit ihrem Sohn; ein rotbärtiger March. Panciatici in einer Halle und seine Gemahlin (Tribuna); eine häßliche junge Frau in reich dekoriertem Zimmer, verschiedene Kinderbildnisse u. a. m., — sämtlich so gemalt, als wären sie nur dem bedeutenden Charakter zuliebe dargestellt; dabei meist von kräftigem bräunlichen Ton, der erst in der spätern Zeit einer kühlen und selbst kalten Färbung bei gar zu glatter Ausführung weicht. — Fast alle anderen Bildnisse, die in Italien unter seinem Namen gehen, sind Kopien oder Schulgut, im günstigsten Falle von seinem Neffen *Alessandro Allori* (s. diesen).



Michelangelo Buonarroti (1475—1564), der Mensch des Schicksals für die Baukunst und für die Skulptur, ist es auch für die Malerei. Er hat sich selber vorzugsweise als Bildhauer betrachtet (S. 542); in einem seiner Sonette sagt er bei Anlaß der Deckenmalerei in der Sixtina: „essendo . . . io non pittore“. Allein für den Ausdruck jener

idealen Welt, die er in sich trug, gewährte die Malerei doch so ungleich vielseitigere Mittel als die Skulptur, daß er sie nicht entbehren konnte. Gegenwärtig verhält es sich wohl im allgemeinen so, daß wer ihm von seiten der Skulptur entfremdet ist, von seiten der Malerei immer wieder den Zugang zu ihm sucht und findet.

Wie er die Formen bildete und was er damit im ganzen wollte, ist oben bei Anlaß der Skulptur angedeutet worden. Für die Malerei kommen noch besondere Gesichtspunkte in Betracht. Michelangelo lernte zwar in der Schule Ghirlandajos die Handgriffe, ist aber in seiner Auffassung ohne alle Präzedentien. Es lag ihm ganz ferne, auf irgend eine bisherige Andacht, einen bisherigen kirchlichen Typus, auf die Empfindungsweise irgend eines anderen Menschen einzugehen oder sich dadurch für gebunden zu erachten. Das große Kapital der kirchlichen Kunstbräuche des Mittelalters existiert für ihn nicht. Er bildet den Menschen neu, mit hoher physischer Gewaltigkeit, die an sich schon dämonisch wirkt, und schafft aus diesen Gestalten eine neue irdische und olympische Welt. Sie äußern und bewegen sich als eine von allem Früheren verschiedene Generation. Was bei den Malern des 15. Jahrh. Charakteristik heißt, findet bei ihnen schon deshalb keine Stelle, weil sie als ganzes Geschlecht, als Volk auftreten; wo aber das Persönliche verlangt wird, ist es ein ideal geschaffenes, eine übermenschliche Macht. Auch die Schönheit des menschlichen Leibes und Angesichtes kommt nur im Gewande jener Gewaltigkeit zum Vorschein; es liegt dem Meister mehr daran, daß seine Gestalten der höchsten Lebensäußerungen fähig, als daß sie reizend seien.

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

Lebens ins Dasein ruft, machen das Wort Ariosts erklärlich: Michel, più che mortale, angel divino.

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

In der Blüte seiner Jahre unternahm Michelangelo die Ausmalung des Gewölbes der sixtinischen Kapelle im Vatikan (bestes Licht: 10—12 Uhr), begonnen im Mai 1508 und, mit einer Unterbrechung von wenigen Monaten (1510), vollendet im Oktober 1512. Schon seiner Ausdehnung nach die Arbeit eines Riesen, ganz eigenhändig ausgeführt! Die Aufgabe bestand in lauter Szenen und Gestalten des alten Testaments, mit wesentlichem Bezug auf dessen Verheißung. Er stufte diesen Inhalt vierfach ab: in Geschichten, — in einzelne historische Gestalten, — in ruhende Gruppen und in architektonisch belebende Figuren. Die Geschichten, die ein Dasein in einem perspektivisch bestimmten, nicht bloß idealen Raum verlangen, verteilte er an die mittlere Fläche des Gewölbes. (Eine Ausnahme machen die vier auf sphärische, dreiseitige Flächen gemalten Eckbilder der Kapelle, welche die wunderbaren Rettungen des Volkes Israel darstellen: die Geschichten der ehernen Schlange, des Goliath, der Judith und der Esther. So wunderbar aber das einzelne, zumal in der Szene der Judith, gedacht und gemalt sein mag, so findet sich doch das Auge an diesen Stellen schwer in das Historisch-Räumliche hinein.) — Die Propheten und Sibyllen mit den sie begleitenden Genien erhielten ihre Stelle an den sich abwärts rundenden Teilen des Gewölbes; — die Gruppen der Vorfahren Christi teils an den Gewölbekappen über den Fenstern, teils in den Lünetten, welche die Fenster umgeben. Diese Teile sind sämtlich nach einem idealen Raumgefühl komponiert. — Diejenigen Figuren endlich, welche schon sehr passend „die belebten, persönlich gewordenen Kräfte der Architektur“ genannt worden sind, ließ er durch den ganzen Organismus hin immer so und immer da auftreten, wie und wo sie nötig waren. Unter den Propheten und Sibyllen sind es derbe Kindergestalten in Naturfarbe, welche die Inschrifttafeln hoch in den Händen tragen oder sie mit dem Haupte stützen. An beiden Seitenpfosten der Throne der Propheten und Sibyllen sieht man je zwei nackte Kinder, Knabe und Mädchen, in Steinfarbe, welche die Skulptur nachahmt. Über den Gewölbekappen oberhalb der Fenster nehmen liegende und lehrende athletische Figuren in Bronzefarbe die Bogenfüllung ein. Letztere sind je zu zweien fast symmetrisch angeordnet, überhaupt am strengsten architektonisch gedacht. Zuletzt, wo von beiden Seiten die kolossalen Gesime sich nähern und Raum lassen für die Reihe der Mittelbilder, sitzen auf Postamenten nackte männliche Figuren in natür-

licher Farbe: je zwei halten die Bänder, an denen das zwischen ihnen befindliche Medaillon von Erzfarbe mit Reliefs befestigt ist; einige tragen auch reiche Laub- und Fruchtgewinde. Ihre Stellungen sind die freiesten und leichtesten; sie tragen nichts, weil es dort nach der idealen Rechnung nichts mehr zu tragen gibt, weil überhaupt die architektonischen Kräfte nicht schlechtweg versinnlicht, sondern poetisch symbolisiert werden sollten (Karyatiden oder Atlanten, Kopf gegen Kopf gestemmt, wäre z. B. eine Versinnlichung gewesen). Diese sitzenden Gestalten, isoliert betrachtet, sind von einer solchen Herrlichkeit, daß man sie für die Lieblingsarbeit des Meisters in diesem Raum zu halten versucht ist. Aber ein Blick auf das übrige zeigt, daß sie doch nur zum Gerüste gehören.

In vier größern und fünf kleinern viereckigen Feldern, der Mitte des Gewölbes entlang, sind die Geschichten der Genesis dargestellt. Zuerst unter allen Künstlern faßte Michelangelo die Schöpfung nicht als ein bloßes Wort mit der Gebärde des Segens, sondern als Bewegung. So allein ergaben sich für die einzelnen Schöpfungsakte lauter neue Motive. In erhabenem Fluge schwebt die gewaltige Gestalt dahin, begleitet von Genien, die derselbe Mantel mit umwallt; — so rasch, daß ein und dasselbe Bild zwei Schöpfungsakte (für Sonne und Mond und für die Pflanzen) vereinigen darf. Aber der höchste Augenblick der Schöpfung (und der höchste Michelangelos) ist die Belebung Adams. Von einer Heerschar jener göttlichen Einzelkräfte, tragenden und getragenen, umschwebt, nähert sich der Allmächtige der Erde und läßt aus seinem Zeigefinger den Funken seines Lebens in den Zeigefinger des schon halb belebten ersten Menschen hineinströmen. Es gibt im ganzen Bereiche der Kunst kein Beispiel mehr von so genialer Übertragung des Übersinnlichen in einen völlig klaren und sprechenden sinnlichen Moment. Auch die Gestalt des Adam ist das würdigste Urbild der Menschheit.

Die ganze spätere Kunst hat sich von dieser Auffassung Gottes des Vaters beherrscht gefühlt, ohne sie doch erreichen zu können. Am tiefsten ist Rafael (erste Bilder der Loggien) darauf eingegangen.

Die nun folgenden Szenen aus dem Leben der ersten Menschen erscheinen um so gewaltiger, je einfacher sie die uranfängliche Existenz darstellen. „Sündenfall und Strafe“ sind mit ergreifender Gleichzeitigkeit auf einem Bilde vereinigt; die Eva im Sündenfall zeigt, welche unendliche Schönheit dem Meister zu Gebote stand. Als Komposition von wenigen Figuren steht „Noahs Trunkenheit“ auf der Höhe alles Erreichbaren. Die „Sündflut“ kontrastiert zwar nicht glücklich mit dem Maßstab der übrigen Bilder, ist aber reich an den wunderwürdigsten Einzelmotiven.

Die Propheten und Sibyllen, die größten Gestalten dieses Raumes, erfordern ein längeres Studium. Sie sind keineswegs alle mit

der hohen Unbefangenheit gedacht, die aus einigen darunter so überwältigend spricht. Die Aufgabe zwar: zwölf Wesen durch den Ausdruck höherer Inspiration über Zeit und Welt in das Übermenschliche emporzuheben. Die Gewaltigkeit ihrer Bildung allein genügte nicht; es bedurfte abwechselnder Momente der höchsten geistigen und zugleich äußerlich sichtbaren Art. Vielleicht überstieg dieses die Kräfte der Kunst (vgl. Giov. Pisano, S. 388, c). Die je zwei Genien, die jeder Gestalt beigegeben sind, stellen nicht etwa die Quelle und Anregung der Inspiration vor, sondern Diener und Begleiter; sie sollen durch ihre Gegenwart die Gestalt heben, als eine überirdische bezeichnen; durchgehends sind sie in Abhängigkeit von ihr geschildert. — Von unvergleichlicher Herrlichkeit ist der gramverzehrte Jeremias; oder Joël, den beim Lesen die stärkste innere Erregung ergreift; der wie vom Traum erweckte Jesajas; Jonas mit dem Ausdruck eines wiedergewonnenen mächtigen Lebens; die Sibylla Delphica, die schon die Erfüllung ihrer Weissagung vor sich zu sehen scheint — von allen Gestalten des Meisters diejenige, welche Gewaltigkeit und Schönheit im höchsten Verein offenbart. — Abgesehen von der innern Bedeutung, ist durchgängig genau auf die Gewänder zu achten, die von der idealen Aposteltracht durch eine absichtliche (orientalische) Nuance unterschieden, überaus schön geschwungen und gelegt und im vollkommensten Einklang mit Stellung und Bewegung sind, so daß jede Falte ihre (vielleicht hier und da zu bewußt berechnete?) Kausalität hat. — (Gewisse dumpfe Töne der Karnation waren Michelangelo eigen und finden sich auf seinen wenigen Tafelbildern, wovon unten, wieder.)

Von den Vorfahren Christi zeigen die in den Lünetten die leichteste Meisterschaft in monumentaler Behandlung des ungünstigsten Raumes. Geschichtslos, wie die meisten darunter sind, existieren sie bloß in Beziehung auf ihren göttlichen Abkömmling und zeigen deshalb den Ausdruck des ruhigen, gesammelten Harrens. Schon hier kommen einige wunderbar schöne, einfache Familienszenen vor. — In diesem Betracht sind aber einzelne Darstellungen in den dreieckigen Gewölbekappen vielleicht noch außerordentlicher; ja es findet sich unter diesen auf der Erde sitzenden Eltern mit Kindern mehr als ein Motiv des höchsten Ranges, obwohl der Ausdruck nirgends die Innigkeit oder sonst irgend einen aktiven Affekt erreicht.

Dieses ist die Stiftung Papst Julius' II. Mit Anspornen und Nachgeben, mit Streit und Güte erhielt er, was vielleicht kein anderer von Michelangelo erhalten hätte. Sein Andenken ist in der Kunst ein hochgesegnetes. Erst viel später (1534—41), unter Papst Paul III., malte Michelangelo an der Hinterwand der Kapelle das Jüngste Gericht.

Der große Hauptfehler dieser gewaltigen Schöpfung, die schon durch die schlechte Erhaltung ungünstig wirkt, kam tief aus Michel-

angelos Wesen hervor. Da er längst gebrochen hatte mit allem, was kirchlicher Typus, was religiöser Gemütsanklang heißt, da er den Menschen — gleichviel welchen — immer und durchgängig mit erhöhter physischer Macht bildete, zu deren Äußerung die Nacktheit wesentlich gehört, so existiert gar kein kenntlicher Unterschied zwischen Heiligen, Seligen und Verdammten. Die Bildungen der obern Gruppen sind nicht idealer, ihre Bewegungen nicht edler als die unten. Umsonst sucht man nach jener ruhigen Glorie von Engeln, Aposteln und Heiligen, die in andern Bildern dieses Inhaltes schon durch ihr bloßes symmetrisches Dasein die Hauptgestalt, den Richter, so sehr heben, vollends aber bei Orcagna und Fiesole mit ihrem wunderbaren Seelenausdruck einen geistigen Nimbus um ihn ausmachen. Nackte Gestalten, wie Michelangelo sie wollte, können einer solchen Stimmung gar nicht als Träger dienen; sie verlangen Gestus, Bewegung und eine ganz andere Abstufung von Motiven. Auf die letztern hatte es der Meister eigentlich abgesehen. Es sind zwar in dem Werke viele und sehr große poetische Gedanken; von den beiden oberen Engelgruppen mit den Marterwerkzeugen ist diejenige links herrlich in ihrem Heranstürmen; in den emporschwebenden Geretteten ringt sich das Leben wunderbar vom Tode los; die schwebenden Verdammten sind in zwei Gruppen dargestellt, wovon die eine durch kämpfende Engel mit Gewalt zurückgedrängt, durch Teufel abwärts gerissen, eine ganz großartig dämonische Szene bildet, die andere aber jene Gestalt des tiefsten Jammers darstellt, die von zwei sich anklammernden bösen Geistern wie von einem Schwergewicht hinuntergezogen wird. Die untere Szene rechts, wo ein Dämon mit erhobenem Ruder die armen Seelen aus der Barke jagt, und wie sie von den Dienern der Hölle in Empfang genommen werden, ist mit grandioser Kühnheit aus dem Unbestimmten in einen bestimmten sinnlichen Vorgang übertragen usw. — Allein so bedeutend dieser poetische Gehalt sich bei näherer Betrachtung herausstellt, so sind doch wohl die malerischen Gedanken im ganzen eher das Bestimmende gewesen. Michelangelo schwelgt in dem prometheischen Glück, alle Möglichkeiten der Bewegung, Stellung, Verkürzung, Gruppierung der reinen menschlichen Gestalt in die Wirklichkeit rufen zu können. Das jüngste Gericht war die einzige Szene, die hierfür eine absolute Freiheit gewährte vermöge des Schwebens. Vom malerischen Gesichtspunkt aus ist denn auch sein Werk einer ewigen Bewunderung sicher. Es wäre unnütz, die Motive einzeln aufzählen zu wollen; kein Teil der ganzen großen Komposition ist in dieser Beziehung vernachlässigt; überall darf man nach dem Warum? und Wie? der Stellung und Bewegung fragen, und man wird Antwort erhalten. Wenn nun zumal die Gruppe um den Richter mit ihrem Vor-

zeigen der Marterinstrumente, mit ihrem brutalen Ruf um Vergeltung einigen Widerwillen erwecken mag; wenn der Weltrichter auch nur eine Figur ist wie alle andern, und zwar gerade eine der befangensten: — immer noch bleibt das Ganze einzig auf Erden¹⁾.

Die beiden großen Wandgemälde in der nahen Capp. Paolina, a Pauli Bekehrung und die Kreuzigung des Petrus, aus der späteren Zeit Michelangelos (1542 bis etwa 1550), sind durch einen Brand entstellt und so schlecht beleuchtet (vielleicht am erträglichsten nachmittags?), daß man sie besser aus den Stichen kennen lernt. In dem erstern ist die Gebärde des oben erscheinenden Christus von einer zwingenden Gewalt, der gestürzte Paulus eines der trefflichsten Motive des Meisters; aber das Ganze leidet schon sehr an einer Willkür, die selbst bei Michelangelo als Manier bezeichnet werden muß.

Von Staffeleibildern gibt es bekanntlich von seiner Hand in Italien nur noch das frühe Rundbild der h. Familie in der Tribuna der Uffizien²⁾. Die Schwierigkeit (die an der Erde sitzende Maria hebt das Kind vom Schoß des hinter ihr sitzenden Joseph) bekundet sich zu deutlich als eine gesuchte; mit einer Gesinnung dieser Art soll man überhaupt keine heiligen Familien malen. Der Hintergrund ist, wie bei Luca Signorelli, mit Aktfiguren ohne nähere Beziehung bevölkert. Der kleine Johannes läuft an der steinernen Brustwehr mit einer spöttischen Miene vorbei. Aber trotz allem ist das Bild bewunderungswürdig in der Komposition in das Rund hinein, in der Lösung der schwierigsten Zeichnung und der leichten, flüssigen Behandlung der kalten Färbung.

Im Museo Buonarroti zu Florenz ist eine große Anzahl von Zeichnungen³⁾ ausgestellt, unter denen die einer säugenden Madonna besonders schön ist; — ein früherer Entwurf des Weltgerichtes und verschiedene Studien dazu —; ein vielleicht von Michelangelo begonnenes großes Bild der h. Familie, das er aber den vielen Verzeichnungen und Roheiten zufolge schwerlich selbst ausgemalt haben kann. — In der Brera zu Mailand (Nr. 266) die ehemals in Rafaels Besitz befindliche (und ihm selber trotz der von seiner Hand herrührenden Unterschrift „Michelle angelo bonarota“ beigelegte) Tuschzeichnung des sogenannten Götterschießens, il Bersaglio de' Dei, eine alte Kopie der köstlichen Rötzelzeichnung in Windsor; nackte Gestalten, aus der Luft niedersausend, zielen mit höchster Leidenschaft nach einer mit einem Schilde gegen ihre

1) Für den Zustand des Werkes vor der Übermalung, die Daniele da Volterra auf Pauls IV. Befehl unternahm, ist eine Kopie des *Marsilio Venusti* im Museum * von Neapel trotz auffallender Freiheiten die wichtigste Urkunde.

2) In der National-Gallery zu London befinden sich zwei echte Tafelbilder aus früher Zeit; ebenfalls unvollendet: eine Grablegung und eine Madonna.

3) Michelangelos Zeichnungen sind namentlich im Auslande zu suchen, in den Sammlungen zu Oxford, Windsor, im British Museum, im Louvre u. s. f.

Pfeile geschützten Herme, indes Amor auf der Seite schlummert — eine Verbildlichung von Lucians Fabel im Nigrinus, daß die Menschen wie Bogenschützen mit ihren Pfeilen auf das Gemüt schießen; eine herrliche Gruppe aus bereits knienden, laufenden und noch schwebenden Figuren zu einem unvergleichlichen Ganzen gebildet. Diese Zeichnung wiederholt eines der Freskobilder, die aus der sog. Villa a di Raffaello in die Gal. Borghese übergegangen sind. Interessante b Zeichnungen sind neuerdings in den Uffizien zutage gekommen.

Andere Kompositionen existieren nur in Ausführungen von der Hand der Schüler. — Ich bezweifle, daß das Bild der drei Parzen e im Pal. Pitti unbedingt in diese Kategorie gehört; Michelangelo hätte einen solchen Gegenstand gewaltiger aufgefaßt (neuerdings für a *Pontorno* in Anspruch genommen). — Mehrmals kommt eine h. Familie von besonders feierlicher Intention vor; Maria auf einer Art von Thron sitzend, legt eben das Buch weg und sieht auf das fest schlafende, grandios auf ihrem Knie liegende Kind; von hinten schauen Joseph und der kleine Johannes lauschend herüber. — In der Sakristei des e Laterans: eine Verkündigung, von *Marcello Venusti* ausgeführt (Replik in S. Caterina ai Funari). — Christus am Ölberg, nicht f eben glücklich in zwei Momente geschieden, u. a. im Pal. Doria zu Rom. — Von der Pietà und dem Kruzifixus weiß ich kein Exemplar in italienischen Sammlungen anzugeben, ebensowenig von den berühmtesten seiner mythologischen Kompositionen: Ganymed und Leda (Kopie von Bronzino [?] im Magazin der National-Gallery zu g London, eine geringere im Museo Correr). Im Museum zu Neapel ein Karton mit Badenden, dem Michelangelo sehr nahe stehend¹⁾.

Einen höhern Rang nehmen natürlich solche Bilder ein, die unter Michelangelos Augen ausgeführt wurden, hauptsächlich durch *Sebastiano del Piombo*. Doch dürfen wir wohl kaum für eine einzige Komposition dieses Meisters (s. unten); der lange in engster Beziehung zu Michelangelo stand, bis sich dieser wegen des Wandbetrugs für das Jüngste Gericht der Sistina mit ihm überwarf, einen Karton Michelangelos annehmen. Dieser stand Sebastiano nur mit Rat und Tat zur Seite und hat gelegentlich die eine oder andere Figur oder selbst die Skizze für eine Komposition entworfen, so namentlich für die Geißelung Christi in S. Pietro in Montorio (und für das Bild im Museo Civico zu Viterbo?). — Bei der Kreuzabnahme des *Daniele da Volterra* in Trinità de' Monti (I. Kap. links) wird immer der Gedanke erwachen, daß Michelangelo das Beste daran erfunden habe, indem alle übrigen Werke des Daniele (mit einziger Ausnahme des Kindermords in der Tribuna der Uffi-

1) Von den gemalten Porträts des Michelangelo ist das in der Kapitolinischen * Galerie (angeblich von *Marcello Venusti*) wohl das beste. Dasjenige in den Uffizien scheint eine unbedeutende Arbeit des 17. Jahrh. zu sein.

zien) erstaunlich weit hinter diesem zurückstehen. Gar zu wunderbar schön ist das Heruntersinken des Leichnams, um den die auf den Leitern Stehenden gleichsam eine Aureola bilden; gar zu vortrefflich motiviert und verteilt sind die Bewegungen der letztern. In der Gruppe um die ohnmächtige Madonna tritt schon das pathologische Interesse an die Stelle des rein Tragischen. (Stark verletzt.)

Eine eigentliche Schule hat Michelangelo nicht gehabt; er führte seine Fresken ohne Gehilfen aus. Denjenigen, welche sich (meist in seiner späteren Zeit) auf irgend eine Weise an ihn anschlossen, werden wir unter den Manieristen wieder begegnen. Sein Beispiel war auch in der Malerei das verhängnisvollste. Niemand hätte das wollen dürfen, was er gewollt und mit seiner riesigen Kraft durchgeführt hatte. Jedermann aber wünschte doch solche Wirkungen hervorzubringen wie er. Als er starb, waren alle Standpunkte in den sämtlichen Künsten verrückt; alle strebten ins Unbedingte hinaus, weil sie nicht wußten, daß alles, was bei ihm so aussah, durch sein innerstes persönliches Wesen bedingt gewesen war.



Über *Rafael* zu sprechen, könnte hier beinahe überflüssig scheinen. Er gibt überall so viel, so Unvergeßliches, so ungefragt und unmittelbar, daß jeder, der seine Gemälde sieht, ohne Führer zurechtkommen und einen dauernden Eindruck mitnehmen kann. Die folgenden Andeutungen sollen auch nur die zum Teil versteckt liegenden Bedingungen dieses Eindruckes klar machen helfen.

Was im Leben des *Raffaello di Giovanni Santi* (1483—1520) als Glück gepriesen wird, war es nur für ihn, für eine so überaus starke und gesunde Seele, eine so normale Persönlichkeit, wie die seinige. Als sein Vater, Giovanni, starb (1494), war Rafael elfjährig, hatte also nach damaliger Sitte schon den ersten Unterricht beim Vater genossen, dessen schlicht realistische Werke von einem gesunden Gefühlsausdruck auf seine Jugendwerke einen entscheidenden Einfluß ausgeübt haben und ihm von vornherein eine tüchtige, gesunde Grundlage boten, die ihn bei seiner weiteren Entwicklung von den Abwegen seiner späteren Lehrer fern hielt. Timoteo della Vite, der um 1495 nach Urbino zurückkam, und dessen Werke umrisch-bolognesische Empfindsamkeit mit besonders schwächerer Auffassung der Form verbinden, ist neuerdings (als der einzige namhafte Künstler der Zeit in Urbino) für die letzten Jahre von Rafaels Aufenthalt daselbst als dessen Lehrer in Anspruch genommen. Doch liefern die uns erhaltenen Gemälde des Timoteo dafür keinen überzeugenden Beweis. Zu Perugia kam Rafael wahrscheinlich erst, als dieser 1499 von Florenz zur Ausmalung des Cambio einmal wieder auf etwas längere Zeit nach

Perugia übergesiedelt war. Durch seine erste Schule gefestigt, geht er hier auf Peruginos (damals schon nur scheinbare) Gefühlsweise ein und belebt und erwärmt das erkaltende Wesen. Wo er als Gehilfe in die Bilder des Meisters hineingemalt haben soll, glaubt man die Züge aus Peruginos eigener besserer Jugend zu erkennen¹⁾; ebenso verhält es sich mit Rafaels eigenen früheren Arbeiten. In der Krönung Mariä (Vatikan. Galerie) tritt erst zutage, was die Richtung Peruginos vermochte; wie ganz anders, wie viel himmlisch reiner gibt hier Rafael die süße Andacht, die schöne Jugend, das begeisterte Alter wieder, als dies der Meister je getan hat! — abgesehen davon, daß er schon ungleich reiner zeichnet und drapiert. Die kleinen Predellenbilder dieses Altarblattes, in einem andern Saale derselben Galerie, zeigen schon beinahe florentinisch freie Formen und Erzählungsweise. — Verwandt ist das edle Ecce-homo in der Gal. zu Brescia, eine kleine Perle auch als Malerei. — Auch in der Vermählung Mariä (Brera, Nr. 305, mit dem Datum 1504) geht Rafael über die Komposition seines Lehrers (in der Predella von Peruginos Gemälde in Fano) hinaus, obgleich er sie treu zum Vorbilde nimmt. Die vollkommenste Symmetrie wird durch die schönsten Kontraste malerisch aufgehoben; die Momente der Zeremonie und die der Bewegung (in den stabbrechenden Freiern), die belebte Gruppe und der ernste, hohe architektonische Hintergrund geben zusammen ein schon fast rein harmonisches Ganze. Die Madonnen dieser frühern Zeit sind jetzt sämtlich ins Ausland gewandert.

Für Rafaels Jugendentwicklung von hoher Bedeutung ist das sog. Skizzenbuch Rafaels in der Akademie zu Venedig, für das freilich jetzt von verschiedenen Seiten andere Künstler, namentlich Pinturicchio, in Anspruch genommen werden. Der Umstand, daß hier aus einer Reihe von Kunstwerken verschiedener umbrischer Maler (besonders Pinturicchio und Signorelli) oder aus Gemälden in Umbrien (die Idealporträts des Justus van Gent im Palast zu Urbino) einzelne Figuren oder Gruppen kopiert sind (der Versuch, diese Zeichnungen als Originalstudien der betreffenden Künstler hinzustellen, ist verfehlt), und daß die wenigen Landschaften gerade Motive aus Urbino zeigen, macht es zweifellos, daß ein Umbrier, und zwar wahrscheinlich ein Urbinat der Urheber

* 1) Dies wird von der Auferstehung in der Vatikan. Galerie behauptet, jedoch ohne hinreichenden Grund. Der h. Sebastian in der städt. Galerie zu Bergamo rührt eher von *Spagna* her, dem der junge Rafael wie keinem andern Künstler gleicht.

† In der Sakristei von S. Pietro zu Perugia ist der das Christuskind liebkosende Johannes eine Kopie nach Peruginos großem Altarwerk in Marseille, also nicht von Rafael, wie an Ort und Stelle angegeben wird. Die beiden Seiten der Kirchenfabrik

‡ in der Gal. zu Città di Castello, sehr beschädigt, werden von manchen dem *Fusebio di S. Giorgio* zugeschrieben.

dieser Zeichnungen ist, soweit sie überhaupt zusammen gehören. Die alte Benennung rechtfertigt sich durch die Art, wie diese Zeichnungen zwar mit Liebe in die Eigenart der verschiedenen Künstler eingehen, aber doch den Duktus derselben Hand und der gleichen Auffassung zeigen, und wie dieser einen noch jugendlich-schüchternen, unfertigen, zugleich aber einen schon eigenartigen und seinen Vorbildern groß gegenüber stehenden Künstler verraten. (Über Rafaels angebliche Teilnahme an den Fresken der Libreria zu Siena s. oben bei Pinturicchio.)

Man kann sagen, daß Rafael, als er um 1504—5 in unmittelbare Beziehung zur florentiner Kunst trat, nicht nur alle gesunden Seiten der Schule Peruginos völlig in sich aufgenommen hatte, sondern überhaupt ihren spezifischen Geist weit reiner und höher in seinen Werken darstellte, als irgend einer seiner Schulgenossen.

Er begab sich 1504 (vielleicht vorübergehend 1502—3) nach Florenz, das gerade damals die größten Künstler Italiens in seinen Mauern vereinigte: Michelangelo und Leonardo schufen in ihren (verlorenen) Kartons die höchsten Wunder der historischen Komposition. Es war ein großer Moment der Kunstgärung. Wer sich davon einen Begriff machen will, suche in S. Spirito in Florenz das von Raffaele Carli gemalte Bild auf (s. S. 666, o): aus der Madonna und den Heiligen sehen uns vier, fünf verschiedene Maler neckend entgegen.

Rafael hat hier wieder, wie schon als Jüngling in Urbino und Perugia, mit einzigem Talente den verschiedenen großen Florentinern das abzulernen verstanden, was ihn in seiner Weise am meisten zu fördern imstande war. Seine Gemälde aus den folgenden Jahren lassen aufs deutlichste erkennen, was er dem Leonardo in Modellierung, Helldunkel und Technik verdankte, wie durch Michelangelo sein Verständnis für Anatomie und Komposition ausgebildet wurde; ganz besonders ließ der Künstler aber Fra Bartolommeo auf sich einwirken, der gerade damals nach mehrjähriger Unterbrechung sich von neuem der Malerei zuwandte. Mit ähnlichen Aufgaben beschäftigt, wie die Schule von Perugia, nämlich mit Gnadenbildern, löste jener malerisch, was diese ungelöst ließ; er stellte seine Heiligen und Engel nicht bloß symmetrisch nebeneinander, sondern er bildete aus ihnen wahre Gruppen und belebte sie durch Kontraste und durch grandiose körperliche Entwicklung. Sein Einfluß auf Rafael war bestimmend; die Abrechnung zwischen beiden ergibt das Resultat, daß Rafael ihm die wesentlichste Anregung zur streng architektonischen und dennoch ganz lebendigen Kompositionsweise verdankt habe.

Die früheste Äußerung dieses Einflusses erkennt man in dem Freskobilde, womit Rafael 1505 eine Kapelle des Klosters S. Severo in Perugia schmückte. Die Verschiebung des Halbkreises

von Heiligen, die auf Wolken thronen, geht schon weit über den peruginischen Horizont; hier ist nicht bloß Abwechslung der Charaktere und Stellungen, sondern höherer Einklang und freie Größe und zugleich ein großer Fortschritt in der Färbung.

- a Die Madonna del Granduca, Gal. Pitti, hat noch einen kleinen Rest der stumpfen, befangenen Draperie Peruginos, ist aber in dem hohen Ausdruck des Kopfes und in der schönen Anordnung des Kindes schon eine der größten Machtäußerungen von Rafaels Seele, so daß man ihr manche spätere, vollkommeneren Madonna schwerlich vorziehen möchte.

Die vier oder fünf Jahre, die Rafael, mit jener längeren Unterbrechung im Jahre 1505 und einigen kürzeren Reisen, in Florenz ansässig war, ist seine fruchtbarste Periode für die Schöpfung von Tafelbildern. Obgleich die meisten ins Ausland gegangen sind, so gewähren doch die in Italien gebliebenen wenigstens einen genügenden Faden für die Erkenntnis seiner innern Entwicklung.

Auch jetzt sehen wir ihn wählen; von dem festen Grunde aus, zu dem ihm der Frate und Leonardo verholfen, greift er mit dem sichersten Takte nur nach dem, was ihm innerlich gemäß ist. Die Breite des Lebens, die noch das Thema der meisten damaligen Florentiner ist, berührt auch ihn, aber nur soweit sie das Höchste nicht beeinträchtigt: den Ausdruck der Seele und die allmählich in ihm zur sichern Form gedeihenden Grundgesetze der malerischen Komposition.

Rafael hat schon durch den architektonischen Ernst seiner Gruppenbildung einen Vorsprung, noch mehr aber durch den hohen Ernst der Form, der ihn von allen bloß zufälligen Zügen des Lebens fern hielt. Der Intention nach will seine Madonna nicht mehr sein als ein schönes Weib und eine Mutter, wie bei den Florentinern auch; seine Absicht ist (die eigentlichen Gnadenbilder ausgenommen) nicht erbaulicher als die der letzteren; wenn man dennoch das Höchste darin findet, so muß dies andere Gründe haben.

- b Die Antwort liegt in der Madonna del Cardellino, in der Tribuna der Uffizien. Die denkbar einfachste Pyramidalgruppe, durch das Überreichen des Hänflings mäßig belebt; man wird vielleicht in den reizenden Formen den reinen Ausdruck, den vollen Wert des Bildes suchen; diese würden aber weniger wirken, ja vielleicht verloren gehen, ohne die haarscharf abgewogene Harmonie der einzelnen Teile in Form und Farbe. (Die höhere Stufe der Mad. del Cardellino ist dann die bekannte Belle Jardinière im Louvre.)

- c Die Madonna del Baldacchino im Pal. Pitti ließ Rafael bei seiner Abreise nach Rom unvollendet; seine Erben verkauften das Bild an Bald. Tiarini und malten es für ihn notdürftig fertig. Das Beste tat G. Romano daran, von dem die schwebenden Engel und die zu den Füßen der Maria, sowie einzelne Heilige gemalt wur-

den. Etwa 1700 wurde es durch einen gewissen *Cassana* mit einem Anschein von Vollendung versehen, hauptsächlich mittels brauner Lasuren. Die ungemein schöne Anordnung des Kindes zur Madonna (z. B. die Begegnung der Hände), die im großartigen Stil des *Frate* zusammengestellten Figuren links (die hh. Petrus und Bernhard) gehören wohl Rafael an, vielleicht auch der Oberkörper des Heiligen mit dem Pilgerstab rechts; dagegen möchte der h. Bischof rechts von ganz fremder Hand dazu komponiert sein. Von den beiden Engeln oben ist der schönere aus dem Fresko von S. M. della Pace in Rom offenbar entlehnt, woraus hervorgeht, daß der erste Vollender jedenfalls erst nach 1514 über das Bild kam.

In seinen florentinischen Bildnissen steht Rafael schon als der große Historienmaler da, der aus dem Zufälligen das Charakteristische, aus dem Vorübergehenden das Ewige auszuscheiden weiß. An dieser Stelle zeigt sich der Einfluß Leonardos auf Rafael am kenntlichsten, sowohl in der Auffassung als in dem Fleiße der Modellierung, dem kein Detail der Form gering ist, sobald es sich um den ganzen und vollen Charakter handelt. Die Bildnisse des Angelo und der Maddalena Doni (im Pal. Pitti) sind seine frühesten bekannten Arbeiten dieser Gattung (1506). Das der Frau zeigt einen unverkennbaren Anklang an die Gioconda Leonardos (im Louvre), nicht bloß in den Äußerlichkeiten, sondern dem innersten Kerne nach. Manches ist noch unfrei, z. B. die Stellung der Hände, auch die Farbe; allein die Auffassung des Charakters und die Haltung, obgleich für Rafael etwas hausbacken, ist schon fast völlig unbefangen.

Das anziehendere, in Zeichnung und Färbung vorzügliche Bildnis in der Tribuna der Uffizien, das irrthümlicherweise ebenfalls Maddalena Doni heißt, eines der Meisterwerke italienischer Bildnismalerei, wird jetzt meist Rafael ganz abgesprochen; es steht wohl dem *Bugiardini* am nächsten, dessen Meisterwerk es wäre. Echt und aus dieser Zeit ist Rafaels eigenes Porträt in der Sammlung der Malerbildnisse ebenda, von leichter, anmutiger Haltung, aber, soweit der schlechte Zustand des Bildes ein Urteil zuläßt, von noch etwas schüchterner Ausführung. Die Gal. Pitti a (Nr. 229) enthält das treffliche Bildnis einer jungen Frau in florentinischer Tracht, die „Donna gravida“, das dem Rafael zugeschrieben wird und in der Tat dem Bildnis der Maddalena Doni nahe verwandt ist, aber mehr in einer noch auf Dom. Ghirlandajo zurückgehenden kräftigen Färbung und einfachen Auffassung, die doch eher auf einen der florentiner Zeitgenossen schließen läßt.

Im Jahre 1507 malte Rafael sein erstes großes bewegtes Historienbild, die Grablegung in der Gal. Borghese zu Rom. Die zahlreichen Studien und Vorbereitungen machen sich keines-

wegs in günstiger Weise in dem Bilde geltend: dieses ist durchaus nicht frei von gewissen Befangenheiten und Schwächen (z. B. in der Anordnung der Füße) und zeigt einzelne Gesichts- und Körperformen, die schon auf ein abgeschlossenes und damit der Manier sich näherndes Ideal hindeuten, wovon Rafael sich ebenso wie von dem Anflug eines falschen Pathos und eines bloß theatralischen Effektes im Tragen des Leichnams später wieder frei zu machen wußte. Auch ist die Verbindung der beiden Gruppen, wie die Anordnung der Männer links (besonders ihrer Beine) keineswegs glücklich; dabei hat die Färbung etwas Nüchternes, Hartes. Trotzdem ist das Bild bewundernswert in der Linienführung, den dramatischen und malerischen Gegensätzen und im Ausdruck. — Die Predella dazu, grau in grau die Figuren von Glaube, Liebe und Hoffnung in Rundbildern auf grünlichem Grunde darstellend, mit je zwei Engelknaben zu den Seiten, befindet sich in der Gal. des Vatikans. Mit möglichst wenigem ist hier möglichst Großes gegeben¹⁾.

Mit diesem entscheidenden Werke legitimierte sich Rafael als derjenige, der allein neben Michelangelo die Gedanken Papst Julius' II. ganz würdig ausführen konnte. Der Papst berief ihn 1508 nach Rom, wo er die zwölf noch übrigen Jahre seines kurzen Lebens hindurch eine unbegreiflich reiche Tätigkeit entfaltete. Nicht die Höhe des Genies, sondern die Gewalt der Willenskraft ist das Größte daran; diese war es, die ihn nie auf den Lorbeeren ausruhen, sondern stets zu höhern Ausdrucksweisen emporsteigen ließ. — Die große Menge der Aufträge, der Ruhm und die alles übertreffende Schönheit der Werke sammelten bald eine Schule um Rafael. Dieser mußte er in der spätern Zeit die Ausführung selbst ganzer Unternehmungen überlassen, nicht zu deren Vorteil; es waren Menschen der verschiedensten Anlagen, zum Teil geringe Charaktere. Aber so lange der gewaltige Abglanz von der Gestalt des Meisters auf ihnen ruhte, schufen sie in seinem Geiste. Ihre baldige Ausartung nach seinem Tode zeigt noch einmal von der Kehrseite, was er gewesen sein muß.

Wir beginnen mit den noch in Italien vorhandenen Staffeleibildern, die trotz der inzwischen eintretenden Gewöhnung des Meisters an die Freskomalerei ihren besondern Charakter vollkommen beibehalten, so daß in ihnen mit die höchsten Aufgaben der Ölmalerei, die in Rafaels Bereiche lagen, gelöst sind. Als gewissen-

* 1) Die obere Lünette, Gott-Vater mit Engeln, noch in S. Francesco de' Conventuali zu Perugia (wo einst das ganze Werk stand, aber nicht über der Kopte desselben von *Aspino*, sondern über einem Altarbilde der Geburt Christi von *Orasio Alfani* auf der rechten Seite) ist nicht von Rafaels eigener Hand. — Man beachte in der Grablegung die sehr auffällige Benutzung von Motiven aus Michelangelos Werken; in der kauern den h. Frau, die sich umwendet (nach Michelangelos Madonna in der Tribuna) und im Leichnam Christi (nach der Pietà in St. Peter).

haftester Künstler tat er sich auch in der Technik nie genug. Wenn man aber von ihm Tizians Farbenglut und Correggios Hell-dunkel verlangt, so zeigt dies ein gänzlich Verkennen seines wahren Wertes. Keines seiner Gemälde würde durch das Hin-zukommen dieser Eigenschaften irgend wesentlich gewinnen, weil keines darauf gebaut ist.

Die Madonnen dieser römischen Zeit sind größtenteils im Auslande¹⁾. Kein einziges dieser Bilder gibt durch direkte Andeu-tungen zu erkennen, daß die Mutter Gottes gemeint sei. Es ist nur die reinste Schönheit des Weibes und des Kindes, die den Ge-danken an das Übernatürliche erweckt. Die Kunst ist nach andert-halb Jahrtausenden wieder einmal auf jener Höhe angelangt, wo ihre Gestalten von selbst und ohne alle Zutaten als etwas Ewiges und Göttliches erscheinen. Am schärfsten ist dies vielleicht in der schönsten Madonna dieser Zeit, in der *Mad. della Sedia* (Pal. Pitti) ausgedrückt, in der er uns die schönste Italienerin als *Maria malte*. Abgesehen von dem Reiz der Formen und von der nicht wieder so erreichten Komposition im Rund, wirkt hier der Aus-druck des Mütterlichen, in Verbindung mit der herrlichen Volks-tracht, ganz besonders stark. Es ist das Lieblingsbild der Frauen.

Von seinen heiligen Familien ist eine der vorzüglichsten: die *Madonna aus S. M. del Popolo*, gewöhnlich *Madonna di Loreto* genannt, woselbst sich das Original gar nicht befunden hat, erst kürzlich in einem Bruchstück in der *Gal. Nazionale* zu Rom wieder aufgetaucht. Unter zahlreichen Schulkopien sei die im Museum von Neapel genannt. Es ist eine häusliche Szene, aber e gereinigt von dem Kleinbürgerlichen der Nordländer, von dem Re-naissanceprunk der Florentiner, ausgeprägt in den höchsten For-men und Linien.

Teilweise von Rafael komponiert und auch ausgeführt ist die *Mad. dell' Impannata* (d. h. des Tuchfensters) im Pal. Pitti. a Über die Teile, die er gemalt hat, herrscht ein Streit, den andere schlichten mögen. Der Moment ist einer der liebenswürdigsten; die beiden Frauen haben das Kind gebracht und überreichen es der Mutter; während der Knabe sich noch lachend nach ihnen um-wendet, faßt er kräftig das Kleid der Maria, die zu sagen scheint: „Seht, er will doch am liebsten zu mir!“

1) Von der *Mad. di Casa d'Alba* (Ermitage), einem Rundbilde mit ganzen Figuren in einer Landschaft, enthält z. B. die *Gal. Borghese* eine alte Kopie; ein köstlicher * Nachklang der florentinischen Madonnen, nur mehr bewegt. Die *Mad. della Tenda* in der Turiner *Gal.* ist eine nicht eigenhändige Wiederholung des in München be- ** findlichen Bildes; ebenso ist das sog. *Reveil de l'enfant* im Museum von Neapel † wie das Exemplar im Pal. Torrigiani in Florenz nur Kopie des berühmten in †† England befindlichen Exemplars der Bridgewater-Gallery.

Feierlicher ist die Szene in der *Mad. del divino Amore* a (Museum von Neapel). Elisabeth wünscht, daß das Christuskind den kleinen links knieenden Johannes segne und führt diesem sachte die Hand; Maria betet wie bestätigend dazu; mit Recht hat sie das auf ihrem Knie sitzende Christuskind losgelassen, denn wer segnen kann, der kann auch fest sitzen. Gerade an Zügen dieser Art ist die spätere Kunst so arm! — Die Ausführung gilt überwiegend als Schülerarbeit¹⁾.

Nur wenige Gnadenbilder, in denen Maria thronend oder verklärt erscheint, sind von Rafael vorhanden. Das früheste darunter, noch mit einem kenntlichen florentinischen Nachklang, ist die *Madonna di Foligno* (in der vatikan. Galerie) vom Jahre 1512. Ein gewaltig erhöhtes geistiges Leben spricht aus dem Heiligen, der innigste Bezug zum gläubigen Beschauer sowohl als zur Jungfrau; diese übrigens nur als ideale Mutter, nicht als Königin des Himmels, das Kind sogar mit einem unglücklichen Zuge der Unruhe. Der knieende Donator, *Sismondo Conti*, ist von einer trostvoll rituellen Andacht beseelt, die sich von der Ekstase des h. Franz, von der Aufregung des Johannes und Hieronymus merkwürdig unterscheidet, als Bildnis aber merkwürdig oberflächlich behandelt. (Die Mitarbeit von Schülern ist zweifellos, in der Landschaft anscheinend von *Battista del Dosso*.)

Später, in der *Sixtinischen Madonna* (zu Dresden)¹⁾ erreichte und bezweckte Rafael allerdings ein Höheres; der Ausdruck des Übernatürlichen wird nicht bloß durch ideale Form, sondern durch die visionäre Raumbehandlung, durch das Einherwallen auf den Wolken, durch den hochfeierlichen Schwung des Gewandes erzielt. In der *Madonna von Foligno* ist selbst die sitzend schwebende Hauptfigur noch wie in einem bestimmten Raume behandelt und alles übrige vollends irdisch wirklich.

Von der *Madonna del Pesce*, die mit so manchem Meisterwerke unter den spanischen Vizekönigen aus Neapel nach Spanien e kam, findet man in S. Paolo zu Neapel (im Durchgang aus der

* 1) Ganz in der Nähe hängt *Giulio Romanos* *Mad. della Gatta*, eine in seinen Stil überetzte Wiederholung des nach Madrid gekommenen Bildes „la Perla“ von Rafael. Was der Schüler hinzugetan hat, ist lauter Entweihung: die Katze, die Umbildung der Elisabeth zur Zigeunerin und mehrere andere Zutaten. — Ähnlich verhält es sich mit der *Mad. della Lucertola* (Pal. Pitti, Nr. 57; *G. Romano* gen., aber von der Hand eines Niederländers), nur daß hier wahrscheinlich schon das für rafaellisch geltende Original, ebenfalls in Madrid, nicht ganz von der Erfindung des Meisters ist.

† 2) Die Kopie in S. Sisto zu Piacenza, die den Rahmen des Originals einnehmen soll, aber unbegreiflich klein aussieht, ist von *Pierantonio Avansini*, Mitte des 18. Jahrh. Eine höchst wunderliche Erweiterung der Komposition in der Unterkirche von S. Severino zu Neapel, 7. Kap. links.

Kirche zur Sakristei) noch eine alte Kopie. In dieser höchst lebenswürdigen Komposition ist Maria wieder in die Mitte der Heiligen herabgerückt, wie in der Mad. del Baldacchino, aber die hohe Auffassung der Formen, der reine Schwung der Komposition zeugt von der spätern vollendeten Epoche des Meisters.

So hat denn Rafael, mit einziger Ausnahme der Sixtinischen Madonna, überall in seiner Maria nur das Weibliche nach allen Kräften verklärt und es darauf ankommen lassen, ob man die Mutter Gottes, die Königin der Engel, die mit allem Glanz der Mystik gefeierte Herrin des Himmels darin erkennen werde oder nicht. Er ist immer so wenig symbolisch als möglich; seine Kunst lebt nicht von Beziehungen, die außerhalb der Formen liegen, — so sehr ihm auch das Symbolische da zu Gebote stand, wo es hingehört, wie die Fresken im Vatikan zeigen. Auch sein Christuskind ist, mit einziger Ausnahme des grandios unheimlichen Knaben auf dem Arm der Sixtinischen Madonna, nur der reinste Hauch kindlicher Schönheit. Italien ist reich gesegnet in dieser Hinsicht, so daß dem Maler oft nur die Wahl schwer fällt, und seit Filippo Lippi und Luca della Robbia hatte die Kunst unermüdlich nach der höchsten Beseelung der Kindesgestalt gestrebt; Rafael kam und zog das Resultat. Sein Christus- und sein Johanneskind zeigen mit Ausnahme der frühesten peruginisch-sentimentalen Bilder nichts als das schönste Jugendleben, dessen gesunde Äußerung indes nur bis an die Grenzen des Schalkhaften verfolgt wird und erst bei Giulio Romano (anderwärts bei Andrea del Sarto) in das Mutwillige übergeht, um endlich bei späteren Generationen in das Süßliche zu fallen.

Dieses bloße schöne Dasein, das das Wesen des Kindes ist, hört auf mit der ersten Tätigkeit. Es gibt von Rafael keine Darstellung des zwölfjährigen Lehrers im Tempel; wohl aber die eines begeisterten Knaben Johannes, die nur in zahlreichen Kopien erhalten ist. (Tribuna, Pinakothek zu Bologna u. a.; dagegen ist ein Originalbild gleichen Gegenstandes, in der Komposition verschieden, neuerlich im Louvre [Nr. 368^{bb}] aufgestellt worden.) Der mächtig strenge Ausdruck des herrlichen Kopfes und der äußerst wirksame Gegensatz zwischen dem aufrechten Sitzen und der diagonalen Bewegung läßt über die Mischung der Formen hinwegsehen, die zum Teil knabenhaft, zum Teil mehr ausgebildet männlich sind. — Das Rohrkreuz, auf das Johannes hinweist, bietet in seiner Biegung die einzig harmonische Linie dar.

Endlich noch drei Werke dieser Zeit, die jedes in seiner Weise für die Darstellung des Übernatürlichen unvergleichlich groß sind. Das eine ist symbolischer Art: die Vision Ezechiels, im

a Pal. Pitti; klein, koloristisch und höchst fleißig durchgeführt, aber, nach gewissen Schwächen der Zeichnung zu urteilen, nicht von Rafael, sondern anscheinend von *G. Romano* ausgeführt. Das Mittelalter hatte die aus dem Alten Testament und der Apokalypse entnommenen Symbole dem Wortlaut nach symmetrisch gebildet, imposant durch den Ernst der Überzeugung und auch für unser Gefühl überwältigend durch die Ideenassoziation, die sich an derartige Äußerungen der alten Kirche knüpft. — Rafael übernahm den Gegenstand und bildete ihn im Geiste der großartigsten Schönheit um, soweit es bei dem herben Symbol möglich war. Durch die Verschiebung der Gestalt des Gott-Vaters bringt er erst den klaren Ausdruck des Schwebens hervor, die aufgehobenen Arme, von zwei Engelkindern unterstützt, geben das Gefühl eines ganz übermächtigen Segnens; Gott-Vater thront nur auf dem Adler, denn Löwe und Stier, auf die seine Füße sinken, sind bloß geschickt hinzugeordnet; sie blicken nebst dem anbetenden Matthäusengel empor; Gott-Vater sieht aber nur letztern an. Man kann dieses verschiedene Verhalten zu den vier Sinnbildern willkürlich nennen; hätten wir aber nur viel von dieser Willkür! Das Bild möchte etwa in die Zeit der ersten Abteilungen der Loggien fallen.

Das zweite Werk gibt das Übernatürliche durch Spiegelung in einer Genossenschaft von Heiligen: die berühmte h. Cäcilia in der Pinakothek von Bologna, gemalt um 1515. Auf der Erde liegen die weltlichen Toninstrumente, halbzerbrochen, saitenlos; selbst die fromme Orgel sinkt aus den Händen der Heiligen; alles lauscht dem oben in den Lüften nur angedeuteten Engelchor. Dieser wunderbar improvisierten obern Gruppe gab Rafael den Gesang, dessen Sieg über die Instrumente hier dem an sich unmalbaren Sieg himmlischer Töne über die irdischen mit einer wiederum bewundernswerten Symbolik substituiert wird. Cäcilia ist mit großer Weisheit als reiche, auch sinnlich gewaltige Bildung gegeben; nur so (z. B. nicht als nervös interessantes Wesen) konnte sie den Ausdruck des vollen Glückes ohne Aufregung darstellen. Auch ihre fürstliche Kleidung ist gerade für den hier gewollten Zweck wesentlich und steigert eben jenen Ausdruck der völligen Verlorenheit in ruhigem Entzücken. Paulus, innerlich erschüttert, stützt sich auf das Schwert; die gefaltete Schrift in seiner Hand deutet an, daß in Gegenwart der himmlischen Harmonien auch die geschriebene Offenbarung als eine erfüllte schweigen dürfe. Johannes in leisem Gespräch mit dem h. Augustin; beide verschieden erregt zuhörend. Magdalena endlich ist (offen gesagt) teilnahmslos gebildet, um die leise Skala des Ausdruckes in den vier übrigen dem Beschauer recht zum Bewußtsein zu bringen, übrigens eine der großartig schönsten Figuren Rafaels. Die wahren Grenzen,

innerhalb welcher die Inspiration mehrerer darzustellen ist, sind in diesem Bilde mit einem Takt festgehalten, der den spätern Pfingstfestmalern völlig fremd ist.

Das dritte Gemälde, das letzte Rafaels, ist die Transfiguration in der Vatikanischen Galerie, die 1517 bestellt wurde. Hier wird durch einen dramatischen Gegensatz, den man ungeheuer nennen darf, das Übernatürliche viel eindringlicher dargestellt als alle Glorien und Visionen der ganzen übrigen Malerei dies vermocht haben. Allerdings sind zwei ganz verschiedene Szenen auf dem Bilde vereinigt, ein Wagestück, das wahrlich nicht jedem zu raten wäre; es geschah eben nur hier und nur zu diesem Zwecke. — Unten am Berg die Leute, die den besessenen Knaben gebracht haben, und die Jünger, ratlos, mitleidig, aufgeregt, selbst im Buch nach Hilfe suchend, auch lebhaft empordeutend nach dem Berge, auf den ihr Meister gegangen; der Besessene selbst vor allem merkwürdig als eine der wenigen Gestalten aus dem Gebiete der Nacht, die Rafael geschaffen und die bei entsetzlichstem Ausdruck doch seine hohe Mäßigung so glänzend verrät; die jammernde Frau auf den Knien vorn ist gleichsam ein Reflex des ganzen Vorganges.

Niemand von ihnen allen sieht, was auf dem Berge vorgeht, und der Bibeltext erlaubte es auch gar nicht; die Verbindung beider Szenen existiert nur im Geiste des Beschauers. Und doch wäre die eine ohne die andere unvollständig; es genügt, die Hand vor die obere oder vor die untere zu halten, um zu erkennen, wie sehr das Gemälde ein Ganzes bildet. — Oben schwebt Christus und, wie durch eine magnetische Kraft zu ihm hingezogen, schweben auch Moses und Elias; ihre Bewegung ist keine selbständige. Unten liegen die geblendeten Jünger, und links erblickt man die h. Diakone Stephanus und Laurentius, wahrscheinlich nur als Patrone der Kirche, für die das Bild ursprünglich bestimmt war. — Form und Ausdruck des Christus sprechen eines jener großen Geheimnisse der Kunst aus, um die sich bisweilen lange Jahrhunderte vergebens bemühen. Das Bild, das sich die gläubige Phantasie von der Verklärung auf dem Berge Tabor macht, ist absolut nicht darzustellen, weil ein helles Leuchten der Gestalt, d. h. eine Aufhebung alles Schattens, also auch aller Modellierung des Körpers dabei vorausgesetzt wird; Rafael substituierte das Schweben. Ferner wird die Verklärung ausschließlich als Machtäußerung in bezug auf die Anwesenden gedacht; Rafael dagegen strebte nicht nach dem Ausdruck der höchsten Herrlichkeit, der am Ende in einer kalten Symmetrie erstarren müßte, sondern nach dem der höchsten Seligkeit: sein Christus ist ganz Wonne und damit schon von selbst herrlicher, als er durch den Ausdruck der Macht hätte werden können; er ist es, selbst abgesehen von den kolossalen Kontrasten zu den befangenen Jüngern

und gar zu der Szene des Jammers unten. Sein emporgerichteter Blick erscheint durch die Vergrößerung und weite Distanz der Augen außerordentlich verstärkt; Rafael ging hierin nicht weiter als die Griechen auch, bei denen ziemlich oft die Normalbildung irgend einer charakteristischen Schärfung weichen muß. — Wem nun dieser Christus noch immer nicht genügt, der suche erst darüber ins Klare zu kommen, woran es fehle, und was man von der Kunst überhaupt verlangen dürfe. Es ist möglich, daß in manchen Gemütern z. B. der Weltrichter im Camposanto, der Cristo della moneta Tizians, der Christus in Rafaels Disputa andere und stärkere Seiten des Gefühls berührt, tiefere Ideenfolgen erweckt, allein für eine Verklärung auf Tabor gab der Meister hier eine so hohe Form, daß wir froh sein müssen, ihm irgendwie folgen zu können. — Die Ausführung gehört in der untern Hälfte wohl fast ganz den Schülern (voll. von *Penni* und *G. Romano* bis 1522), entspricht aber gewiß im ganzen Rafaels Absicht, mit Ausnahme natürlich der nachgedunkelten Schatten. Die ungemeine Kraft der Farbe, verbunden mit der fast venezianischen Harmonie, wenigstens in der obern Gruppe, zeigt, daß Rafael bis zum letzten Augenblick seines Lebens neue Mittel der Darstellung zu bewältigen suchte. Als Künstler von Gewissen konnte er gar nicht anders. Wer ihm daraus einen Vorwurf macht und von „Abfall“ redet, kennt ihn nach seinem innersten Wesen nicht.

Diese „Visionsbilder“ sind der Widerhall des seit dem Lateranischen Konzil wiedererwachenden religiösen Gefühlslebens in Italien, das durch Rafael einen besonders tiefen, dämonischen Ausdruck erhält und gleichzeitig in den Werken eines Sebastiano, Tizian und Correggio in stets ganz eigenartiger Weise monumentale Gestalt gewinnt.

Die Porträts der römischen Zeit Rafaels bilden eine Reihe ganz anderer Art als die des Tizian, des van Dyck und anderer, die vorzugsweise als Porträtmaler berühmt waren. Zwischen den größten Historienbildern und Fresken gemalt, sind sie in der Auffassung höchst verschieden: jedes trägt den Abglanz der Stimmung, die in dem betreffenden Augenblicke den Historienmaler beseelte. Bekanntlich war er auch in den Fresken nichts weniger als sparsam mit Bildnisfiguren, die z. T. zu seinen herrlichsten Leistungen gehören.

Von den in Italien befindlichen Bildnissen ist zuerst zu nennen: a) Papst Julius II. (In der Tribuna; das Exemplar im Pal. Pitti wohl venezianische Kopie.) Die malerische Behandlung ist wunderbar schön und in aller Einfachheit reich; der Charakter so gegeben, daß man die Geschichte des gewaltigen Greises erst durch dieses Bild recht verstehen lernt.

Leo X., mit den Kardinälen de' Rossi und Giulio de' Medici. b) (Im Pal. Pitti, Nr. 63; — eine vortreffliche, viel heller gefärbte

Kopie des *Andrea del Sarto* im Museum zu Neapel.) Etwas über natürliche Größe, so daß z. B. die nobeln Hände des Papstes nicht so klein scheinen, als sie im Verhältnis gemeint sind. Die Begleitung durch zwei Kardinäle schon bei frühern Papstbildnissen nachweisbar. Der Charakter Leos X. hier und in den Fresken gewährt eine merkwürdige Parallele, was auch für Julius II. gilt. Durch Lichtwechsel und Stoffbehandlung bilden die vier verschiedenen Rot eine ganz harmonische Skala. Hinten eine ernste Architektur. Die Zutaten (Glocke, Buch, Vergrößerungsglas) leise, aber wesentliche Winke zur Charakteristik. Malerisch ebenso gewaltig wie in der Charakteristik; dabei von meisterhafter Breite der Ausführung.

Fedra Inghirami, ein römischer Prälat und Altertumsforscher (das Exemplar im Pal. Pitti wohl nicht eigenhändig, besser das Exemplar in der Sammlung Gardner in Boston): der Thersites Rafaels. Gegenwärtig würde er wie alle Schielenden entweder im Profil oder mit Übergehung des Schielens¹⁾ gemalt werden; Rafael aber umging das Charakteristische nicht, sondern gab dem starren Auge diejenige Richtung und Form, die das geistige Forschen auszudrücken imstande war. Die starke Beleihtheit ist möglichst edel dargestellt, die Hände nur die eines vornehmen Geistlichen. Wahrscheinlich ein Denkmal kollegialischer Achtung, aus der Zeit, als Rafael die römischen Altertümer studierte.

Von dem Porträt der Johanna von Aragonien ist das beste Exemplar im Louvre (gleichfalls kaum eigenhändig).

Der Violinspieler ist aus Pal. Sciarra in den Besitz von Alphonse Rothschild in Paris gelangt. (Die Echtheit der Jahreszahl, 1518, auf dem Bilde wird bezweifelt; alte Kopie, angeblich von *Giulio Romano*, in der Gal. Corsini in Florenz). Rafael malte gewiß keinen Virtuosen auf dessen Bestellung. Wahrscheinlich ein Günstling des überaus musikliebenden Leo X. Im höchsten Grade interessant, so daß die Phantasie den Lebensroman dieses Unbekannten von selbst aufbaut. Der Pelz, den der junge Mann nötig hatte, ist mit Raffinement behandelt. Nach diesen und anderen Eigentümlichkeiten der Anordnung und Behandlung wird das Bild neuerdings meist dem *Sebastiano* zugeschrieben.

Viel umstritten sind die verschiedenen Bildnisse, welche die Geliebte Rafaels, die „Fornarina“ darstellen sollen. Das berühmte Bild der Tribuna, datiert 1512, hat mit der Bäckerstochter nichts zu tun. Ein Wunder der Vollendung und des Kolorits; scheinbar ein Idealkopf, bis man bemerkt, daß ein nicht ganz schönes Verhältnis des Mundes und Kinnes durch glückliche Schiebung verheimlicht wird. Die alte Benennung als *Sebastiano* ist

¹⁾ *Guercino* malte in seinem eigenen Porträt (Uffizien) das eine Auge in den tiefsten Schatten.

neuerdings wieder aufgenommen und jetzt fast allgemein anerkannt; Behandlung und Auffassung verraten zwar den Einfluß des damals eben nach Rom übergesiedelten Venezianers, weisen aber m. E. a (gerade wie beim Violinspieler) auf Rafael selbst hin. (Im Pal. Doria eine niederländische Kopie.)

Die wahre Fornarina, etwa um 1510 entstanden, befindet b sich im Pal. Barberini zu Rom (unbegreiflicherweise in neuerer Zeit, trotz der echten Bezeichnung, gleichfalls angezweifelt; späte o Wiederholungen in der Gal. Nazionale und im Pal. Borghese, letztere von *Sassoferrato*). Der Komposition nach unverhohlen ein sehr schönes Aktbild; die Haltung der Arme und der Kopfpfutz sind vom Maler verordnet und wollen nicht die Individualität charakterisieren. Der Typus, von der langdauernden römischen Schönheit, ist in mehreren historischen Kompositionen Rafaels frei benutzt. Von außerordentlicher Leuchtkraft des Fleisches auf der tiefgrünen Lorbeerhecke und von sehr liebevoller Durchführung¹). — Ein Bildnis derselben Frau (als solches schon von Vasari im Besitz des Matteo Rossi aufgeführt), aus etwas späterer Zeit, ist auch d Donna Velata im Pal. Pitti (Nr. 245; früher für eine Kopie Sassoferratos nach Rafael gehalten, wofür die matte Färbung spricht), großartig in der fast feierlichen Auffassung und Anordnung, das Modell zur h. Jungfrau in der Sixtina.

Der späteren römischen Zeit gehört auch das interessante, unter den Namen Bartolus und Baldus bekannte Doppelpor­trät, richtiger o Navagero und Beazzano, in der Gal. Doria zu Rom. Zwei schwarz gekleidete Halbfiguren auf einem Bilde; trotz neuerer Zweifel wohl echt. Wer konnte zwei bedeutende Männer bewegen, sich zusammen malen zu lassen, wenn der Künstler nicht entweder ein Andenken für sich oder für einen Höheren, etwa für den Papst, verlangte? Mehr als in den üblichen Bildnissen herrscht hier der Stil eines historischen Denkmals, eine freie Größe, die zu jeder Tat bereit scheint und in jedem Geschichtsbilde ihre Stelle fände.

f Das Bildnis des Kardinals Bibbiena im Pal. Pitti ist eine schadhafte Kopie nach dem herrlichen Original in Madrid. — Die g Porträts des Cav. Tibaldo und des Kard. Passerini im Museum von Neapel sind florentinisch, ersteres von *Bronzino*.

1) Natürlich trägt in den italienischen Galerien manches Bild den großen Namen * mit Unrecht. — Mariä Krönung (in der Vatikan. Galerie, das spätere Bild) ist notorisch von *Giulio Romano* und *Francesco Penni* ausgeführt. Ersterer hat im obern Teil offenbar einen rafaelschen Entwurf wenigstens partiell benutzt; man erkennt Anklänge, die an die Vierge de François I. erinnern. Penni dagegen hat die untere Gruppe der Apostel selbst erfunden. Mit der untern Gruppe der Transfiguration verglichen, zeigt sie noch einmal auf das hündigste den Abstand zwischen dem Meister ** und dem Schüler. — Der Rafael in der Gal. zu Parma ist eine Arbeit *Giulio Romanos*, wozu sich die Zolohnung von Rafael im Louvre befindet.

Unter den monumentalen Aufträgen, die Rafael für Julius II. und Leo X. ausführte, nehmen die Malereien in den Zimmern des Vatikans (1e Stanze) den ersten Rang ein. Bei dem unerschöpflichen Reichtum dieser Werke, bei der Unmöglichkeit, ihren Inhalt oder gar ihren Wert kurz in Worten darzulegen, beschränken wir uns auf eine Reihe einzelner Bemerkungen und vermeiden dabei im ganzen das, was die Handbücher ergeben und was der Anblick von selbst lehrt.

Die Räume existierten schon und waren bereits teilweise (von Perugino, Sodoma u. a.) ausgemalt, als Rafael dafür berufen wurde. Sie sind von nichts weniger als musterhafter Anlage, sogar unregelmäßig (man beachte z. B. das Gewölbe der Camera della Segnatura) und in betreff der Beleuchtung nicht günstig. Man besieht sie gewöhnlich nachmittags; doch hat der Vormittag auch gewisse Vorteile, und das Öffnen der hintern Fensterladen macht einen wesentlichen Unterschied.

Die Technik ist eine sehr verschiedene. Einer guten Autorität zufolge soll besonders die Disputa und die Schule von Athen in sehr vielen Partien al secco übergangen sein; doch sind es der Hauptsache nach sämtlich Fresken; die beiden einzigen in Öl auf die Mauer gemalten Figuren der Justitia und Caritas im Saal Konstantins wurden nicht, wie man sagt, von Rafael eigenhändig, sondern erst nach seinem Tode ausgeführt. Allein innerhalb des Fresko, sowohl dessen, was der Meister, als dessen, was die Schüler malten, herrscht der stärkste Unterschied der Behandlung, oft im nämlichen Bilde. Rafael tat sich nie genug und suchte der schwierigen Malweise stets neue Mittel der Wirkung abzugewinnen. Von den vier großen Fresken der Stanza d'Eliodoro ist jedes in einem andern Kolorit durchgeführt; den Gipfel des Erreichbaren glaubt man zu erkennen in den unbeschädigten Theilen der Messe von Bolsena, und doch wird niemand den Heliodor und die Befreiung Petri in ihrer Art weniger vollkommen gemalt nennen.

Die Erhaltung ist im Verhältnis zum Alter eine gute, angenommen die der Sockelbilder, welche *Carlo Maratta* im wesentlichen neu malen mußte, und einiger durch Risse schwer bedrohter Deckenbilder. Das größte Unheil in den Hauptbildern ist durch stellenweises Putzen und ganz rücksichtsloses Durchzeichnen entstanden.

Die hohen poetischen Ideen, die den Fresken der Camera della Segnatura (1509—11) zugrunde liegen, waren wohl der Hauptsache nach etwas Gegebenes. Abgesehen davon, daß Rafael schwerlich genug Gelehrsamkeit besaß, um von sich aus die Personen der Disputa oder gar der Schule von Athen sachlich richtig zu charakterisieren und zu stellen, und daß sich hier die Beihilfe irgend eines bedeutenden Menschen aus der Umgebung Julius' II. (wohl Bembo oder Sadolet) deutlich verrät, — abgesehen hiervon hatte schon lange

vorher die Kunst sich an denselben Aufgaben versucht. Die Meister der Cappella degli Spagnuoli bei S. M. Novella in Florenz hatten die allegorischen Figuren der Künste und Wissenschaften und ihre Repräsentanten in strenger Parallele, in architektonischer Einfassung vorgeführt. Sechs Generationen später, kaum 15 Jahre vor Rafael, hatte sein Schulgenosse *Pinturicchio* im Appartamento Borgia im Vatikan, (dritter Raum), jene allegorischen Gestalten thronend in der Mitte ihrer Jünger auf landschaftlichem Hintergrunde dargestellt, anderer Versuche zu geschweigen. Aber Rafael hatte zuerst den Verstand, die allegorischen Frauen aus den Wandbildern hinaus an das Gewölbe in einen besondern goldenen Mosaikhimmel zu versetzen. Hier konnte er sie auf ganz eigene, ideale Weise stilisieren. (Man weiß, wie später die verwilderte Kunst recht ihren Stolz darin suchte, allegorische und geschichtliche Personen möglichst bunt durcheinander zu mischen, und wie es der ganzen sonstigen Größe eines Rubens bedarf, um Werke dieser Art, wie z. B. sein Leben der Maria von Medici im Louvre, für uns genießbar zu machen.)

Es blieben nun für die Gemälde bloß historische Figuren übrig, denn der Gott-Vater und die Engel in der Disputa, die Musen im Parnas u. dgl. gelten doch wohl als solche. (Der obere Teil der Wand, die der Jurisprudenz gewidmet ist, enthält allerdings noch eine Allegorie, allein in einem besonderen Raume abgetrennt.) Alle Gestalten konnten nun gleichmäßig, in einem und demselben Stile belebt werden.

Warum hat Rafael in dem Bilde der Gerechtigkeit nicht eine geistig angeregte Gemeinschaft berühmter Juristen dargestellt, wie er dies in den drei übrigen Bildern mit den Theologen, Dichtern und Weltweisen getan? warum statt dessen zwei einzelne historische Akte der Gesetzgebung? Weil der mögliche Gegenstand einer „Disputa“ von Juristen entweder außerhalb des Bildes, d. h. undarstellbar geblieben wäre, oder, durch sachliche Beziehungen verdeutlicht, aus dem hohen idealen Stil hätte herausfallen müssen.

Nach der Ausscheidung des Allegorischen blieb also das Historisch-Symbolische als Hauptgehalt der vier großen Darstellungen übrig.

Rafael hat hier ein wahrhaft gefährlich-lockendes Vorbild hingestellt. Eine große Anzahl von Gemälden analogen Inhaltes sind seitdem geschaffen worden, z. T. von großen Künstlern; sie scheinen sämtlich als von Rafael abhängig oder als ihm weit untergeordnet. Weshalb? Gewiß nicht bloß, weil es nur einen Rafael gegeben hat.

Er war von vornherein im Vorteil durch die Unbefangenheit in antiquarischer Beziehung. An sehr wenige überlieferte Porträts gebunden, durfte er lauter Charaktergestalten aus sich selber schaffen;

in der Disputa z. B. war die Tracht das einzige kenntlich machende Attribut, das auch völlig genügte. Er mußte nicht die Köpfe so und so stellen, damit man sie auf gelehrtem Wege verifizieren könne. Diese größte sachliche Freiheit kam durchaus der Komposition nach rein malerischen Motiven zugute. Es sind fast lauter Gestalten einer mehr oder weniger entfernten Vergangenheit, die schon nur in idealisierender Erinnerung fortlebten.

Die Aktion, die diese Bilder beseelt, ist allerdings nur die Sache des größten Künstlers. Allein man mutete ihm innerhalb seines Themas nicht das Unmögliche zu, wie z. B. die geistige Gemeinschaft eines Gelehrtenkongresses, einer Malerakademie oder überhaupt solcher Personen, deren charakteristische Tätigkeit gar nie gemeinsam vor sich geht, und die, wenn man sie beisammen malt, immer auf das Diner zu warten scheinen. In der Disputa gab Rafael nicht etwa ein Konzilium, sondern ein geistiger Drang hat die größten Lehrer göttlicher Dinge rasch zusammengeführt, so daß sie um den Altar herum nur eben Platz genommen haben; mit ihnen namenlose Laien, die der Geist auf dem Wege ergriffen und mit hergezogen hat; diese bilden den so notwendigen passiven Teil, in welchem das von den Kirchenlehrern erkannte Mysterium sich bloß als Ahnung und Aufregung reflektiert. Daß der obere Halbkreis der Seligen (eine verherrlichte Umbildung desjenigen von S. Severo) dem untern so völlig als Kontrast entspricht, ist der einfach erhabene Ausdruck des Verhältnisses, in dem die himmlische Welt die irdische überschattet. Endlich imponiert hier im höchsten Grade die kirchliche Idee; es ist kein Bild von neutraler Schönheit, sondern ein gewaltiger Inbegriff des mittelalterlichen Glaubens; dabei koloristisch eine der größten Leistungen Rafaels.

Den Gegensatz dazu bildet die Schule von Athen, ohne himmlische Gruppe, ohne Mysterium. Daß der Künstler hier die humanistische Philosophie des Quattrocento zum Ausdruck zu bringen bestrebt war, indem er die Geisteshelden des Altertums als Vertreter der sieben freien Künste, des „Trivium und Quatrivium“, sowie diese selbst in ihrer Rangfolge und in ihrer Gipfelung in der mit der platonischen Philosophie als zusammenfallend gedachten Theologie darstellte, ist neuerdings überzeugend nachgewiesen. Der Künstler hat das ganze Denken und Wissen in lauter lebendige Demonstration und in eifriges Zuhören übersetzt; die wenigen isolierten Figuren, wie der Skeptiker und Diogenes der Zyniker, sollen eben als Ausnahmen kontrastieren. Trefflichste Verteilung der Lehrenden und der Zuhörenden und Zuschauenden, leichte Bewegung im Raum, Reichtum ohne Gedränge, völliges Zusammenfallen der malerischen und dramatischen Motive. (Zu äußerst rechts bekanntlich Rafaels Selbstporträt; neben ihm wahrscheinlich Sodoma, sicherlich nicht

a Perugino. — Wichtiger Karton in der Ambrosiana zu Mailand.)¹⁾

b Der Parnaß, das Bild der „Seienden“ und Genießenden. Das Vorrecht des lauten, begeisterten Redens hat nur Homer; das der Töne Apoll; sonst wird bloß geflüstert. Das Idealkostüm ist hier mit großem Recht auch auf die neueren Dichter ausgedehnt, von denen nur Dante die unvermeidliche Kapuze zeigt. Der gemeinsame Mantel und der gemeinsame Lorbeer heben die Dichter über das Historische und Wirkliche hinaus. Die Musen sind nicht der Abwechslung zu gefallen unter die Dichter verteilt, sondern wie zu gemeinsamem Leben auf der Höhe des Berges versammelt. Auch sie sind nicht antiquarisch genau charakterisiert; R. malte seine Musen.

c Von den beiden Zeremonienbildern gegenüber ist das geistliche Recht, d. h. die Erteilung der Dekretalen, in dieser kritischen Gattung ein Muster der Komposition und Durchführung zu nennen. Der Figurenreichtum ist nur mäßig, — der Ausdruck der Autorität beruht nicht in der Vollständigkeit des Gefolges, überhaupt nicht in der Masse. Die Köpfe sind fast lauter Bildnisse von Zeitgenossen. Man darf annehmen, daß Rafael sie freiwillig und in künstlerischer Absicht anbrachte. — Die Allegorie der Prudentia, Temperantia und Fortitudo in der Lünette ist eine der bestgedachten; im einzelnen ist nicht alles ganz lebendig geworden.

d Von den allegorischen Frauen am Gewölbe ist die Poesie einer der reinsten und eigensten Gedanken Rafaels. Die Eckbilder des Gewölbes, historische Momente in strengem Stil, beziehen sich jedesmal auf den Inhalt der beiden nächsten Wände; so das herrliche Urteil Salomonis auf die Gerechtigkeit und das Verhältnis zu Gott zugleich. Mit dem Marsyas hat man einige Not, und es bedarf einer entfernten Beziehung auf Dante, um ihn außer der Poesie auch mit der Theologie in Verbindung zu bringen. Die Eva im Sündenfall ist ein Hauptbeleg für die Bildung des Nackten in Rafaels mittlerer Zeit. Ebenso der Henker im Urteil des Salomo. — (Die mythologischen Szenen in den kleinen Zwischenfeldern sind der Rest der von *Sodoma* hier unmittelbar vor Rafael begonnenen Malereien.)

Die Sockelbilder, größtenteils erst von *Perin del Vaga* an der Stelle eines untergegangenen Getäfels komponiert und ausgeführt und später ganz übermalt, zeigen doch ungefähr, wie Rafael die dekorative Wirkung des ganzen Saales verstanden wissen wollte.

Wären wir nur über die nähern Umstände der Entstehung dieser Fresken nicht so völlig im Ungewissen! Die großen Fragen: wieviel wurde dem Maler vorgeschrieben? was tat er selbst hinzu? für welche Teile hat er vielleicht nur mit Mühe Erlaubnis erhalten?

1) Ein anderer echter Karton Rafaels in der Gal. zu Neapel.

welche Zumutungen hat er abgewiesen? — diese Fragen sind vielleicht nie ganz zu beantworten. Es ist unbekannt, mit wem er in nächster Instanz zu tun hatte. So viel aber geht aus den Werken selbst hervor, daß die rein künstlerischen Beweggründe im einzelnen meist die Oberhand behielten. Wenn man in andern Bildern jener Zeit, bei Perugino, Pinturicchio, Sandro u. a., die Unerständigkeit der Zeitgenossen an Allegorien und Symbolen aller Art kennen lernt, so wird es zur Gewißheit, daß Rafael aus eigenen Kräften Maß hielt, wählte, über- und unterordnete.

Neben der Decke der Sixtinischen Kapelle ist die Camera della Segnatura, die fast genau zur gleichen Zeit gemalt wurde, das erste umfassende Kunstwerk von reinem Gleichgewicht der Form und des Gedankens. Noch die trefflichsten Meister des Quattrocento hatten sich durch den Reichtum an Zutaten (Nebenpersonen, überflüssige Gewandmotive, Prunk der Hintergründe usw.) stören lassen; ihr vieles hebt sich gegenseitig auf; ihre scharfe Charakteristik verteilt die Akzente zu gleichmäßig über das Ganze; Fra Bartolommeo, der erste große Komponist neben Leonardo, bewegte sich in einem engbegrenzten Kreise und sein Lebensgefühl war seiner Formenauffassung nicht völlig gewachsen. — Bei Rafael zuerst ist die Form durchaus schön, edel und zugleich geistig belebt ohne Nachteil des Ganzen. Kein Detail präsentiert sich, drängt sich vor; der Künstler kennt genau das zarte Leben seiner großen symbolischen Gegenstände und weiß, wie leicht das Einzelinteressante das Ganze übertönt. Und dennoch sind seine einzelnen Figuren das wichtigste Studium aller seitherigen Malerei geworden. Die Behandlung der Gewänder, der Ausdruck der Bewegung darin, die Aufeinanderfolge der Farben und Lichter bieten wiederum eine unerschöpfliche Quelle des Genusses.

Die Stanza d'Eliodoro, wahrscheinlich (mit Ausnahme der Decke, worin mehrere Kompositionen nicht einmal in der Erfindung auf Rafael zurückzugehen scheinen) fast ganz eigenhändig von Rafael in den Jahren 1512—14 ausgemalt, bezeichnet den großen Schritt in das Historische. Es ist gewagt, aber erlaubt zu vermuten, daß er sich nach den dramatisch-bewegten Gegenständen sehnte. Vielleicht hätte man noch gern mehr Allegorien gehabt — vielleicht wollte im Gegenteil Julius II. seine eigenen Taten in voller äußerer Wirklichkeit dargestellt sehen, etwa Momente aus dem Kriege der heiligen Ligue, den Einzug durch die Bresche von Mirandola u. dgl. — Beides wären Abwege gewesen, wenigstens für Rafael. Er gab nun Zeitgeschichte und Allegorie zugleich, die erstere im Gewande der letztern. Heliodors Züchtigung ist ein Symbol der Vertreibung der Franzosen aus dem Kirchenstaate; die Messe von Bolsena (deren

Tatsache ins Jahr 1263 fällt) bedeutet die Überwindung der Irrlehren am Anfang des 16. Jahrh. Nach dem Tode Julius' II. (1513) ließ sich Leo X. diese Art von verklärender Darstellung der eigenen Geschichte alsobald gefallen; — vielleicht hatte Rafael schon Entwürfe für die beiden andern Wände gemacht, die dann ersetzt wurden durch den Attila (Symbol der Verjagung der Franzosen aus Italien) und durch die Befreiung Petri (Leos X. Befreiung aus den Händen der Franzosen in Mailand, als er noch Kardinal war). — Es war ein großes Glück, daß die damalige Ästhetik die Allegorie und die Anspielung für ein und dasselbe hielt, während doch die letztere mit lauter historisch gedachten, individuell zu belebenden Gestalten wirken darf.

Wie man die Sache ansehe, von irgend einer Seite sind hier Konzeptionen gemacht worden. Die vier Momente liegen geschichtlich gar zu weit und fremd auseinander, als daß nicht zu vermuten wäre, Rafael habe etwas anderes gemalt, als ursprünglich gewünscht worden war. Auch der Mangel an innerem Zusammenhang mit den vier alttestamentlichen Deckenbildern deutet auf einen Wechsel der Entschlüsse hin, der beim neuen Pontifikat ohnedies eingetreten sein muß.

Im großen ist aber doch das Thema ein gleichartig fortlaufendes, das sich auch in den übrigen Zimmern, allerdings getrübt, fortsetzt: Siege der Kirche unter göttlichem Schutze. Endlich hebt die Behandlung alle diese Gegenstände auf solche Weise, daß man in ihnen nur das Höchste sucht und ihnen nur den erhabensten Sinn zutraut.

Mit einer unbeschreiblichen Macht und Herrlichkeit hält Rafael seinen Einzug in das Gebiet der dramatischen Malerei; sein erstes ^a Gemälde war der Heliodor. Er hat keine großartigere bewegte Gruppe mehr geschaffen als die des himmlischen Reiters, mit den im Sturm zu seiner Seite schwebenden Jünglingen und dem gestürzten Frevler nebst dessen Begleitern. Woher die Erscheinung gekommen, wo sie vorübergesaust ist, zeigt der leere Raum in der Mitte des Vordergrundes, der den Blick auf die Gruppe um den Altar des Tempels frei läßt. Man bewundert mit Recht die Verkürzung in dem Reiter und in dem Heliodor, aber sie ist nur der meisterhafte Ausdruck für das Wesentliche, nämlich die glücklichste Schiebung der Figuren selbst. Von der Gruppe der Frauen und Kinder geht ein hundertfältiges Echo durch die ganze spätere Kunst. Endlich mußte dem Papst sein Genüge geschehen; in voller Wirklichkeit auf seinem Tragsessel thronend, schaut er ruhig auf das Wunder hin, als käme es ihm gar nicht unerwartet. An dem Bildnis Marc Antons, der als Träger des Sessels mitgeht, hat man den bestimmten Beweis, daß Rafael seine Porträtfiguren wenigstens zum Teil freiwillig anbrachte.

^b Die Messe von Bolsena war eine viel einseitigere Aufgabe als der Heliodor. Das Geschehen des Wunders beschränkt sich auf einen

ganz kleinen Fleck; es wäre ungefähr dasselbe, wenn ein Dramatiker die Peripetie seines Stückes auf das Verwecheln eines Ringes oder sonst auf ein szenisch kaum sichtbares Ereignis bauen müßte. Aber innerhalb dieser Schranken ist das Herrlichste gegeben. Die Wahrnehmung und die Ahnung des Wunders geht wie ein geistiger Strom durch die andächtige Menge links, und der Reflex davon belebt auch schon die unten an der Treppe sitzenden Frauen und Kinder; in der Gruppe des Papstes und seiner Begleiter ist es ruhige Gewißheit, wie sie den mit tausend Wundern vertrauten Fürsten der Kirche zukommt, und von diesem Ausdruck durften auch die unten knieenden Obersten der Schweizergarde nicht zu weit abweichen. An und für sich sind sie ein Vorbild monumentaler Kostümbehandlung und zugleich in der lebensvollen Charakteristik jedes einzelnen Porträts und in der mächtigen Farbenwirkung unübertroffen. — Die Anordnung neben und über dem nicht einmal in der Mitte der Wand stehenden Fenster scheint für Rafael ein wahres Spiel gewesen zu sein: eben aus der Unregelmäßigkeit entwickeln sich für ihn die schönsten Motive wie von selbst. Bei genauerer Betrachtung wird man aber von dieser Ansicht abgehen und glauben, daß viel Mühe und Nachsinnen dabei war. Die Doppeltreppe, die halbrunden Schranken, die Kirchenhalle selbst sind an sich ein architektonisch schönes Bild.

Attila und Leo der Große; eine gewaltige Szene fast von lauter Reitern — sollte es nicht nahezu unmöglich sein, neben so viel Tierwelt, so viel physischer Kraftäußerung dem höhern geistigen Gehalt zu seinem Rechte zu verhelfen? Allerdings für die himmlische Erscheinung blieb nicht viel Raum übrig, aber er wurde benutzt. Statt wolkenenthronender Apostel drohend vorwärts schwebende, gleichsam eine überirdische Begleitung des ruhig mit den Seinigen daherziehenden Papstes. Bei den Hunnen sieht nur Attila, was vorgeht, mit der lebendigsten Wendung des Entsetzens; bei seinem Gefolge sind die Rosse ahnungsfähiger als die Menschen, sie werden wild und scheu, wodurch ein prächtiges Leben in die Gruppe kommt; über ihnen verdunkelt sich der Himmel, und ein Sturmwind saust in die Banner. Nur Atilas schwarzer Hengst ist noch ruhig; die angstvolle Gebärde des Königs durfte nicht etwa durch das Bäumen seines Tieres mitverursacht scheinen.

Petri Befreiung, höchst originell in drei Momenten entwickelt. Auch die Wächter würdig und doch zugleich ganz der Situation entsprechend. In der Szene rechts wird Petrus vom Engel wie im Traum geführt. Der Lichteffect mit hoher Mäßigung und größter Meisterschaft gehandhabt; nichts Wesentliches ist ihm aufgeopfert.

Die allegorischen Sockelbilder enthalten noch in ihrer jetzigen Gestalt rafaeline Motive, die nicht zu verderben sind. — In den vier Deckenbildern erkennt man eine ähnliche, nur freiere Verein-

fachung des Stiles, wie in den Eckbildern am Gewölbe des vorigen Zimmers; wie diese als Mosaiken, so sind sie als Teppiche gedacht.

Die Stanza d'Eliodoro kennzeichnet in der malerischen Behandlung die koloristische Richtung Rafaels, die er augenscheinlich unter dem Einfluß von Sodoma und namentlich von Seb. del Piombo ausbildete und die sich gleichzeitig in manchen Tafelbildern, wie in der „Fornarina“ der Tribuna, in den Bildnissen von Julius II. und Leo X., in der Madonna di Foligno u. s. f. betätigt. Sie darf nach dieser Seite als die großartigste Leistung des Künstlers gelten.

- a In der Stanza dell'Incendio ist vielleicht nichts von Rafaels eigener Hand gemalt; am Gewölbe ließ er die Malereien Peruginos stehen, um seinen Lehrer nicht zu kränken.

Die Anspielung ist hier schwerer zu erraten, als in den Gemälden des vorigen Zimmers. Es sind die Taten Leos III. und Leos IV., also Szenen des 8. und 9. Jahrh., die hier zunächst der Namensgleichheit mit Leo X. zuliebe aus der ganzen Kirchengeschichte ausgewählt und unter den Zügen des letztern dargestellt sind. Der Reinigungseid Leos III. erscheint uns nur als ein stattliches Zeremonienbild, das wenigstens zeigt, auf welcher Höhe lebendiger historischer Einzeldarstellung die ausführenden Schüler in jenem Augenblicke (bis 1517) standen. Hier lernte *Perin del Vaga* jene Charakteristik, die in seinen Helden des Hauses Doria (in der obern Halle des Palastes zu Genua) nachklingt.

- c Die Krönung Karls des Großen gibt sich noch entschiedener als ein politisches Tendenzbild zu erkennen, ein frommer Wunsch Leos X., der gerne Franz I. zum Kaiser gemacht hätte, dessen Züge Karl trägt. Hier ist es wahrhaft schmerzlich, Rafael mit dem gewaltsamen Interessantmachen einer Zeremonie beschäftigt zu sehen; halbnackte Männer schleppen prächtiges Gerät herein; die Köpfe der reihenweis sitzenden Prälaten müssen sich trotz dem feierlichen Augenblicke zum Teil umwenden, damit der Beschauer nicht gar bloß Infeln erblicke. Und doch ist aus der Szene gemacht, was nur Rafael daraus machen konnte, und das Einzelne ist zum Teil so schön, daß man es gerne seiner eigenen Hand zutrauen möchte.

Seine ganze Größe als historischer Komponist findet er wieder a in dem Siege von Ostia. Kampf, Bändigung und Gefangenschaft sind hier meisterhaft zu einem höchst energischen und einfach schönen Bilde vereinigt, das nur der Ausführung und der spätern Entstellung halber weniger in die Augen fällt.

- e Endlich das berühmte Bild l'Incendio del Borgo; der Aufgabe nach das mißlichste von allen: Leo IV. löscht durch das Zeichen des Kreuzes eine Feuersbrunst in der Nähe der Peters-

kirche. Damit sollte die Allmacht des päpstlichen Segens symbolisiert werden. Mit diesem Ereignis selber war gar nichts anzufangen, weil das Aufhören des Feuers an sich und vollends die Kausalverbindung mit der Gebärde des Papstes sich nicht sinnlich darstellen ließ. Rafael schuf statt dessen das stilgewaltigste Genrebild, das vorhanden ist: die Darstellung der Fliehenden, Rettenden und hilflos Klagenden. Hier sind lauter rein künstlerische Gedanken verwirklicht, frei von der letzten historischen oder symbolischen Rücksicht, im Gewande einer heroischen Welt. Die höchste Wonne der freien Erfindung muß den Künstler dabei beiseelt haben; die einzelnen Motive sind immer eines wunderbarer als das andere und ihr Zusammenwirken wiederum unvergleichlich. Ganz gewiß geht es bei einer Feuersbrunst in der Regel ganz anders zu, allein für dieses heroische Menschengeschlecht hätte z. B. die Lichteffectmalerei eines A. van der Neer doch nicht hingereicht. Eigentlich brennt nicht der Borgo, sondern Troja; statt der Legende liegt das zweite Buch der Aeneide zugrunde. Doch darf man auch die schöne entfernte Gruppe um den Papst nicht übersehen.

Die Sockelfiguren — Fürsten, die dem römischen Stuhl besondere Dienste erwiesen — sind für ihre Stelle sehr glücklich gedacht und mit Recht nicht als sklavenartige Karyatiden, sondern als frei thronende Fürsten gegeben. *Giulio* führte sie nach Rafaels Angabe aus; *Maratta* mußte sie später neu malen.

In der Sala di Costantino verzichtete Leo X. auf weiteres Anspielen auf die eigene Persönlichkeit zugunsten der Verherrlichung der Gründung einer christlichen Staatsreligion durch Konstantin und der weltlichen Herrschaft des Papstes. So kam der erste aller Historienmaler gegen Ende seines Lebens an die direkt geschichtlichen und durch die Zeitentfernung dennoch idealen Aufgaben.

Rafael fertigte, wie es scheint, außer einem nicht ganz vollständigen Entwurf für das Ganze des Saales, die Kartons für die Schlacht, für die Taufe und für die Schenkung Konstantins; sodann für vielleicht sämtliche Tugenden und teilweise auch für die heiligen Päpste, wenn nicht für alle. Von der Decke gehört ihm nichts und von der Fensterwand nur ein Teil an. Die Sockelbilder, zum Teil sehr schön gedacht, sind jetzt wesentlich *Marattas* Werk; ihre Erfindung wurde schon vor 200 Jahren dem *Giulio* zugeschrieben. (Rafael gedachte alles in Öl, nicht al fresco zu malen.)

Die Ausführung des jetzt Vorhandenen gehört wesentlich dem *Giulio Romano*; von *Francesco Penni* rührt die Taufe, von *Raffaello dal Colle* die Schenkung her. Die Decke ist eine späte Arbeit des *Tommaso Laureti*.

Die Erscheinung des Kreuzes, mit der wir beginnen, ist b

wohl nicht von Rafael entworfen. Die Gruppe der Soldaten ist sehr ungescheut aus dem Sturm auf Jericho in der zehnten Arkade der Loggien entlehnt und das übrige, zum Teil ziemlich frivol, dazu komponiert (z. B. der Zwerg).

- a Dagegen ist die Schlacht Konstantins in Giulios hier noch tüchtiger Ausführung eines der größten Lebensresultate Rafaels. Rafael mußte hier einen Angelpunkt der Welt- und Kirchengeschichte als solchen darstellen. Vor allem einen Sieg im Moment der Entscheidung. Auch die brillianteste Episode genügt hierzu nicht; das Heer als Ganzes muß siegen. Dies ist hier zur Anschauung gebracht durch das gleichmäßig gewaltige Vordringen der christlichen Reiter und durch die Stellung Konstantins genau in der Mitte des Bildes, die er eben im Begriff ist weitersprengend zu überschreiten. Auf diesem Hintergrunde gewinnen erst die prachtvollen Episoden des Einzelkampfes ihre wahre Bedeutung, ohne aus dem Ganzen herauszufallen. Ruhig, wie ein Prinzip, thront der Heerführer inmitten seiner Schlacht; die Beziehungen einzelner Krieger auf ihn, die Gruppe der Engel über ihm, verstärken seine zentrale Bedeutung; ein Krieger zeigt ihm den im Wasser versinkenden Maxentius. — Die Aufeinanderfolge und Auswahl der einzelnen Motive des Kampfes ist derart, daß keines das andere aufhebt; sie sind nicht nur räumlich wahrscheinlich, sondern auch beim größten Reichtum dramatisch deutlich.
- b Die Taufe Konstantins ist weit mehr als ein bloßes Zeremonienbild und steht in der Komposition beträchtlich über dem Schwur Leos III. und der Krönung Karls. Sie ist nicht gegeben als Funktion, die auf dem Zeremoniale und auf bestimmten Kostümen beruht, sondern als idealer historischer Augenblick. Die ganze Gruppe ist in einer Bewegung, die durch das Stufenwerk des Raumes vortrefflich modifiziert wird. Die äußersten beiden Figuren, Zutatennissen, wirken freilich als Kulissen.
- c Die Schenkung Konstantins, die unter jeder andern Hand ein Zeremonienbild geworden wäre, ist hier ebenfalls ein idealer historischer Augenblick. Der Kaiser überreicht dem Papst Silvester nicht eine Urkunde, worin man sich die Schenkung der Stadt Rom geschrieben denken müßte, auch nicht ein Stadtmodell, womit sich spätere Künstler in ähnlichen Fällen geholfen haben, sondern eine goldene Statuette der Roma. Sein knieendes Gefolge, das durch seine Stelle noch den Weg bezeichnet, den es gekommen ist, besteht nur aus vier Personen: die Nachdrängenden werden durch Wachen abgehalten. Die vordern Gruppen, bei spätern Künstlern oft sogar im besten Fall nur schöne Füllstücke, sind hier der wesentliche und höchst lebendige Ausdruck der Freude des ungenierten römischen Volkes. Alle Ergebenheitsmienen von rei-

weis aufgestellten Behörden könnten diesen Ausdruck nicht ersetzen; das römische Privatleben sollte seinen persönlichen Jubel aussprechen. Die Architektur der alten Peterskirche ist frei und sehr schön benützt.

Die Figuren der h. Päpste und der Tugenden haben schon größtenteils den gleichgültigen allgemeinen Stil der römischen Schule; obwohl sie noch von Giulio und Penni herrühren.

Schon bei Anlaß der Architektur (S. 241, a) wurde der Vatikanischen Loggien gedacht, d. h. der ersten Arkadenreihe des zweiten Stockwerkes im vordern Hofe des Vatikans, als des ersten Meisterwerkes moderner Dekoration (Juli 1517 bis Mai 1519)¹⁾. Wir gelangen zu den biblischen Darstellungen, die je zu vierten in den Kuppelwölbungen der ersten 13 Arkaden angebracht sind. Sie wurden nach Rafaels Zeichnungen ausgeführt von *Giulio Romano*, *Francesco Penni*, *Pellegrino da Modena*, *Perin del Vaga* und *Raffaello dal Colle* (?), die Dekoration von *Gio. da Udine*. Die Figur der Eva im Sündenfall gilt bekanntlich als Rafaels eigene Arbeit. Es ist nicht bekannt, wie groß und wie genau ausgeführt die Entwürfe waren, nach denen er die Schüler arbeiten ließ; wahrscheinlich je nach Umständen.

Ort und Technik schrieben die größte Einfachheit vor. Lichteffekt, Ausdruck einzelner Köpfe, irgend ein raffiniertes Detail durfte nie die Grundlage und Seele des Bildes ausmachen. Was nicht mit deutlichen Beziehungen und Gebärden zu erreichen war, mußte wegbleiben. Der menschlich interessante Kern der Szenen, ohne irgend einen bestimmten orientalischen Bezug, mußte zum idealen, für alle Zeiten und Länder gültigen und verständlichen Kunstwerk ausgebildet werden. Von der venezianischen Art, den Vorgang in eine Novelle des 16. Jahrh. zu übersetzen, konnte hier keine Rede sein. Man halte aber die Loggienbilder neben die Umrißzeichnungen dieser Art eines Palma oder Bonifazio, und man wird des Gedankenunterschiedes inne werden. Übrigens ist in vielen Loggienbildern die Landschaft so schön und bedeutend wie bei den Venezianern, worauf hier ausdrücklich hingewiesen werden muß. (Erschaffung der Eva, Adams Feldebau, Jakob mit Rahel am Brunnen, Jakob mit Laban streitend, Joseph als Traumdeuter vor seinen Brüdern, Findung Mosis u. a. m.)

Die Vortrefflichkeit der einzelnen Motive entzieht sich durchaus der Beschreibung: es scheint sich alles von selbst zu verstehen. Um

1) Neuerdings hat man, nicht ohne Rafael in seinen besten Rechten zu kränken, dem Giovanni da Udine den Gesamtplan für alle Malereien in den Loggien zuschreiben wollen. Die sogenannte Bibel Rafaels sollte danach bis zur sechsten Arkade von Francesco Penni entworfen und gemalt sein, der Rest von Perino del Vaga. Giulio Romanos Teilnahme an den Loggien wird überhaupt geleugnet, und alle Entwürfe Rafaels werden für Nachzeichnungen erklärt.

den Wert jedes einzelnen Bildes ins Licht zu setzen, müßte man jedesmal nachweisen, wie andere Künstler meist mit größern Mitteln doch nur eine geringere, weniger geistvolle Lösung zustande gebracht oder auch gänzlich neben das Ziel geschossen haben. Streitig für unser Gefühl sind nur die ersten Bilder, die der Welterschöpfung. Rafael bediente sich hier zum Ausdruck für den Schöpfer des Typus, den Michelangelo in der Sistine zum Leben gerufen hatte; die Kunst hatte jetzt gleichsam das Recht, die in verschiedene Akte geteilte Schöpfung als lauter Bewegung darzustellen. Gleich darauf beginnt die Geschichte des ersten Menschenpaares, die hier durch die Bestimmtheit des landschaftlichen Raumes einen von den Darstellungen gleichen Inhaltes in der Sistine wesentlich verschiedenen Grundton erhält. Diese vier Bilder allein offenbaren schon den größten historischen Komponisten, wie man beim Durchdenken ihrer Motive zugeben wird. Mit den vier Noahbildern beginnt ein neues, patriarchalisch-heroisches Leben, das dann in den vier Bildern der Geschichte Abrahams und in den vier folgenden mit der Geschichte Isaaks seine Fülle entfaltet. Abraham mit den drei Engeln, Loth mit seinen Töchtern fliehend, der knieende Isaak, die Szene beim König Abimelech gehören zu den schönsten Motiven Rafaels. Und doch glaubt man erst in den Bildern der Geschichte Jakobs und vollends derjenigen Josephs das Höchste innerhalb der Grenzen dieser Gattung vor sich zu haben, zumal in der Szene „Joseph vor seinen Brüdern als Traumdeuter“. — Von den acht Bildern mit der Geschichte des Moses sind die ersten noch sehr schön, und unter den spätern besonders die Anbetung des goldenen Kalbes; dazwischen aber tritt mit „Moses auf Sinai“, und „Moses vor der Wolkensäule“ eine starke Verdunkelung ein. Vermutlich war dem Künstler der vorgeschriebene Gegenstand zuwider, das letztere Bild kann er kaum selbst komponiert haben. Von den vier Bildern der Eroberung Palästinas ist der Sturm auf Jericho besonders ausgezeichnet; von den viieren der Geschichte Davids die Salbung, von der Geschichte Salomos das Urteil. Mit den Bildern der letzten Arkade begann Rafael die Geschichten des neuen Testaments; der Anfang, zumal die Taufe Christi zeigt, was wir an der Fortsetzung verloren haben. (Das Abendmahl schwerlich von Rafael.)

Eine besondere Beachtung verdient die Behandlung des Übersinnlichen. Die Kleinheit des Maßstabes schrieb eine Wirkungsweise durch lauter Gebärde und Bewegung vor. „Die Scheidung des Lichtes von der Finsternis“ (1. Ark., 1. Bild) ist unter dieser Bedingung ganz vorzüglich großartig gedacht: die Gebärde der Extremitäten drückt das Auseinanderweisen und zugleich die höchste Macht aus. Bei den ersten Menschen tritt Gott als weiser Vater auf; der Engel, der sie aus dem Paradiese treibt, zeigt in der Ge-

bärde ein tröstendes Mitleid. In starker schwebender Bewegung erscheint Gott dem Abraham, dem Isaak (mit dem Gestus des Verbiethens) und dem Moses im feurigen Busche; mit der Himmelsleiter mußte auch Rafael sich behelfen, wie es ging. In der Gesetzgebung auf Sinai, wo Gott thronend im Profil dargestellt ist, trägt sich die Bewegung auf die heranstürmenden Posannenenengel über usw.

Mit den Dekorationen haben diese biblischen Bilder allerdings nicht den geringsten geistigen Zusammenhang. Allein dieses ornamentale System vertrug überhaupt nur einen neutralen Inhalt und hätte für religiöse Symbole und Anspielungen kein Gefäß abgeben können.

Rafaels Tapeten bestehen aus zwei Reihen, von denen jedenfalls nur die erste, mit den zehn Ereignissen aus der Apostelgeschichte, ihm im engern Sinne angehört. Sie wurde ihm von Leo X. in Auftrag gegeben, um dem Ideenkreis der Sixtinischen Kap. den noch fehlenden Abschluß zu geben. An Schöpfung und Sündenfall der Decke reiht sich in den Wandfresken die Geschichte der Erlösung Israels durch Moses und der Menschheit durch Christus; es blieb für die Tapeten die Ausbreitung des Christentums durch die Apostel übrig. Er schuf in den Jahren 1515 und 1516 (also gleichzeitig mit den Entwürfen zur Stanza dell' Incendio) die berühmten Kartons, von denen noch sieben im Kensington-Museum zu London aufbewahrt werden. Gewirkt wurden sie in Brüssel in der Werkstatt des Pieter van Aelst. Sieben der Teppiche waren 1519 bereits vollendet und aufgehängt. Die Wirker hatten sich an seine Zeichnung gehalten, so genau man sich damals überhaupt an Vorlagen hielt; es kommen Freiheiten, z. B. in der Behandlung einzelner Köpfe und des landschaftlichen Grundes vor, die sich ein jetziger Künstler bei seinen Exekutanten verbitten würde. (Von drei gleichzeitig ausgeführten Exemplaren ist das eine noch jetzt im Vatikan, Verbindungsgalerie zwischen den Stanzen und dem obern Gang der Antiken, ein zweites in Madrid, ein drittes in Berlin.)

Von ihren nur in wenigen Beispielen erhaltenen Randarabecken ist schon (S. 242, b) die Rede gewesen. Außerdem haben sie Sockelbilder in gedämpfter Goldfarbe. Hier zeigt es sich, wie Leo X. seine eigene Lebensgeschichte taxierte. Ohne irgend einen Bezug auf die oben stehenden Taten der Apostel geht sie unten parallel mit, und zwar auch die Momente, die nichts weniger als ruhmreich waren, wie die verummte Flucht aus Florenz, die Gefangennehmung in der Schlacht von Ravenna u. dgl. Das Glückskind findet alles, was ihm widerfahren, nicht bloß merkwürdig, sondern auch monumental darstellbar, und dieser Zug des mediceischen Gemütes hat noch hundert Jahre später Rubens und seine ganze Schule zur Verherr-

lichung der zweideutigsten Tatsachen in Anspruch genommen (Galerie de Marie de Médicis, jetzt im Louvre). Jene Sockelbilder, in schönem und gemäßigtem Reliefstil erzählt, bedurften, beiläufig gesagt, zur örtlichen Verdeutlichung der gleichen Nachhilfe wie das Relief der Alten: nämlich der Personifikation von Flüssen, Bergen, Städten usw. Auch das allgemeine ideale Kostüm war hier, wo kein Detail scharf charakteristisch vortreten durfte, durchaus notwendig.

In den Hauptbildern war Rafael frei und konnte seinen tiefsten Inspirationen nachgeben. Es ist vorauszusetzen, daß er hier selbst die Momente wählen durfte, wenigstens sind sie alle so genommen, daß man keine bessern und schöner abwechselnden aus der Apostelgeschichte wählen könnte. Die Technik der Wirkerei, auf die er seine Arbeit zu berechnen hatte, erlaubte ihm beinahe so viel, als das Fresko. Er scheint mit einer ruhigen, gleichmäßigen Wonne gearbeitet zu haben. Das reinste Liniengefühl verbindet sich mit der tiefsten geistigen Fassung des Momentes. Wie sanft und eindringlich ist in dem Bilde „Weide meine Schafe!“ die Macht des verkörperten Christus ohne alle Glorie ausgedrückt, indem die Gruppe der Apostel, je näher bei ihm, desto mehr zu ihm hingezogen wird; die hintersten stehen noch ruhig, während Petrus schon kniet. Die Heilung des Lahmen im Tempel — einer jener Gegenstände, die in spätern Bildern durch Überladung mit gedrängten Köpfen pflegen erdrückt zu werden — ist hier durch die architektonische Scheidung und durch erhabenen Stil in die schönste Ruhe gebracht. Pauli Bekehrung ist (hier ohne Lichteffect) auf die einzig würdige Weise geschildert, während die meisten andern Darsteller ihre Virtuosität in einem rechten Getümmel zu zeigen suchen. Das Gegenstück bildet die Steinigung des Stephanus. Die Blendung des Zauberers Elymas (leider zur Hälfte verloren) und die Strafe des Ananias sind die höchsten Vorbilder für die Darstellung feierlich-schrecklicher Wunder; das Dämonische hat ruhige Gruppen zum Hintergrunde. Wiederum gehören zusammen: Pauli Predigt in Athen und die Szene in Lystra, beide von unermeßlichem Einfluß auf die spätere Kunst, so daß z. B. der ganze Stil Poussins ohne sie nicht vorhanden wäre. Das eine ein Bild des reichsten Seelenausdruckes, der sich der mächtigen Profilgestalt des Apostels doch vollkommen unterordnet; das andere eine der schönsten bewegten Volksgruppen, so um den Opferstier geordnet, daß dieser mit seiner Wendung sie unterbricht und doch nichts verdeckt; man empfindet, daß der Apostel ob diesem Auftreten der Masse vor Leid außer Fassung geraten muß. — Endlich der Fischzug Petri, ein Bild des geheimnisvollsten Zaubers; der Moment der physischen Anstrengung (in welchen beiden Gestalten!) ist in die zweite Barke verwiesen, in der vorn kniet Petrus schon vor dem sitzenden Christus, und der

Beschauer wird nicht durch den Anblick der Fische gestört, über welchen man in andern Bildern den Hauptgegenstand, nämlich den Ausdruck der vollen Hingebung und Überzeugung des Apostels, vergessen muß. — Erst 1869 ist noch ein elfter zugehöriger Teppich im Vatikan wieder aufgefunden, die Krönung der Maria darstellend.

Die zweite Reihe der Tapeten, schon in der Technik geringer, ^a ist als ein Geschenk Franz' I. für den päpstlichen Hof gewirkt worden (1524—26). Es scheint, daß niederländische Künstler aus kleinen Entwürfen Rafaels und seiner Schüler große Kartons machten, die diesen Tapeten zugrunde gelegt wurden. Mehrere Kompositionen, vorzüglich die grandiose Anbetung der Hirten, auch die der Könige, der Kindermord, die Auferstehung, zeigen trotz zahlreicher niederländischer Zutaten die unverwüsthche Erfindung des Meisters, seine hochbedeutende Entwicklung des Herganges; von mehrern andern dagegen kann ihm gar nichts angehören; es ist Spekulation, die sich an den damals noch weltberühmten Namen knüpfte, ehe Michelangelos Ruhm alles übertönt hatte.

Außer diesen großen päpstlichen Aufträgen übernahm Rafael noch eine Anzahl von Fresken für Kirchen und Privatleute.

Das früheste (1512) ist der Jesajas an einem Pfeiler des Haupt- ^b schiffes von S. Agostino in Rom. (Seit einer unglücklichen Restauration ist Rafael nur noch für die Umrisse verantwortlich). Der Einfluß der Sistina, die nicht lange vorher vollendet war, läßt sich wohl nicht verkennen; stärker aber als Michelangelo spricht Fra Bartolommeo aus dem Bilde. In der schönen Zusammenordnung des Propheten mit den Putten möchte Rafael jenen beiden überlegen sein.

Eine ganz andere Art von Konkurrenz mit Michelangelo drückt sich in dem berühmten Fresko von S. M. della Pace (1514) aus. ^c (Bestes Licht: um 10 Uhr.) Die Aufgabe himmlisch begeisterter Frauengestalten, die sich das Altertum in seinen Museen ganz anders gestellt hatte, gehört hier der Symbolik des Mittelalters an, ebenso die Motivierung durch die Engel. Michelangelo war hiervon abgegangen und hatte das Übernatürliche ganz in der Gestalt der Sibyllen selbst zu konzentrieren gesucht, so daß ihnen die Putten nur als Begleitung und Gefolge dienen; später ließen Guercino und Domenichino die Engel ganz weg, und ihre Sibylle sehnt sich einsam aus dem Bilde hinaus. Rafael dagegen drückte grade in der Verbindung der Sibyllen mit den Engeln den schönsten Enthusiasmus des Verkündens und Erkennens aus. Man bemerkt lange nicht, daß die Engel von kleinerm Maßstabe sind; wie etwa die Griechen den Herold kleiner als den Helden bilden mochten. Die Anordnung im Raum, die durchgehende und so schön aufgehobene Symmetrie, die Bildung der Formen und Charaktere verleihen diesem Werke eine Stelle unter den

allergrößten Leistungen Rafaels, und vielleicht wird es von all seinen Fresken am frühesten die Vorliebe des Beschauers gewinnen.

a Im Jahre 1516 erbaute und schmückte Rafael die Kap. Chigi, im linken Seitenschiff von S. M. del Popolo; nach seinen Kartons fertigte damals ein Venezianer, *Luigi della Pace*, die Mosaiken der Kuppel. (Sie gehören als venezianische Mosaiken nicht zu den bestgearbeiteten dieser Zeit.) Der segnende Gott-Vater mit Engeln, in der *Lantern*a, zeigt das bedenkliche Verkürzungssystem, das damals hauptsächlich durch Correggio aufkam, in seiner edelsten Äußerung. Ringsum sind die sieben Planeten und (als achte Sphäre) der Fixsternhimmel unter dem Schutze und der Leitung göttlicher Boten dargestellt. Hier treffen Mythologie und christliche Symbolik aufeinander; bewundernswürdig hat Rafael ihre Gestalten im Charakter geschieden und in der Handlung verbunden. Die Planetengötter gewaltig, befangen, leidenschaftlich; die Engel abwehrend und ruhig waltend. Die Anordnung im Raum, so daß z. B. die Planetengötter nur mit dem Oberleib hervorragen, ist der Aufgabe so angemessen, als könnte sie gar nicht anders sein.

b Für denselben Agostino Chigi (einen reichen sienesischen Bankier), der diese Kapelle erbauen ließ, entstand damals das schönste Sommerhaus der Erde, die *Farnesina* an der *Longara* zu Rom (s. S. 275, b). Zwischen den Arbeiten der *Stanza d'Eliodoro* ließ sich neben Peruzzi (s. S. 237, c u. 838) auch Rafael einstweilen (1514) zu einem Freskobilde für seinen Gönner Agostino herbei und malte in dem c Nebenraume links die *Galathea*, das herrlichste aller modern-mythologischen Bilder. Hier ist die allegorisch gebrauchte Mythologie kein konventioneller Anlaß zur Entwicklung schöner Formen, sondern was Rafael geben wollte, ließ sich überhaupt nur in diesem Gewande ganz rein und schön geben. Welcher bloß menschliche Hergang hätte genügt, um das Erwachen der Liebe in seiner vollen Majestät deutlich darzustellen? Die Fürstin des Meeres ist lauter wonnige Sehnsucht; umzielt von Amorinen, umgeben von Nymphen und Tritonen, welche die Liebe schon vereinigt hat, schwebt sie auf ihrer Muschel über die ruhige Flut: selbst an die Zügel ihrer Delphine hat sich ein wundervoller Amorin gehängt und läßt sich von ihnen wohlgenut über die Gewässer ziehen. Im einzelnen wird man, beiläufig gesagt, hier am besten sich überzeugen können, wie wenig Rafael in seinem Formgefühl von der Antike abhängig war; nicht nur die Auffassung, sondern jeder Kontur ist sein eigen. Und zwar ist seine Zeichnung eine minder ideale, mehr naturalistische, als die der Griechen; er ist der Sohn des 15. Jahrh. Es gibt „korrektere“ Gestalten aus der Davidschen Schule; wer möchte sie aber gegen diese eintauschen?

In seinen letzten Lebensjahren (1516 u. 17) schuf dann Rafael die Entwürfe zu der berühmten Geschichte der Psyche für die große untere Halle der Farnesina; sie wurden ausgeführt von *Giulio Romano*, *Francesco Penni* und (das Dekorative und die Tiere) von *Giov. da Udine* (voll. 1518). Die Schüler haben die Gedanken des Meisters in einem konventionellen, z. T. selbst rohen Stile wiedergegeben; um zu wissen, wie Rafael sie dachte, versuche man, sie in den Stil der Galathea zurückzuübersetzen. Für seine Komposition erhielt Rafael eine flache Decke mit abwärts gehenden Gewölbezwickeln. An den Vorderseiten der Zwickel stellt er zehn Momente der Geschichte der Psyche dar, an den innern Seiten schwebende Genien mit den Attributen der Götter, an der mittlern Fläche in zwei großen Bildern das Gericht der Götter und das Göttermahl bei Psyches Hochzeit. Der Raum ist durchgängig ein idealer und durch einen blauen Grund repräsentiert, seine Trennung nicht scharf architektonisch, sondern durch Fruchtkränze dargestellt, in denen *Giov. da Udine* die schon an den Loggienfenstern bewährte Meisterschaft offenbarte.

Raum und Format der Zwickel waren für Geschichten von mehreren Figuren scheinbar so ungeeignet als möglich; Rafael aber entwickelte gerade daraus (wie aus der Wandform bei der Messe von Bolsena, der Befreiung Petri, den Sibyllen) lauter Elemente eigentümlicher Schönheit. Irgend eine bestimmte Räumlichkeit, ein bestimmtes Kostüm durfte allerdings darin nicht vorkommen; das war seine Freiheit neben dem ungeheuern Zwang, den ihm die Einrahmung auferlegte. Nur nackte oder ideal bekleidete menschliche Körper, nur die schönsten und deutlichsten Schneidungen, nur die Wahl der prägnantesten Momente konnten das Wunder vollbringen. Die letztern sind auch in der Tat nicht alle gleich glücklich, und bei allem muß man die Kenntnis der bei *Apulejus* erzählten, damals jedermann geläufigen Mythe voraussetzen. Aber im ganzen bezeichnen sie doch den Gipfel des Möglichen in dieser Art. (Besonders: Amor, der den drei Göttinnen die Psyche zeigt; die Rückkehr Psyches aus der Unterwelt; Jupiter, den Amor küssend; Merkur die Psyche emportragend.) — In den beiden großen, als ausgespannte Teppiche gedachten Deckenbildern mit den olympischen Szenen gab Rafael nicht jene Art von Illusion, die mit Scharen von Figuren in Untersicht auf Wolkenschichten den Himmel darzustellen vermeint, sondern eine Räumlichkeit, die das Auge befriedigt und für den innern Sinn mehr wahrhaft überirdisch erscheint als alle jene perspektivischen Empyreen. Die einzelnen Motive gehören zum Teil zu seinen reifsten Früchten (der sinnende Jupiter und der plädierende Amor; Merkur und Psyche; im Hochzeitsmahl vorzüglich das Brautpaar, der aufwartende Ganymed u. a. m.), und doch fällt nichts Einzelnes aus dem wunderwürdig geschlossenen Ganzen heraus. — Die schwebenden

Amorine mit den Abzeichen und Lieblingstieren der Götter sind wohl im ganzen eine Allegorie auf die Allherrschaft der Liebe, im einzelnen aber Kinderfiguren von lebendigstem Humor und trefflichster Bewegung des Schwebens im gegebenen Raum.

Vielleicht tat es Rafael über dieser Arbeit leid um die vielen andern darstellbaren Momente aus der Geschichte der Psyche, die nur eben hier keine Stelle finden konnten, weil sie eine bestimmte Örtlichkeit und eine größere Figurenzahl verlangten. Wie dem auch sei, er entwarf eine größere Reihe von Szenen, deren Andenken — leider nur nach einer spätern Redaktion des *Michiel van Cocxie* — in Stichen und neuern Nachstichen (u. a. in der Sammlung von Réveil) vorhanden ist¹⁾. So einfach und harmlos als möglich wird darin die Geschichte erzählt; das Auge nimmt die göttliche Schönheit der meisten dieser Kompositionen hin, als verstände sie sich ganz von selbst. Das ist es ja überhaupt, was uns Rafael so viel näher bringt als alle andern Maler. Es gibt keine Scheidewand mehr zwischen ihm und dem Verlangen aller seither vergangenen und künftigen Jahrhunderte. Ihm muß man am wenigsten zugeben oder mit Voraussetzungen zu Hilfe kommen. Er erfüllt Aufgaben, deren geistige Prämissen — ohne seine Schuld — uns sehr fern liegen, auf eine Weise, die uns ganz nahe liegt. Die Seele des modernen Menschen hat im Gebiet des Formschönen keinen höhern Herrn und Hüter als ihn. Denn das Altertum ist zerstückelt auf unsere Zeit gekommen, und sein Geist ist doch nie unser Geist.

Die höchste persönliche Eigenschaft Rafaels war, wie zum Schluß wiederholt werden muß, nicht ästhetischer, sondern sittlicher Art: nämlich die große Ehrlichkeit und der starke Wille, womit er in jedem Augenblick nach demjenigen Schönen rang, daß er eben jetzt als das höchste Schöne vor sich sah. Er hat nie auf dem einmal Gewonnenen ausgeruht und es als bequemen Besitz weiter verbraucht. Diese sittliche Eigenschaft wäre ihm bei längerem Leben wohl auch bis ins Greisenalter verblieben. Wenn man die kolossale Schöpfungskraft grade seiner letzten Jahre sich ins Bewußtsein ruft, so wird man inne, was durch seinen frühen Tod auf ewig verloren gegangen ist.



1) Von sonstigen Fresken der Schüler Rafaels oder entfernterer Nachahmer nach seinen Entwürfen sind in Rom vorhanden: Wanddekorationen mit allegorischen Darstellungen in Bezug auf die Allherrschaft der Liebe, in einem reizend dekorierten * Raum des Vatikans (dem sog. Badezimmer des Kardinals Bibbiena), neben dem dritten Stock der Loggien; — die Planetengöttheiten, auf Wagen von ihren geheiligten Tieren gezogen, in den Ovalen der Decke des großen Saales des Appartamento ** Borgia (S. 242, o); — die zwölf Apostel, die man jetzt in S. Vincenzo ed Anastasio alle tre Fontane an den Pfeilern gemalt sieht, sind nach Stichen des Marc Anton ausgeführt, die Urbilder in der jetzt umgebauten Sala vecchia de' Palafrenieri sind unter Übermalungen der Zuccheri verschwunden.

Die Schüler Rafaels bildeten sich an den größten Unternehmungen seiner letzten Jahre. War es ein Glück für ihre eigene Tätigkeit, daß sie von Anfang an unter dem Eindrucke seiner großen Auffassung der Dinge standen? konnten sie noch mit eigener, naiver Art an ihre Gegenstände gehen? und welche Wirkung mußte es auf sie ausüben, wenn sie aus dem Gerede der Welt entnahmen, was man eigentlich an ihrem Meister bewunderte? In letzter Linie kam es dabei sehr auf ihren Charakter an.

Der bedeutendste darunter ist *Giulio Romano* (1492—1546). Eine leichte, unermüdliche Phantasie, die auch Streifzüge in das Gebiet des Naturalismus nicht verschmäht und sich vorzugsweise in den neutralen Gegenständen, in den Mythen des Altertums zu ergehen liebt, zu der kirchlichen Malerei aber gar keine innerliche Beziehung mehr hat und einer grenzenlosen Verwilderung, einer öden Schnellproduktion anheimfallen mußte.

Frühe dekorative Malereien: aus Pal. Borghese drei abgeseigte Stücke aus der Villa Lante, mit altrömischen Geschichten, jetzt in der Casa Mond zu Rom; in der Villa Madama (Fries mit Putten und Fruchtsternen in einem Zimmer links; s. jedoch S. 243, g); in der Farnesina (Fries eines obern Saales, eher von *Peruzzi*). — Frühe Madonnen in der Gal. Borghese, im Pal. Colonna (Zimmer r.), in der Sakristei von St. Peter, in den Uffizien (Tribuna); die Mutter mehr resolut, die Kinder mehr mutwillig als bei Rafael: die Melodie der Linien schon beinahe verklungen. — Das vielleicht früheste große Altarbild: auf dem Hochaltar von S. M. dell' Anima zu Rom; im Detail noch rafaelsch schön. — In der Sakristei von S. Prassede: die Geißelung, ein bloßes Aktbild in ziegelroten Fleischtönen, doch in der Bravour noch sorgfältig. — Endlich das Hauptwerk unter den frühern: Stephani Steinigung, auf dem Hochaltar von S. Stefano zu Genua (der Karton dazu in der Galerie des Laterans), höchst fleißig, schön modelliert, in der Farbe noch der untern Hälfte der Transfiguration entsprechend. Die untere irdische Gruppe, als Halbkreis im Schatten um die lichte, herrlich wahre, jugendlich naive Hauptgestalt komponiert, ist noch immer eine der größten Leistungen der römischen Schule. Alle haben grade ihre Steine erhoben und sind zum Werfen bereit, der eine mehr hastig, der andere mehr wuchtig usw., aber das Gräßliche wird dem Beschauer erspart. In der himmlischen Gruppe zeigt sich Giulios ganze Inferiorität; es fehlt das Architektonische; Christus und Gott-Vater decken sich halb; die Engel sind beschäftigt, die Wolken aufzuschlagen. Diese Auffassung des Überirdischen ist eine absichtlich triviale.

In den Diensten des Herzogs von Mantua baute und malte Giulio daselbst seit 1524 sein ganzes übriges Leben hindurch. Im herzogl. Palast in der Stadt: Sala del Zodiaco, allegorisch-mythologische

Darstellungen der Tierkreisbilder; Appartamento und Sala di Troja, sehr ungleiche Szenen des trojanischen Krieges; in der Scalcheria, Lünetten mit Jagdszenen der Diana; sodann die ganze malerische a An schmückung des von Giulio selbst erbauten Pal. del Te (S. 244, g) mit lauter mythologischen und allegorischen Gegenständen. Vorzüglich beachtenswert: die Camera di Psyche, mit den reichsten und lustigsten, die ganzen Wände bedeckenden Kompositionen in Fresko, mit weiten landschaftlichen Hintergründen, darüber die Lünetten in Öl; die Deckenbilder desgleichen, von Schülern, ganz verschwärzt; in der Camera de' Cesari zwei Lünettenfresken, mehreres andere in den kleineren Sälen; dann die berühmte Sala de' Giganti, größtenteils ausgeführt von *Rinaldo Mantovano*, mit den 12—14 Fuß hohen Riesengestalten in allen möglichen Stellungen zwischen enormen Felsmassen, die, ohne Einfassung, Sockel oder Rahmen über Wand und Decke des gewölbten Saales weggemalt, den Beschauer mit aufdringlicher Kolossalität beängstigen. Hier und da hat er die darzustellenden Momente wirklich großartig angeschaut, im ganzen aber sich erstaunlich gehen lassen und z. B. den Sturz der Giganten gegen besseres Wissen so dargestellt, wie man ihn sieht. Zwei zierlich in Farben ausgeführte Zeichnungen zu der im Pal. del Te gemalten Geschichte der Psyche in der Gemäldesammlung der b Villa Albani zu Rom, jedenfalls das bewundernswürdigste, noch ganz vom Geiste Rafaels durchhauchte Werk des Giulio.

Von den Schülern, die sich in Mantua bei ihm bildeten, ist *Giulio Clovio* als Miniator berühmt; von *Rinaldo Mantovano* das schon sehr verwilderte Hauptbild, eine große Madonna mit Heiligen, in c der Brera (Reminiszenz der Madonna di Foligno, zur Zeit ausgeschieden); bessere Leistungen, wenn wirklich von ihm, die beiden d Bilder der Galerie zu Turin: die aufwärts schwebende Assunta und eine Lünette mit Gott-Vater, beide Bilder mit einzelnen noch rafaelsch edel gedachten Engeln; — von *Primaticcio*, dem Lieblingsmaler Franz' I. in Fontainebleau, ist in Italien fast nichts; — von dessen Gehilfen *Niccolò dell' Abbate* auf Leinwand übertragene Fresken im Pal. del Comune zu Modena, und in der Gal. zu Modena neu abgenommene Wandfresken mit Szenen der Aeneide aus dem Schloß von Scandiano; besser ebenda: ein Achteck mit singenden und musizierenden Figuren, fast wie ein jugendlicher Dosso Dossi.

Im ganzen war Giulios Tätigkeit eine sehr schädliche. Die vollkommene Gleichgültigkeit, mit der er die von Rafael und Michelangelo gelernte Formenbildung zu oberflächlichen Effekten verwertete, gab das erste große Beispiel seelenloser Dekorationsmalerei.

Perin del Vaga (1499—1547), weniger reich begabt, in den (seltenen) Staffeleibildern schon auffallend manieriert (einiges im f Pal. Adorno in Genua; die Madonna mit Heiligen im rechten

Querschiff des Domes von Pisa mehr *Soglianis* als Perinos Werk), a bleibt doch dem Rafael näher, sobald eine dekorative Abgrenzung und Einteilung seine Gestalten und Szenen vor der Formlosigkeit behütet. Man sieht im Dom von Pisa, an mehreren Stellen des rechten Querschiffes, sehr schöne Putten als Freskoprobe gemalt. In Genua dekorierte Perin den Pal. Doria (seit 1527, S. 245, d). b Hier erinnert noch vieles an die Farnesina; in der untern Halle sind einige der Zwickelfiguren noch ungemein schön; die Lünettenbildchen (römische Geschichten) zum Teil durch ihre Landschaften interessant; die vier Deckenbilder (Scipios Triumph) freilich schon lastend durch Überfüllung und Wirklichkeit; — in der Galeria wiederum heitere und gut bewegte, aber schon maniert gebildete Putten, prächtige Gewölbedekorationen, und an der einen Wand die mehr als lebensgroßen Helden des Hauses Doria, unglücklicherweise sitzend und dennoch in gezwungenen dramatischen Bezügen zueinander, aber dem Charakter nach beinahe noch rafaelisch großartig; — in dem Saale rechts der Gigantenkampf, widerlich renommitisch wie die meisten Bilder dieser Art; — von den übrigen Sälen enthält wohl der mit den Liebschaften des Zeus und den Wissenschaften, sowie der mit den Geschichten der Psyche die geistreichsten Motive. — Die genuesischen Schüler Perins gehören durchaus zu den Manieristen. — Spätere Fresken Perins in S. Marcello zu Rom (4. Kap. r.); früher (vor 1527) in S. Trinità de' Monti (linke Querschiffskapelle): Leben Mariä (voll. von Zuccari). *Francesco Penni*, genannt *il Fattore*, hat in Rom wenig Namhaftes hinterlassen. In der Gal. zu Turin eine vortreffliche Kopie a der Grablegung Rafaels, schon vom Jahre 1518.

Von einem unbekanntem Maler der Schule Rafaels ist in Trinità de' Monti zu Rom die 5. Kap. r. ausgemalt (Anbetung der Hirten und der Könige, Beschneidung, nebst Lünettenbildern). Neben rafaelischen Nachklängen ist die frühzeitige Verwilderung der Schule hier ganz besonders deutlich zu beobachten: langgestreckte Figuren, verdrehte Arme usw. Andere Kapellen zeigen ebenso die Ausartung der Nachahmer Michelangelos (die 3. Kap. r. z. B. mit Geschichten der Maria nach *Dan. da Volterras* Entwürfen).

Von allen Schülern hat *Andrea Sabbatini* oder *Andrea da Salerno* am meisten von Rafaels Geist. Außer den Bildern im Museum von Neapel (Anbetung der Könige mit der Allegorie der Religion t im obern Halbkreis, sieben Kirchenlehrer, St. Nikolaus thronend zwischen den von ihm Geretteten usw.) und einzelnen in Kirchen zerstreuten Bildern (S. M. delle Grazie, Unterkirche von S. Severino), sind die Fresken in der Vorhalle des innern Hofes von S. Gennaro de' Poveri, die man ihm unbedenklich zuschreiben h

darf, vielleicht das geistvollste, was Neapel Heimisches aus der Hochrenaissance besitzt. (Geschichten des h. Januarius, leider sehr entstellt.) Andrea denkt einfach und schön und malt nur, was er denkt, nicht was aus irgend einem malerischen Grunde irgend einen Effekt machen könnte. — Ein Nachfolger, *Gian Bernardo Lama*, ist im glücklichen Fall ebenfalls naiv und einfach, bisweilen aber auch sehr schwach und süßlich. S. Giacomo degli Spagnuoli (3. Kap. links) große Kreuzabnahme (wie von einem in Italien geschulten Niederländer); anderes im Museum. — In denselben Stil lenkte später *Antonio d'Amato* ein. (Madonna mit Engeln, im Museum.)

Eine ganz andere Tendenz brachte *Polidoro da Caravaggio* nach Neapel (und Sizilien). Er ist noch der Schüler Rafaels in den oben (S. 251, b) genannten Fassadenmalereien. Später schlägt er in den grellsten Naturalismus um, dessen merkwürdiges Hauptdenkmal die große Kreuztragung im Museum von Neapel ist. Hier zuerst wird das Gemeine als wesentliche Bedingung der Energie postuliert. Seine kleinern Bilder ebenda sind zum Teil aus derselben Art und aus einem unechten Klassizismus gemischt.

Ein Schüler Polidoros, *Marco Cardisco*, gen. *Calabrese* (im Museum: der Kampf des h. Augustin mit den Ketzern) hat mehr das Ansehen eines entarteten Schülers von Rafael selbst. — Ein Schüler dieses Cardisco, nämlich *Pietro Neroni* (1506—69), entwickelt in einer großen auf Wolken schwebenden Madonna mit Engeln (Museum) eine wahrhaft befremdliche Schönheit und Großartigkeit, man glaubt die denkbar höchste Inspiration eines Giulio Romano vor sich zu sehen. Ein anderes Bild (von 1543) in S. Agnello.

Andere Meister, wie *Criscuolo*, *Roderigo Siziliano*, *Curia* usw. sind meist wenig genießbar (Museum). — Ein Bild von *Ippolito Borghese*, die Himmelfahrt der Jungfrau, in der Kapelle des Monte di Pietà (kaum vor 1550), hat neben Anklängen an Rafael und A. del Sarto glatt-fleißige Ausführung und reizlose Farbe.

Mehrere Schüler des Francesco Francia in Bologna traten in der Folge in Rafaels Schule über oder gerieten doch unter den bestimmenden Einfluß seiner Werke.

Des *Timoteo della Vite* aus Urbino ist schon früher gedacht (S. 711).

Ein anderer Schüler Francias und Rafaels, *Bartol. Ramenghi* gen. *Bagnacavallo*, ist in seinen einzelnen idealen Gestalten bisweilen großartig (Sakristei von S. Michele in Bosco zu Bologna: die Nischenfiguren; vgl. das bekannte Bild der vier Heiligen in Dresden); bisweilen auch etwas gewaltsam (S. M. della Pace in Rom: zwei Heilige gegenüber den Propheten des Timoteo). Seine Madonna mit

Heiligen in der Pinakothek zu Bologna ist schon ein sehr mittelbares Werk und die Art, wie er (in der genannten Sakristei) Rafaels Transfiguration undeutet, vollends kümmerlich. Ein schönes frühes Bild, der Gekreuzigte mit drei Heiligen, in der Sakristei von S. Pietro zu Bologna.

Innocenzo da Imola dagegen travestiierte Rafaels Kompositionen nicht, sondern „entschloß sich kühn, sie grenzenlos zu lieben“. Von seinen zahlreichen Werken, fast sämtlich in Bologna, sind einige wenige früh und naiv (Pinak.: Mad. der Gläubigen) oder frei im rafaelschen Geiste geschaffen (Pinak.: Mad. mit beiden Kindern, a den hh. Franz und Klara), die meisten dagegen reine Anthologien aus Rafael, fleißig, sauber und im Arrangement nicht ungeschickt (Pinakothek: h. Familie mit Donatoren; St. Michael mit andern Heiligen; — S. Salvatore, 3. Kap. 1., der Gekreuzigte mit vier Heiligen u. a. m.). Etwas unabhängiger: S. Giacomo Maggiore, 8 7. Altar r., die große Vermählung der h. Katharina, vielleicht das schönste Bild des Meisters, für das Jahr der Entstehung (1536) von beachtenswerter Solidität der Ausführung; — Servi, 7. Altar l., h große Verkündigung; — endlich die nicht zu verachtenden Fresken in S. Michele in Bosco, Capp. del Coro notturno, welche 1 beweisen, wie gerne Innocenzo etwas Einfach-Bedeutendes geschaffen hätte. Noch anziehender die mythologischen Fresken mit bedeutenden landschaftlichen Gründen in der Loggia der Palazzo della Viola¹⁾.

Der mit Innocenzo gewöhnlich verwechselte Bolognese *Biagio Pupini* hat kein so stark rötliches Kolorit, folgt aber ebenso eifrig den Spuren Rafaels wie jener. Charakteristisch ist besonders sein Altargemälde in S. Giacomo Maggiore (r. Querschiff).



Die Unzulänglichkeit und Erstarrung der alten sienesischen Schule muß gegen Ende des 15. Jahrh. ganz unverhohlen als Tatsache anerkannt gewesen sein, indem man sonst nicht Pinturicchio, Perugino und Signorelli für die Hauptaufgaben nach Siena gezogen haben würde. Es scheint sogar, daß einzelne Sienesen nach Perugia in die Schule gingen, wie die frühern Bilder des Domenico Beccafumi (s. unten) beweisen. Sehr eigentümlich äußert sich dieser peruginische Einfluß schon bei *Bernardino Fungai* (1460—1516), der die

1) Eine ähnliche Aneignung von Motiven Rafaels, nur mehr aus dessen früherer Zeit, findet sich bei einem Luochesen, *Zacchia il vecchio*. Aus seinen Bildern (Himmelfahrt Christi, in S. Salvatore zu Lucca; — Assunta, in S. Agostino, 1527; — Assunta, in S. Pietro Somaldi, 1533, etc.) tönt einzelnes aus der Sixtina und aus Fra Bartolommeo, besonders aber Rafaels vatikanische Krönung Mariä hervor.

schöne Inspiration davon annahm ohne die äußerlichen Manieren.
 a Seine Bilder in der Akademie tragen meist noch die altertümlich sienesischen Züge; die einfach schöne Krönung Mariä mit vier
 b Heiligen in der Kirche Fontegiusta (rechts) nähert sich schon mehr den Umbriern und den Florentinern; die Lünette über dem Hochaltar ebenda, Mariä Himmelfahrt, hat bereits in den musizierenden Engeln einzelnes von hoher Schönheit; das große Bild
 c im Carmine, Madonna mit Heiligen, von 1511, trägt ein besonders lebenswürdiges Gepräge von heiterer Frömmigkeit und inniger Überzeugung. Sein Hauptwerk, die echt sienesisische Krönung Mariä
 a von 1500 in den Servi (am Hauptaltar), ist eine reiche Komposition von ungemein heller Färbung.

Allein die dauernde Hilfe konnte der Schule nicht durch Meister des passiven Ausdruckes kommen, wie die meisten Peruginer waren, sondern nur durch Teilnahme an der großen Historienmalerei, die damals durch ganz Italien ihre Triumphe feierte. Und zwar sollte es ein Lombarde sein, *Giov. Antonio de' Bazzi* von Vercelli, gen. *il Sodoma* (geb. um 1477, † 1549), der dem Geiste der sienesischen Schule für lange, auf mehr als ein Jahrhundert hin eine neue, fruchtbringende Richtung gab.

Sodoma bildete sich bei Martino Spanzotti in Vercelli und nach Macrino d'Alba. Von 1498—1500 hielt er sich in Mailand auf und empfing hier die seine Kunstweise bestimmenden Einwirkungen der Schule Leonardos. Im Jahre 1501 siedelte er nach Siena über, kehrte aber später (wahrscheinlich von 1518—25), noch einmal nach Oberitalien zurück. Echte Jugendwerke, die den Vercellesen erkennen lassen, sind ein paar Madonnenbilder in
 e der Turiner Galerie. Als leonardeske Frühbilder gelten jetzt
 f ein paar kleine Madonnen in den Gal. zu Bergamo und in der
 g Brera, früher dem Leonardo selbst zugeschrieben, auf den in der Tat die Entwürfe zum Teil zurückgehen.

Seine erste größere Arbeit in Siena (1503) ist eine Reihe von halb verlöschten, fast noch rein lombardischen Fresken in S.
 h Anna in Creta bei Pienza, noch etwas befangen in Bewegung und Komposition und flüchtig behandelt. Weit bedeutender sind die seit 1505 ausgeführten 24 der Legende des h. Benedikt gewidmeten Fresken im Kloster Monte Oliveto bei Asciano, wo
 i Signorelli (s. S. 683, b) den Zyklus begonnen hatte. Vier dieser Bilder, das erste der Ostwand neben dem Eingang zur Kirche: des h. Benedikts Abreise von Norcia, das erste der Südwand: die Zuführung des jungen Maurus und Placidus, und das letzte derselben Wand: die Verführung der Mönche durch tanzende Dirnen, sowie das letzte Bild der Westwand (neben dem Eingang des Klosterhofes): Sturm der Goten auf Montecassino, sind äußerst

ausgeführte, lebens- und schönheitsvolle Darstellungen; im letzteren die deutlichsten Reminiszenzen an Leonardos Reiterschlacht; von den übrigen sind manche etwas flüchtig ausgefallen, aber stets mit einzelnen schönen Zügen, meist auf weitem landschaftlichen Hintergrunde. Einzelne andere Fresken im Kloster zerstreut. — Ebenfalls noch unter dem Einfluß der Schule Leonardos ist die imposante Kreuzabnahme, früher in S. Francesco, jetzt in der Akademie (Nr. 336) entstanden, das herrlichste Altarbild Sienas. Die jugendliche Magdalena, die die ohnmächtige Maria unterstützt, ist ein durchaus leonardesker Kopf vom schönsten Typus; an Gaudenzio erinnern die alten Köpfe und die fliegenden Gewänder; die Färbung von einer von Gaudenzio niemals erreichten Feinheit; der stehende Kriegsknecht, vom Rücken gesehen, ist wie von einer der Kompositionen Signorellis in Monte Oliveto entlehnt.

Später, bei mehrmaligem Aufenthalt in Rom (zuerst 1508) nahm Sodoma den Einfluß Rafaels (bei Wahrung seiner Eigenart) nachhaltiger in sich auf als die meisten Schüler des Urbiners und bewahrte ihn, als diese ihn längst eingebüßt hatten.

Sein Genius hatte allerdings bestimmte Schranken, über die er nie hinauskam. Als echter Nachfolger Leonardos ganz erfüllt von der Schönheit der menschlichen Gestalt, die er in anmutigen Putten wie Personen jedes Alters nackt oder bekleidet auf das großartigste darzustellen wußte, besaß er kein Auge für das Maß der historischen Komposition. Er füllte seine Räume häufig dergestalt mit Motiven jeden Grades an, daß vielfach eines das andere verdrängt oder aufhebt. Von den beiden großen Fresken im zweiten obern Saal der Farnesina zu Rom (1511—12) ist die Hochzeit Alexanders mit Roxane von dieser Überfülle nicht ganz frei; aber die mannigfache Schönheit der Gestalten, der männlichen wie der weiblichen und der Putten, die unmittelbar und überzeugend wirken, wie selbst diejenigen Rafaels nicht, die überaus keusche und reizvolle Art, mit der im Ausdruck der Dienerinnen und namentlich der Amoretten alle Stadien der Liebe, von spröder Zurückhaltung bis zu ausgelassener Lust, widergespiegelt sind, die schöne Anordnung und satte Färbung machen dies Bild zu einer der entzückendsten Schöpfungen der Renaissance. Das Gegenstück, die Familie des Darius, ist wegen der verworrenen Darstellung nicht nach Verdienst genießbar.

In S. Domenico zu Siena malte Sodoma (1525) die Kap. der h. Katharina mit Szenen aus deren Leben aus, von denen die figurenreichste (die Fürbitte der Heiligen für eine arme Seele) vor lauter Fülle unklar wird, während so viel einzelnes in Charakteren und Bewegungen unvergleichlich bleibt, namentlich die herrliche Verzückung der h. Katharina; die Verzierungen der Pilaster und die Putten gehören ganz der goldenen Zeit an. (Bestes Licht: gegen Mittag.)

Es ergibt sich aus dem Gesagten von selbst, daß Sodoma am besten wirkt in isolierten Figuren, deren denn auch einige keinen Vergleich in der Welt zu scheuen haben. Am besten wird man dessen gewahr in der Confraternità von S. Bernardino (oberes Oratorium), wo die vier einzelnen Heiligen: Ludwig von Toulouse, Bernhardin, Antonius von Padua und Franziskus, als vollkommene, die historischen Kompositionen dagegen: Mariä Darstellung, Heimsuchung, Himmelfahrt und Krönung, bei großen Schönheiten nur als bedingte Lösung dieser Aufgaben erscheinen. (Bestes Licht: nachmittags. Zwischen 1518 und 1532 in großen Zwischenräumen gemeinsam mit *G. del Pacchia* und *Beccafumi* ausgemalt, die beide im Wettkampf mit Sodoma hier ihr Bestes leisteten.) — Im Pal. Pubblico sind die drei fast nur von Putten begleiteten Heiligen St. Aniano, St. Vittorio und St. Bernardo Tolomei (in der Sala del Consiglio 1529 und 1534) so rein und groß wie irgend etwas ähnliches aus dieser Zeit, die Auferstehung dagegen (Stanza del Gonfaloniere 1535) nur im Detail trefflich. — Ebenda ein schönes Altarbild: Madonna das Kind dem h. Leonardus hinreichend (1537), das in gesättigter Farbenwirkung und reizvollem Helldunkel den Meister auf seiner Höhe zeigt. — In S. Spirito (I. Kap. r.) malte Sodoma 1530 um eine Altarnische herum oben den h. Jakob zu Pferde über Sarazenenleichen wegsprengend, unten rechts und links Antonius Abbas und St. Sebastian; wiederum eine seiner herrlichsten Arbeiten. Darüber ein Halbbrund mit der h. Jungfrau, die einen Bischof einkleidet im Beisein der hh. Rosalie und Lucia, letztere von wunderbarer Schönheit. — Von den in die Akademie gebrachten Kirchenfresken wird (8. Saal) das grandiose Eccehomo, der leidende Normalmensch in einem Augenblick der Ruhe, immer den Vorzug behalten vor dem Christus am Ölberg und in der Vorhölle (gr. Saal), obwohl gerade das letztere Bild große Einzelschönheiten hat. — Das große Fresko der Geburt Christi innerhalb der Porta Pispini (von 1531) bietet selbst noch in seiner Zerstörung reichen Genuß. Einzelne kleinere schöne Arbeiten noch an verschiedenen Orten in Siena: in S. Domenico, im Pal. Pubblico, Opera del Duomo (Tabernakel), Akademie u. s. f. — Ein treffliches Altarbild in der Hauptkirche von Asinalunga im Chianatal, Madonna mit Heiligen, von prachtvoller Färbung.

Mit voller Freude hat Sodoma, wie die Größten seiner Zeit überhaupt, nur in Fresko gearbeitet. Da erging sich seine Hand im freiesten und sichersten Schwung; mit hohem Genuß wird man diese gleichmäßigen leichten Pinselstriche verfolgen, mit denen er die Schönheit festzauberte. In Staffeleibildern war er (abgesehen von seiner frühen Kreuzabnahme, s. oben) insgemein befangener und brauchte Farben, die einem ungleichen Nachdunkeln unter-

worfen sind, so daß z. B. ein so tüchtiges, aber überfülltes Bild wie seine Anbetung der Könige in S. Agostino zu Siena neben seinen Fresken sehr ungünstig wirkt. In andern Fällen jedoch, wo sich z. B. die Hauptfiguren mehr isolieren, siegt er durch sehr gewissenhafte Durchführung der schönen Form: Auferstehung Christi im Museum von Neapel; das Opfer Abrahams im Chor des Domes von Pisa (von 1541); ebendasselbst in der Akademie eine thronende Madonna mit Heiligen; — der h. Sebastian in den Uffizien (Nr. 1279), eine herrliche Schöpfung, zumal mit absichtlichen Schaulustigungen der spätern Schule verglichen; hier ist wahres edles Leiden in der wunderbarsten Form ausgedrückt. Das Bild, als Kirchenfahne gemalt, enthält auf der Rückseite in reicher Landschaft eine schwebende Madonna, die Heiligen und Flagellanten erscheint. — Ebenda ein farbenprächtiges Bildnis, fälschlich als Selbstporträt bezeichnet (Nr. 282).

Seine Madonna ist in der Regel ernst und nicht mehr ganz jugendlich, sein Christuskind den frei spielenden Putten seiner Fresken selten an Unbefangenheit und an Wert gleich. Eine h. Familie in der Villa Borghese; im Pal. Chigi eine Verlobung der h. Katharina; im Museo Poldi zu Mailand eine Madonna mit dem Täufer und der h. Katharina von Siena (Rundbild, c. 1540); in der Galerie zu Turin eine h. Familie und eine schöne zwischen vier Heiligen thronende Madonna; ferner als Halbfigur eine Lukrezia (spät). Das Eccehomo im Pal. Pitti ebenso wie das in den Uffizien ist dem Fresko gleichen Inhalts zu Siena nicht an Wert gleich.

Seinem Stil schlossen sich einige Schüler früherer Sienesen an.

Von *Pacchiarotto* (1474 bis nach 1540), einem höchst unruhigen Geiste, der sich mehr mit Kriegsabenteuern als mit Malerei abgab und als Maler sich als Nachfolger Fungais mit Einflüssen von Sodoma kennzeichnet, ist die große Himmelfahrt Christi in der Akademie zu Siena; ebenda eine thronende Madonna mit Heiligen, wohl das beste Bild des Künstlers, und eine Heimsuchung; derselbe Gegenstand besser in der Akademie zu Florenz. Eine andere Himmelfahrt befindet sich im Carmine zu Siena. — Von *Andrea (Piccinelli) del Brescianino* eine schöne Taufe Christi auf dem Altar von S. Giovanni (Unterkirche), eine Madonna mit Heiligen in der Akademie, großer Saal, sowie in Rom, Gal. Borghese, eine Venus, die irrtümlich in neuerer Zeit dem Francia-bigio zugeschrieben wurde. — Der hervorragendste Meister dieser Richtung ist *Girolamo del Pacchia* (1477 bis nach 1535). Die frühern Bilder von ihm verbinden, wie die besten seines Lehrers Fungai, den peruginischen Ausdruck mit einer ernst gemeinten, tiefen Charakteristik; dieser Art ist in S. Spirito die Krönung Mariä; eine Madonna mit Heiligen in S. Cristofano, ein besonders gutes Werk, steht etwa zwischen Sodoma und Fra Bartolomeo

mitten inne. Später wurde er unter der offenbaren Einwirkung Sodomas (auch wohl des Fra Bartolommeo und Franciabigio) einer der wenigen Historienmaler, die in den nächsten Jahrzehnten nach Rafaels Tode die Ehre der historischen Kunst im höhern Sinn vertraten. Ohne den Sodoma in der schwungvollen Schönheit der einzelnen Gestalten zu erreichen, war er ihm als Komponist überlegen; man wird in S. Bernardino (oberes Oratorium) die Geburt Mariä und den englischen Gruß, ganz besonders aber in S. Catarina in Fontebranda (unteres Oratorium) die Geschichten der Heiligen (die beiden Bilder rechts und das zweite links) dem Andrea del Sarto nicht weit nachsetzen können. Der Mordanfall auf die Mönche ist als Szene vortrefflich entwickelt, die Heilige an der Leiche der h. Agnes ein Bild voll des schönsten Ausdruckes. — Ein großer „englischer Gruß“, mit der Heimsuchung im Hintergrunde, in der Akademie (Nr. 308), dem in S. Bernardino sehr ähnlich, ist teilweise aus einem Bilde von Albertinelli entlehnt. — Eine große Kreuzabnahme mit lebhaften Anklängen an Sodoma und an Fra Bartolommeo in der Pfarrkirche zu Asinalunga, dort Pacchiarotto benannt.

Der große Baumeister *Baldassare Peruzzi* (1481—1537) ist als Maler entweder vorzugsweise Dekorator (s. S. 237, c, 248, c) oder in den Manieren des 15. Jahrh. befangen, wie in den Deckenbildern des Galathea-Saales in der Farnesina zu Rom (1511 u. 12), wo freilich neben Rafael alles unfrei aussieht. Außerdem von ihm die kleinen Bilder in der Deckendekoration der Stanza d'Eliodoro im Vatikan. — Auf den wenigen Malereien seiner spätern Zeit ruht jedoch Rafaels und Sodomas Geist. Das Fresko der ersten Kapelle links in S. M. della Pace zu Rom, eine Madonna mit Heiligen und Donator von 1516, hält diesmal gegenüber von Rafaels Sibyllen wenigstens so weit die Probe aus, daß man in den schönen und klar gegebenen Charakteren und in der freien Behandlung den Künstler der goldenen Zeit auf den ersten Blick erkennt. Die große Darstellung Mariä ebenda, oben rechts vom Chor, ist dagegen mit müßigen Episoden überladen und hat mehrere von Rafael entlehnte Figuren. — In der Kirche Fontegiusta zu Siena (links, um 1528) ist das einfach grandiose Freskobilde des Augustus und der tiburtinischen Sibylle ebenso ein ergreifender Klang aus jener großen Epoche. In der Villa Belcaro bei Siena (vgl. S. 281, a) ein Deckenbild des Parisurteils. — Zu den ersten Malereien in Rom gehören die Sibyllen in S. Pietro in Montorio. Die frühen Malereien im Chor von S. Onofrio, die ihm jetzt sämtlich zugeschrieben werden, die Mosaiken in der unterirdischen Kapelle von S. Croce in Gerusalemme (Kartons 1508) und die wenigen Staffellebilder Peruzzis gehören vorwiegend zu seinen manierten Arbeiten.

Domenico Beccafumi (1486—1551) machte die in seiner Umgebung herrschenden Stile mit. Seine Jugendbilder sehen bisweilen denen der peruginischen Schule und Peruginos selbst zum Verwechseln ähnlich. In seiner zweiten und besten Periode steht er dem Sodoma kaum minder würdig zur Seite als Pacchia; dahin gehört das schöne Bild in der Akademie von Siena, das zwei männliche und zwei weibliche Heilige in architektonischer Umgebung und oben eine Erscheinung der Madonna darstellt (unter Einfluß Fra Bartolommeos); ebenso die groß gehaltenen Kompositionen in S. Bernardino, Vermählung und Tod der Maria nebst dem Altarbild. In seiner spätern Zeit kam die Ausartung und falsche Virtuosität der römischen Schule über ihn (Fresken der Sala del Concistoro in Pal. Pubblico usw.). Der Christus in der Vorhölle (Akademie) mit den unbedeckten Figuren der Patriarchen, die ohne weiteres bekannten Figuren Michelangelos nachgebildet sind, ist trotz der ungewöhnlich feinen Abstufung der Farbentöne ein ungenießbares, manieriertes Werk. Der Charakter war vielleicht dem Talent nicht gewachsen. — Von den späteren figürlichen Mosaiken des Fußbodens im Dom (Chor) beruhen die besten auf seinen in der Akademie bewahrten Zeichnungen, große figurenreiche Kompositionen, schon stark römisch. — In den Uffizien das Rundbild einer h. Familie (Nr. 189). — Im Seminar zu Venedig ein anziehendes Bild der Penelope, Peruzzi zugeschrieben.

Von dem Untergang der Republik an (1557) verdunkelt sich auch der künstlerische Glanz Sienas; doch nur für einige Zeit. Die Nachblüte der italienischen Malerei, die gegen Ende des 16. Jahrh. beginnt, hat gerade hier einige ihrer tüchtigsten Repräsentanten.



Die Schule von Ferrara basiert auch in dieser Zeit in erster Linie auf den älteren heimischen Meistern, namentlich auf Lorenzo Costa und Ercolo Roberti. Daneben wird bei mehreren Künstlern der Einfluß Rafaels, namentlich in der Formgebung, und der der Venezianer (besonders des Palma und Giorgione) hierin und in der Färbung maßgebend. Dieser eklektische Charakter der Schule benimmt ihr die Frische und Ursprünglichkeit; aber innerhalb dieser Beschränkung bringt sie es zu recht tüchtigen Durchschnittsleistungen, denen man in manchen Galerien sogar die Ehre antut, sie je nach ihrer Richtung als Giorgione, Tizian oder Rafael zu taufen.

Einer von ihnen, *Lodovico Mazzolino* (ca. 1481 bis ca. 1530), erwehrte sich dieser Einflüsse fast vollständig. Er behält seinen altberitalischen Realismus bei und zwar in Verbindung mit einem glühenden Kolorit, bei dem sich offenbar mit der Farbengebung Costas auch altvenezianische Einflüsse mischen. Seine meist

kleinen Kabinettbilder, je kleiner, desto wertvoller, kommen in
 a Ferrara selten, in Italien hier und da vor (in Rom, Gal. des
 b Kapitols, Gal. Borghese und Doria; Uffizien 1030, 1032,
 1034 und a. a. O.); im Ausland sind sie häufiger. Überladen, auch
 gedankenlos, in der Zeichnung ohne rechte Grundlage, im Anbringen
 von Hallen mit Goldreliefs einer der maßlosesten, imponiert Mazzolino
 durch die saftige Frische der Farben, die trotz der Buntheit und eines
 häufig branstig roten Tones doch meist eine gewisse Harmonie bewah-
 ren. Von weitem leuchten sie durch die Galerien. Im Ateneo zu Fer-
 rara (Nr. 88) ein größeres Bild: Anbetung des Kindes mit Heiligen.

Benvenuto Tisi da Garofalo (1481—1559), von den Akademikern
 der „ferraresische Rafael“ genannt — früher stark überschätzt —,
 zeigt sich nur in seiner frühern Zeit rein ferraresisch. Zuerst wahr-
 scheinlich Schüler seines Landsmannes Dom. Panetti, kam er dann
 unter Costas und Dossis Einfluß und in Rom (vielleicht erst nach
 1514) unter den des Rafael. Er hatte von Hause aus die Anlage
 zu einem venezianischen Existenzmaler in der Art eines Palma;
 nun schuf er unter dem römischen Einfluß Altarblätter in einem
 idealern Stile, als er gedurft hätte. Es ist schwer, Werke von
 einem so ernsten Streben, wie die seinigen, mit aller Strenge zu
 beurteilen, zumal bei der stellenweise fast venezianischen Pracht
 der Farben. Und doch ist es eine Tatsache, daß der innere Sinn
 oft von ihnen abgestoßen wird, während das Auge sich noch er-
 götzt. Er ist kein eigentlicher Manierist; selbst die zahllosen kleinen
 a Bildchen, zumal der Galerien Doria, Borghese und des Kapi-
 tols (der Mehrzahl nach freilich Nachahmungen oder Kopien), sind
 mit Gewissenhaftigkeit komponiert und gemalt. Aber sein Gefühl
 füllt die Formen nicht aus, die er schafft, sein Pathos ist ein un-
 sicheres, seine idealen Köpfe, zumal die großen, verraten eine
 geistige Leere. — Am ehesten in seinen wenigen Genrebildern
 • (Eberjagd und mythologischen Darstellungen in der Gal. Nazio-
 nale zu Rom, aus Pal. Sciarra stammend) ist er ganz der farben-
 reiche und naive Ferrarese. — In den spätern Werken verhält er
 sich zu den Schülern Rafaels wie früher zu Rafael selbst, auch
 wird sein Kolorit schwächer; überhaupt trägt sein ganzes späteres
 Schaffen mehr handwerksmäßigen Charakter.

Seine Kirchenbilder sind hauptsächlich folgende. In Rom: Pal.
 f Doria: Heimsuchung (I. Gal. Nr. 26). — Pal. Chigi: Himmelfahrt
 g Christi. — In der Brera u. a. eine Pietà mit vielen Figuren (von
 b 1527) und ein Kruzifix, früh. — In der Akademie zu Venedig:
 Madonna in Wolken mit vier Heiligen (Nr. 56, von 1518), vorzüglich.
 i — In der Gal. zu Modena: eine thronende Madonna mit Heiligen aus
 der mittlern Zeit (1532). — In S. Salvatore zu Bologna (I. Kap.
 links) häusliche Szene bei Zacharias. — In Ferrara fast nur spätere

Bilder. Im Ateneo: Großes allegorisches Freskobildd, der Triumph a der Religion, aus dem ehemaligen Refektorium von S. Andrea, als Ganzes nichtig und widerwärtig, reine Buchphantasie, aber mit schönen Episoden (1532); ferner eine große Anbetung der Könige (1537), — derselbe Gegenstand von 1548, nüchtern, doch sehr brillant; Gethsemane, die sog. schöne Mad. del Pilaastro, eine Auferweckung des Lazarus (1532), die treffliche Madonna di Riposo (1525) u. a. m., was hierher in neuerer Zeit aus den Kirchen Ferraras zusammengebracht ist. — Im Dom: zu beiden Seiten des b Portals schlichte und edle Freskogestalten des Petrus und Paulus; 3. Altar links: thronende Madonna mit sechs Heiligen (1524), ein Hauptbild; rechtes Querschiff: Petrus und Paulus; linkes: Verkündigung, spät. — In S. Francesco, Fresken der 1. Kap. links: c die beiden Donatoren zu den Seiten des Altars, der Judaskuß nebst einfarbigen Seitenfiguren, treffliche Arbeit Garofalos in der Art des Dosso. Wie vorzüglich Garofalo als Dekorator war, zeigt die sehr geschmackvolle Ausmalung (grau in grau) zweier Decken im Seminar in Ferrara (1519) und der reich bemalte Rahmen d eines Bildes von Mazzolino in der Galerie von Turin. e

Giovanni Dosso, gen. *Dosso Dossi* (geb. um 1479, † 1542), ließ sich nicht so sehr von Rafael desorientieren, dessen persönlichen Einfluß er weniger erfuhr. Schüler des Costa und später von Giorgione und Tizian beeinflußt, blieb er ein Romantiker auf eigene Gefahr und behielt (die späteste Zeit ausgenommen) seine Glutfarben und seine eigenen, bisweilen bizarren, oft aber phantasievollen und selbst bedeutenden Gedanken; in den Charakteren nähert er sich zuweilen den großen Venezianern, wenn die seinen auch meist derber sind.

Frühere kleine Bilder sind ganz ferraresisch: Uffizien: Kinder- f mord; Pal. Pitti: Ruhe auf der Flucht, mit herrlicher Landschaft; g Neapel, Museum: Maria mit Kind, h. Hieronymus und eine zweite h h. Familie; ein ähnliches Bild in der Gal. zu Bergamo (G. L. 204); i in der Kapitolinischen Galerie das farbenprächtige, originell k komponierte große Bild einer h. Familie (Nr. 145). — Von den Altarbildern ist das große, aus einer Madonna mit Heiligen und fünf Nebenabteilungen bestehende im Ateneo zu Ferrara (Nr. 37) l weitaus sein Hauptwerk; streng architektonische Anordnung, gewaltige Kraft der Farbe (leider verrestauriert). — Ebenda (Nr. 38): eine gute große Verkündigung; und ein Johannes auf Patmos, von mißlungenem pathetischen Ausdruck. — In der Brera: ein h. Se- m bastian und zwei Einzelfiguren des Täufers und des h. Georg. — Im Dom von Modena (4. Altar l.): Madonna in Wolken, unten n die hh. Sebastian, Hieronymus und Johannes d. T., ein Hauptbild. — In der Galerie zu Modena: die schwebende Madonna zwischen o dem h. Michael und Georg, und das Brustbild eines Mannes mit

einem Lamm. Die grelle und bunte Anbetung der Hirten mit phantastisch beleuchteter Landschaft ebenda (Nr. 176) und das ähnliche Kartäuservotivbild mit der auf Wolken schwebenden Jungfrau (Nr. 187) sind wahrscheinlich von seinem Bruder *Gian Battista*.
 a Ebenda im Carmine (3. Altar r.): ein h. Dominikaner, ein schönes
 b dämonisches Weib mit Füßen tretend; — in S. Pietro: mehrere Bilder seiner Schule; so von *Rondani* die artige Predella des 3. Altars rechts; — die naiv schöne, auf Wolken schwebende Madonna mit zwei h. Bischöfen auf dem 3. Altar links, wozu eine landschaftlich köstliche Predella; die Madonna in Wolken mit Hieronymus
 c und Sebastian auf dem 2. Altar links. — In Rom, Pal. Chigi: Johannes und Paulus nebst zwei Stiftern, farbenkräftig.

Als Genremaler ist Dosso Dossi besonders in der Galerie von
 d Modena vertreten, hauptsächlich allerdings durch jene zu halbdekorativem Zweck gemalten Ovalbilder mit Essenden, Trinkenden und Musizierenden, in denen man noch Giorgiones Vorbild ahnen kann; ebenda eine Anzahl Porträts, mit denen die Phantasie den Hof von Ferrara, wie er in den spätern Zeiten war, bevölkern mag (darunter das des Alfonso I. selbst, Nr. 191, das beste). Ein ähnliches, besonders farbiges Bild, die *Bambocciata*, im Pal. Pitti
 e (Nr. 148). — Im Kastell von Ferrara haben Dossos Schüler, besonders *Camillo Filippi*, mehrere Räume verziert; es sind meist manierierte Arbeiten, selbst die berühmte Aurora. Die drei kleinen Bacchanale (in einem kleinen Korridor) gehören schwachen Nachfolgern des Garofalo. Dagegen enthält das Treppenhaus (2. Stock)
 f des Bischöflichen Schlosses zu Trient einen eigenhändigen Fries Dossos.

Nicht das Mythologische, sondern das frei Fabelhafte wäre
 h Dossos Fach gewesen. Man sieht in der Gal. Borghese zu Rom ein Hauptwerk seiner besten Zeit: Circe im Walde, magische Künste übend. Es ist die lebendig gewordene Zaubernovelle in herrlicher Landschaft: so dachte Ariost seine Gestalten. — Ähnlich eine Judith in der Galerie zu Modena, das sog. Porträt
 k der Vanozza in der Doriagalerie zu Rom (III. Gal. Nr. 32) und
 l der Apollo der Villa Borghese ebenda.

Von einem Zeitgenossen des Dossi und des Garofalo, welcher letzterem seine Bilder neuerdings fälschlich zugeschrieben werden, von *Gian Battista Benvenuti*, gen. *Ortolano*, der 1525 gestorben sein soll, rührt eine Anzahl Werke her, die zu dem besten und großartigsten gehören, was die ferraresische Kunst jener Zeit überhaupt geschaffen hat. Bei enger Verwandtschaft mit Dosso empfing der Künstler wohl auch direkte venezianische Einflüsse. Strenger in Komposition und Zeichnung als Dossi, in der Farbe ihm fast ebenbürtig, steht er in der Großartigkeit und dem Ernst seiner Auffassung und seiner Ge-

stalten weit über Garofalo. Dies beweist vor allem sein Hauptwerk, die Grablegung in der Villa Borghese und die etwas veränderte Wiederholung des gleichen Gegenstandes im Museum von Neapel von 1521. Werke desselben Meisters sind in der Gal. Doria zu Rom (II. Gal. Nr. 61) die große Anbetung des Kindes und die Begegnung (1518), im Pal. Chigi die Tafel mit drei Heiligen (1523), im Pal. Rospigliosi die h. Familie; ferner in Ferrara, Gal. Santini, die große Kreuzigung und die Pietà in S. Pietro zu Modena (rechtes Schiff), sowie eine kleine Madonna mit Kind unter dem Namen Dosso in der Pinakothek zu Bologna (Sammlung Zambeccari). Bei Marchese Visconti-Venosta in Mailand die Halbfigur eines Heiligen. Zwei Heiligenfiguren in der Kapitolinischen Galerie in Rom (Nr. 79, 87).

Gian Battista Dossi († 1549) wurde mehr als sein älterer Bruder von der Kunst Rafaels beeinflusst. Beispiele seiner Kunst sind eine zierliche h. Familie in der Villa Borghese und eine große Madonna in der Gal. von Rovigo.

Girolamo da Carpi (1501—68), aus Ferrara, erscheint bald ferraresisch, bald als Schüler der nachmichelangellesken Florentiner. Eine Pietà im Pal. Pitti (Nr. 115) sehr manieriert; Christus zwischen Maria und Marta in den Uffizien (Nr. 994), kleine Figuren im Stil des Mazzolino; besser eine venezianisch-ferraresische h. Familie in der Galerie des Kapitols zu Rom; sein bestes Werk: das Porträt des Prälaten Bartolino Salimbeni im Pal. Pitti (Nr. 36).

Gherardo delle Catene aus Parma (in Modena tätig um 1550) verrät Einflüsse von Garofalo und Parmegianino. Ein Gemälde in S. Pietro zu Modena, ein anderes in der Galerie daselbst.

Gasparo Pagano aus Modena (geb. 1513) hinterließ eine von Correggio beeinflusste, doch entschieden eigentümliche Vermählung der h. Katharina in der Gal. zu Modena (Nr. 404). — Von *Alb. Fontana* aus Modena und von *Niccolò dell' Abate* in der Galerie daselbst (Nr. 62 u. s. f.) eine Reihe auf Leinwand übertragener tüchtiger Fresken mit Tugenden, Putten und Halbfiguren von Zuschauenden und Musizierenden, ganz in der Art des Dosso.



Durch *Antonio Allegri da Correggio* (1494—1534) erhält die italienische Kunst wieder nach einer anderen Seite ihre höchste malerische Ausbildung.

Innerlich so frei von allen kirchlichen Prämissen, wie Michelangelo, hat Correggio in seiner Kunst das Mittel gesehen, das Leben so sinnlich reizend und so sinnlich überzeugend als möglich darzustellen. Er war hierfür gewaltig begabt; in allem, was zur Wirklichmachung dient, ist er Begründer und Entdecker, selbst im Vergleich

mit Leonardo und Tizian. Das Wirkliche hat in der Kunst eine große Gewalt. Selbst wo sie das Geringe und Zufällige, ja das Gemeine mit allen Mitteln der Realität darstellt, übt dieses einen zwingenden Zauber, wenn auch von widriger Art. Handelt es sich aber um das sinnlich Reizende, so erhöht sich dieser Zauber unendlich und berührt uns dämonisch. Wir brauchten dieses Wort bei Michelangelos Postulat einer physisch erhöhten Menschenwelt; mit ganz entgegengesetzten Mitteln bringt Correggio eine Wirkung hervor, die wiederum nicht anders zu bezeichnen ist. Er zuerst stellt in seinen Szenen den Naturmoment vollständig und vollkommen dar. Das Zwingende liegt nicht in dieser oder jener schönen und reizenden Form, sondern darin, daß für die Existenz dieser Form eine unbedingte Überzeugung in dem Beschauer hervorgebracht wird vermöge der vollkommen wirklichen Mitdarstellung von Raum und Licht.

Correggio bezeichnet in rein malerischer Beziehung die letzte und höchste Entwicklung der italienischen Malerei. Unter seinen Darstellungsmitteln ist das Helldunkel sprichwörtlich berühmt. Das ganze 15. Jahrh. zeigt eine Menge einzelner Versuche dieser Art, allein bloß mit dem Zweck, das Einzelne möglichst vollständig zu modellieren. Bei Correggio zuerst ist das Helldunkel wesentlich für den Mitausdruck des malerisch geschlossenen Ganzen: in diesem Strom von Lichtern und Reflexen (Leonardos Helldunkel durchleuchtet die Schatten noch nicht) liegt gerade der Naturmoment ausgedrückt. Abgesehen davon, wußte Correggio zuerst, daß die Oberfläche des menschlichen Körpers im Halblicht und im Reflex den reizendsten Anblick gewährt.

Seine Farbe ist in der Karnation vollendet und auf eine Weise aufgetragen, die ein ganz unendliches Studium der Erscheinung in Luft und Licht voraussetzt. In der Bezeichnung anderer Stoffe raffiniert er nicht; die Harmonie des Ganzen, der Wohllaut der Übergänge liegt ihm mehr am Herzen.

Das Hauptmerkmal seines Stiles aber ist die durchgängige Beweglichkeit seiner Gestalten, ohne die es für ihn kein Leben und keine vollständige Räumlichkeit gibt, deren wesentlicher Maßstab ja die bewegte und zwar mit dem vollkommenen Schein der Wirklichkeit bewegte, also je nach Umständen rücksichtslos verkürzte Menschengestalt ist. Er zuerst gibt auch den Glorien des Jenseits einen kubisch meßbaren Raum, den er mit gewaltig wogenden Gestalten füllt. Seine rein malerische Anordnung ist zuerst konsequent perspektivisch aus dem Standpunkt des Beschauers durchgeführt. — Jene Beweglichkeit ist aber keine bloß äußerliche, sondern sie durchdringt die Gestalten von innen heraus; Correggio errät, kennt und malt die feinsten Regungen des Nervenlebens, die Freude am Dasein von stiller Heiterkeit bis zum Jubel ausgelassenster Lust.

Von großen Linien, von strenger architektonischer Komposition ist bei ihm nicht die Rede, auch von der großen befreienden Schönheit nicht. Aber an die Stelle des monumentalen Aufbaues setzt er die malerische Gruppierung, an die Stelle des Lichtrhythmus die harmonische Bewegung von Licht und Schatten, und Reiz und Anmut treten bei ihm an die Stelle der Größe und klassischen Formenreinheit. In der ungetrübten Freude des Lebens, in der vollen Anmut und im heiteren Genuß desselben schildert er gewissermaßen die weibliche Seite des bewegten Sinnenlebens; Rubens, der ihm so vieles verdankt, ergänzt ihn später nach der männlichen Seite. Wo Correggio diese berührt, erscheint er durch den Mangel an Ernst und Kraft fast schwächlich; wo er aber innerhalb seiner Grenzen bleibt, ist er unerreicht.

Als Correggios Lehrer werden ein gewisser *Antonio Bartolotti* in Correggio (von ihm ein geringes Gemälde von 1511 in der Gal. zu Modena) und *Francesco Bianchi* (s. S. 713) genannt. Mit letzterem wird für die Ausbildung Correggios, dem Charakter seiner frühesten Gemälde entsprechend, richtig auf den Einfluß der Schule von Modena hingewiesen, die der ferraresischen besonders im Kolorit und dem kräftigen Realismus verwandt ist. Einflüsse der venezianischen Kunst und Mantegnas haben wohl nur indirekt, durch die modenesischen Künstler, auf ihn eingewirkt.

Den wesentlich ferraresischen Charakter bekunden verschiedene neuerdings als Jugendbilder des Künstlers nachgewiesene, meist wenig umfangreiche Bilder. Es sind: in den Uffizien (Nr. 1002) b eine Madonna mit zwei musizierenden Engeln; in Mailand bei Dr. G. Frizzoni die h. Anna mit Maria und dem Kinde, von Heiligen umgeben; ebenda im Museo Artistico eine Madonna mit dem Kind und dem kleinen Johannes, in der Brera die Anbetung der Könige, sowie ein Madonnenbildchen in der Städt. Pinakothek f zu Pavia (übermalt); — sämtlich der großen herrlichen Madonna mit dem h. Franz in Dresden vom Ende dieser ersten Periode nicht gewachsen. Dagegen zeigt die in die freie Natur bei Gewittersturm verlegte Anbetung des Kindes in der Sammlung g Crespi zu Mailand Correggio schon als Meister der Landschaft.

Einige Jahre später entstand die Ruhe auf der Flucht mit dem h. Bernhard in der Tribuna der Uffizien, die Vorstufe der unten zu nennenden Madonna della Scodella. Hier zum erstenmal wird die Szene zum lieblichen Genrebilde, was sie bei den Realisten des 15. Jahrh. trotz aller Züge aus der Wirklichkeit noch nicht ist. Einige Befangenheit zeigt sich in dem gleichgültigen Kopfe der Mutter und in der Unschlüssigkeit des Kindes, die von Joseph gepflückten Datteln anzunehmen. Die Farbe ist noch ungleich, teilweise merkwürdig vollendet. — Ebenda, gleichfalls noch früh: Madonna im

Freien vor dem auf Heu liegenden Kinde knieend — nicht mehr, um es anzubeten, sondern um ihm lachend mit den Händen etwas vorzumachen; wunderbar gemalt, das Kind auf die anmutigste Weise verkürzt; die Mutter schon von dem dem Meister eigenen Liebreiz¹⁾).

Von 1518 an, seit welchem Jahre Correggio in Parma erst vorübergehend, dann andauernd seßhaft war, entstand jene Reihe von Meisterwerken, deren vorzüglichste nach Dresden, Paris, London, Wien und Berlin geraten sind. Doch besitzt auch Italien noch mehrere von höchster Bedeutung.

- a Im Museum von Neapel: das kleine Bildchen der Vermählung der h. Katharina, leicht und kühn gemalt: daß das Kind ob der befremdlichen Zeremonie fragend die Mutter ansieht, ist ganz ein Zug in der Art Correggios, der die Kinder nicht anders als naiv kennen wollte. (Vielleicht nur alte Wiederholung; ein zweites Exemplar bei Cav. Fabrizio in Rom). — Ebenda die sog. Zingarella, die Madonna über das Kind gebeugt auf der Erde sitzend; oben im Palmendunkel schweben reizende Engel. Correggio steigert in der Maria das Mütterliche hier und auch sonst nicht selten bis zu einer wahren Heftigkeit. Die Ausführung vielleicht etwas früher, übrigens
- c von größter Schönheit. — Die Galerie zu Modena besitzt aus dieser Übergangszeit eine köstliche Madonna mit dem Kinde.
- d In der Gal. von Parma zeigt die große Freskomadonna gleichfalls Mutter und Kind innig verschlungen; eines der schönsten Linienmotive Correggios; Köpfe und Hände wunderbar zusammengordnet; Hauptbeispiel seines weiblichen Idealkopfes mit den kolossalen Augenlidern und dem Näschen und Mündchen.

Die Kreuzabnahme, ebenda, vor allem ein Wunderwerk der äußern Harmonie. Der Kopf des liegenden Christus von höchst edelm Schmerzensausdruck, die Darstellung aber durch ihren Ernst nicht innerhalb Correggios Talent liegend. Die Ohnmacht ist in der Maria sehr wirklich dargestellt, so daß man z. B. inne wird, wie sie die Herrschaft über den linken Arm verliert. — Das Gegenstück: die Marter des h. Placidus und der h. Flavia (beide noch vor 1525); in der malerischen Behandlung wie durch die herrliche Sommerlandschaft nicht minder ausgezeichnet. Das beseligte Martyrium der jungen Heiligen köstlich zum Ausdruck gebracht, aber das schrecklich Dramatische der Szene völlig verfehlt. — Ebenda: die berühmte Madonna della Scodella (1528 bereits vollendet), eine

* 1) Der Kopf Johannes' d. T. auf einer Schüssel in den Uffizien, der über die nackte Schulter sehende jugendliche Kopf derselben Sammlung, und ein unbedeutendes Kinderköpfchen im Pal. Pitti sind sämtlich unecht und des Meisters ganz unwürdig. Auch die große Kreuztragung in der Gal. von Parma, eine trockene † Malerei, sowie die Vera Icon in der Turiner Gal. werden Correggio mit Recht jetzt †† nicht mehr zugeschrieben. Der Christus auf dem Regenbogen in der Vatikanischen Galerie ist sicher caracesk.

Szene der Flucht nach Ägypten. Das zauberhafte Licht in dem heimlichen Waldraum, die lebenswürdigen Köpfe und die unbeschreibliche Herrlichkeit der ganzen Behandlung machen das meisterhaft nach den Farben komponierte Bild zu einem seiner Hauptwerke. — Auch die vor 1528 vollendete Madonna di S. Girolamo ebenda (auch der Tag genannt) zeigt eine ebenso erstaunliche Behandlung und prächtige Färbung, die den Ausdruck einer so unbewußt heiteren Existenz geben, daß einzelne Motive, wie der am Salbengefäß riechende Putto, oder der ungeschlachte und doch fast unmännliche Hieronymus daneben kaum auffallen. Ganz außerordentlich schön ist Magdalena, die in der Art, wie sie sich hinschmiegt, die höchste Empfindung für weibliche Anmut zeigt.

Von den Fresken Correggios in Parma sind diejenigen in einem Gemach des aufgehobenen Nonnenklosters S. Paolo die frühesten (1518). Über dem Kamin sieht man Diana in ihrem Wagen auf Wolken fahrend; am Gewölbe, das über 16 trefflichen einfarbig gemalten Lünetten mythologischen Inhaltes emporsteigt, ist eine Weinlaube gemalt und in deren runden Öffnungen Putten zu zweien oder dreien in allerlei auf die Jagd bezüglichen Verrichtungen gruppiert. Es sind Bilder der heitersten Jugend, Improvisationen voll Leben und Schönheit. (Gutes Reflexlicht bei Sonnenschein 10—12 Uhr.)

Bald darauf, 1521—23, malte Correggio in S. Giovanni, und zwar wohl zuerst, die schöne und strenge Gestalt des begeisterten Evangelisten in einer Türlünette des linken Querschiffes. — Dann die Kuppel. Es ist die erste einer großen Gesamtkomposition gewidmete Kuppel; Christus in der Glorie von den auf Wolken sitzenden Aposteln umgeben, und zwar alles als Vision des unten am Rand angebrachten Johannes. Die Apostel sind echte Lombarden des nobeln Typus, von einer grandiosen Körperlichkeit. Die völlig durchgeführte Untersicht, von der dieses Beispiel das früheste erhaltene und jedenfalls das früheste so ganz durchgeführte ist, erschien den Zeitgenossen und Nachfolgern als der Triumph aller Malerei. Man vergaß, welche Teile des menschlichen Körpers bei der Untersicht den Vorrang erhalten, während doch der Gegenstand dieses und der meisten spätern Kuppelgemälde — die Glorie des Himmels — nur das geistig Belebteste vertragen würde. Man empfand nicht mehr, daß für diesen Gegenstand die Raumwirklichkeit eine Entwürdigung ist und daß überhaupt nur die ideale, architektonische Komposition ein Gefühl erwecken kann, das diesem Gefühl irgendwie gemäß ist. Nun ist schon hier gerade die Hauptgestalt, Christus, wahrhaft froschartig verkürzt; auch bei einzelnen Aposteln rücken die Kniee bis gegen den Hals. Als Raumverdeutlichung, Stütze und Sitz, malerisch auch als Mittel der Abstufung und Unterbrechung, dienen die Wolken, die Correggio als konsistent geballte

Körper von bestimmtem Volumen behandelt. — Auch an den Pententifs der Kuppel sitzen die an sich sehr schönen, nur übermäßig verkürzten Gestalten, je ein Evangelist und ein Kirchenvater, auf Wolken, während noch Michelangelo seinen Propheten und Sibyllen an ähnlicher Stelle feste Throne gegeben hatte.

Die Halbkuppel des Chores derselben Kirche, mit der großen Krönung der Maria, wurde 1584 abgebrochen. Doch wurde die Hauptgruppe (Christus und Maria) gerettet und ist gegenwärtig im a zweiten großen Saal der Bibliothek angebracht; außerdem hatten die *Caracci* fast das Ganze stückweise kopiert (sechs Stücke in der b Gal. von Parma, mehrere im Museum von Neapel), und *Cesare Aretusi* wiederholte an der neuen Halbkuppel die ganze Komposition, so gut er konnte. Ein leidenschaftlicher Jubel durchströmt den ganzen Himmel in dem geweihten Augenblick; die schönsten Engel drängen sich zu einem Heere zusammen. Aber die Madonna selbst ist weder naiv noch schön, Christus eine mittelmäßige Bildung. (Beide in den Kopien verstüßt und so ohne Zweifel auch Johannes d. T.)

c Endlich malte Correggio 1526—30 die Kuppel des Domes aus und gab sich dabei seiner Art von Auffassung des Übersinnlichen in ganz unbedingtem Maße hin. Er veräußerlicht und entweiht alles. Im Zentrum (jetzt sehr verdorben) stürzt sich Christus der inmitten einer gewaltigen Engel- und Wolkenmasse herauf-rauschenden Maria entgegen. Das Momentane ist allerdings überwältigend; der Knäuel zahlloser Engel, die hier mit höchster Leidenschaft einander entgegenstürzen und sich umschlingen, ist ohne Beispiel in der Kunst; ob dies die würdigste Feier des dargestellten Ereignisses sein kann, ist eine andere Frage. Wenn ja, so war auch das mit einem bekannten Witzwort bezeichnete Durcheinander von Armen und Beinen nicht zu vermeiden; denn wäre die Szene wirklich, so müßte sie sich allerdings etwa so ausnehmen. — Weiter unten, zwischen den Fenstern, stehen die Apostel, der Maria nachschauend; hinter ihnen auf einer Brustwehr sind Genien mit Kandelabern und Rauchfässern beschäftigt. In den Aposteln ist Correggio inkonsequent; wer so aufgereggt ist wie sie, bleibt nicht in seiner Ecke stehen; auch ihre vermeintliche Großartigkeit hat etwas merkwürdig Unwahres. Aber ganz wunderschön sind einige von den Genien, auch manche von den Engeln im Kuppelgemälde selbst, und vollends die in den Zwickeln, die die vier Schutzheiligen von Parma umschweben. Es ist eine eigentümliche Art der Berauschung, womit diese Gestalten den Sinn erfüllen. (Bestes Licht, auch für die Besteigung der Kuppel: gegen Mittag.)

d Außerdem sind in der *Annunziata* Reste eines Freskos der Verkündigung erhalten; eine der einflußreichsten Kompositionen.

Von den monumentalen Malereien mythologischen Inhaltes (außer den Fresken von S. Paolo) gilt der vom Adler emporgetragene Ganymed in der Gal. zu Modena nicht als echte Arbeit Correggios. Von Staffeleibildern ist die Danae in der Gal. Borghese als malerische Leistung eine der großartigsten Schöpfungen aller Zeiten; die äußerste Grenze in der Darstellung des bewegten Sinnenlebens.

Die Allegorie der Tugend im Pal. Doria zu Rom, bisher als Skizze für eines der Temperabilder in der Sammlung der Handzeichnungen des Louvre bezeichnet, gilt jetzt nur als späte französische Kopie.

Charakteristisch ist für Correggio wie für Michelangelo, die als gleich große Stilisten in ihrer Art jeder seine Gestalten wesentlich aus sich heraus schufen, daß von beiden Künstlern keine Porträts erhalten sind, nicht einmal in den Gestalten auf ihren Altarbildern.

Correggios durchaus subjektive Kunst, die er (wenn auch von außen mehrfach beeinflußt) doch völlig selbständig in seinem abgelegenen Heimatsorte ausgebildet und im bescheidenen Kreise ausgeübt hatte, eignete sich zur Bildung einer wirklichen Schule so wenig als die Kunst des Michelangelo. Was ihm eigen war, dazu reichten die Talente der Schüler nicht aus, oder die Zeit war dafür noch nicht gekommen. In der Tat steht sein allbewunderter Stil über ein halbes Jahrhundert isoliert da, indem seine sämtlichen Schüler mit einer Art von Verzweiflung sich der römischen Schule in die Arme werfen.

Inzwischen erwachsen aber seine wahren Erben: die Schule der Carracci, deren Auffassung dem tiefsten Kerne nach von der seinigen abhängig ist. Deshalb, weil die Modernen ihn ganz in sich aufnahmen, erscheinen uns seine eigenen Werke so oft als modern. Selbst was dem 18. Jahrh. spezifisch eigen scheint, ist in ihm vorgebildet: Correggio wurde geradezu das Muster der Rokokomalerei.

Die ganze Schule ist in der Galerie und den Kirchen von Parma stark repräsentiert. Man wird wenigstens Lobenswerte von *Pomponio Allegri* (Correggios Sohn), *Lelio Orsi* (1511—86), *Bernardino Gatti* (c. 1495—1575; dessen Hauptwerk die Rosenkranzmadonna des Domes in Pavia, 1531) finden; anderes in Cremona, Gutes und sehr Fleißiges von *Franc. Rondani* (Dom, Fresken der 5. Kap. rechts), mehreres noch ganz Angenehmes von *Michelangelo Anselmi*, auch wohl von *Giorgio Gandini*, das meiste an Zahl jedenfalls von der Malerfamilie der *Mazzola* oder *Mazzuoli*, die sich in diesem Jahrhundert ganz an Correggio angeschlossen.

Girolamo Mazzola, il Bedolo (Bedulla, † 1570) verschmelzt bisweilen einen Zug älterer Naivetät mit der Art Correggios und der

römischen Schule zu einem wunderlichen Rokoko. Im ganzen ist er weniger widerwärtig als sein berühmter Vetter, *Francesco Mazzola*, genannt *Parmegianino* (1503—40). Francescos „Madonna mit dem langen Halse“ im Pal. Pitti zeigt mit ihrer unleidlichen Affektation, wie falsch die Schüler den Meister verstanden hatten, indem sie glaubten, sein Zauber liege in einer gewissen aparten Zierlichkeit und Präsentationsweise der Formen, während doch das momentane Leben der reizenden Form die Hauptsache ist. Anderswo ist Parmegianino ergötztlich durch die Manieren der großen Welt, die er in die heiligen Szenen hineinbringt. Bei der pomphaften Heiligencour im Walde (Pinakothek von Bologna) gibt die Madonna nur mit vornehmster Zurückhaltung das Kind der h. Katharina zum Karessieren hin. Die nicht eigenhändige h. Katharina (Gal. Borghese in Rom) lehnt die Komplimente der Engel mit einem unbeschreiblichen Bon Genre ab.

Allein im Porträt, wo das vermeintlich Ideale wegfiel, ist Parmegianino einer der trefflichsten seiner Zeit. Im Museum von Neapel gehören seine Bildnisse des „Columbus“, des „Vespucci“ (beide willkürlich so benannt), das des De Vincentiis und das der eigenen Tochter des Meisters zu den Perlen der Galerie, während die Kolosse des Pythagoras und Archimedes abscheulich, die Lukretia und die Madonna mindestens ungenießbar sind. — Sein eigenes Porträt in den Uffizien — der wahre Bell' Uomo von Stande — ist eines der besten der ganzen Malersammlung, während die h. Familie (Nr. 1006) nur durch die phantastisch beleuchtete Landschaft erträglich wird. In einem andern Saal eine ganz kleine Madonna von ihm, eines der besten Linienmotive der Schule.



In Mailand macht sich Leonardos Einfluß in weiteren Kreisen erst während seines zweiten Aufenthalts daselbst (1507 und 1508—13) geltend; vorher (1481—99) wirkt er unmittelbar nur auf einen kleineren Kreis von Schülern, die der Meister wohl auch in wissenschaftlichen Gegenständen unterwies und als seine „Accademia“ im eigenen Hause beherbergte. Zu diesen gehören vor allen Giov. Ant. Boltraffio, Marco d'Oggiono, Andrea Salaino, zeitweise auch Francesco Napoletano, der auch als Reliefmodelleur tätige Ambrogio Preda (S. 745, a), Macrino d'Alba, Agostino da Vaprio u. a. Es erklärt sich aus Leonardos Abgeschlossenheit, wissenschaftlichen Bestrebungen und zahlreichen künstlerischen Arbeiten für Lodovico Sforza, daß er den in Mailand angestammten Künstlern fern blieb und daß diese, fast ohne von ihm Notiz zu nehmen, im alten Gleise sich fortbewegten. Während Leonardos Abwesenheit von Mailand wirkte dann besonders das Abendmahl, das er 1499 fast vollendet zurück-

ließ, mächtig auf die heranwachsende Jugend, deren Ausbildung die Tätigkeit der ersten Schüler weiter bestimmte.

Giov. Ant. Boltraffios (1471—1516) erste Ausbildung geht auf die ältere Mailänder Schule zurück. Der Einfluß Leonardos, bei dem Boltraffio unter den ersten als Schüler eintrat und in dessen „Accademia“ er während Leonardos ganzem Aufenthalt in Mailand blieb, bestimmte seine weitere Ausbildung. Seine Gestalten sind trefflich modelliert, edel und namentlich die Madonna von hoher Schönheit; die Färbung ist tief und kräftig bei mäßigem Hell-dunkel; der Ton zuweilen etwas kühl; die Behandlung bei aller Vollendung meist leicht und sicher. — Seine Hauptwerke sind nicht mehr in Italien. Sein schönstes Werk hier ist die liebreizende Madonna der Gal. Poldi zu Mailand. Dieser kommt eine Madonna in der Gal. zu Bergamo namentlich in Farbenpracht nahe; ebenda auch das frühe Heilandsbild (Sammlung Morelli). Zwei andere Madonnen in der Galerie Borromeo zu Mailand (die Madonna mit der Vase ganz früh, der Freskokopf der herab-blickenden Madonna besonders schön). In Mailand ferner eine Madonna (bei Crespi), zwei Pastellbildnisse (Ambrosiana), das Porträt des Dichters Girol. Casio (Brera), ein Frauenbildnis (beim Conte del Maino), das Fragment eines Altarbildes mit Stiftern (Brera), eine von der Littamadonna in St. Petersburg beeinflusste Madonna mit Kind (Museo Artistico), zwei Flügel eines Triptychons mit den hh. Mauritius und Bernardus, Rochus und Sebastian samt mehreren Donatoren (ebendort); ein kleiner Jesuskopf (Casa Bondini in Mailand), endlich in S. Maurizio (oberer Umgang der Hinterkirche) die für den Künstler sehr charakteristischen Halbfiguren von weiblichen Heiligen. — In den Uffizien ein Profilkopf des Narciss (?) vor felsiger Landschaft; im Seminario zu Venedig eine h. Familie. — Auch das früher als Jugendwerk Leonardos gefeierte schöne Fresko der Madonna mit dem Stifter in S. Onofrio zu Rom wird ihm jetzt mit Recht zugeschrieben.

Marco d'Oggiono († 1530?) ist, gleich Boltraffio, einer der frühesten Schüler Leonardos in Mailand. In seinen Jugendwerken von großer Innigkeit und Sorgfalt, wird er bald nach der Trennung vom Meister maniert, kalt und oberflächlich. Ein frühes Werk ist die Madonna mit dem sitzenden Kinde, dem h. Joseph und einem musizierenden Engel im Seminario zu Venedig, zum Teil Kopie nach Leonardo. Gleichfalls leonardesk die h. Familie in Landschaft bei March. Visconti-Venosta in Rom. In der Villa Borghese ein Christus als Weltheiland. — In Mailand im oberen Saal von S. Sepolcro ein dreiteiliges Altarwerk (Madonna und zwei Heilige), z. T. noch trefflich; maniert schon das größere Altarblatt in S. Eufemia (4. Kap. 1.); in der Galerie

Borromeo eine h. Magdalena von großartig düsterm Charakter; in der Brera die Himmelfahrt Mariä (Nr. 86) mit einzelnen schönen Motiven, eine große thronende Madonna mit Heiligen (Nr. 99) und der Sturz des Luzifer (Nr. 96), letzteres Gemälde geradezu abstoßend durch schablonenhafte Typen und harte Färbung. Ebenda einige Bildnisse und Stücke von Fresken aus S. M. della Pace (Adam und Eva im Paradiese; die Hochzeit zu Kana), worin er sich eigentümlich bewegt zeigt und auf gesuchte Verkürzungen ausgeht. — Ein dreiteiliges, großes Altarbild (bez.) in der Galerie Crespi eine Madonna mit dem Kinde von schöner Farbengebung bei Herrn A. Vonwiller. — Im Cenacolo von S. M. delle Grazie eine Kopie des Mittelstücks von Leonardos Abendmahl.

Ein Nachfolger des Marco d'Oggiono ist *Andrea Appiani*, von welchem eine Madonna mit Heiligen in der Brera und der h. Johannes auf dem Hochaltar der Sakristei von S. M. delle Grazie in Mailand.

Schon mit Boltraffio und d'Oggiono kommt auch *Andrea Salaino*, der Lieblingsschüler Leonardos, der bis zu seiner Abreise nach Frankreich mit ihm war, damals ganz jung in der „Accademia“ vor. Von ihm ist es noch immer ungewiß, welche Stellung er als Künstler eingenommen hat; noch ist kein Werk bekannt, das ihm mit Sicherheit zuzuschreiben wäre.

Mit der Rückkehr Leonardos nach Mailand (1507) und seinem zweiten Aufenthalt dort (bis 1515) war die Herrschaft des Meisters über die ganze Mailänder Schule entschieden. Aber die Schüler dieser Zeit kommen den ältern nicht mehr gleich.

Von Leonardos jungem Freunde *Francesco Melzi*, in dessen Armen er starb, ist in Italien kein Werk gesichert. — Von einem wenig bekannten frühen Nachfolger Leonardos, *Francesco Napoletano* (um 1490—1500 in Mailand, von wo er nach Spanien ging), ist in Italien jetzt nur noch die Madonna in der Brera (Nr. 263^{bis}) bekannt; durch die tiefen schwärzlichen Schatten, das stark einfallende Licht und die Nachahmung Leonardos in Komposition wie Zeichnung leicht kenntlich.

Die beiden Hauptkünstler Mailands aus dieser Zeit stehen nicht in direktem Schülerverhältnis zu Leonardo, wurden aber durch seine Werke und seine Schüler ganz unter seinen Einfluß gezogen. Dies gilt zunächst von *Andrea del Gobbo Solario* (dat. Bilder 1495 bis 1515), dessen frühestes datiertes Bild, die 1495 für eine Kirche in Murano gemalte h. Familie mit Hieronymus (?) in der Brera (Nr. 106), noch auf den Einfluß hinweist, den er in Venedig, wo er sich mit seinem Bruder Cristoforo (1490—93) aufhielt, nament-

lich von Giovanni Bellini erhielt, ehe Leonardo auf ihn einwirkte. Seine Färbung ist sehr leuchtend, aber heller und durchsichtiger als bei diesen Venezianern, seine Behandlung äußerst delikate und flüssig, zuweilen gar zu glatt; seine Auffassung ist von eigentümlicher Milde und Zartheit, in den häufigen Eccehomo-Darstellungen und ähnlichen Motiven selbst übertrieben weich. In der Brera auch ein reizvolles Jugendwerk, die Madonna mit dem Kinde, das nach einer Nelke greift, noch vor 1495 wie ähnliche Madonnen bei G. Frizzoni, Crespi u. a. — In seinen Bildnissen ist Andrea von so feiner Individualität, daß einige davon den Bildnissen Antonellos und Holbeins gleichkommen, deren Namen sie zuweilen führen. Ein später Solario ist das Leonardo benannte Bildnis des Kanzlers Morone beim Duca Scotti in Mailand. Das männliche Bildnis der Brera (Nr. 280) ist leider sehr schadhafte. Besonders reich ist die Sammlung Poldi an Werken des Meisters: die Einzelgestalten der h. Katharina und Johannes d. T. (von 1499) lassen deutlich den Einfluß Leonardos erkennen; die Ruhe auf der Flucht (von 1515), in der farbenprächtige Landschaft ein kleines Juwel, zeigt in den Figuren römischen Einfluß; — auch in dem Eccehomo besitzt die Sammlung ein frühes, unberührtes und das schönste dieser mehrfach wiederkehrenden, sonst wenig erfreulichen Kompositionen; — neuerdings sind noch zwei kleine Halbfiguren und das kleine Bildchen einer säugenden Madonna (nach 1500) erworben. In der Gal. Crespi ein kleiner Christuskopf. Der kreuztragende Christus in der Gal. Borghese ist echt (rückseitig bezeichnet und 1511 datiert), aber nicht angenehm; ein zweiter in der Galerie zu Modena. — Ein innig empfundenen Eccehomo in der Galerie zu Bergamo (Nr. 202, um 1507 in Frankreich gemalt); — ein kreuztragender Christus in Landschaft mit einem knieenden Mönche, von sauberster Durchbildung, in der Galerie zu Brescia (nicht ganz zweifellos). — Sein letztes Werk ist das große Altarbild der Certosa von Pavia: die Himmelfahrt Mariä (im obern Teile von Bern. Campi gemalt oder vollendet, schon mit Anklängen an Tizians berühmte Komposition); in den Aposteln am Grabe und in den Heiligengestalten auf den Flügeln macht sich an diesem hervorragenden Werke der Einfluß Leonardos besonders stark geltend.

Bernardino Luini (geb. um 1470, † vor 1. Juli 1532) verdankt seine erste Ausbildung gleichfalls einem Mailänder der Richtung Poppas, wohl dem Borgognone. Als aber Leonardo nach Mailand übersiedelte, schloß er sich ihm mit voller Begeisterung an, und auf der so gewonnenen Grundlage dichtete er selbständig weiter, wobei es sich zeigt, daß er mit unzerstörbarer Naivetät sich nur das von dem Meister angeeignet hatte, was ihm gemäß war. Sein Sinn für schöne,

seelenvolle Köpfe, für die Jugendseligkeit fand bei dem Meister sein Genüge und die edelste Entwicklung, und noch seine letzten Werke geben hiervon das herrlichste Zeugnis. Dagegen ist von der großartig strengen Komposition des Meisters gar nichts auf ihn übergegangen; man sollte glauben, er hätte das Abendmahl nie gesehen (obschon er es einmal nachgeahmt hat), so linienwidrig und ungeordnet sind meist seine bewegten Szenen. Auch drapiert er oft ganz leichtfertig und gleichgültig. Dafür besaß er stellenweise, was keine Schule und kein Lehrer verleiht, großgeföhlte, aus der tiefsten Auffassung des Gegenstandes hervorgegangene Motive. Und seine feine Färbung entspricht dieser Auffassung.

Ein charakteristisches, namentlich in der Gestalt der Maria a treffliches Jugendwerk ist die Pietà in S. M. della Passione zu Mailand, die Predella mit sehr lebendigen Szenen. — An Fresken b des Meisters ist Mailand reich, vor allem die Kirche S. Maurizio (sog. Monastero Maggiore), durch eine Wand in eine vordere und eine hintere Kirche geteilt, welche beide von ihm und seinen Zeitgenossen völlig ausgeschmückt sind, teils mit dekorativen Malereien, teils mit heiligen Gestalten und Geschichten; das meiste Eigenhändige möchte sich an den beiden Seiten der Altarwand und in der Nähe zusammenfinden. — Dann eine Sammlung von abgenommenen Fresken im Eingange zur Brera: das Hauptwerk, eine thronende Madonna mit St. Antonius und St. Barbara (1521); in solchen ruhigen Andachtsbildern, wo ihm der Gegenstand vor der Regellosigkeit schützte, ist seine Liebenswürdigkeit übermächtig! — Die übrigen Fresken scheinen zum Teil frühe Arbeiten zu sein, wie z. B. die noch etwas zaghaften mythologischen (Geburt des Adonis) und genreartigen, deren Naivetät noch ganz den Vorabend der goldenen Zeit bezeichnet, ferner Bilder aus dem Leben der Maria (besonders das Sposalizio) und die bekannte einfach schöne Komposition der von schwebenden Engeln getragenen Leiche der h. Katharina¹⁾; mehrere einzelne Heilige (die hh. Magdalena und Martha); eine köstliche Madonna, die das Kind der h. Elisabeth übergibt; eine Madonna zwischen zwei Heiligen, daneben der Stifter (II. 13), in der Farbenpracht jener noch überlegen. In d S. M. della Passione eine Verkündigung mit dem Täufer und e der h. Katharina (Fresko); im Museo Artistico die Lünetten mit f den Sforzabildnissen aus Casa Martini u. a. m. — Die Ambrosiana (Nebenraum im Erdgeschoß rechts) besitzt ein großes Fresko, die

1) Bernardino hatte drei Söhne (oder Neffen?). Aurelio Luini (1580?—1598),

* Bernardino Sohn, erweist sich in einem großen Fresko der Brera mit der Marter des h. Vincenzo als Manierist in der Art der römischen Schule. Von Piero Luini stammt, nach Lomazzo, die große Kople von Leonardos Abendmahl in Ponte-

** capriasca oberhalb Lugano (Station Taverne).

Verspottung Christi in Gegenwart einer andächtigen geistlichen Bruderschaft darstellend, durch Kraft der Farbe und durch die Porträts von eigentümlichem Wert. — Schließlich die beiden spätern großen Hauptarbeiten, zunächst in der an Kunstwerken reichen Wallfahrtskirche bei Saronno. Das Langhaus pomphafter Frühbarockstil; dann ist die Kuppel mit einem Engelkonzert des *Gaudenzio Ferrari* geschmückt, der (niedrige) Zylinder mit Statuen des *Andrea Fusina Milanese*, die darunter folgenden Wandteile oben mit Fresken des *Lanini*, unten mit Fresken des *Cesare del Magno* und des *Luini* (die hh. Rochus und Sebastian), — hierauf im Durchgang nach dem Chor zu: Mariä Vermählung und Christus unter den Schriftgelehrten, beide von Luini, obwohl in anderm Kolorit und Charakter als der Rest; dann im Chor selbst die zwei großen Fresken: die Anbetung der Könige und die Darstellung im Tempel (bez. u. dat. 1525); oben in den Füllungen und an den Oberwänden: Sibyllen, Evangelisten und Kirchenväter; im Kreuzgange eine liebevolle Anbetung des Kindes; endlich in einem besondern kleinen Ausbau des Chores rechte Seite Apollonia, linke Seite Katharina, jede mit einem Engel; diese letztgenannten Malereien zum vollkommensten gehörend, was Luini geschaffen. — In S. M. degli Angeli zu Lugano an der Hauptwand über dem Choreingang das kolossale Freskobild einer Passion (1529), deren Vordergrund der Gekreuzigte nebst den Seinigen, den Schwächern, den Hauptleuten, Soldaten usw. einnimmt. Mit allen Mängeln Luinis behaftet, ist dieses Gemälde dennoch eines der ersten von Oberitalien und schon um einer Gestalt willen des Aufsuchens würdig, des Johannes, der dem sterbenden Christus sein Gelübde tut. An mehreren Pfeilern der Kirche schöne Malereien Luinis; in einer Kapelle rechts die aus dem umgebauten Kloster hierher gebrachte Freskolinette der Madonna mit beiden Kindern (das Christkind mit dem Lamm nach Leonardo). — Das Abendmahl, ehemals im Refektorium des Klosters, in drei Abteilungen, unabhängig von Leonardos Komposition, an die es entfernte Anklänge zeigt, befindet sich an der Kirchenwand links. — Im Kuppelraum der Madonna di Piazza in Busto Arsizio eine Reihe Sibyllen reich an großartigen Zügen. — Im Lavaborum der Certosa von Pavia (links) das einfach strenge Fresko der Madonna mit dem Kinde. Eine gleiche Darstellung oben im rechten Querschiff der Kirche von Chiaravalle (beschädigt).

Unter Luinis Tafelbildern ist das prachtvolle große Altarbild in der Hauptkirche zu Legnano (Station nach Sesto Calende) voran zu nennen, mit reichem Bilderschmuck in der Einfassung. — Mailand selbst besitzt zahlreiche, namentlich kleinere Gemälde in der Ambrosiana, in der Brera (Madonna vor einer Rosenhecke, Nr. 265), in der Gal. Poldi und in verschiedenen Privat-

a sammlungen (besonders in der Galerie Borromeo). In Casa Bel-
 b trami ein Tondo mit zwei reizend naiven Amoretten vor einer
 Rosenhecke, mit einem Köcher spielend (Vorbild für den Grund
 der Brera-Madonna). Ähnlich die Typen auf der Madonna in der
 c Galerie zu Bergamo (Sammlung Morelli); ebenda eine gute
 d Anbetung der Hirten (Gal. Locchis, Nr. 190). — Im Dom von
 Como u. a. zwei große Temperabilder (Altäre rechts und links):
 die Anbetung der Hirten und die der Könige, mit sehr schönen
 Einzelheiten; im rechten Seitenschiff ein anderes großes Altarbild,
 leider sehr beschädigt.

Über die Lombardei hinaus kommen nur kleinere, vereinzelte
 e Bilder von ihm vor. In der Tribuna der Uffizien die Enthauptung
 Johannis, lange dem Leonardo beigelegt, obschon die Bildung der
 Hände, die etwas allgemeine Schönheit der Königstochter und ihrer
 Magd, die gläserne Oberfläche des Nackten deutlich auf den Schüler
 hinwies; der Henker grinsend und doch nicht fratzenhaft, das Haupt
 des Täufers sehr edel. So charakterisiert die goldene Zeit! In der
 f Gal. von Neapel eine Madonna mit dem stehenden Kinde neben
 einer Lilie, ein liebenswürdiges Werk der reifsten Zeit.

Gaudenzio Ferrari (geb. um 1471, † 1546), weder dem Solario
 noch Luini oder Boltraffio gewachsen, ist doch einer der wirkungs-
 vollsten Meister der goldenen Zeit, fast stürmisch umhergeworfen
 zwischen den Einwirkungen der alten lombardischen und piemonte-
 sischen Schule (als sein erster Lehrer gilt Gir. Giovenone), des Leo-
 nardo, des Perugino und des Rafael, Correggios wie der Ferraresen
 und Venezianer, deren Werkstätten er in den verschiedensten Zeiten
 seines Lebens besucht hat, und deren Anregungen er jedesmal mit
 einer großen unabhängigen Kraft neu verarbeitete; zwischen hinein
 bricht dann zuweilen ein tüchtiger Naturalismus durch. Das Leben
 der Bewegung und der hochgesteigerte Seelenausdruck stellenweise
 vortrefflich; das Kolorit häufig bunt, aber in den Fresken oft harmo-
 nisch und leuchtend; die Komposition oft überladen und unschön;
 die Kunstmittel überhaupt nie gleichmäßig bewältigt. — Eine sehr
 g schöne Taufe Christi im Chorumgang von S. M. presso S. Celso
 h zu Mailand (eine Vorarbeit dazu in der Hauptkirche von Casale);
 — dagegen pomphaft und nur durch die Hauptfigur genießbar: die
 i große Marter der h. Katharina in der Brera zu Mailand (Nr. 107);
 k — eine Madonna mit Heiligen in der Gal. Poldi; — ein großes
 l Madonnengemälde in der Gal. Borromeo (ähnliches Altarwerk in
 m S. Agata zu Santhià, 2. Kap. 1.); — wohl das schönste Tafel-
 bild, obwohl sehr überfüllt, eine Kreuztragung mit wunderbaren
 n Köpfen, auf dem Hochaltar der Kirche zu Canobbio am Lago
 Maggiore (unter der von Pellegrino Tibaldi erbauten Kuppel); — ein

prächtiges Altarwerk in sechs Tafeln, aus Ferraris peruginesker Zeit (1514—15), in S. Gaudenzio zu Novara, — und eine Vermählung der h. Katharina im Dom daselbst; — ein kostbares Altarblatt in 6 Abteilungen: Himmelfahrt der Jungfrau, in der Madonna di o. Piazza zu Busto Arsizio; — die Vermählung der h. Katharina auf dem Hochaltar der Collegiata zu Varallo, seiner Heimat. — a In S. Cristoforo zu Vercelli die treffliche Madonna mit zahl- e reichen Heiligen und Stifterinnen; — zwei spätere Temperabilder im Dom von Como, etwas gewaltsame Improvisationen. Das f letzte Tafelbild, die großartig aufgefaßte, wenn auch überfüllte Darstellung des Abendmahls in S. M. della Passione zu Mail- g land. — Was man in den Galerien von ihm sieht, gibt selten die höchste Idee von seiner Begabung; am ehesten in der an seinen Werken reichen Galerie von Turin, der h. Petrus mit Dona- h tor und eine Grablegung, die an Garofalo erinnert, der zu den großen Meistern in einem ähnlichen Verhältnis stand wie Ferrari. — Eine ansehnliche Reihe von Kartons in der Accademia Albertina zu t Turin.

An Fresken sind die eben genannten Orte ebenso reich wie an großen Altarwerken. Die Städte Arona, Vercelli, Santhià und Varallo bieten daher von Mailand aus einen höchst lohnenden Ausflug. Vor allem offenbaren die in reichlicher Folge zu Varallo befind- k lichen Fresken seinen ganzen Bildungsgang. — In der Franziskaner- kirche S. M. delle Grazie (am Fuß des Sacro Monte) ist zu- 1 nächst die ganze Wand über dem Chor angefüllt mit einer Passion (Mittelbild mit vielen Einzelfeldern ringsum), wesentlich eine sehr freie und kräftige Umbildung einer peruginesken Inspiration, in die aber auch Signorelli hineinzuklingen scheint (1507—13); — in der Kapelle links unter dieser Chorwand: Darstellung im Tempel, und Christus unter den Schriftgelehrten, von fast rafaelischer Erzäh- lungsweise, vielleicht das reinste, was Ferrari geschaffen; — dann wird in den 40 Kapellen des Sacro Monte manches dem Ferrari zugeschrieben, wovon ihm sicher gehören: in der Kap. der h. drei Könige das rings auf die Wand gemalte Geleit derselben (sehr zerstört), — und in der Kap. der Kreuzigung der in gleicher Weise angebrachte Zug der Kriegsknechte, Reiter und Frauen von Jerusalem samt den blonden weinenden Engeln am Gewölbe, Haupt- werk von größter Fülle des Ausdrucks und entschlossener Breite der Darstellung (1523).

In der Wallfahrtskirche bei Saronno: das die Kuppel m anfüllende derbkraftige Engelkonzert, in merkwürdigem Gegensatz zu der Milde der dortigen Meisterwerke des Luini; — in der Brera: n Fresken mit dem Leben der Maria, zum Teil von sehr edlen und einfach sprechenden Motiven; — eine groß gedachte, aber für den

- a Raum zu kolossale Geißelung in S. M. delle Grazie zu Mailand (Kap. des r. Seitenschiffes), Ferraris letztes Fresko, datiert
 b 1542; — anderes in S. Cristoforo, S. Caterina und S. Paolo zu Vercelli (kolossale Fresken von 1532 und 1534) u. a. a. O.
 — Hervorragend das Gandenzius Vincius bezeichnete (G.s Mutter
 c war eine Vinci) Altargemälde der Oberkirche zu Arona, dessen Mittelbild eine das Kind anbetende Madonna, nach einer Komposition von Perugino im Pal. Pitti, darstellt (datiert 1511).

Cesare da Sesto (vor 1480 geb., † vor 1521), in Mailand einer der tüchtigsten Schüler Leonardos, ging später nach Rom, wo er Rafael persönlich sehr nahe gestanden zu haben scheint. Unter diesem doppelten Einfluß entstanden einige sehr unglückliche Schöpfungen, a wie die Anbetung der Könige im Museum zu Neapel, voll erdrückender Details und manierter Eleganz. Seine hervorragendsten e Werke finden sich in den Privatsammlungen zu Mailand: beim Duca Scotti sein berühmtes Jugendwerk, die Taufe Christi, von einer eigentümlichen, fast süßlichen Weichheit und großer Farbenpracht; ein frühes Bild der Anbetung der Könige, noch vor dem Einfluß Leonardos aus Credi-, Albertinelli- und Pinturicchio-Reminiscenzen f zusammengesetzt in der Galerie Borromeo; — ein anderes frühes, noch fast herbes Rundbild der Madonna mit dem kleinen Johannes, naiv aufgefaßt, im Palazzo Melzi, dessen Galerie auch das berühmteste Bild aus seiner späteren Zeit schmückt, eine große Altartafel: in den Wolken Maria zwischen den beiden Johannes, unten in reicher Landschaft St. Rochus zwischen Sebastian und Christoforus; in den Gestalten stark rafaelisch, aber in der Empfindung und in dem weichen Auftrag der prächtigen Färbung echt leonardesk. — Die Brera besitzt die zierliche Madonna im Schatten eines Lorbeerbaumes (Nr. 323), sowie ein größeres Bild der h. Familie mit den hh. Joachim und Johannes (Nr. 91). In der Galerie von Pavia ein großes Martyrium des h. Sebastian. (Das Rundbild k unter seinem Namen in der Gal. des Vatikans, dat. 1521, hat mit Cesare nichts zu tun). — Nachfolger des Cesare da Sesto ist *Cesare del Magno* (Fresken in Saronno, Altartafel im Dom von Vigevano, links, sowie die besterhaltene Kopie von Leonardos Abendmahl, jetzt zur Seite des Fresko aufgestellt).

Auf Giovanni Pietro Rizzi, gen. *Giampetrino*, der von Leonardo selbst noch 1508 als Schüler erwähnt wird, ist vorzugsweise eine Reihe von Halbfiguren aus dem Gebiete des passiven Ausdrucks (Ecce homo, Mater dolorosa, Magdalena, Katharina usw.) zurückzuführen, die neben Leonardo zwar eintönig und süßlich erscheinen, immerhin aber beim Vergleich mit ähnlichen Darstellungen eines Carlo Dolce ihren besonderen Wert erhalten. Dem Petrino

ist ein kühler weißlicher Ton und eine etwas trockene kleinliche Behandlung eigentümlich. Als sein bestes Bild darf wohl ein von 1521 datiertes Altarbild im Chor des Domes S. Martino zu Pavia bezeichnet werden. Diesem kommt die Madonna in der Sakristei von S. Sepolcro zu Mailand ganz nahe. — Mehrere jener oben erwähnten Halbfiguren u. a. in der Gal. Borghese zu Rom, in der Brera und bei March. Brivio in Mailand; einzelne Madonnen in Villa Albani (Nr. 9), im Pal. Rospigliosi zu Rom, in der Gal. Poldi zu Mailand u. s. f. — Eine schöne Einzelgestalt der Flora in der Gal. Borromeo, ein kreuztragender Christus, sowie die hh. Katharina und Peter Martyr in der Turiner Galerie, ein Kardinalsporträt (Asc. Sforza?) bei March. Visconti Venosta in Rom.

Von den Nachfolgern des Gaudenzio Ferrari hat *Bernardino Lanini* († um 1578) anfangs eine gewisse Energie in Formen und Farben; späteres ist dagegen sehr maniert. Verschiedenes in der Brera und in den Kirchen von Mailand; darunter das Beste die jugendlichen Wandmalereien einer Kapelle des rechten Seitenschiffes in S. Ambrogio; spät das große Fresko in S. Catarina daselbst. — Außerhalb Mailands Bilder in der Gal. von Turin; in der Kirche von Saronno; in S. Pietro-Paolo zu Borgo Sesia: thronende Madonna zwischen Heiligen, von 1539. In Novara und Vercelli kommt Lanini in allen Kirchen mit Gaudenzio und allein vor; Hauptwerk in S. Gaudenzio zu Novara mit Szenen aus dem Leben der h. Jungfrau (2. Kap. l.). — *Lomazzo* und *Figino* gehören schon zu den eigentlichen Manieristen und sind nur in ihren Bildnissen genießbar; ersterer hat Wert als Kunstschriftsteller, weniger wegen seiner Ansichten als wegen einzelner wichtiger Notizen.

An Bernardino Luini schließt sich *Giovanni Antonio de Lagaia* an. Sein Hauptbild ist der Hochaltar der Kirche des Seminariums zu Ascona (Tessin); das Mittelbild, Madonna mit Heiligen und Donatoren (1519), besonders beachtenswert wegen der trefflichen, an Luini erinnernden Gestalten der Stifter.



Mit Correggio teilt die venezianische Schule den Ruhm der Malerei der höchsten Augenlust. Es ist ein denkwürdiges Phänomen, daß sie grade die höhern Ideale menschlicher Bildung nicht erreicht noch erreichen will, weil diese über das bloße wonnenvolle Dasein hinaus zu einer höhern Tätigkeit drängen. Noch merkwürdiger aber ist, daß diese Schule mit dem (verhältnismäßig) geringsten Gehalt an sog. poetischen Gedanken durch die bloße Fülle der malerischen Gedanken alle andern Schulen an Wertschätzung erreicht und die meisten weit übertrifft. Ist dies bloß Folge der Augenlust? oder dehnt sich nicht vielmehr das Gebiet

der Poesie weit hinab in diejenigen Regionen aus, die wir Laien bloß der malerischen Durchführung zuweisen? Gehört nicht schon die dämonische Wirkung dahin, die das in Raum und Licht wirklich gemachte Sinnlich-Reizende bei Correggio ausübt? Bei den Venezianern, auf die er gar nicht ohne Einfluß blieb (schon auf Tizian nicht), ist dieses ebenfalls das Hauptthema, nur ohne die bei Correggio wesentliche Beweglichkeit; ihre Gestalten sind weniger empfindungsfähig, aber im höchsten Grade genußfähig. ¶¶

Der sprichwörtliche Vorzug ist hier das Kolorit, das schon bei den Malern der vorhergehenden Generation (S. 719 fg.) jene hohe Trefflichkeit erreicht hatte, jetzt aber in seiner Vollendung auftrat. Das höchst angestrengte Studium auf diesem Gebiete war offenbar ein doppeltes: einerseits realistisch, indem alle Spiele des Lichtes, der Farbe, der Oberflächen von neuem nach der Natur ergründet und dargestellt wurden, so daß z. B. jetzt auch die Stoffbezeichnung der Gewänder eine vollkommene wird, andererseits aber wurde das menschliche Auge genau befragt über seine Reizfähigkeit, über alles, was ihm Wohlgefallen erregt. Das dem Laien Unbewußte wurde dem Maler hier klarer als in andern Schulen bewußt.

Welche Gegenstände hiernach für diese Meister die glücklichsten waren, ist leicht zu erraten. Je näher sie dieser Sphäre bleiben, desto größer sind sie: desto zwingender die Eindrücke, die sie erregen.

Als der eigentliche Begründer der neuen Entwicklung der venezianischen Malerei ist Giorgione zu bezeichnen; neben ihm hat Tizian und zum Teil wohl auch Palma vecchio seinen Platz. Da Giorgione noch jung plötzlich starb, so wurde Tizian rasch zum Mittelpunkt der Schule und hat während seines langen Lebens alle ihre Phasen als leitender Meister durchgemacht.

Giorgio Barbarelli gen. *Giorgione* (geb. angebl. 1477, vielleicht schon einige Jahre früher; † 1510), gebürtig aus Castelfranco, also wie die beiden anderen Hauptmeister der venezianischen Kunst nicht aus Venedig selbst, sondern aus der terra ferma, war auch, wie diese, der Schüler des Giov. Bellini. Wie wir von seinem Leben nur einige dürftige Daten kennen, so hat die kritische Forschung die Zahl der echten Gemälde in Italien sehr zusammenschmelzen lassen, während hunderte von Bildern bisher auf seinen Namen getauft waren und noch getauft sind.

Als Jugendarbeiten G.'s gelten jetzt zwei kleinere zusammengehörige Bilder in den Uffizien: die Feuerprobe des kleinen Moses (Nr. 621) und das Urteil des Salomo (Nr. 630); letzteres in den schwach gezeichneten, hageren Figuren und der harten Färbung jedenfalls zu gering für Giorgione. Der Umstand, daß die Kostüme die Bilder schon in das 16. Jahrh. versetzen, wie

Eigentümlichkeiten in Färbung und Zeichnung, die halb ferraresisch sind, machen aber auch das erstere als eigenhändiges Werk G.'s zweifelhaft. — Erst im 17. Jahrh. wird das herrliche Altarwerk in der Hauptkirche zu Castelfranco erwähnt, das aber sicher mit a Recht dem Giorgione zugeschrieben wird: die thronende Madonna zwischen den hh. Franziskus und Liberale, mit köstlicher Ferne. — Schon vom Anonimo des Morelli beschrieben wird die reizvoll novellistische sog. Familie Giorgiones aus Pal. Manfrin, jetzt beim Princ. Giovanelli zu Venedig; das Motiv jetzt als Adrast, der b die in der Fremde als Amme verdungene Hipsipile findet, gedeutet. Ein reizvolles mythologisches Motiv im Seminario zu Venedig, „Daphne von Apoll verfolgt“, kleine Figuren in einer Landschaft, ist als Truhendekoration gemalt, leider stark beschädigt; ein c ähnliches Gemälde, Landschaft mit kleinen Figuren, besitzt auch die Galerie zu Bergamo (Sammlung Lochis Nr. 179); zwei an- d ere verwandte Cassonebildchen die Galerie zu Padua, sämtlich e wohl nur Werkstattsbilder.

Der „Johanniter“ in den Uffizien (Nr. 622), einer jener höchst f adligen venezianischen Köpfe, die sich den Christusköpfen Bellinis und Tizians nähern, auch äußerlich durch das gescheitelte lange Haar, den bloßen Hals usw., steht dem berühmten „Konzert“ im Pal. Pitti, Nr. 185, nahe, das neuerdings wohl mit Unrecht auch g Tizian zugeschrieben ist. (Über den kreuztragenden Christus in der Kirche von S. Rocco vgl. S. 863, b.)

Das kleine Bildnis eines Mannes in weißer Tracht in der Gal. h zu Rovigo (Nr. 11) steht wenigstens dem Meister nahe. Dasselbe gilt von dem Porträt eines Mannes in schwarzer Tracht in der Gal. Doria zu Rom (im ersten Arm). — Von seinen Fresken am i Fondaco de' Tedeschi in Venedig wird das liebevoll suchende k Auge noch an mehreren Stellen Spuren der Einzelgestalten entdecken können¹⁾.

Die kleine Zahl von Bildern zeigt dem Gegenstande nach eine Mannigfaltigkeit, wie sie kein anderer Venezianer jener Zeit aufzuweisen hatte. Jenes farbenherrliche, einfach schöne Altarbild in Castelfranco ist noch im kirchlichen Stile des Giovanni Bellini aufgebaut und von gleich edlen, in sich abgeschlossenen Charakteren. Aber wie hier die landschaftliche Ferne schon eine hervorragende Rolle spielt, so ist in den beiden biblischen Tafeln der Uffizien

1) Unter den früher als Hauptwerke Giorgiones gepriesenen Gemälden seien hier gleich erwähnt: der Seesturm in der Akademie von Venedig (von Paris Bordone), die Findung Moisis in der Brera von Bonifasio, die Pietà in Treviso (Monte di Pietà, von einem lokalen Nachfolger des Giov. Ant. da Pordenone) und das Frauenbild in der Gal. Borghese, von Morelli als G. bezeichnet (Art des Bern. Licinio). Das nähere über diese Bilder unter den genannten Meistern. Der irrthümlich G. zugeschriebene kreuzschleppende Christus aus Casa Loschi in Vicenza jetzt im Privatbesitz zu Boston.

(wenn sie auch nicht selbst von ihm ausgeführt sind) der Vorgang fast nur noch Staffage für den landschaftlichen Schauplatz. Völlig neu und wegweisend ist der Meister dagegen, auch dem Gegenstande nach, in Bildern wie das Konzert und Adrast und Hipsipile; jenes ist das früheste und zugleich großartigste Beispiel eines genreartigen Charakterbildes, dieses eine geradezu novellistische Schilderung inmitten der stimmungsvollen Landschaft.

Die Belegung einzelner Charaktere durch hohe, bedeutende Auffassung, durch den Reiz der vollkommensten malerischen Durchführung war schon in der vorigen Periode so weit gediehen, daß eine abgesonderte Behandlung dieser Charaktere nicht länger ausbleiben konnte. So wie die vorige Periode der venezianischen Malerei ihr Bestes schon in jenen Halbfigurenbildern der Madonna mit Heiligen zu geben imstande ist, so gibt nun Giorgione dergleichen Bilder profanen, bloß poetischen Inhaltes und auch einzelne Halbfiguren, die dann schwer von dem bloßen Porträt zu trennen sind. Er ist der Urvater dieser Gattung, die später in der ganzen modernen Malerei eine so große Rolle spielt. Allein er malt nicht deshalb kostümierte Halbfiguren, weil ihm ganze Figuren zu schwer wären, sondern weil er darin einen abgeschlossenen poetischen Inhalt zu verewigen imstande ist. Venedig bot in dieser Zeit der erzählenden dramatischen Malerei verhältnismäßig nur wenig Beschäftigung; es fehlen die großen Freskounternehmungen von Rom und Florenz; der Überschuß an derartiger Begabung aber brachte es zu solchen (als Schmuck der Privatzimmer sehr beliebten) Einzelfiguren, wie sie keine andere Schule schafft. Soll man sie historische oder novellistische Charaktere nennen? Bald überwiegt mehr die freie Tatfähigkeit, bald mehr das schönste Dasein. Zusammenstellungen, wie das „Konzert“, sind besonders anregend zu Vermutungen über die geistige Entstehungsweise solcher Bilder; mit wenigem ist ein unergründlich Tiefes gegeben.

Das venezianische Novellenbild dehnte schon Giorgione selbst über die biblischen Szenen aus, insofern diese nicht für Kirche und Andacht gemalt, sondern nur aus dem Drange nach Darstellung eines reichen und farbenschönen Daseins entstanden sind. Sie zeigen auf merkwürdige Weise, wie dem Venezianer das Ereignis nur Vorwand wird zur Darstellung der bloßen Existenz auf bedeutendem landschaftlichen Hintergrunde, grade im Gegensatze gegen die florentinisch-römische Kunst. Aber die poetische Empfindung, die Schönheit der Gestalten, der Zauber des Kolorits und die Leuchtkraft der Färbung verklären diese weltliche Auffassung und stellen Giorgiones Schöpfungen, wie die seiner Nachfolger, neben die erhabensten Werke ihrer großen Zeitgenossen in Rom, Florenz und Mailand.

In der Mitte der Schule steht die gewaltige Gestalt des *Tiziano Vecellio* (1477—1576; sein Geburtsjahr fällt vielleicht erst um 1488), der, ein Schüler *Giov. Bellinis*, in seinem langen Leben alles, was Venedig in der Malerei vermochte, in sich aufgenommen oder selbst hervorgebracht oder vorbildlich in der jüngern Generation geweckt hat. Es ist kein geistiges Element in der Schule, das er nicht irgendwo vollendet darstellt; allerdings repräsentiert er auch ihre Beschränkung.

Der göttliche Zug in Tizian besteht darin, daß er den Dingen und Menschen jene Harmonie des Daseins anfühlt, die in ihnen nach Anlage ihres Wesens sein sollte oder noch getrübt und unkenntlich in ihnen lebt; was in der Wirklichkeit zerfallen, zerstreut, bedingt ist, das stellt er als ganz, glücklich und frei dar. Die Kunst hat diese Aufgabe wohl durchgängig; allein keiner löst sie mehr so ruhig, so anspruchslos, mit einem solchen Ausdruck der Notwendigkeit. In ihm war diese Harmonie eine prästabilierte, um einen philosophischen Terminus in einem besondern Sinne zu brauchen. Alle äußern Kunstmittel der Schule besaß er wohl in einem besonders hohen Grade, doch erreichen ihn mehrere im einzelnen Falle. Wesentlicher ist immer seine große Auffassung, wie wir sie eben geschildert haben.

Tizians Jugendzeit¹⁾ werden jetzt meist zwei Werke zugeschrieben, die früher Giorgione benannt wurden: Christus als Schmerzensmann, in der Scuola di S. Rocco zu Venedig, noch den Typus der älteren venezianischen Maler zeigend, und der kreuztragende Christus in der Kirche S. Rocco daselbst. Hierher gehört auch das kleine Triptychon in SS. Ermagora e Fortunato, das Christkind zwischen den hh. Katharina und Andreas; noch etwas steif und unbedeutend in den Charakteren, aber leuchtend in der Farbe. — Ein Brustbild des Heilands, schon aus späterer Zeit, in der Gal. Pitti (Nr 228), von edlem aber etwas allgemeinem Ausdruck.

Den mächtigen Einfluß, den Giorgiones prächtige Lebensgestaltung auf den jungen Meister ausgeübt, bekundet die wohl nicht vor 1512 entstandene allegorische Darstellung in der Gal. Borghese zu Rom, eine der herrlichsten Schöpfungen der Malerei aller Zeiten: Amor sacro ed Amor profano, d. h. Liebe und Sprödigkeit, ein Thema, das schon früher z. B. von Perugino behandelt worden war (nach Wickhoff, wohl fälschlich, „Venus die Medea überredend“). Das Bild übt jenen traumhaften Zauber aus, den man

1) Ein Fresko der Madonna in Pieve di Cadore (Casa Valenzasco) wird ihm * fälschlich als früheste Jugendarbeit zugeschrieben. Zwei gleichfalls als Jugendwerke bezeichnete Bilder im Dogenpalast, die Helmsuchung und der Durchgang durchs ** Rote Meer, sind wahrscheinlich von *Previtali*.

nur in Gleichnissen schildern und durch Worte vielleicht überhaupt nur entweihen könnte. — Von einem etwa gleichzeitigen Bilde ähnlicher Art, den drei Menschenaltern (das Original in der Bridgewater-Gal. in London), befinden sich Kopien von Sassoferrato in den a Galerien Borghese und Doria zu Rom. Derselben Zeit gehört die Salome mit dem Haupte des Täufers, von einer Magd begleitet, an (ebenda, II, 40), ausgezeichnet durch schöne Köpfe und herrliche Farben. Ebenso ist die schöne Gruppe der Maria mit den beiden b Kindern und dem h. Antonius in den Uffizien (Nr. 633) ein frühes Werk von sorgfältigster Ausführung. — Das Bildnis des Dogen c Niccolò Marcello in der Galerie des Vatikans (nach einem ältern Bilde, leider sehr übermalt) bekundet schon deutlich die außerordentliche Begabung Tizians für großartig-einfache Charakteristik.

a Von den Fresken, die Tizian neben Giorgione am Fondaco de' Tedeschi ausführte und 1508 beendigte, sind leider kaum mehr die Spuren zu erkennen. Dagegen erhalten sind die Fresken, die er 1511 in zwei Stiftshäusern zu Padua malte. Diese rasch ausgeführten Darstellungen sind flüchtigere, aber zum Teil köstlich lebensvolle und farbenprächtige Schöpfungen. In der Scuola del Carmine gilt für Tizians Werk nur das schöne fünfte Bild: Joachim und Anna; die übrigen von *Campagnola* und anderen f älteren Paduanern. — In der Scuola del Santo ist von Tizian das I., XI. und XII. Bild, vollendet 1511: Antonius läßt ein kleines Kind reden zur Bezeugung der Unschuld seiner Mutter, eine der prächtigsten giorgionesken Kompositionen Tizians; ein eifersüchtiger Ehemann tötet seine Frau; Antonius heilt das zerbrochene Bein eines Jünglings. (Die Mitarbeiter waren: für IV., VIII. und X. Paduaner der frühern Schule; für II., III., IX. und XVII. der Paduaner *Domenico Campagnola*, der hier ein ausgezeichnetes, fast mit Tizians Werken rivalisierendes Talent zeigt; für V., VII., VIII., XIV. verschiedene Schüler Tizians; von *Giov. Contarini* VI.; von Spätern XV. und XVI.) In allem, was zur Komposition gehört, sind diese Malereien zwar mit denen der gleichzeitigen Florentiner nicht zu vergleichen (in der Scuola del Santo haben sogar die Gegenstände einen schweren inneren Mangel, vgl. S. 422, f und 539 u. fg.); aber als belebte Existenzbilder mit großartig freien Charakteren, mit malerisch vollkommen schön behandelten Trachten, mit vorzüglichen landschaftlichen Hintergründen, mit einem Kolorit, das im Fresko nur hier und da bei Rafael und A. del Sarto seinesgleichen hat, sind diese Arbeiten Tizians von höchstem Wert; sein Helldunkel in der Karnation ist wahrhaft wonnevoll. — Die 1524 in der Kapelle des Dogenpalastes ausgeführten Fresken g sind untergegangen; der um dieselbe Zeit gemalte h. Christophorus daselbst (unten an der Treppe neben der Kap.) ist eines derjenigen

Werke Tizians, aus welchen ein frischer, von Correggio empfangener Eindruck hervorzuleuchten scheint; die gleichfalls al fresco ausgeführte Madonna mit dem Kinde und zwei Engeln (an der Scala de' Giganti) hat stark gelitten.

Von seinen größeren Kirchenbildern ist der thronende h. Markus, umgeben von vier Heiligen (vor 1512, vielleicht schon nach der Pest 1504 bestellt), in der Sakristei der Salute, das a frühste. Es ist ein Wunderwerk an Reife und Adel der Charaktere, in gewaltig leuchtendem Goldton. — Eine frühe Madonna mit zwei Heiligen und dem Stifter im Pal. Balbi-Senarega zu Genua b ist leider verdorben. — Um das J. 1518 schuf er seine Himmelfahrt der Maria, ein Werk, das einen Markstein in seinem Leben bildete (Akademie zu Venedig). Die untere Gruppe ist der o wahrste Glutausbruch der Begeisterung; wie mächtig zieht es die Apostel, der Jungfrau nachzuschweben! In einigen Köpfen verklärt sich der tizianische Charakter zu himmlischer Schönheit. Oben, in dem jubelnden Reigen, ist von den erwachsenen Engeln der, welcher die Krone bringt, in ganzer, herrlicher Gestalt gebildet; von den übrigen sieht man nur die überirdisch schönen Köpfe, während die Putten in ganzer Figur, ebenfalls in ihrer Art erhaben, dargestellt sind. Wenn Correggio eingewirkt haben sollte, so ist er doch hier an wahrer Himmelsfähigkeit der Gestalten weit übertroffen. Der Gott-Vater ist von weniger idealem Typus als die Christusköpfe Tizians; vom Gürtel an verschwindet er in der die Jungfrau umstrahlenden Glorie. Sie steht leicht und sicher auf den noch ideal, nicht mathematisch wirklich gedachten Wolken: ihre Füße sind ganz sichtbar. Ihr rotes Gewand hebt sich ab von dem gewaltig wehenden, vorn geschürzten dunkelblauen Mantel, ihr Haupt ist umwallt von ganz mächtigen Haaren. Der Ausdruck aber ist eine der höchsten Divinationen, um die sich die Kunst glücklich zu preisen hat: die letzten irdischen Bande springen; sie atmet Seligkeit. — Eine andere schöne Assunta im Dom von Verona, a ruhiger gedacht als die der Akademie und in malerischer Wirkung vielleicht noch höher stehend (um 1525); die Apostel am leeren Grabe schauen tief ergriffen, anbetend der hier einsam Emporschwebenden nach.

Im Dom zu Treviso (um 1517), eine Verkündigung: die Jung- e frau knieend, der Engel kommt mit stürmischer Bewegung gleichsam herbeigeflogen; hinten kniet, ganz klein, der Stifter aus der Familie Malchiostri. — Eine spätere schöne Verkündigung in der Scuola di S. Rocco (an der zum Obergeschoß führenden Treppe). f — In S. Domenico zu Ancona eine große thronende Madonna g mit Heiligen (1520), leider beschädigt. — Brescia besitzt in der Kirche S. Nazaro e Celso ein großes Altarbild in fünf Ab- h

teilungen: in der Mitte die Auferstehung des Heilandes mit zwei erschreckt sich aufraffenden Wächtern; die Seitenbilder enthalten einzelne Heilige, oben die Verkündigung (1522). In der Gal. zu a Vicenza (III, 38) eine ähnliche kleine Auferstehung: nächtliche Stimmung, von herrlicher Wirkung (Skizze). — Eine großartige b Santa conversazione ist das Bild der Galerie des Vatikans (1523): sechs Heilige, zum Teil von gemäßigtem ekstatischen Ausdruck, bewegen sich frei vor einer Trümmernische, über der auf Wolken die Madonna erscheint; zwei Engel eilen, dem Kinde Kränze zu bringen, die es in seligem Mutwillen herunterwirft; weiter oben sieht man noch den Anfang einer Strahlenglorie (brutal verstümmelt durch Entfernung des obern halbrunden Abschlusses). In derartigen ruhigen Existenzbildern, wo ein Klang, eine Stimmung das Ganze erfüllen darf, wo die besondere historische Intention zurücktritt, ist Tizian ganz unvergleichlich groß.

Von Bildnissen aus den zwanziger Jahren sind in Italien nur c noch wenige erhalten: in der Akademie zu Venedig: Jacopo di a Franc. Soranzo (1522), in der Gal. Pitti: der Geheimsekretär Tommaso Mosti (Nr. 495, dat. 1526) und das treffliche Kniestück in schwarzer Tracht (Nr. 92), unter dem Namen des „Engländers“ bekannt, dessen Gegenstück, das Bildnis einer schönen jungen Dame e in reichem Kostüm, kürzlich in den Privatzimmern des Pal. Pitti wieder aufgefunden ist (beide aus Urbino stammend). Wohl noch f etwas früher entstand das herrliche Frauenbild in den Uffizien (Nr. 626), Flora genannt: mit der Linken zieht sie das Damastgewand auf, mit der Rechten bietet sie Röslein dar. Hier hat Tizian das erreicht, was Palma in ähnlichen Frauenbildern anstrebte. Wie bei der sog. Maitresse du Titien im Louvre wird man auch hier stets im Zweifel sein, wie weit es Porträt, wie weit aus reinem künstlerischen Antriebe gemalt ist, und ob man mehr eine bestimmte Schönheit vor sich hat oder ein zum Bilde gewordenes Problem der Schönheit.

Vielleicht die vollendetste Schöpfung Tizians ist das Gemälde g in den Frari: mehrere Heilige empfehlen der auf einem Altar thronenden Madonna die unten knieenden Mitglieder der Familie Pesaro (1526, also gerade in der Mitte seines Lebens entstanden). Ein Werk von ganz unergründlicher Schönheit, durch das Tizian die Auffassung ähnlicher Gegenstände für die ganze Folgezeit neu feststellte, nach malerischen Gesetzen der Gruppen- und Farbenfolge, in freier, luftiger Räumlichkeit. (Unfertige Kopie der Madonna aus dem 17. Jahrh. in den Uffizien.) — Das berühmte Altarbild mit der Ermordung des Petrus Martyr in S. Giovanni e Paolo (1530) ist durch den Brand im Jahre 1867 vernichtet; — (das Nachfolgende möge bei denen, die das Bild noch gesehen, die Erinnerung an den wunder-

vollen Eindruck hervorrufen!). Das Momentane ist hier wahrhaft erschütternd und doch nicht gräßlich; der letzte Ruf des Märtyrers, die Wehklage seines entsetzten Begleiters haben Raum, in die hohen luftigen Baumstämme emporzudringen, die man sich mit der Hand verdecken möge, um zu sehen, wie hochwichtig ein solcher freier Raum für wirklichkeitsgemäß aufgefaßte bewegte Szenen ist. Das Landschaftliche überhaupt ist hier zuerst mit vollendetem künstlerischen Bewußtsein behandelt, die Ferne in einem zornigen Licht, das den Moment wesentlich charakterisieren hilft. Es war ein notwendiger, wenn auch verhängnisvoller Übergang in dieser Zeit einer allem gewachsenen Kunst, daß man anfang, statt der Heiligen die Legende, statt des Märtyrers das Martertum auf den Altar zu bringen. — Würdig reiht sich diesen beiden Werken St. Johannes der Almosengeber in S. Giovanni Elemosinario an, der bald nach ihnen entstand; leider ebenso wie das Bild im Vatikan (s. oben) durch Entfernung des oberen halbrunden Abschlusses verstümmelt. — In der Gal. des Kapitols aus dieser Zeit die leuchtende Darstellung der Taufe Christi (mit Unrecht auch für Bordone erklärt).

Fortan treten die Bildnisse stärker in den Vordergrund. Tizian malte den Kardinal Ippolito Medici in ungarischer Tracht (Gal. Pitti, Nr. 201, v. J. 1533), den Kardinal Bembo betagt, aber noch rüstig (Rom, Gal. Barberini), groß aufgefaßte, farbenprächtige Schöpfungen. Die Gal. Doria in Rom bewahrt zwei zweifelhafte Bildnisse, angeblich Marco Polo (wohl von *Jacopo Bassano*) und Jansenius darstellend; in der Gal. Colonna das Bildnis eines Mönches, angeblich des Onufrius Panvinus. — In den Uffizien (Nr. 605 u. 599) sind die Hauptwerke dieser Zeit: der Herzog Francesco Maria von Urbino im Harnisch, vor einer roten Plüschdraperie stehend, und die alternde, ehemals schöne Herzogin im Lehnstuhl; vollendet in der Charakteristik wie in der fleißigen Ausführung, mit einer köstlichen Landschaft, in die der aufgeraffte Teppich den Einblick gestattet; beide 1537 gemalt. Derselben Zeit gehört das vornehme Porträt des Antonio Porzia an (in der Brera, Nr. 288^{bis}), leider sehr beschädigt.

Denselben Typus, wie die Herzogin, tragen zwei Bilder aus den zwanziger Jahren: die berühmte „Bella“ im Pal. Pitti (Nr. 18) und die Venus mit dem Hündchen in der Tribuna der Uffizien (Nr. 1117). Die Kleidung der Bella (blau, violett, gold, weiß), wahrscheinlich vom Maler gewählt, stimmt mit dem lieblich üppigen Charakter des Kopfes geheimnisvoll zusammen. An zauberhaftem Reiz übertrifft sie selbst die Flora der Uffizien. Gestalten dieser Art sind es, die so oft unserer neueren (zumal französischen) Malerei das Konzept verrückten. Warum sind dieses ewige Formen, während

die Neuern es so selten über schöne Modellakte hinaus bringen? Weil Motiv und Moment und Licht und Farbe und Bildung miteinander im Geiste Tizians entstanden und wuchsen. Was auf diese Weise geschaffen ist, das ist ewig. Die wonnig leichte Lage, die Stimmung der Karnation zu dem goldenen Haar und zu dem weißen Linnen und so viel andere Einzelschönheiten gehen hier durchaus in der Harmonie des Ganzen auf, nichts präsentiert sich abgesondert. Tizian malte dieses Bild für den Herzog von Urbino, ebenso ^a wie die Magdalena im Pal. Pitti (Nr. 67). Hier sollte wohl die bußfertige Sünderin dargestellt werden, allein in dem wundervollen Weib, dessen Haare wie goldene Wellen den schönen Leib umströmen, ist dies offenbar nur Nebensache.

Von der im Jahre 1538 entstandenen großen Darstellung der Schlacht von Cadore (für den großen Saal des Dogenpalastes gemalt, ^b 1577 verbrannt) befindet sich eine Kopie in den Uffizien, Nr. 609. — Ein herrliches, ganz eigenartiges Werk von 1539 bewahrt die ^c Akademie zu Venedig (Nr. 626): den Tempelgang der jugendlichen Maria, unmittelbar aus dem venezianischen Leben geschöpft und mit einer Fülle von Nebenmotiven ausgestattet, die mit einer ^d erstaunlichen Frische und Schönheit dargestellt sind. — In S. Marciliano der junge Tobias mit dem Engel, ein ganz naives Bild kindlicher Beschränktheit unter himmlischem Schutze (um 1540). — In den drei, ursprünglich für S. Spirito gemalten Deckenbildern der ^e Sakristei der Salute (1543), dem Tode Abels, dem Opfer Abrahams und dem toten Goliath, scheint Tizian dem Correggio sehr unmittelbar nachgegangen zu sein. Sie sind wohl die frühesten venezianischen Bilder in Untersicht. Eigentlich lag diese Darstellungsweise gar nicht in der venezianischen Malernatur, die ja Existenzen entwickeln, nicht durch täuschende Raumwirklichkeit ergreifen will. Es sind noch dazu irdische, nicht himmlische Vorgänge, und daher die Untersicht nur jene halbe, von da an in Hunderten von venezianischen Deckenbildern herrschende. Die Formen verschieben sich dabei schon ziemlich häßlich (der knieende Isaak!), doch ist die Malerei noch vorzüglich. — Außerdem in der ^f Kirche die Ausgießung des h. Geistes (1544 bestellt, aber von T. in seinen letzten Jahren ganz umgearbeitet) und im Chor hinter dem Hochaltar Kirchenväter und Evangelisten.

In dem Alter von 60 bis 70 Jahren mag der Meister auf dem ^g Bildnisse in der Malerporträtsammlung der Uffizien dargestellt sein: sehr verdorben und zweifelhaft. Noch ein zweites dort aufgestelltes Selbstbildnis wird als Original angeführt, augenscheinlich mit Unrecht. — Um so schöner ist das Bildnis seines ^h Freundes Pietro Aretino im Pal. Pitti (Nr. 54), ganz geeignet, die eigentümliche Persönlichkeit dieses für seine Zeit so bezeichnenden

Mannes voll daraus kennen zu lernen. (Ein anderes Bildnis Are-
tinos im Pal. Chigi zu Rom ist nur alte Kopie.) — Meisterhaft
auch die Halbfigur Pauls III. im Lehnstuhl sitzend, im Museum
von Neapel (Kopien im Pal. Pitti, in der Gal. Spada zu Rom
und in der Turiner Galerie); ebenda derselbe Papst samt sei-
nem Sohne Alessandro und seinem Großsohn Ottavio (1545), skizzen-
haft behandelt, aber voll Leben und Dramatik! — Von dem Kar-
dinal Alessandro Farnese befinden sich Einzelbildnisse im Museum
von Neapel und in der Gal. Nazionale zu Rom, beide in üblem
Zustande. — Von dessen Bruder Pier Luigi, dem Vater Ottavios,
bewahrt Neapel ein lebensgroßes Kniestück im Pal. Reale, von
meisterhafter Ausführung. — In den Uffizien (Nr. 614) Giovanni
de' Medici, nach der Totenmaske gemalt. In der Gal. Borghese
ein großartiges Mönchsporträt, als h. Dominikus (um 1560).

Für die Farnese malte er die Danae im Museum von Neapel,
die Zeugnis ablegt von den Eindrücken, die er bei seinem Besuche
Roms im J. 1545 empfangen. — Ähnliche Vollendung der Körper-
formen ist an der Venus mit dem Amor in der Tribuna der Uffizien
(Nr. 1108) zu bemerken. Dieses Bild, in den Linien der Hauptgestalt
dem früheren Venusbilde daselbst ähnlich, schildert doch einen
anderen Typus und erhält durch den roten Sammetteppich statt des
Linnens, sowie durch den landschaftlichen Hintergrund einen ganz
neuen Sinn. — Im Pal. Doria zu Rom eine Allegorie (Skizze) un-
erklärten Inhalts. — Im Dom von Serravalle die imposante Ma-
rianna mit den hh. Petrus und Andreas (1547). — (Eine Kopie des
Christus in Emaus im Louvre besitzt die Turiner Galerie.)

Aus den Zeiten seines zweimaligen Aufenthalts in Augsburg
(1548 und 1550—51) ist in Italien noch erhalten: Karl V. im Mu-
seum von Neapel (arg verdorben); die stehende ganze Figur
Philipps II. daselbst kann dagegen mit dem Meisterstück in Madrid
wetteifern. (Kopien des letzteren im Pal. Pitti, Nr. 200, und, als
Halbfigur, im Pal. Corsini in Rom.) — Von feiner Charakte-
ristik ist der Erzbischof von Ragusa, Beccadelli, in der Tribuna
der Uffizien, Nr. 1116 (v. J. 1552). — Im Hospital zu Mailand
Marc Antonio Rezzonico (verdorben). — In Maniago, Sammlung
des Grafen Maniago, die Bildnisse der beiden Schwestern Irene
und Emilie von Spilimbergo. — Im Dogenpalast malte Tizian
1555 das berühmte Bild der „Fede“, mit dem knieenden Dogen
Grimani. Sein Neffe Marco fügte später an beiden Seiten je eine
(sehr störende) Figur an. — Im Vorsaal des Pal. Reale die groß-
artige Gestalt der Weisheit, als Deckenbild, ein noch späteres Werk.

Aus den letzten zwanzig Jahren seines Lebens sind die Dar-
stellungen religiösen Inhalts sehr zahlreich, meist von gewaltiger Er-
findung und kühner Ausführung. In der Pfarrkirche von Medole: w

Christus der Jungfrau Maria erscheinend. — Der einsame Bußprediger Johannes, in der Akademie zu Venedig (Nr. 34), eine edle Gestalt von würdevoller Haltung, mit dem Ausdruck des Kummers, in schöner Landschaft; er winkt mit der Rechten die Leute herbei. — Die Marter des h. Laurentius, in der Jesuitenkirche, ein unleidlicher Gegenstand, aber durchaus großartig behandelt: der Kopf des Dulders einer von Tizians bedeutendsten Charakteren; das Zusammenwirken der verschiedenen Lichter auf der in vollster Bewegung begriffenen Gruppe von zauberhafter Wirkung. — (Die Grablegung und die Anbetung der Könige, in der Ambrosiana zu Mailand, Kopien nach Bildern in Madrid.) — In die Kirche seiner Heimatstadt Pieve di Cadore stiftete der Meister ein Altarbild mit seinem und seines Bruders lebensvollen Bildnissen, originell angeordnet und leuchtend. — In der Galerie zu Ancona eine Kreuzigung, farg entstellt (aus S. Domenico). — In S. Francesco zu Ascoli die Vision des Kirchenheiligen mit dem anbetenden Stifter, g dem Prälaten Desiderio Guido (1561). — In S. Sebastiano zu Venedig der greise h. Nikolaus in Cathedra, von ergreifender h Schilderung des hinfälligen Alters (1563). — In der Brera ein h. Hieronymus, von leuchtender Abendstimmung. Eine andere sehr i beschädigte Darstellung des h. Hieronymus in der Gal. zu Turin.

Das späteste seiner in Italien befindlichen mythologischen Bilder ist die Erziehung des Cupido, in der Gal. Borghese zu Rom; k wunderbar naiv und farbenschön. — (In der Accad. S. Luca daselbst eine verdorbene Kopie der Callisto nach dem Original in der Bridgewater-Gal. zu London; die Vanitas ebenda Schülerarbeit.) — l Die spätere Fassung des Magdalentypus, im Museum von Neapel (1567), wo die Heilige mit gestreiftem Überwurf bekleidet ist, geht m ebenso wie das Exemplar im Pal. Durazzo zu Genua (bis auf die Landschaft ganz übermalt) auf das Petersburger Hauptbild zurück. An Stelle der früheren Lieblichkeit ist üppige Gliederpracht getreten; die Behandlung von der charakteristischen Breite, die Färbung in dem graulichen Ton der spätesten Zeit. — Von Kirchenbildern seiner n letzten Zeit besitzt Venedig in S. Lio einen äußerst wirkungsvollen h. Jago di Compostella; in S. Salvatore eine großartige Verklärung Christi und die durch den grellen Lichteinfall pikante p Verkündigung. — Im Pal. Pitti (Nr. 423) die Anbetung der Hirten, in der Komposition übereinstimmend mit einer der Fresken, q die seine Schüler in der Kirche von Pieve di Cadore ausführten. r — In der Stadtgalerie zu Urbino zwei kleinere Bilder, Abendmahl und Auferstehung, ersteres leer und lieblos, letzteres noch klar, leuchtend und farbenprächtig. Das letzte Bild des Meisters, s die Pietà in der Akademie von Venedig (Nr. 400), von Tizian 1573 begonnen, nach seinem Tode von Palma Giovane vollendet

und später vielfach übermalt, zeigt bei etwas zerfließenden Formen und Linien noch einen wahren und großartigen Affekt¹⁾.

Fast gleichzeitig und eigenartig, aber weniger begabt, bereits von Giorgione und von Tizian beeinflusst, strebt der Bergamaske *Jacopo Palma* (eigentlich Negreti, geb. wahrscheinlich 1480, † 1528) nach einem ähnlichen Ziele. In seinen Altarbildern, deren noch eine größere Reihe auf uns gekommen ist, hält er sich bei freierer Anordnung doch im wesentlichen noch an das Vorbild Bellinis, auf den in seiner letzten Zeit Palma offenbar einen rückwirkenden Einfluß hatte (vgl. B.s Altarbild in S. Giov. Crisostomo). Den Gestalten seiner heiligen Männer wohnt eine für die Venezianer seltene Kraft und Energie inne, die weiblichen Gestalten imponieren durch eine schöne Fülle der Formen; und dem entspricht die außerordentlich tiefe lokale Färbung in den meisten dieser Bilder. In einem irrtümlich dem Previtoli (Cordegliagli) zugeschriebenen Madonnenbilde der Akademie zu Venedig zeigt sich der Künstler noch als echter Bergamaske. — Ein Hauptwerk der früheren Zeit ist das Altarbild in Zerman (unfern Mestre), Maria mit dem Kinde, das die vier Heiligen am Fuß des Thrones segnet. Der thronende Petrus, umgeben von sechs Heiligen, in der Akademie zu Venedig (Nr. 302) wird, wohl mit größerem Recht, dem *Pordenone* zugeschrieben; ebenda eine Himmelfahrt Mariä (Nr. 315), sicher nur Schulgut. — In S. Cassiano ein thronender Johannes mit vier Heiligen; — ein besonders imponantes Altarwerk in S. Stefano zu Vicenza: Maria thronend zwischen den hh. Lucia und Georg, vorn ein mandolinespielender Engel, zu den Seiten Ausblick in die herrliche Landschaft. — Tizians Zinsgroschen hatte der Künstler im Kopfe, als er die Ehebrecherin vor Christus, in der Galerie des Kapitols (Nr. 50), malte. Eine Madonna mit Kind, Halbfigur vor rotem Teppich, aus der besten Zeit, von geradezu monumentaler Konzeption bei March. Visconti-Venosta in Rom. — Zwei große vierteilige Bilder, die Palma spät für sein Heimatstädtchen Serinalta malte (im Dom, die Mittelbilder stellten den Tempelgang Mariä und die Auferstehung Christi dar), sind vielleicht sein flüchtigstes Machwerk. Hier in seiner Heimat, im Brembotale bei Bergamo, sind noch zwei Altarbilder in Dossena und Peghera von ihm erhalten. — Die große Anbetung der Könige in der Brera

1) Von den vielen dem Meister mit Unrecht zugeschriebenen Gemälden mögen hier noch angeführt werden die „Schlawa“ im Pal. Barberini, eine Kople nach *Palma*, das Opfer Abrahams in der Gal. Doria zu Rom, von *Livens*; ebendort das angebliche Selbstbildnis Tizians samt seiner Frau, von *Sophonisba Anguisciola*; die Huldigung der Veroneser an Venedig, in der Gal. zu Verona, wohl von *Bonifazio*; † die Bildnisse des Ant. Cappello und Soranzo in der Akademie zu Venedig von *Tintoretto*.

(Nr. 172, 1526 beg.), sowie Kaiser Konstantin und Helena mit dem Kreuze zwischen zwei Heiligen ebenda (Nr. 290) zeigen den Meister nicht von seiner günstigen Seite.

Das schönste seiner Altarbilder, die h. Barbara, mit unbedeutenden, etwas störenden Seitenbildern, in S. M. Formosa zu Venedig, steht bereits auf der Grenze der reinen Existenzbilder. Der Kopf der Heiligen von einer wahrhaft zentralen venezianischen Schönheit, das Ganze mit der höchsten Gewalt und Wissenschaft der Farbe und Modellierung vollendet. Auffallend daneben der unentschiedene Schritt, der unplastische Wurf des Gewandes, die überzierliche Kleinheit der Hand, welche die Palme hält. — Erst durch Palma werden auch jene heiligen Konversationen, in denen in völlig freier Gruppe (von kleinen Figuren) die Madonna mit dem Kinde dargestellt ist, wie sie inmitten der Landschaft umgeben ist von Heiligen oder von Hirten und Stiftern, die sie verehrend ihr nahen und vor ihr knieen, zu Bildern für die einfache Hausandacht von rein weltlicher, aber hehrer Schönheit und unübertroffener Farbenpracht und Farbenharmonie umgestaltet. In ihnen tönt immer derselbe Klang, hier einfacher, dort reicher; hier auf einer höhern, dort auf einer tiefern Gamme der Farben; hier mit schlichtem, dort mit prächtigem landschaftlichen Hintergrund; die Madonna in der Mitte gerne unter dem Schatten eines Baumes. — Unter den Bildern dieser Art in Italien gilt als das schönste das im Museum zu Neapel; — ihm gleich kommt das große, nicht ganz vollendete Bild der Akademie zu Venedig (neuerdings erworben); — zwei frühe, mit je zwei Heiligen, in den Galerien von Rovigo und von Bergamo (Gal. Lochis, Nr. 189; eine Replik des letzteren im Pal. Bianco zu Genua); — im Pal. Pitti (Nr. 254), in der Gal. Borghese und im Pal. Colonna in Rom: die Madonna mit dem h. Petrus, der den knieenden Stifter empfiehlt, einen jungen bartlosen Mann von selten erreichter Wahrheit im Ausdruck inniger Hingebung; das Malwerk von jener Kraft des Tones und jener markig körnigen Behandlung, in der Palma von keinem Venezianer übertroffen wird. Eines der spätesten (vielleicht von *Bonifazio* voll.) in der Galerie zu Bassano (Halbfigurenbild).

Palma gilt auch als Schöpfer (wahrscheinlicher waren Giorgione und Tizian auch hier seine Vorgänger) jener etwas überreich, bei ihm aber noch sehr edel gebildeten und besonders Zutrauen erweckenden weiblichen Charaktere, die in Venedig besonders beliebt waren. Italien besitzt nur noch wenige dieser Bilder. Eins davon, noch im historischen Gewande, die Judith in den Uffizien (Nr. 619), ist nur noch eine Ruine und wohl überhaupt zu gering für Palma. (Ein anderes ist mit den Kunstschatzen des Pal. Sciarra ins Ausland gekommen.) Eine „Lukretia“ in der Gal. Borghese.

In der Gal. Querini-Stampaglia zu Venedig zwei der seltenen a Bildnisse Palmas (S. IV. u. XVII.), das weibliche unvollendet.

Unter Giorgiones Nachfolgern ist *Sebastiano Luciani*, unter seinem späteren Beinamen *Frate del Piombo* bekannt (geb. 1485, † 1547), der wichtigste. Er soll anfangs Schüler des Giov. Bellini gewesen sein, kam aber schon jung zu Giorgione, bei dem sich sein malerisches Talent rasch entwickelte. Giorgiones Einfluß verraten zuerst die (als Werke Sebastianos freilich nicht gesicherten) vier Einzelfiguren (von den Orgelflügeln) in S. Bartolommeo zu Venedig, die hh. Bartholomäus, Sebastian, Ludwig und Sinibald, meist unbedeutend in Typus und Haltung, knitterig in der Faltenbildung, aber von leuchtender Färbung. — Als Jugendwerk des Künstlers wird jetzt auch die früher Tizian benannte Heimsuchung in der Akademie (Nr. 95) in Anspruch genommen; in den Figuren wesentlich geringer, in der Ausführung flüchtig. — Die herrlichste Frucht dieser seiner ersten Tätigkeit ist das Gemälde auf dem Hochaltar in S. Giovanni Crisostomo zu Venedig: der Patron der Kirche a von andern Heiligen umgeben, leuchtend in den reichen Farben, wie nur wenige andere der goldenen Zeit Venedigs, und in der Gruppe der Frauengestalten von jener edlen sinnlichen Schönheit, für die ihm Giorgione das Vorbild war.

Sebastiano war spätestens 1511 nach Rom übergesiedelt, wohin ihn Agostino Chigi zur Teilnahme an der Ausschmückung der Villa Farnesina gezogen hatte. Hier sind von ihm in dem Saal der Galatea die Lünettenbilder, Szenen aus Ovids Metamorphosen, und die Kolossalgestalt des Polyphem neben Rafaels Galatea al fresco ausgeführt; die leuchtende Färbung zeigt noch den Schüler Giorgiones, einzelne schöne weibliche Gestalten erfreuen das Auge; aber die Kompositionen sind unglaublich verzerrt und unbedeutend, die Zeichnung ist sehr flüchtig.

Schon in diesen Fresken verrät sich hier und da der Einfluß Michelangelos, zu dem Sebastiano für nahezu ein Jahrzehnt in engste Beziehung trat. Die gewaltige Auffassungsweise Michelangelos wirkte so packend auf den jungen Venezianer, daß er allmählich aus seiner glühend leuchtenden Tonmalerei in eine auf strenge Zeichnung und große Komposition ausgehende Richtung übergang, wobei ihn jedoch bis in die späteste Zeit der angeborene koloristische Sinn vor allen römischen Nebenbuhlern auszeichnete. Bei dem engen Verhältnisse beider Künstler, das Sebastiano in unwürdiger Weise benutzt zu haben scheint, um Michelangelos Abneigung gegen den ihm in seiner Kunstrichtung unsympathischen Rafael immer mehr zu steigern, ist Michelangelos Beihilfe in Rat und Tat bei mehreren späteren Kompositionen Sebastianos durch den Brief-

wechsel beider Künstler gesichert; Michelangelo fertigte danach die Zeichnungen zu verschiedenen der bedeutendsten Kompositionen des Venezianers.

- Noch giorgionesk ist die große Darstellung mit dem Tode des Adonis in den Uffizien (Nr. 592, unter Morettos Namen), in den Formen schon auf Michelangelo weisend, in der schönen Landschaft und in der malerischen Stimmung noch rein venezianisch. (Über das ihm jetzt fast allgemein zugeschriebene Porträt der sog. Fornarina in der Tribuna s. u. Rafael, S. 809, d.) Von großer Farbenpracht ist auch die Pietà aus S. Francesco im Museo Comunale zu Viterbo: Christi Leichnam auf einem Linnen vor der trauernden Mutter ausgebreitet, die, von gewaltigem Charakter, mit fest geschlossenem Mund nach vorn gewandt inmitten des Bildes sitzt; ein Bild von fremdartig ergreifender Wirkung und höchst feierlicher Stimmung, dessen herrliche Komposition sehr an Michelangelo erinnert. — Etwa gleichzeitig entstand auch die unfertige (auf Schiefer gemalte) Madonna, das schlafende Kind aufdeckend, im Museum zu Neapel; rafaclisch in der Erfindung, von einem ganz eigenartigen Duft der kühlen, zarten Färbung. Vollendet ist die Umgestaltung zum römischen Stil in dem Martyrium der h. Agathe von 1520 (Pal. Pitti, Nr. 179), einem Bild, das in besonders glücklicher Weise Michelangelos große Zeichnung und männliche Auffassung mit ernster, fast florentinischer Farbenstimmung verbindet.

- Mehrere große Aufträge, die Sebastiano in dieser Zeit ausführte, zeigen am stärksten Michelangelos Einfluß und teilweise auch dessen Beihilfe. Die Fresken der 1. Kap. rechts in S. Pietro in Montorio zu Rom entstanden zwischen den Jahren 1514 und 1519. In dem Hauptbilde, der Geißelung Christi (1518, zu den Seiten Petrus und St. Franziskus), gibt er das Unleidliche wahrhaft groß; durch die bewegten Schergen ist die edle Duldergestalt in wirksamster Weise gehoben. Über diesem in der Rundung der Nische angebrachten Bilde (leider in Öl an die Wand gemalt und daher sehr nachgedunkelt) malte Sebastiano schon früher in der Halbkuppel die Verkündigung und an der Kirchenwand über der Nische beiderseits je einen Propheten in Begleitung eines Engels. Die Verkündigung leidet noch an dem Mangel an Kompositionssinn, der in den Farnesinafresken so sehr stört; die Propheten sind dagegen denen Michelangelos an der Sistinadecke nur zu nahe verwandt. (Eine eigenhändige Replik der Geißelung Christi im Museo Comunale zu Viterbo; eine große Taufe daselbst nur ein Schulwerk; eine kleinere Kopie der Geißelung in der Gal. Borghese.) — In S. M. del Popolo enthält die Kap. Chigi in dem Altarbild mit der Geburt Mariä, mehr noch in dem Wandbilde mit der Glorie Gott-Vaters spätere, reiche Kompositionen des Meisters,

groß gehalten, aber schon gesuchter und manierterter in den Formen und leider infolge Nachdunkelns fast ungenießbar.

Vor 1525 entstanden noch verschiedene Bildnisse, in denen des Meisters Bedeutung zur vollen Geltung kommt: im Museum zu Neapel das Papst Hadrians VI., großartig aufgefaßt, in der Färbung schon kühl, während das herrliche Bildnis eines schönen vollbärtigen Mannes im Pal. Pitti (Nr. 409) noch fast die alte venezianische Leuchtkraft besitzt, obgleich die Schiefertafel, auf der es gemalt ist, die Farben hat nachdunkeln lassen. Das Jünglingsporträt in der Tribuna (dat. 1512) wird ihm mit Unrecht zugeschrieben, steht vielmehr dem Lotto und Licinio nahe.

Von dem zweijährigen Aufenthalte des Meisters in seiner Vaterstadt nach dem Sacco di Roma (1527) zeugt sodann das Bildnis Aretinos im Stadthause zu Arezzo, noch als Ruine von großem Reiz; aber neben Tizians bekanntem Bildnis des Aretiners vermag es trotz großartiger Wiedergabe der brutalen und doch imponierenden Persönlichkeit nicht zu bestehen. Vielleicht gleichzeitig malte Sebastiano auch (überlebensgroß) den Andrea Doria in der Gal. Doria zu Rom: einfach aufgefaßt und doch in den kalten, fahlen Zügen ein so gewaltig treues Charakterbild, wie kaum ein zweites; nur in wenigen grauen Farben und doch in der Abstufung der Töne voll großartiger Kraft und Feinheit! — Nach seiner Rückkehr nach Rom (1529) entstand der treffliche Kopf Papst Clemens' VII. im Museum von Neapel (als Mönchskopf aufgeführt). Von demselben Papste besitzt die Galerie zu Parma ein nicht ganz gleichwertiges größeres Bildnis, mit einem Kammerherrn zur Seite. — (Wie ein spätes Werk des Künstlers erscheint das großartig gedachte Feldherrnbildnis eines Colonna in der Gal. Colonna zu Rom, Giorgione zugeschrieben.) Die Bilder seiner letzten Zeit sind fast ausnahmslos in das Ausland gewandert; im Vatikan (Anticamera delle Udienze) die edle Einzelgestalt des h. Bernhard, den Versucher unter den Füßen.

Sebastiano steht gewiß den großen Meistern der goldenen Zeit weit nach; aber trotz seiner Abhängigkeit hat er gelegentlich Werke geschaffen, die durch Größe und Schönheit der Form, Pracht der Farbe, pikante Wirkung der Beleuchtung und selbst durch packenden Ernst der Auffassung sich den Schöpfungen der Größten anschließen.

Der einzige Schüler Sebastianos, *Tommaso Laureti*, hat den 4. Saal im I. Stock des Konservatorenpalastes mit Fresken (Szenen der römischen Geschichte, M. Scaevola, Brutus und seine Söhne usw.) ausgeschmückt, in denen er sich mehr an die Art Giulios und Sodomas als an die seines Lehrers gehalten hat; in seiner spätern Zeit, zu Bologna, erscheint er mehr als Naturalist in Tintoretto's Art: Hochaltar von S. Giacomo Maggiore usw.

Mehrere gleichzeitige Künstler entwickeln sich im Anschluß an die genannten großen Meister, ohne sie jedoch völlig zu erreichen.

Rocco Marconi (1504 schon tätig, 1529 gestorben), ursprünglich wohl von Giorgione beeinflusst und im Gedanken durchaus von Palma abhängig, in der Farbe glühend und transparent wie wenige, in den Charakteren ungleich, müßte sich einmal zu einer großen Leistung zusammengenommen haben, wenn wir ihm die Kreuzabnahme in reicher Landschaft (Akademie von Venedig, Nr. 166), allein zuschreiben dürften; doch lassen sich deutlich mehrere Hände unterscheiden: *Basaiti* und vielleicht *Boccaccino* haben den Hauptanteil daran; Rocco hat nur hier und da die letzte Hand angelegt. — Seine Halbfigurenbilder mit dem venezianischen Lieblingsgegenstande, der Ehebrecherin vor Christus, (S. Pantaleone, Kap. I. vom Chor; Akademie, Nr. 334, Replik von fremder Hand; Pal. Reale, besonders gut und allein echt bezeichnet), sind seelenlos aufgeschichtet; besser das Bild in der Gal. Giovanelli. Sein Christus zwischen zwei Aposteln ist das eine Mal (Akademie von Venedig) in Anordnung und Charakteren unfrei, in der Färbung eine wenig glückliche Nachahmung der Art des Palma, das andere Mal (S. Giovanni e Paolo, rechtes Querschiff) eines der besten Bilder der Schule, mit den schönsten, mildesten Köpfen, zumal des Heilands, der sich dem Christustypus Bellinis nähert; Petrus mit der ausdrucksvollen Gebärde tiefster Ergebenheit; darüber ein musizierender Engelchor.

Eine sehr viel eigenartigere, phantasievollere Natur ist *Lorenzo Lotto* (1480—1556). Unstet seinen Wohnsitz wechselnd, zeigt er sich sehr verschiedenen Einflüssen zugänglich, und erscheint auch in seinen Schöpfungen sehr verschiedenartig, aber fast immer anziehend, selbst bestechend. Die kleinen frühesten Jugendwerke, die ihm jetzt zugeschrieben werden, befinden sich nicht mehr in Italien. Die frühesten Werke hier: ein paar Halbfigurenbilder mit der Madonna und Heiligen in der Gal. zu Neapel (um 1505), ein ähnliches Bild in der Gal. Borghese (1508), sowie die Mad. in der Glorie mit zwei Heiligen in Asolo (1506) und die großen Altarbilder in S. Cristina vor Treviso (1506) und im Municipio von Recanati (1508) zeigen im Aufbau und in den Typen wie in der Farbe vorwiegend den Einfluß von Giov. Bellini; in den kleinern Bildern daneben eine gewisse Verwandtschaft mit Dürer, wie dieser gerade damals in Venedig malte. Aus dieser Zeit das tüchtige Bildnis des Bischofs Bern. Rossi von Treviso, im Museum zu Neapel, früher Solario u. a. zugeschrieben. Allmählich macht sich daneben besonders das Vorbild Giorgiones geltend. Wiederholt hielt sich Lotto in der Mark Ancona auf, zuerst wahrscheinlich von 1508—1512, vorübergehend auch in Rom. Von 1512 datiert die Transfiguration im Municipio

zu Recanati und eine Grablegung in der Biblioteca zu Jesi. — Wenig später ist das (zweifelhafte) Halbfigurenbild der drei Menschenalter im Pal. Pitti (Nr. 110), sehr ansprechend und von leuchtender Färbung in Giorgiones Art (dem es neuerdings wieder zugesprochen ist). — Seit 1513 finden wir den Künstler auf mehr als ein Jahrzehnt in Bergamo ansässig, wo er damals seine Meisterwerke in S. Bartolommeo (Mad. mit zehn Heiligen, 1517), S. Spirito (Mad. mit vier Heiligen und einer Engelglorie, 1521) und S. Bernardino (h. Familie mit Antonius Abbas u. a. Heiligen, 1521) schuf. Die eigentümliche Verkürzung, in der die Figuren der Madonna und der um den Thron gruppierten Heiligen dargestellt sind, der Schmelz der hellen, prächtigen Färbung, das Streben nach Helldunkel und der eigentümliche Liebreiz in den Gesichtern, namentlich der Engel — alles weist auf eine nahe Berührung Lottos mit Correggio hin. In der Galerie ebenda eine Verlobung der h. Katharina (1523), mit dem trefflichen Bildnis des Stifters, und ein Presepio (1533). — Besonders interessant und als Fresken selten unter den Werken des Meisters sind die Malereien in S. Michele Arcangelo zu Bergamo (um 1523). — Noch vor 1526 siedelte Lotto wieder nach Venedig über. Hier entstand damals das Altarbild im Carmine (2. Altar links, 1529): der h. Nikolaus zwischen der h. Lucia und dem Täufer und mit Engeln auf Wolken über einer morgendämmernden Meeresbucht schwebend; in seiner Vernachlässigung immer noch ein herrliches poetisches Werk. — Noch reicher gehalten die Glorie des h. Antoninus, dessen Kapläne Bittschriften annehmen und Almosen verteilen (1542, im rechten Querschiff von S. Giovanni e Paolo). — Aus der Zeit seines späteren Aufenthalts in den Marken finden sich in Jesi in der Biblioteca die Verkündigung, die Madonna mit Heiligen (1526), die h. Lucia vor dem Richter (um 1530), mit der prächtigen Predella, und die Heimsuchung (1530) und in der Pinakothek zu Ancona die aus S. M. in Piazza stammende, ganz tizianisch empfundene Madonna in trono (eine treffliche Replik von 1546 in S. Giacomo dall'Orto zu Venedig); in der Kirche von Monte San Giusto bei Macerata eine Kreuzigung. — Von kirchlichen Tafelbildern, deren sich noch manche im Venezianischen, in den Marken und in der Umgegend von Bergamo finden, seien noch vermerkt: eine h. Familie (1534) in den Uffizien, in der Brera eine Pietà (1545), bei Dr. G. Frizzoni in Mailand eine kleine h. Katharina, in der Gal. Poldi eine h. Familie.

Noch mehr als bei den späteren Andachtsbildern fällt der Einfluß Tizians auf Lotto bei einer Reihe von Bildnissen ins Auge, die früher vielfach unter fremden Namen gingen. An vornehmer Haltung, feiner Auffassung und leuchtender Färbung stehen sie

denen des großen Venezianers kaum nach, haben aber meist etwas empfindsames im Ausdruck, etwas nervöses in der Positur und in dem flackernden Licht. Die Brera steht mit drei Bildnissen obenan: die junge Dame in reichster Tracht, von bezaubernder Anmut, übertrifft fast noch der hagere, rotbärtige Edelmann. — Von ähnlicher Meisterschaft in Rom das schöne Männerbildnis b der Gal. Borghese und der Bogenschütz in der Gal. des Kapitols; im Pal. Doria ein bärtiger Mann, sowie ein h. Hieronymus in einer Landschaft, ein Werk, das den Meister auf dem Höhepunkt der Entwicklung zeigt. — In der Gal. zu Bergamo ein Frauenbild mit landschaftlicher Ferne bei Mondlicht, ein kleines e Juwel. In der Gal. zu Treviso ein Mönchsporträt von 1526; im Museo Artistico zu Mailand ein tüchtiges Porträt eines jungen Mannes (Nr. 83). — Durch phantasievolle Auffassung ist ein kleines g allegorisches Bild im Pal. Rospigliosi in Rom ausgezeichnet: der Sieg der Keuschheit, ein Werk von besonders zierlicher Ausführung. — Den Arbeiten aus seinen letzten Lebensjahren, nach 1550, h so namentlich den sieben Tafeln im Pal. Apostolico zu Loreto, merkt man die Alterschwäche an. Die riesengroße Himmelfahrt i Mariä in der Pinakothek zu Ancona (von 1550) ist ein schwaches Plagiat des berühmten Bildes von Tizian.

Das Hinterland von Venedig hatte, wie wir sahen, schon im 15. Jahrh. eine Reihe hervorragender Kräfte zu der Künstlerschaft Venedig gestellt; im 16. Jahrh. verdankt ihm diese sogar alle ihre ersten Meister. Daneben entwickelt sich aber an einzelnen Plätzen, im steten Anschluß an die Lagunenstadt, eine beachtenswerte lokale Malerei, so namentlich in der nordöstlichen Provinz Venedigs, im Friaul, und im Westen in Brescia und Bergamo.

Im Friaul finden wir in fast allen Städten bis in die Alpen-täler hinauf bereits während der ganzen zweiten Hälfte des 15. Jahrh. eine Anzahl lokaler Künstler, die sich allerdings nur als Anstreicher im höheren Sinne bezeichnen lassen. Bilder von ihnen finden sich k noch in allen Orten des Friaul, namentlich in der Hauptstadt Udine, wo zuerst ein *Bellunello* und die Brüder *Dom.* und *Mart. di Candido* (da Tolmezzo) und *Gian Francesco da Tolmezzo* genannt zu werden verdienen. Während diese den Stil der älteren Vivarini halb kindlich, halb verknöchert wiedergeben, erscheinen *Giov. Martini da Udine* (Altar- bild im Dom daselbst; kleine Madonna von 1498 im Museo Correr m zu Venedig und die schwache Glorie der h. Ursula in der Brera von 1507) und *Girolamo da Udine* (Mad. zwischen vier Heiligen, von n 1494, im Castel Colalto, Krönung Mariä im Stadthause zu Udine) von Bellinis Kunstweise abhängig, wie sie diese von ihrem Landsmanne Cima kennen lernten. — Ein wirklich namhafter Meister

ist erst *Martino da Udine* (geb. um 1460—70, † 1547), auch *Pellegrino da San Daniele* genannt. In seiner Jugend den genannten Malern noch sehr verwandt, wie seine ältern Fresken in S. Antonio zu San Daniele, das Altarbild in Osopo (1494) und ein Bild im Dom zu Udine (1501, leider sehr übermalt) zeigen, kam er während eines Aufenthaltes in Venedig zwischen 1508 und 1512 unter den Einfluß Giorgiones, der neben dem seines jüngeren und talentvolleren Landsmannes Pordenone sich fortan in seinen Werken in vortheilhafter Weise geltend macht. Sein Hauptwerk, der umfangreiche Wandschmuck von S. Antonio in San Daniele, den er zwischen 1497 und 1522 ausführte, gibt ein vollständiges Bild seiner Entwicklung und ist auch wegen seiner Umfänglichkeit ein interessantes Denkmal der an Freskenmalereien armen venezianischen Schule. Ähnlichen Charakter hat das hervorragendste Altarbild des Meisters in S. M. de' Battuti zu Cividale, die thronende Madonna mit dem h. Donato und vier jungen weiblichen Heiligen, eines seiner seltenen späteren Werke (1528). — Eine Verkündigung in der Akademie zu Venedig (Nr. 151, dat. 1519) ist fast eine treue Wiederholung des gleichen Gegenstandes im Freskenzyklus zu S. Antonio.

In den Bergtälern des Feltrino ist gleichzeitig Pietro Luzzi, unter dem Namen *Morto da Feltre* bekannt, in ähnlicher Richtung tätig; zu dem vorherrschenden Einflusse Giorgiones kommen noch fremdartige Züge, die er dem Wanderleben seiner Jugendjahre verdankt. Einzelne Altarbilder und Häuserdekorationen in seiner Heimat.

Im Trevisanischen ist die Familie der *Pennacchi* zu nennen. *Pier Maria Pennacchi* (1464—1514 od. 15) ist noch ein echter Schüler des Giov. Bellini, von heller Färbung, glatter sauberer Durchführung, aber geringer Bedeutung. Charakteristische Bilder: die kleine Pietà im Museo Correr zu Venedig (von 1494, Nr. 39), die Verkündigung Mariä in S. Francesco della Vigna und der Tod Mariä in der Akademie (Nr. 657). Die ihm zugeschriebene Himmelfahrt Mariä im Dom zu Treviso ist dagegen jüngst als Werk seines Schülers *Dom. Capriolo* erwiesen worden, dem ein bez. und 1518 dat. Presepio in der Galerie zu Treviso und ein zweites bei Princ. Giovanelli angehören. — Von Pier Marias Bruder *Giovan Girolamo* sind die Mittelbilder und Halbfiguren in den Feldern der noch erhaltenen interessanten Holzdecken in S. M. de' Miracoli und S. M. della Visitazione zu Venedig, sowie in S. M. degli Angeli zu Murano. — Die vier Tafeln mit je einem Engel in S. Pietro Martire in Murano und die große Tafel der Madonna in der Sakristei von S. M. della Salute in Venedig befanden sich unter dem Chor der Nonnen in S. M. degli Angeli. — Der Sohn

des Pier Maria, *Girolamo (Pennacchi) da Treviso d. j.* (1497—1544), entwickelte sich direkt unter dem Einflusse von Giorgione und Pordenone. Das schöne Altarbild in S. M. della Salute, der h. Rochus zwischen Hieronymus und Sebastian, zeigt ihn (wenn es ihm mit Recht zugeschrieben wird) dem L. Lotto verwandt. Wie dieser frühe eine Wandertätigkeit beginnend, kam er in der Romagna, namentlich in Bologna, unter den Einfluß der dortigen Nachfolger b Rafafs, wie des Innocenzo da Imola. Die Altarbilder in Faenza (Chiesa della Commenda, 1533) und die dem Giorgione zugeschriebene, sehr übermalte, aus S. Maglorio in das Museum übertragene Madonna sind noch venezianisch in der Art des Pordenone; dagegen zeigen die grau in grau gemalten tüchtigen Fresken in der a Kap. S. Antonio in S. Petronio zu Bologna den florentinisch-römischen Einfluß. — Ein schönes männliches Bildnis von seiner Hand in der Gal. Colonna zu Rom, angeblich Poggio Bracciolini darstellend.

Alle diese Künstler überragt ein Meister so weit, daß er in Venedig als Nebenbuhler des Tizian aufzutreten wagte, *Giov. Antonio Sacchi da Pordenone* (1483—1539, bald als de Corticellis, de Sacchis, Regillo sich zeichnend, später von Ridolfi fälschlich Licinio gen.). Seine erste Ausbildung verdankt er den Malern des Friaul, insbesondere wohl dem Pellegrino; im Friaul hat er auch seine erste umfangreiche Tätigkeit entwickelt. Schon früh (wahrscheinlich zur Zeit seiner ersten Abwesenheit von Pordenone, 1506—13) haben dann Giorgiones und Tizians Vorbild seiner Eigenart zu glücklicher Entfaltung verholfen, die sich namentlich in der Größe der Auffassung und Formen und in lebendiger, selbst leidenschaftlicher Bewegung allen anderen Venezianern gegenüber bekundet.

Die höhere geistige Bedeutung an irgend einem Vorgange hervorzuheben war freilich wohl so wenig Pordenones Sache als die der Schule überhaupt, allein er ist ganz besonders frisch und lebendig in der Auffassung des äußern Lebens und behielt dabei in derarnation, zumal, wo sie im Helldunkel erscheint, eine dem Giorgione nahe kommende eigentümliche Wärme und Kraft. Seine Gestalten zeigen die echt venezianische Fülle und Schönheit, bei einer mehr männlichen Kraft.

Von Pordenones Werken ist uns namentlich außerhalb Venedigs, insbesondere in seiner Heimat, eine beträchtliche Anzahl erhalten, darunter mehrere umfangreiche Freskenzyklen, die von den verlorenen Schöpfungen der großen Meister einen gewissen Begriff geben. — Das Hauptwerk seiner Jugend sind die Fresken in der kleinen Kirche (S. Salvatore) des Castel Colalto bei Conegliano. Hier hatte schon gegen Ende des 14. Jahrh. ein tüchtiger giottesker Meister (in der Art der Paduaner) die linke Wand und die Decke

ausgemalt. Alles übrige ist von Pordenones Hand, der hier, nach dem Fortschritt innerhalb der einzelnen Darstellungen zu urteilen, längere Zeit und, wenigstens mit einer größeren Unterbrechung, bis nach 1513 malte. Die Fresken der rechten Wand (Anbetung, Verkündigung, Flucht nach Ägypten) zeigen noch große Ungleichheiten: einzelne übervolle Gestalten neben hageren und eckigen Figuren, fast schwülstige Gewandung neben nüchterner Faltengebung, Überfüllung im Aufbau neben Leere. Ähnlich ist dies auch bei der Auferweckung des Lazarus (die Gestalt des Auferweckten schon von großartig kühner Zeichnung; einige Figuren der Umgebung trefflich charakterisiert) und beim Jüngsten Gericht im Chor der Fall. Dagegen sind die Kompositionen der linken Chorwand, namentlich die Heimsuchung und die Verstummung des Zacharias, von diesen Mängeln in den Proportionen, Härten und Übertreibungen so viel freier, so schön in den Gestalten, so echt venezianisch im Sinne des Palma und Giorgione, so frei in der Anordnung, daß zwischen ihrer Entstehung und der der erstgenannten ein längerer Aufenthalt in Venedig wohl mit Recht angenommen wird. (In der Kirche zu Villanuova, unweit Pordenone, noch a Reste des Freskenschmuckes.) — Etwa gleichzeitig entstand eine Reihe farbenkräftiger Altarbilder mit schönen Gestalten: in Susi- b g a n a die thronende Madonna zwischen vier Heiligen, in Pord- o none selbst, in Dom, eine schöne Altartafel von 1515: vor einer köstlichen Landschaft Maria zwischen Christophorus und Joseph thronend, unten die Bildnisse des Stütters und seiner Familie; — ebenda an einem Pfeiler die hh. Erasmus und Rochus, al fresco (1525), und die Glorie des h. Markus, unvollendet und sehr schadhaf (1535), dem die „Dreieinigkeit“ in S. Trinita zu San Daniele a vorausging (1534). — Eine schöne skizzenhafte Madonna (al fresco) unter der Halle des Stadthauses zu Udine (1516). — Etwa gleich- o zeitig die thronende Madonna zwischen vier Heiligen auf dem Hochaltar der Kirche zu Torre bei Pordenone. — In den Jahren 1519 r und 1520 führte Pordenone im Dom zu Treviso die Fresken der g Kap. Malchiostro (Capp. dell' Annunziata) aus, die sich durch kräftige, leuchtende Färbung, wie durch Kühnheit der Zeichnung und Auffassung besonders auszeichnen.

Im J. 1520 erhielt Pordenone den Auftrag, den Freskenschmuck des Domes von Cremona zu vollenden. Bis 1522 malte er hier b an der rechten Wand des Mittelschiffes und über dem Eingange die außerordentlich umfang- und figurenreichen Darstellungen: Christus vor Pilatus, Golgatha, Kreuzigung und Kreuzabnahme und sechs Medaillons mit Prophetenfiguren, außerdem das schöne Altarbild der Madonna zwischen Paulus und Dominikus, mit musizierenden Engeln am Fuße des Thrones. Hier zuerst läßt Pordenone seinem Talent

die Zügel schießen, steigert das Große ins Kolossale, das Gewaltige ins Gewaltsame, wie namentlich in der Kreuzigung; selten hat er aber auch so große dramatische Wirkung erreicht; vor allem möchte die Kreuzabnahme zu den besonders tief empfundenen Kompositionen, die Gestalten darin zu seinen wirkungsvollsten gehören.

- Der gleiche Geist spricht aus einer Anzahl Kompositionen, die er nach seiner Rückkehr in die Heimat malte, namentlich aus den
- a Orgelbildern im Dom von Spilimbergo: Himmelfahrt Mariä, zu den Seiten Bekehrung des Paulus und Bestrafung des Simon Magus; kolossal in den Dimensionen, von beinahe Rubensscher Auffassung. (1524; in Tempera. In der Sakristei sechs Skizzen zu Gemälden.)
 - b In Pordenone entstand gleichzeitig das Altarbild mit St. Gottardo zwischen Sebastian und Rochus und zwei lautespielenden Engeln
 - c (1525; im Stadthause), großartig und von seltener Farbenpracht.
 - d Ein Freskenzyklus im Chor der Kirche zu Casarsa (unweit Susegana, 1525) zeichnet sich den eben genannten Werken gegenüber durch ein seltenes Maßhalten, gute Raumverteilung und edle Würde der Gestalten aus. Dasselbe gilt von den Fresken, mit denen er 1529—31
 - e zwei Kapellen in der Madonna di Campagna zu Piacenza ausmalte, die eine mit Szenen aus dem Leben Mariä, die andere mit Darstellungen aus der Katharinenlegende; sowie von den Fresken der Kuppel, wegen der geschmackvollen, reichen Ornamentik besonders bemerkenswert.

Im Jahre 1535 siedelte der Künstler nach Venedig über, nachdem es ihm gelungen war, sich zum ungarischen Ritter schlagen zu lassen und auch so seiner äußeren Stellung nach mit Tizian in die Schranken treten zu können. Hier hatte er bei vorübergehendem Aufenthalte schon 1528 in S. Rocco gemalt, wo die beiden großen Einzelgestalten der hh. Martinus und Christophorus erhalten sind. — Ein schönes, leider schadhafte Altarbild, Katharina mit

- g Sebastian und Rochus, in S. Giovanni Elemosinario (rechts vom
- h Chor). — In den Angeli zu Murano: das Hochaltarbild in Nachahmung Tizians. — Sein bekanntes Bild in Venedig, St. Lorenzo
- i Giustiniani von Heiligen und Ordensbrüdern umgeben (Akademie, Nr. 316, v. J. 1532), hat eine gar zu gesuchte Dramatik; die Santa conversazione sieht trotz aller Blicke und Gesten danach aus, als wüßten die Leute nicht recht, was sie einander zu sagen haben; — eine Madonna mit zwei Heiligen und der Familie Ottoboni zu ihren Füßen (ebenda, Nr. 321, die „Mad. del Carmelo“, v. J. 1525) befriedigt als reines und sehr schönes Existenzbild mehr, obgleich es den Altarwerken in seiner Heimat nicht gleichsteht. Ebendort (Nr. 305) ein prächtiges Frauenbild, groß gehalten und in palmesker Auffassung. Das Schönste von ihm in Venedig sind die Überreste
- k der Fresken im Klosterhof von S. Stefano, einzelne weibliche Ge-

stalten und nackte Putten, als Freskomalereien vielleicht das beste, was Venedig überhaupt noch besitzt. (Ähnlich die vorzüglichen dekorativen Fresken eines Hauses am Canal grande, gegenüber dem Museo Correr.)

Mit Gianantonio darf sein Neffe *Antonio Pordenone* nicht verwechselt werden, dessen Porträts denen eines Licinio und Bordone nahe stehen, ohne sie zu erreichen. Ein bezeichnetes männliches Bildnis vor einer Landschaft im Museo Artistico zu Mailand; ein ähnliches in den Uffizien (Nr. 585) unter dem Namen des Onkels. o

Von Giov. Ant. Pordenone nicht zu trennen ist sein Schüler und Schwiegersohn *Pomponio Amalteo* (1505—84). Das bedeutendste seiner im Friaul häufig vorkommenden Werke, die Fresken im Spital zu San Vito (voll. 1535), fast wie Pordenones eigene Arbeit; genreartig aufgefaßte Darstellungen aus der Jugendgeschichte Christi und der h. Jungfrau. Ebendort im Dom die h. Apollonia mit vier andern Heiligen (1533), die h. Magdalena, die Samaritanerin, die Fußwaschung und die späte Pietà (1572).

In dem westlichen Hinterlande Venedigs waren in den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrh. die Maler von Vicenza noch Nachfolger des Bellini. — In Padua lernten wir verschiedene Lokalmaler in den beiden Scuole daselbst kennen, die sie gleichzeitig mit Tizian in Fresken ausschmückten, meist in einem mäßigen, altertümlichen Stile. — Auch in Verona basiert die reiche Entwicklung der lokalen Malerschule dieser Zeit wesentlich noch auf dem Stile des 15. Jahrh. Doch gehen hier die jüngeren Meister, die wir oben (S. 735 fg.) schon kennen gelernt haben, allmählich unter dem Einflusse der venezianischen und teilweise auch der lombardischen Schule in den freien Stil der neuen Zeit über und bereiten das Feld für Paolo Veronese. — In Bergamo, das eine so beträchtliche Zahl talentvoller Künstler im 15. wie im 16. Jahrh. der Lagunenstadt gestellt hatte, fanden diese nicht genügende Beschäftigung, um sich hier dauernd ansässig machen und eine lokale Schule gründen zu können.

Um so beachtenswerter und eigenartiger sind die Leistungen, die namentlich im zweiten Viertel des 16. Jahrh. die Schule von Brescia hervorbringt. An der Spitze stehen drei sehr verschiedenartige, fast gleichwertige Künstler: Savoldo, Romanino und Moretto, die freilich hinter den großen Meistern Venedigs, deren Nachfolger sie sind, zurücktreten.

Giovanni Girolamo Savoldo (1480—1548) ist der älteste von ihnen, leicht kenntlich an dem eigentümlich kühlen, meist etwas schweren düstern Ton seiner Färbung, den er aus Vorliebe für die Wiedergabe abendlicher Beleuchtung oder künstlicher Lichteffekte wählte, den er aber auch in seinen Bildern mit gewöhnlicher Tagesbeleuchtung nie

ganz verleugnet. Innerhalb dieses grauen Tons ist seine Färbung oft kräftig und reich, seine Modellierung stets tüchtig; der geistige Ausdruck tritt dagegen meist hinter dem Streben nach wirkungsvoller Wiedergabe der Stoffe wie der landschaftlichen Stimmung zurück. Die Motive seiner größern Kompositionen und seine Einzelgestalten zeigen namentlich eine deutliche Anlehnung an Palma. — Seine am häufigsten wiederkehrende Komposition ist die h. Familie in abendlich beleuchteter Landschaft, von den Hirten oder einzelnen Heiligen verehrt; die Figuren gewöhnlich in halber Lebensgröße. So in der

- a Gal. Martinengo zu Brescia eine Anbetung der Hirten aus S. Barnaba, von schönem Effekt; ein ähnliches, leider verdorbenes Bild
- b in S. Giobbe zu Venedig (1540). Das von *Pensaben* begonnene
- c Altarwerk am Hochaltar von S. Niccolò zu Treviso vollendete Savoldo 1521. — Eine umfangreiche Madonna mit vier Heiligen,
- d Gestalten von seltener Energie und Größe, in der Brera (Nr. 234);
- e ein ganz verwandtes Bild von gleicher Komposition in S. M. in f Organo in Verona (1533). — Eine Transfiguration in den Uffizien (Nr. 645) zeigt den Gedanken Giov. Bellinis (S. 722, a) in den
- g Stil der neuen Zeit übersetzt; davon in der Ambrosiana zu Mailand (Nr. 52) eine große geringere Wiederholung, Lomazzo benannt.
- h — In der Gal. zu Turin eine h. Familie und eine schöne Anbetung
- i der Hirten, in der palmesken Art. — In der Kapitulinischen Gal. ein für Savoldo ganz charakteristisches imposantes Frauenporträt, unter Giorgiones Namen; dem Sebastiano nahe kommend.
- k In der Villa Borghese das Profilbildnis eines Jünglings (Nr. 139).
- l — In der Gal. Querini-Stampaglia in Venedig ein h. Abendmahl, ungewöhnlich tief im Kolorit und lebhaft in der Farbenskala.

— Außerdem befinden sich im Privatbesitz: eine anziehende Ruhe

- m auf der Flucht mit einem Blick auf Venedig im Pal. Albani zu Urbino, sowie ein sehr stimmungsvoller h. Hieronymus bei Lady
- n Layard in Venedig. — Die zwei h. Einsiedler in der Akademie zu Venedig (Nr. 328, datiert 1570), sind wohl Kopien nach Savoldo.

Von *Bernardino da Brescia*, einem Schüler und Nachahmer

- p Savoldos, die Orgeltüren von S. Michele in Murano; zwei noch
- q an Ort und Stelle, zwei jetzt im Museo Correr.

Savoldos fast gleichaltriger Landsmann *Girolamo Romanino* (1485—1566), in Brescia geboren, ist gewissermaßen dessen direktes Widerspiel. Statt der Savoldo eigentümlichen genreartig und auf landschaftliche Stimmung angelegten Kompositionen von mäßigem Umfange, statt seiner sorgfältigen, fast glatten Behandlung und kühlen Färbung finden wir bei Romanino einen ausgesprochenen Sinn für lebhafte Bewegung, reiche Szenerie und große volle Formen, eine kräftige, glühende Färbung und eine meisterlich breite

Behandlung, die namentlich in seinen Fresken eine große Wirkung hervorbringt. In der ältern Schule von Brescia ausgebildet, nimmt er sich Giorgione zum Muster für sein Kolorit. Im übrigen hat seine Kunstweise sowohl in der mehr äußerlichen Auffassung der Dinge wie in der Bravour des Machwerks viel gemein mit der Art des Pordenone, dem er innerlich verwandt war, ohne doch von ihm direkt Anregung und Einfluß erfahren zu haben. Gleich am Eingange seiner Tätigkeit steht ein Werk, das durch Farbenglanz und einschmeichelnde Formenschönheit einen so überwältigenden Eindruck macht, wie nur wenige Schöpfungen der venezianischen Malerei, das Altarbild in S. Francesco zu Brescia (dat. auf dem Rahmen 1502, aber wohl erst gegen 1511 ausgeführt): auf reichem Throne, hinter dem Cherubim einen grünen Vorhang halten, sitzt Maria; an den Stufen, andächtig zu ihr aufblickend, sechs Heilige des Franziskanerordens stehend und knieend; der prachtvolle Rahmen (s. S. 229, d) hebt die Wirkung des Ganzen. — Wenige Jahre später (1513) schuf der Künstler, den die Plünderung Brescias nach Padua vertrieben hatte, ein ganz verwandtes Meisterwerk, das sich jetzt in der Gal. zu Padua befindet: die Madonna thronend zwischen zwei Engeln, die sie bekrönen, und vier Heiligen: vorn ein Engel Tamburin schlagend; das schönste Tafelbild Paduas. Auch hier lebt in der äußerst geschmackvollen altertümlichen Anordnung die volle Schönheit des 16. Jahrh. und eine Farbenglut wie in Sebastianos Altarbild in S. Giov. Crisostomo. Ebenda ein großes, mehr dekoratives Abendmahl und eine thronende Madonna zwischen zwei Heiligen (1521); in dem Silbertone der hellen, schillernden Färbung, die dem Moretto zum Vorbilde diente (wenn darin nicht etwa Jugendwerke *Morettos* zu erkennen sind), fast ebenso fein wie die beiden zuerst genannten Altarwerke in ihrem leuchtenden Goldtone. Alle drei Bilder stammen aus S. Giustina. (Auch die beiden größern, dem Giorgione zugeschriebenen Cassonebilder mit mythologischen Szenen in Landschaft [Nr. 50 u. 56] gehören vielleicht ihm an.) — Ein ähnlich helles Bild von großer Anmut ist das kleinere Altarbild der Galerie Poldi zu Mailand, dort Moretto benannt; ebenso eine Madonna mit Kind in der Brera (ohne Nr.), und eine Madonna a bei Ch. Loeser in Florenz. — Ehe Romanino sich dauernd wieder in Brescia niederließ, malte er 1519—20 vier große Fresken im Chor des Domes von Cremona: Christus vor Pilatus, die Geißelung, die Dornenkrönung und die Verspottung Christi, sämtlich von energischer Farbenwirkung und voll schöner Motive und Gestalten, wenn auch in einzelnen Figuren zuweilen nachlässig und selbst schwerfällig. — Zwei besonders groß gehaltene, äußerst wirkungsvolle Fresken dieser Zeit besitzt jetzt die Gal. Martinengo zu Brescia (Nr. 10 u. 11): Christus in Emaus und Magdalena Christus die

Füße waschend; — auf gleicher Höhe stehen die Fresken der
 a. Corpus-Domini-Kap. von S. Giovanni Evang., die Romanino ge-
 meinsam mit dem jungen Moretto ausmalte: die Austeilung der
 Hostie durch den h. Apollonius, die Evangelisten Matthäus und
 Lukas und die Propheten, sowie (auf Leinwand) die Auferweckung
 des Lazarus und das Gastmahl des Simon. Das Altarbild ebenda
 b. (Sposalizio), ein zweites in S. M. di Calchera, der Bischof Apol-
 c. lonius die Hostie segnend, eine Kreuzabnahme in der Galerie
 Martinengo und andere Tafelbilder haben noch eine ähnliche
 tiefe und warme Färbung, ein leuchtendes, doch meist etwas
 eintöniges und schweres, rötliches Kolorit; — dagegen zeigen zwei
 spätere Bilder, Geburt und Beweinung Christi, ebenda, sowie die
 d. groß gehaltene Himmelfahrt Mariä in S. Alessandro in Bergamo
 den feinen perlgrauen Ton und die helle und doch leuchtende Fär-
 bung wie das bereits erwähnte Bild von 1521 in Padua. — Wie wirk-
 e. kungsvoll er auch das Bildnis zu behandeln wußte, bekunden zwei
 männliche Porträts der Gal. Martinengo zu Brescia, sowie meh-
 rere andere in den Privatsammlungen daselbst; auf eine feinere
 Nüancierung des Kolorits verzichtet der Meister freilich auch hier. —
 Im Jahre 1540 führte er eine Reihe tüchtiger dekorativer Fresken in
 f. bischöflichen Schloß zu Trient aus, die noch erhalten sind. —
 Ihres Inhalts wegen merkwürdig sind die Fresken mit Szenen aus
 g. dem Leben Bart. Colleonis in dessen Schloß Malpaga bei
 Bergamo. — Späte dekorative Werke sind die Orgelfügel im
 h. Dom zu Brescia (Heimsuchung und Geburt Mariä).

Bekannter noch als Romanino — namentlich durch seine zahl-
 reichen und zum Teil trefflichen Bilder im Auslande — ist *Ales-
 sandro Bonvicino*, gen. *Moretto* (geb. um 1498, † 1555), der bei
 fleißigem Studium der Venezianer, namentlich des Palma, sich an
 Romanino heranbildet und im Anschluß an dessen spätere Werke
 sein Kolorit harmonisch in einen feinen perlgrauen Silberton stimmt.
 In seinen späten Bildern artet die Färbung zuweilen in ein ein-
 töniges Grau (bei schwerem, rötlichen Kolorit) aus, und pflegen die
 Figuren zu unbestimmt, unförmig und zugleich zu empfindsam zu
 werden, während sie sonst in der Regel von einer reifen Schönheit
 und einer Noblesse der Haltung sind, der nur etwas mehr von der
 vollen Lebenswärme eines Palma und Tizian zu wünschen wäre. Ein
 eigentümlicher Zug von fast schwärmerischer Wehmut macht die
 Gestalten des Meisters noch besonders anziehend. Die Kirchen von
 Brescia: S. Clemente (5 Bilder), S. Francesco, S. M. delle
 Grazie, S. Giov. Evang., S. M. di Calchera, S. M. de' Miracoli,
 besitzen sämtlich meist mehrere und zwar fast ausnahmsweise um-
 fangreiche Altarwerke sowie einzelne Fresken des Meisters. Die

Bilder aus einer Reihe anderer Kirchen sind jetzt in der Städt. a
 Galleria Martinengo vereinigt. (Eine beträchtliche Zahl mehr
 oder weniger tüchtiger Altartafeln findet sich in der auch durch ihre
 landschaftlichen Reize anziehenden Umgebung von Brescia, am
 nächsten die bekannte Mad. in Paitone). Seine herrlichste Schöpfung: b
 die Krönung Mariä, unten in schöner Landschaft verschiedene Heilige
 von hinreißend anmutiger und zarter Bildung besitzt Ss. Nazaro c
 e Celso. — Ein frühes Bild, wie dieses, und von ähnlicher Schönheit
 ist die in Wolken thronende Maria mit den hh. Eufemia und Justina
 und zwei knieenden Bischöfen in der Galerie (aus S. Eufemia); d
 — ferner die Glorie der h. Margareta in S. Francesco (1530); — e
 der h. Antonius von Padua in S. M. delle Grazie; — ein Haupt- f
 werk, originell im Aufbau, von zarter Empfindung und köstlicher Fär-
 bung ist das Altarbild in der Städt. Gall. Martinengo (von 1539): g
 der h. Nikolaus, Schulkinder zum Thron der Madonna führend. —
 Die große Madonna in den Wolken mit drei Heiligen in der Brera h
 (Nr. 206) ist ein tüchtiges Bild, aber gerade die Hauptfigur hat
 hier etwas Trübes. (Ebenda mehrere Bilder mit einzelnen Heiligen.)
 — Das einzige unter den in italienischen Sammlungen noch vor-
 handenen Altargemälden Morettos, das den oben genannten Altar-
 bildern in Brescia ebenbürtig ist, befindet sich in Venedig in
 S. M. della Pietà (an der Riva), in einer Nonnentribuna über dem i
 Portal; es ist Christus beim Pharisäer, die Szene schön architek-
 tonisch angeordnet, mit großartigen Gestalten, in der Anordnung
 und Färbung wie eine Vorahnung von Paolo Veronese (datiert 1544).
 — Diesem verwandt ist der Christus zu Emaus in der Galerie k
 zu Brescia, von prächtiger Färbung und ernster, lebensvoller Dar-
 stellung. — In der Akademie zu Venedig die Einzelfiguren des l
 Petrus und Johannes auf landschaftlichem Grunde, fleißige und
 ansprechende aber nicht bedeutende Bilder. — Ferner besitzen in
 Bergamo (wo auch sein frühestes Werk unter Tizians Namen
 in der Galerie, Nr. 132, dat. 1518): S. Andrea, in Verona m
 S. Giorgio in Braida, in Rom die Gal. des Vatikans und der n
 March. Visconti-Venosta, in Mailand Dr. Frizzoni und in o
 Venedig Lady Layard Werke seiner Hand. p

Ganz besonders schätzenswert ist Moretto als Bildmaler: vor-
 nehme Haltung, geschmackvolle Anordnung und wahrhaft blendende
 Farbenpracht verleihen seinen Bildnissen einen hohen Reiz. Unter
 den in Italien erhaltenen kommt freilich keines denen in der Nat.
 Gallery zu London gleich. Es sind: der sogenannte Arzt des
 Pal. Rosso in Genua (1553), auch als Persönlichkeit eine wahr- q
 haft schöne Erscheinung; — ein schönes männliches Bildnis in der
 Gal. zu Brescia; — das Porträt einer jungen Dame im Pal. Maffei r
 ebenda (schadhaft); — ein Reiterporträt im Pal. Michiel delle s

- a. Colonne zu Venedig; in Casa Sola-Busca zu Mailand eines seiner seltenen Frauenbildnisse.

Zu einem trefflichen Bildnismaler entwickelte sich auch Morettos Schüler, *Giov. Batt. Moroni* († 1577). Moronis Bildnisse haben die einfache noble Haltung, wie die seines Lehrers, und eine fast noch treffendere ungesuchte Individualität; der eigentümlich klare graue Ton seines Kolorits basiert auf einer meist sehr einfachen Farbenskala. In späteren Bildern steigert sich gelegentlich die graue Färbung bis zur Eintönigkeit und Flauheit und das Kolorit erhält dann einen schweren rötlichen Ton. In den Uffizien ein schwarzgekleideter Mann in ganzer Figur, mit einem flammenden Becken (Nr. 586, von 1563), und die unvergleichliche Halbfigur eines Gelehrten, des „Gelehrten als solchen“; das vor ihm liegende Buch ist vielleicht schuld daran, daß der etwa 45jährige Mann schon wie ein Sechziger aussieht (Nr. 629). Ein treffliches Männerbildnis, das des Podestà von Bergamo, Ant. Navagero in der Brera (Nr. 214, von 1565); noch schöner das eines kränklich aussehenden Mannes von energischer Haltung in der Ambrosiana (1553). Einige andere Bildnisse in den Galerien zu Brescia (1560) und Bergamo (u. a. ein junger Herr und eine Dame in ganzer Figur, vortrefflich); ferner in Privatbesitz zu Bergamo und Trient (zwei Familienbildnisse bei Baron Salvadori). — Wie sehr er in seinen religiösen Darstellungen hinter seinem Lehrer zurücksteht, beweist die große Himmelfahrt Mariä im Dom zu Brescia (Kopie danach in der Brera, Nr. 218), zwei Madonnen mit Heiligen in der Brera (Nr. 232 und 256), die Marter des h. Petrus im Museo Artistico zu Mailand, sowie die Madonna mit vier Kirchenlehrern und die h. Klara in S. M. Maggiore in Trient.

In Bergamo war schon etwas früher als diese Meister Brescias ein Künstler tätig, der sich bei einer gewissen Anlehnung an Romanino in geschickter Weise Auffassung und Farbgebung, des Giorgione und Pordenone anzueignen verstand, *Giovanni Busi*, gen. *Cartani* (geb. um 1485, † 1541). Echte bezeichnete Bilder sind zwar selten, sie genügen aber, um ihm danach eine Reihe von Bildern im Stile des Palma und Giorgione, deren Namen sie nicht selten führen, zuzuschreiben. Zweifellos echte Bilder in seiner Heimat Bergamo und in Mailand: in der Brera (Nr. 210) die Madonna mit Joseph, sechs Heiligen und Engeln, die in der noblen Charakteristik besonders an Giorgione erinnern; in der Ambrosiana eine Kreuztragung, früher Luca d'Ollanda gen.; im Museo Artistico Loth und seine Töchter (Lotto zugeschrieben). — In der Gal. zu Bergamo u. a. eine h. Katharina in Landschaft und sein bestes Werk, das schöne Bildnis

eines Arztes von leuchtender Färbung; eine beträchtliche Zahl anderer Bildnisse und einzelne Heilige. — Eine ihm eigentümliche Art Halbfigurenbilder (u. a. in Casa Roncalli zu Bergamo, von 1519, a und in Casa Baglioni, ebenda) ist von eigenem Reiz durch die phantastische und dabei gefällige Tracht der vornehmen Leute und gewisse fein angedeutete novellenartige Bezüge. — In der Gal. b Borghese zu Rom eine Madonna mit dem h. Petrus.

Bernardino Licinio aus Bergamo (nicht aus Pordenone und ohne Beziehung zu Giov. Antonio), schon 1511 in Venedig tätig und als Bildnismaler ganz von Giorgione beeinflusst (dat. Bilder 1524—44), ist der Urheber mehrerer Familienbilder, die seinen angeblichen Bruder, umgeben von Angehörigen und Schülern, darstellen; das in Italien erhaltene Exemplar, in der Gal. Borghese zu Rom, ist ein in jeder c Beziehung tüchtiges Beispiel. Ebenda, venezianische Schule benannt, eine h. Familie. — Sein bestes Altarbild, eine Madonna mit Heiligen, meist Mönchen, in den Frari zu Venedig, 1. Kap. links a vom Chor; ohne besondern Adel des Gedankens oder des Ausdruckes, aber von reicher Farbenpracht und Lebensfülle (1535). — Von ähnlichen Vorzügen die thronende Madonna in der Kirche von Sarego, e aus demselben Jahre. — In Rom, Palazzo Doria, eine h. Familie, f mit Anklängen an Paris Bordone. — Im Pal. Balbi-Senarega zu g Genua trägt eine große h. Familie mit Stiftern den Namen Tizian. In der Gal. zu Rovigo eine geringere h. Margareta zwischen zwei h weiblichen Heiligen (Nr. 4) und ein männliches Porträt (Nr. 8). — Ein charakteristisches Frauenporträt in der Gal. zu Bergamo, i (Lochis, Nr. 197, mit Unrecht dem Giorgione zugeschrieben); ein zweites im Museo Artistico zu Mailand. Ebenso gehört ihm k wohl auch das imposante Bildnis der „Schiavona“ in der Gal. l Crespi zu Mailand, sowie das Bildnis eines Venezianers in den Uffizien (Nr. 155, unter Ignoto toscano). m

Die jüngere Generation der Maler von Cremona haben wir zum Teil schon kennen lernen (S. 748, d). Außer Bembo, Gal. Campi und Altobello Melone war auch *Cristoforo Moreto* 1515—20 an der Ausschmückung des Doms beteiligt. Ihre Kunstweise wurde wesentlich durch den Eindruck der Fresken Romaninos und Pordenones bestimmt; später tritt der Einfluß des Giulio Romano hinzu. Nur das Haupt der Malerfamilie *Campi*, *Galeazzo* (1477 bis 1536) blieb in der Anschauungsweise des Boccaccino (s. oben S. 747) befangen. Bilder von ihm in S. Sebastiano (Mad. in n trono zwischen den hh. Sebastian und Rochus, bez. u. dat. 1518, peruginesk), S. Giovanni in Croce (Mad. della Misericordia), o S. Agostino (Mad. in trono), S. Abbondio (Madonna in Halb- figur von Engeln gekrönt und angebetet, als Altobello Melone),

a S. M. Maddalena (Triptychon des Presepio mit vier Heiligen), S.
 b Sigismondo (Fresko des h. Abendmahls im Refektorium) und im
 c Museo Civico (Mad. in trono mit den hh. Christoph und Klara,
 1503). — Außerhalb Cremonas sind zu erwähnen: die Mad.
 mit den hh. Blasius und Antonius (bez. u. dat. 1517) in der
 d Brera, in Casa Borromeo zu Mailand eine Predella mit der
 e Verkündigung und Christus im Tempel, und in Bergamo (Lochis
 Nr. 209) die Darstellung im Tempel (als Boccaccino). — Von seinen
 Söhnen *Giulio* (1502—72), *Antonio* und *Vincenzo*, sowie von seinem
 Neffen *Bernardino* (dem Lehrer der *Sofonisbe Anguisciola*) zahlreiche,
 meist wenig erfreuliche Werke in Cremona; am erträglichsten die
 f des *Giulio*. Von ihm in S. Abbondio die Madonna mit den h.
 Rittern Nazaro und Celso, 1527, von venezianischer Farbenschön-
 g heit, ferner sein Meisterwerk in S. Sigismondo, Mad. in gloria
 mit den Bildnissen Fr. Sforzas und seiner Gemahlin (1540). Außer-
 h halb Cremonas sind von ihm in der Brera eine Mad. in Glorie
 mit Heiligen (1530, Nr. 428^{bis}), und ein Presepio mit Heiligen
 i (Nr. 224), in den Uffizien das Bildnis seines Vaters (1535). —
 k Seine Wandmalereien in S. Margherita zu Cremona, von 1547,
 l sind kalt und gespreizt, besser die in S. Agata (Marter der
 Heiligen, Madonna das Kind säugend, 1537), späte manierierte
 m Sachen im Dom (1566—68). — Von dem jüngeren *Bernardino*
 n *Gatti* (c. 1495—1575) findet man Malereien in S. Pietro (Fresko
 o der Brotvermehrung im Refektorium, 1552), im Dom (Fresko der
 Auferstehung 1529 und Hochaltarbild der Himmelfahrt Mariä 1573,
 p unvollendet) und in S. Sigismondo (Deckenbild der Himmelfahrt
 Christi, 1553). — Von *Gian Franc. Bembo* außer den zwei Fresken
 q im Dom (Anbetung und Darstellung von 1515) in S. Pietro
 eine Mad. in trono mit drei Heiligen und dem Donator, von 1524,
 von Rafaels Madonna del Baldachino beeinflusst. Die Werke der
 sechs Schwestern *Anguisciola* meist im Ausland. Das Selbstporträt
 r der *Sofonisbe* in den Uffizien (Nr. 400); von *Lucia* ein artiges
 s Bildnis ihrer Schwester Europa in der Gal. zu Brescia.

Von *Calisto Piazza* aus Lodi († nach 1561), einem unselbstän-
 digen, von Romanino abhängigen und später sehr verflachten Künst-
 tler, vier große Altarbilder in Lodi, *Incoronata*, 1. Altar rechts:
 die Bekehrung Pauli; 2. Altar rechts: die Enthauptung Johannes
 (1530); 2. Altar links: die Kreuzabnahme mit Passionsbildern (1538);
 u im Dom der Kindermord. — Anderes in S. M. presso S. Celso in
 v Mailand; in Brescia, S. M. di Calchera, eine Heimsuchung
 w von 1525; ebenda in der Städt. Galerie eine bez. Anbetung von
 x 1524; eine große Madonna mit Heiligen in der Brera (Nr. 225),
 y ein Herodias mit dem Haupte des Täufers im Museo Civico zu

Verona (Nr. 83, unter *Giorgione*). — Von Romaninos brescianischen Schülern wurde *Lattanzio Gambara* schon als Dekorator genannt (s. S. 256, f). — *Girolamo Muziano*, später in Rom Nachahmer Michelangelos, behielt selbst noch bei seinen manierten Werken ein wenigstens halbvenezianisches Kolorit; am kenntlichsten vielleicht in der „Verleihung des Schlüsselamts“, in S. M. degli Angeli zu Rom (beim Eingang ins Hauptschiff links).



In Venedig beginnt allmählich Tizian auf die gesamte Malerei einen überwältigenden Einfluß zu üben, ohne jedoch — wie die großen Meister der florentinisch-römischen Schule — wirkliche Talente ihrer Originalität und eigenartigen Entwicklung zu entziehen.

Unter den eigentlichen Schülern und Gehilfen Tizians begegnen wir zunächst einigen seiner Verwandten. Von seinem Bruder *Francesco Vecellio* († 1559) sind z. B. die Orgelflügel in S. Salvatore gemalt; innen die Verklärung und Auferstehung, außen Augustinus, der knieende Mönche ordiniert, und Theodorus in einer Landschaft, in jener grandiosen, freien Darstellungsweise, die man in Tizians Fresken zu Padua bemerkt. In San Vito (Friaul) ein großes Altarbild (von 1524), Madonna mit Heiligen, schön und würdig. Von ähnlichem Charakter die giorgioneske Auferstehung in S. Francesco della Vigna (1. Kap. rechts, 1516), mit stimmungsvoller Abendlandschaft. — Von Tizians Neffen *Marco Vecellio* (1545 bis 1611) eine Madonna della Misericordia im Pal. Pitti (Nr. 484) von kräftiger, satter und durchsichtiger Farbe bei flauer Ausführung; und in S. Giov. Elemosinario zu Venedig (links) das Bild dieses Heiligen nebst Markus und einem Stifter. — Von Tizians Sohn *Orazio Vecellio* sind hauptsächlich Bildnisse, aber wenig namhafte, vorhanden; in S. Caterina zu Venedig: Tobias mit dem Engel, von kräftigem Kolorit, im Dom zu Belluno (2. Altar r.) Mad. in gloria mit h. Sebastian, Papst und Stifter, und in Pieve di Cadore (Dom): Madonna in Wolken und h. Abendmahl, flauere Arbeiten.

Zu den glücklichsten Nachfolgern Giorgiones und Tizians gehört *Bonifazio dei Pitati* (geb. zu Verona 1487, † 1553 zu Venedig), in Venedig unter Palma und Giorgiones Werken ausgebildet. Nach seinem Tode führten seine Schüler: *Antonio Palma*, *Battista* und *Marcantonio di Bonifazio* u. a. seine Werkstatt, ähnlich wie die „Heredes Paoli“, fort und malten die große Zahl handwerksmäßiger Bilder, die bald dem Bonifazio, bald Tizian oder Giorgione zugeschrieben zu werden pflegen.

Wenn man diese Bilder als Ganzes übersieht, so zeigt sich, was in Venedig der Ersatz für die mangelnden Fresken war, nämlich jene großen auf Tuch gemalten Geschichten, die an heiligen und

profaner Stätte in einiger Höhe, etwa oberhalb des Wandgetäfels aufgehängt wurden. Es ist für den ganzen Schulstil von Bedeutung, daß das Breitbild hier (aus Gründen des Raumes) durchgehends den Vorzug erhielt vor dem Hochbild. Sodann offenbaren diese Meister glänzend, wie und weshalb die Venezianer zweiten und dritten Ranges den Florentinern und Römern der entsprechenden Stufe so weit überlegen sind. Die Auffassung des Momentes, so niedrig sie ihn fassen, bleibt wenigstens ganz naiv; der veredelte Naturalismus, der die Lebenskraft der Schule ist, treibt sie von selbst auch zu stets neuer Anschauung des Einzelnen; was sie aber von ihren Meistern entlehnen, jene Summe von Reizmitteln aus dem Gebiete der Farbe und des Lichtes, das nimmt die Nachwelt auch aus zweiter Hand auf das dankbarste an. (Florentiner und Römer dagegen entlehnen von ihren Meistern Einzelelemente der Schönheit und der Energie zu konventioneller Verwertung und legen sich auf das Ungeheure und das Pathetische.) Einen höhern geistigen Gehalt darf man freilich bei den meisten Venezianern nicht suchen, und so auch bei Bonifazio nicht und noch weniger bei seinen Nachahmern; indes stören auch diese nicht durch platte Roheit der Auffassung.

Als Jugendwerke des *Bonifazio* werden jetzt bezeichnet: eine
 a h. Familie mit dem Erzengel und Tobias in der *Ambrosiana*, dort
 als *Giorgione* aufgeführt, eine *Madonna* unter *Tizians* Namen in
 b *Pal. Colonna* zu Rom und ein ähnliches Bild als *Palma* im *Pal.*
Pitti (Nr. 84). Ein größeres *Madonnenbild* (mit den hh. *Omobono*
 c und *Barbara*) im *Palazzo Reale* zu Venedig (dat. 1530) leitet
 mit der Glut seiner Farben und dem lieblichen Ausdruck seiner Ge-
 a stalten schon zu den berühmten Hauptwerken in der *Akademie* zu
 Venedig über. Obenan steht das *Mahl des reichen Mannes* (Nr. 291);
 das anziehendste *Novellenbild*, das uns den schönsten Einblick in das
 Leben des vornehmen Venezianers bietet; von einer Farbenpracht,
 einer Schönheit der Gestalten, einem Reiz der landschaftlichen Ferne,
 die *Tizians* Meisterwerke um 1510—20 als Vorbild erkennen lassen.
 Von ähnlichen Vorzügen ebenda die *Anbetung der Könige* (Nr. 281),
 — der Erlöser zwischen andächtig verehrenden Heiligen thronend
 (Nr. 284, von 1530), noch fast streng in der Anordnung und von
 vornehm ersten Gestalten, — und der *Kindermord* (Nr. 319, 1545
 bezeichnet), ein für den Meister freilich sehr wenig geeigneter
 Gegenstand. Diesen Bildern stehen einige gleich umfangreiche
 derselben Sammlung wenig nach: eine zweite *Anbetung der Könige*
 (Nr. 287), das *Urteil Salomos* (Nr. 295 von 1532) und eine kleine
 h. Familie mit Heiligen in einer Landschaft, nach *Palmas* Vor-
 bild (Nr. 269). — Den besten unter den vorgenannten Werken
 reiht sich ein Bild der *Brera* gleichwertig an: die *Findung Mosis*
 (Nr. 209), früher als ein Hauptwerk des *Giorgione* allgemein be-

wundert. Verglichen mit dem Bilde Rafaels (Loggien) wird man das Ereignis als solches ungleich weniger deutlich und ergreifend dargestellt finden; allein welcher Neid erfaßt die moderne Seele, wenn der Maler aus dem täglichen Leben, das ihn umgab, aus diesen genießenden Menschen in ihren reichen Trachten, eine so wonnvolle Nachmittagsszene zusammenstellen konnte! Die höchste Wirkung liegt, analog den Charakteren Bellinis, darin, daß man das Gemälde für möglich und noch vorhanden hält. (Kleinere Darstellungen desselben Gegenstandes im Pal. Pitti (Nr. 161) und in Pal. Chigi zu Rom.) Die Brera besitzt auch das Hauptwerk des öfter vorkommenden Gastmahls zu Emaus (Nr. 215; derselbe Gegenstand in den Uffizien [Nr. 1037], sehr schadhast, unter Palmas Namen). — Eine gute Santa Conversazione in der Gal. Giovanelli zu Venedig. a

Von den beiden großen Abendmahlsbildern enthält das in S. Angelo Raffaello (rechts von der Tür) eine Anzahl schöner, selbst inniger Köpfe, der Moment des „Unus vestrum“ (S. 775) spricht sich noch deutlich aus. In dem andern Abendmahl, in S. M. Mater Domini (linkes Querschiff), kam es doch dem Maler schon nicht auf den Moment an; die Apostel, in gleichgültigem Gespräch, achten gar nicht auf Christus. — Besonders charakteristisch sind die großen Heiligenfiguren in der Akademie, eine Madonna mit Heiligen (Nr. 325) u. a. Bilder der oberen Reihe an der Nordwand der Sala dei Bonifazi, bei denen das Mittelbild vom Meister, die Flügel von den Schülern gemalt wurden. — Außerhalb Venedigs sind bemerkenswert: im Pal. Pitti Christus unter den Schriftgelehrten (Nr. 405), ein späteres Bild; eine Ruhe auf der Flucht (Nr. 89) und die Sibylle mit Kaiser Augustus (Nr. 257), letztere beide Bordone zugeschrieben; in der Gal. Borghese zu Rom drei Bilder: die Söhne Zebedäi mit ihrer vor Christus knieenden Mutter; die Rückkehr des verlorenen Sohnes (beide tüchtig und wie die meisten Bilder im Pal. Pitti wohl spätere Arbeiten von Bonifazio selbst); sowie eine unbedeutende Ehebrecherin; in der Gal. zu Modena eine schöne Anbetung der Könige (Nr. 467) neben geringeren Einzelgestalten u. s. f.

Am ehesten mit Bonifazio zu vergleichen ist der minder begabte Schüler Tizians *Polidoro Veneziano* (*Polidoro Renzi da Lanzano*, 1515—75). Von ihm eine datierte Madonna mit Heiligen (Nr. 323) in der Akademie zu Venedig, eine Madonna in Anbetung des Kindes im Pal. Pitti (Nr. 483). m

An seine Lehrer Tizian und Palma zugleich lehnt sich *Paris Bordone* (1500—71). Unter den venezianischen Meistern erreicht er vielleicht die größte Anmut und Zartheit, die oft bezaubernd wirkt. Sehr häufig aber artet seine Kunstweise in flauweicheit und Unbestimmtheit der Charakteristik und Zeichnung aus; seine Färbung

leidet zuweilen an unerträglicher Härte und Glätte. Das Vorzüglichste leistet er im Porträt; seine idealen Halbfiguren junger, schöner Frauen gehen unmittelbar auf Palma und Tizian zurück und sind meist an einer unangenehmen hektischen Röte auf Backen und Hals kenntlich. Seine Stärke liegt überhaupt nicht im Nackten; seine pfirsichblütenfarbigen schillernden Gewänder aber verbinden sich mit dem rosigen Fleischtone und der kraus behandelten Landschaft von gesättigtem Grün zu bestechender Gesamtwirkung. Ein treffliches

a Bildnis ist das eines jungen Mannes in den Uffizien (Nr. 587);
 b nicht minder die dicke „Amme des Hauses Medici“ im Pal. Pitti
 c (Nr. 109). — Im Pal. Rosso zu Genua das wunderbare Porträt eines bärtigen Mannes in schwarzem Kleide mit roten Ärmeln, an einem rotbezogenen Tische, in der Hand einen Brief, hinten eine Balustrade; ebenda eine Frau in rosenfarbenem Unterkleide und
 d goldstoffnem Oberkleide. — In der Brera neuerdings ein von Tizian abhängiges Liebespaar. — Größere Darstellungen heiliger
 e Szenen sind nicht seine Sache: in dem Abendmahl zu S. Giovanni in Bragora (nach der ersten Kap. links) sehen die Gebärden aus wie ein Abhub von Reminiszenzen aus den Werken besserer Meister;
 f — das Paradies (in der Akademie) ist vollends ein ganz schwaches Werk, die unglücklichste Nachahmung des Tintoretto; dagegen verdankt man dem Bordone das am schönsten gemalte Zeremonienbild, das überhaupt vorhanden sein mag (ebenda, Nr. 320): der Fischer, der dem Dogen in Gegenwart einer erlauchten Versammlung einen Ring überreicht, den ihm der h. Markus gegeben. Dieses Werk ist gleichsam die reifste, goldenste Frucht der mit Carpaccios Historien beginnenden Darstellungsweise, auch in Beziehung auf die Prachtbauten, zwischen denen die Tatsache vor sich geht. — Die große
 g h. Familie im Pal. Rosso zu Genua ist sehr bedeutend, doch arg mißhandelt. — Bordonos Vaterstadt Treviso besitzt ein Hauptwerk in der farbenprächtigen Anbetung der Hirten im Dom, mit dem Zuge der herannahenden drei Könige in der Ferne, noch in
 i Anlehnung an Giorgione erfunden; ebenda in der Pinakothek
 k (III, 73) eine h. Familie, dort als Palma Vecchio aufgeführt. —
 l In Venedig eine besonders gute kleine Madonna mit Heiligen, in
 m der Gal. Giovanelli. In S. Giobbe (3. Alt. r.) die hh. Andreas, Antonius und Nikolaus, groß im Ausdruck, tief und ernst im Konlorit, spät. — In der Brera nicht weniger als fünf, zum Teil
 n recht ansprechende Bilder; in S. M. presso S. Celso zu Mailand
 p eine sehr gute h. Familie. — In Rom, Pal. Colonna, eine h. Familie mit der prachtvollen Gestalt des h. Sebastian, und eine (Bonifazio genannte) kleine h. Familienszene mit Anna und Hieronymus
 q von seiner schönsten Art; im Vatikan (Anticamera delle Udienze)
 r ein trefflicher h. Georg mit schöner Landschaft; im Pal. Doria

eins seiner unerfreulichen Halbfigurenbilder: Mars mit Venus und Amor. — Dem Bordone muß auch der unter Giorgiones Namen gehende „Seesturm“ in der Akademie zu Venedig (Nr. 516) ^a zugesprochen werden. Phantastisch erdacht (vielleicht von Giorgione entworfen), lebensvoll in der Bewegung, entspricht das Bild doch keineswegs seinem Ruf; die schwere Färbung des Fleisches ist für Bordone besonders charakteristisch.

Von Bordones einzigem Schüler, *Francesco de Dominicis*, eine durch die malerischen Trachten und die Ansicht des alten Doms interessante Prozession in der Sakristei des Domes zu Treviso. ^b

Von *Battista Franco*, der auch in Rom nach Michelangelo studiert hatte, ist bei Anlaß der dekorativen Malerei, der er seinem Talente gemäß am ehesten angehört, die Rede gewesen (S. 246, f).



In der zweiten Hälfte des 16. Jahrh., als alle andern Schulen in den tiefsten Verfall geraten waren, hielt sich die venezianische noch in einer bedeutenden Höhe, durch die größere Vernunft der Besteller, durch die Unerschöpflichkeit des Naturalismus und durch die fortdauernde Praxis der Reizmittel des Kolorits. Trotzdem macht sie jetzt einen wesentlich anderen Eindruck. Wir versparen das Werk der ganzen Schule, die Ausmalung des Dogenpalastes, auf das Ende und nennen hier zuerst die übrigen Werke der betreffenden Künstler.

Der erste, welcher der Schule eine neue Richtung gab, war *Jacopo Robusti* gen. *Tintoretto* (1518—94). Anfangs kurze Zeit Schüler Tizians und von Hause aus sehr reich begabt, empfand er bei seinem fast stürmischen Temperament gerade das, woran es in Venedig fehlte, und drängte auf eine mächtig bewegte, dramatische Historienmalerei hin. Er studierte Michelangelo, kopierte auch bei künstlichem Licht nach Gipsabgüssen und Modellen, nicht um seine venezianische Formenbildung zu idealisieren, sondern um sie ganz frei und gelenk zu machen für jede Aufgabe und um ihr durch die wirksamsten Lichteffekte eine neue Bedeutung zu geben. Glücklicherweise blieb er dabei in seinem tiefsten Wesen Naturalist. Jene Verschleppung der Manieren der römischen Schule blieb wenigstens der guten Stadt Venedig erspart. Unter diesen Umständen büßte er in vielen seiner Werke bloß das venezianische Kolorit ein, das mit der starkschattigen Modellierung an sich unverträglich ist, auch vielleicht bei Tintoretto technischen Neuerungen und einer krampfhaften Hast und Flüchtigkeit der Arbeit unterliegen mußte. Man darf sich dabei wundern, daß in so vielen Fällen seine Farbe überhaupt gerettet, ja daß ein Helldunkel vorhanden ist. Manches

freilich erscheint ganz entfärbt, dumpf und bleiig. — War er nun aber der Poet, der das Recht gehabt hätte zu seinen großen Neuerungen? Es steckte in ihm neben vielem Großen doch auch eine gewisse Roheit und Barbarei der Empfindung; selbst seine künstlerische Moralität schwankte oft, so daß er bis in die gewissenloseste Sudelei versinken konnte. Es fehlt ihm die höhere Gesetzmäßigkeit, die der Künstler, besonders bei Wagnissen und Neuerungen, sich selber geben muß. Bei seinen ungeheuren Unternehmungen, die an bemaltem Quadratinhalt vielleicht das Zehnfache von dem ausmachen, was die Frucht von Tizians hundertjährigem Leben ist, kommt man auf die Vermutung, daß er dergleichen als Mindestfordernder an sich gebracht und größenteils als Improvisator durchgeführt habe.

Es gibt von ihm zunächst treffliche Bildnisse, die in Venedig
 a noch nicht sorglos gemalt werden durften. Im Pal. Pitti (Nr. 65):
 die Halbfigur eines alten Mannes im Pelzrock, von strahlender
 Schönheit und das meisterlich breit ausgeführte Bildnis des V. Zeno
 b (Nr. 131); — in den Uffizien eine stattliche Reihe von Bildnissen;
 darunter das Selbstbildnis (378), das con amore gemalte des Jac.
 Sansovino (Nr. 638) und das ebenfalls ausgezeichnete des Ad-
 mirals Venier in voller Rüstung (Nr. 601); prachtvoll das lebens-
 c große Bildnis eines jungen Durazzo im Pal. Durazzo zu Genua;
 a andere überall, namentlich im Dogenpalast. Das einzige Frauen-
 porträt von ihm in Italien die sog. Königin in Bergamo (Carrara
 Nr. 111). — Sodann sind überhaupt Werke seiner frühern Zeit
 durch den vollen tizianischen Goldton ebenso schätzenswert, als
 die irgend eines andern Nachfolgers des großen Meisters; so das
 e Abendmahl in S. Ermagora (1547), noch altertümlich streng in
 der Anordnung, aber schon von gesättigtem Kolorit (ein zweites
 f Abendmahl in S. Simone grande); so das naive Bild: Vulkan,
 g Venus und Amor, im Pal. Pitti, dessen gleichen man in Venedig
 kaum finden wird. Ebenso schön, mit Tizians goldenem Pinsel
 gemalt, eine Leinwand mit einem männlichen und drei weiblichen
 h Brustbildern, die sich von einer Engelsglorie abheben, im Pal. Co-
 lonna zu Rom; dort auch ein sitzender ällicher Mann, mit Aus-
 sicht auf die Lagunen im Abendlicht, ein Doppelporträt eines be-
 jahrten Herrn mit seinem Sekretär, und ein Narziß an der Quelle
 in schöner Landschaft. — Sonst noch bemerkenswert: in der Ga-
 lerie des Kapitols Taufe, Stäupung Christi und Ecce homo; im
 k Pal. Pitti eine kleine Abnahme vom Kreuz, von mächtiger Wir-
 kung; in der Brera namentlich die Beweinung Christi (Nr. 217). —
 m Auch die Deckenstücke mit ovidischen Metamorphosen in der Gal-
 n von Modena sind noch ziemlich farbenreich. — In Venedig be-
 o sonders merkwürdig das farbenprächtige Wunder des h. Markus,

der einen gemarterten Sklaven aus den Händen der Heiden rettet (Akad. Nr. 12, von 1548). Hier geht Tintoretto vielleicht zum erstenmal über alle bisherigen venezianischen Absichten hinaus; die Szene ist ungleich bewegter und konfuser; der Künstler sucht Verkürzungen der schwierigsten Art auf und verrät z. B. in dem häßlich kopfabwärts schwebenden Heiligen, daß alle höhere Auffassung ihm nichts gilt, sobald er seine äußerliche Meisterschaft an der Tag zu legen Anlaß hat. — Von gleicher Meisterschaft und noch größer in der Erfindung und Lichtgebung ist das als Gegenstück gemalte Bild der Brera, die Auffindung der Leiche des h. Markus. Ähnlich zwei andere Szenen aus diesem Markuszyklus im Pa. Reale zu Venedig. — In der Akademie weiter eine ebenfalls noch schön gemalte, leuchtende aber frivole Darstellung der Ehebrecherin, der man es ansieht, daß sie den gemeinen Christus nicht respektiert. — Adam und Eva (ebenda), ein Jugendwerk, zeigt noch den Anschluß an Tizian; — geringer das Gegenstück: der Tod Abels. — Ein anderes Werk der guten Palette: die Geschichten des wahren Kreuzes, im rechten Querschiff von S. M. Mater Domini. — Die große Hochzeit von Kana in der Sakristei der Salute (kleineres Exemplar in den Uffizien) ist ein stattliches Genrebild von häuslichem Charakter (nicht von fürstlichem wie bei Paolo Veronese), wobei wenigstens das Wunder und seine Wirkung löblicherweise in den Vordergrund verlegt sind. — Von den 56 zum Teil kolossalen Bildern, womit Tintoretto (vom J. 1560 bis zu seinem Tode) die ganze Scuola di S. Rocco angefüllt hat (Nachmittagsbeleuchtung!), ist hauptsächlich die große Kreuzigung (in der sogenannten Sala dell'Albergo) noch schön gemalt und teilweise auch im Gedanken bedeutend. Hier lernt man denn auch die hochwichtige historische Stellung Tintorettos vollständig kennen; er zuerst gestaltet (besonders in der großen obern Halle) die heilige Geschichte von Anfang bis zu Ende im Sinne des absoluten Naturalismus um, vielleicht mit dem Zwecke, unmittelbar zu ergreifen und zu rühren. Für diese Absicht sucht er das Auge durch schöne Köpfe zu gewinnen; dagegen wird er nicht inne, wie der Mißbrauch der Füllfiguren den wahren und großen Eindruck aufhebt; er fällt in seinem Eifer der Verwirklichung auf die gemeinsten Züge, wie denn z. B. das Abendmahl kaum je niedriger aufgefaßt worden ist; bei der Taufe im Jordan drückt Johannes dem Christus die Schulter herab; bei der Auferweckung des Lazarus sitzt Christus ganz bequem in der Ecke unten. Die meisten Bilder, mit Ausnahme der Sala dell'Albergo, sind höchst nachlässig und schnell gemalt. In denen der untern Halle (nach 1580) ist das Landschaftliche zu beachten; scharfe phantastische Lichter an den Rändern der Bäume und Berge. Einen ungeschickten Wetteifer mit Michelangelo findet

man am ehesten in dem großen mittlern Deckenbilde der obern Halle, das die eherne Schlange darstellt. — Mit den Gemälden dieser Scuola gab Tintoretto den Ton an für die ganze monumentale Malerei Venedigs von etwa 1560 bis zum Ende des Jahrhunderts; er selber nahm noch teil an der Ausschmückung der als Denkmal des Sieges von Lepanto errichteten Cap. del Rosario (S. Giov. e Paolo), hauptsächlich aber an der des Dogenpalastes (seit 1560). Den dekorativen Wert dieser Arbeiten haben wir oben festzustellen gesucht. Wo sich einmal der ganze Stil so sehr von der Auffassung, die beim Fresko die allein mögliche ist, abgewandt hat, da bleibt in der Tat kein anderer Ausweg offen als dieser. —

b Im Chor von S. M. dell' Orto zwei Kolossalbilder, die Anbetung des goldenen Kalbes und die letzten Dinge; konfus und abgeschmackt, obgleich aus bester Zeit (um 1565); ebenda ein fast zart empfundenes Wunder der h. Agnes. — Im linken Querschiff

c von S. Trovaso ein Abendmahl zum gemeinsten Schmaus entwürdigt, aber sehr farbenprächtig; ebendort die Versuchung des h. Antonius (1577) mit den bestrickend unschuldvollen weiblichen Dämonen. — „Auf allen Altären von S. Giorgio Maggiore Sudeleien, die dem Tintoretto zur ewigen Schmach gereichen“ (Burckhardt! Auch die herrliche, in ursprünglicher Farbenschönheit strahlende Grablegung in der Capp. de' morti?). Bessere Bilder in

e zahlreichen andern Kirchen Venedigs, z. B. in S. Zaccaria (Coro delle monache) die prächtige Verkündigung, in S. Cassiano die gewaltig geheimnisvolle Kreuzigung (1568).

Von seinen Schülern ist sein Sohn *Domenico* in seinem Naturalismus meist um einen Grad gewissenhafter, aber weit unbedeutender. Gute Bilder u. a. in der Gal. des Kapitols, besonders

b die (bez.) Magdalena in der Grotte. In Modena ein geringes spätes Bild: Christus übergibt Petrus die Schlüssel. Auch manche der unter seines Vaters Namen gehenden Porträts sind von *Domenicos* Hand. — *Antonio Vassilacchi*, genannt *l'Aliense* (geb. auf der Insel Milo 1556), der als Freskomaler 1571 im Dogenpalast tätig

i war, brachte Tintoretts Stil nach Perugia: 10 große Geschichten Christi an den Oberwänden des Hauptschiffes von S. Pietro

k de' Cassinensi. — Ein anderer Grieche, *Dom. Theotokopuli, il Greco* (c. 1550—1625), anfangs Schüler von Tizian, malte, ehe er 1575 nach Spanien ging, in venezianischem Charakter, im kecken Strich und in den Gebärden Tintoretto ähnlich, aber reicher in der Charakteristik und pastos-farbiger. In Italien nur noch von ihm erhalten: das Bildnis Giulio Clovios und das eines Knaben,

l der Kohlen anbläst, im Museo Nazionale zu Neapel, sowie

m die Heilung des Blindgeborenen in der Galerie zu Parma.

Ehe von dem größten Maler Veronas und einem der größten Italiens im 16. Jahrhundert, von *Paolo Veronese*, zu reden ist, müssen wir seiner nächsten Vorgänger gedenken, die in Verona zahlreiche Werke ihrer Hand hinterlassen haben.

Der Lieblingsschüler Liberales, *Francesco Torbido*, gen. *il Moro* († nach 1546), stand entschieden unter venezianischem Einfluß. Er ist der kräftigste Kolorist der veroneser Schule, bleibt aber in den Formen etwas roh. Sein Hauptwerk, die Darstellungen aus dem Leben der Maria in der Halbkuppel und an den Oberwänden des Domchores zu Verona (von 1534), gehört nicht ganz ihm selbst, sondern ist nach Kartons des *Giulio Romano* ausgeführt, der dabei Correggios Raumwirklichkeit mit seinem eigenen Stil in Einklang zu bringen suchte; man beachte, auf welche abschreckende Weise! — Bessere Altarbilder von ihm befinden sich in S. Eufemia, S. b Fermo und namentlich in S. Zeno, die Madonna mit Sebastian und andern Heiligen, von brillantester Färbung. — In S. M. in Orzano zwei Fresken mit Geschichten des alten Testaments (linke Schiffswand), die hh. Hieronymus und Joh. d. Evang. (Capp. del Sacramento) und einige Medaillons im Kuppeltambur. — In der Pinakothek fünf Bilder, darunter ein Porträt (I. Nr. 9). — Ein derbes Bildnis mit dem Namen des Meisters im Museum von Neapel; ein anderes, sehr verdorben, in der Gal. zu Padua (Nr. 659); ein drittes in der Akademie zu Venedig (eine Alte mit dem Motto *col tempo*); ein besonders gutes und bezeichnetes in der Brera, stark von Giorgione beeinflusst. — Der sog. *Gattamelata* der Uffizien gehört aber weder ihm noch Caroto, dem er gewöhnlich zugeteilt wird, sondern *Cavazzola*. — Von Torbidos Schüler *Giambattista del Moro* z. B. in Ss. Nazaro e Celso die Lünetten über den meisten Altären; in beiden Seitenschiffen von S. Stefano einfarbige Fresken aus der Legende des Heiligen; in S. Fermo magg. eine Tafel mit drei h. Bischöfen, in S. Eufemia ein Wandbild, Paulus vor Ananias darstellend.

Der als Kupferstecher und Glasmaler (S. 761, k) bekannte Muranese *Girol. Mocetto* (um 1500—31) hat sich vorzugsweise unter venezianischem Einfluß ausgebildet. Ein Triptychon von ihm in Ss. Nazaro e Celso zu Verona mit Donatorenporträts; ein mäßiges Bildnis in der Galerie zu Modena, ganz in der Art des *pe* Cima; schwächer und unerfreulich die bez. Madonna der Galerie zu Vicenza. In Pavia, Pal. Malaspina, eine phantastische Schlacht zwischen römischen Reitern und germanischen Rittern (Nr. 55, bez.).

Von dem Medailleur *Giov. Maria Pomedello* gibt es nur ein einziges bekanntes Bild, eine Kreuztragung in S. Tommaso zu Verona (1523); von *Dionigi Battaglia* eine große Altartafel mit

a der Mad. in Glorie und Heiligen (1547) in S. Eufemia; er steht darin Giolfino nahe.

Torbidos Schüler und Paolo Caliaris Lehrer *Antonio Badile* (1516—60) nahm in der Folge von Tizian ein pastoseres Kolorit und b eine reifere Faltengebung an. In der Pinakothek von Verona eine Madonna in trono mit den hh. Petrus und Andreas (1546) von Tizians Pesaromadonna inspiriert (IV, 244). Ebendort ein Kinderporträt (I, 8) und die Auferweckung des Lazarus (IV, 246); c bedeutender derselbe Vorwurf in S. Bernardino (Capp. della Croce); eine frühere (1544) Madonna in Glorie mit vier Heiligen in Ss. Nazaro e Celso. — In der Galerie zu Turin eine vortreffliche Darstellung im Tempel, ein sehr belehrendes Bild, worin einerseits das Studium Carotos, Gir. dai Libris und Mocettos' zutage tritt, andererseits der Vorläufer P. Veroneses, namentlich in der Architektur, sich deutlich erkennen läßt.

Domenico Rizzi, gen. *Brusatorci* (1493—1567), ein Schüler Carotos und tüchtiger Nachfolger Michelangelos, aber mit einem feinen, echt veronesischen Kolorit, entfaltete seine reiche Phantasie namentlich als Freskomaler. Eine Erstlingsarbeit sind die Wand- d bilder der Kapelle links vom Chor in S. M. in Organo (über die Landschaften in der Sakristei s. S. 229, a und 740, i); ferner in f S. Stefano die schwachen Kuppelmalereien sowie das Fresko über der rechten Seitentür, der Heilige umgeben von den unschuldigen Kindlein, die, wie er, als „Erstlinge des Martertums“ bezeichnet g werden; in S. Fermo die Freskolinette des 1. Altars rechts, mit der Enthauptung eines h. Bischofs. Sein Hauptwerk sind die Wand- h malereien im Salone des Pal. Ridolfi, die „Gran Cavalcata“ Karls V. und Clemens VII. in Bologna (1530), in geistreicher Lebendigkeit und schöner, heller Färbung dargestellt. — Ein zweites bedeutendes Werk dekorativer Wandmalerei schuf er im Synodalsaal des Vescovado, wo er sämtliche Bischöfe Veronas in den Arkaden einer Loggia mit Ausblick auf mannigfache Landschaften darstellte. — Von seinen Tafelbildern seien erwähnt verschiedene k Madonnen mit Heiligen in S. Trinità, S. Lorenzo, Ss. Nazaro l e Celso und besonders S. Eufemia; ferner im Dom zu Mantua m eine h. Margarethe und in S. Barbara die Marter der Heiligen. — Von den Bildern seines Sohnes und Schülers *Felice Brusatorci* n (1530—1605) sind alle Kirchen Veronas voll: im Dom die pracht- o vollen Orgelflügel, in S. Elena das Hochaltarbild, in S. Giorgio in Braida die Mad. mit den drei Erzengeln und das nach seinem Tode von Schülern vollendete Altarbild mit der Mannalese.

Paolo Farinato (1524—1606) war unter den Malern dieser Epoche (mit Ausnahme Paolo Veroneses) der fruchtbarste und der kühnste in der Erfindung, als Zeichner sicher und kräftig, als

Kolorist düster und eintönig. (Seine Fassadenmalereien s. S. 256, d u. ff.) Im Pal. Lisca bei S. Mammaso malte auch er eine „Gran a Cavalcata“ Karls V. und Clemens' VII. (s. S. 900, k); den Chor von SS. Nazario e Celso schmückte er mit z. T. bedeutenden Fresken, b ebenso die Capp. Marogna in S. Paolo. — Bilder von ihm in S. o Giorgio in Braida (Vermehrung der Brote, 1603), S. M. in Or- a gano (im Chor), in S. Paolo, S. Anastasia, S. Tommaso, so- e wie in der Pinakothek. — Farinatos Spuren folgt *Bernardino t India*; im Pal. Canossa hat er zwei Säle mit Fresken ausgemalt; g Tafelbilder von ihm u. a. in S. Bernardino, die Geburt des Hei- n lands und eine Madonna von 1579 (in der Capp. Pellegrini).

Tintoretto gegenüber repräsentiert *Paolo Caliari*, gen. *Veronese*, (1528—88) die schönere Seite der damaligen venezianischen Malerei. In der Werkstatt des Antonio Badile zur Kunst erzogen, ging er 1555 nach Venedig, wo das Studium Tizians noch in mancher Beziehung läuternd auf ihn einwirkte, aber nicht so sehr, daß man ihn einen Schüler Tizians nennen oder überhaupt zur venezianischen Schule rechnen könnte. Von einigen Werken, die er vor jeder Berührung mit Venedig schuf: abgenommene Fresken im Dom zu i Castelfranco und die Fresken der Villa Emo zu Fanzolo, k unweit Castelfranco wird noch weiter unten die Rede sein. Ein Bildnis aus dieser Frühzeit, das Porträt des Pasio Guarienti, ganze Figur in reicher Rüstung, in der Gal. zu Verona (1556). 1

Paolos Größe liegt darin, daß er, den wahren Genius der vene- zianischen Schule erkennend, nicht eine bewegte Historienmalerei auf den anders gearteten Stamm zu pflanzen suchte, wie Tintoretto, sondern die Existenzmalerei auf eine letzte, unübersteigliche Stufe hob und auch das Kolorit diesem gewaltigen Problem gemäß zu steigern vermochte.

Seine Charaktere sind nicht höher, erhabener als die der bessern Vorgänger, besitzen aber den Vorzug eines so freien, unbefangenen, absichtslosen, lebensfrohen Daseins, wie wohl bei keinem andern Maler der Welt. Er gibt das vornehme Venedig in der Stimmung festlichen Genusses. — In den Sante Conversazioni befolgt er die Anordnung der spätern Werke Tizians; die Heiligen sind z. B. zwanglos um das Postament gruppiert, auf dem die Madonna sitzt. In der Akademie von Venedig, Nr. 37; S. Francesco della m Vigna, 5. Kap. links; in S. Paolo zu Verona (1565); von n gleicher Schönheit in der Brera, Nr. 227, die hh. Cornelius, An- o tonius Abbas und Cyprian nebst einem Geistlichen und einem Pagen. e In den erzählenden Bildern geht der allgemeine venezia- nische Mangel an genügender Entwicklung der Figuren zuweilen bis zur Unverständlichkeit; Haltung und Schritt aber haben oft

etwas sonderbar Schwankendes, und für gewisse schräge, durch den Rahmen oder die Architektur abgeschnittene Halbfiguren hat Paolo eine eigene Vorliebe. Allein, wo er sich anstrengt, hat er edlere Gedanken als die übrigen Schulgenossen, wie man am besten in S. Sebastiano zu Venedig sieht, wo er den Schmuck der Wände, Decken und Altäre wie der Sakristei mit Unterbrechungen von 1555 bis 65 ausführte: reich an prächtigen Gestalten von vollendeter Schönheit, die Färbung schimmernd in feinem grauen Ton, die Kompositionen meist klar und ausdrucksvoll, namentlich das Martyrium des h. Sebastian und das der hh. Markus und Marcellinus. — Ebenso sind die Hochaltarbilder (Martyrien der Titelheiligen) von S. Giustina zu Padua und von S. Giorgio in Braida zu Verona (beide um 1568), Meisterwerke ersten Ranges; Paolo dämpft das Ereignis so weit als möglich zum Existenzbild, mäßigt sich im Pathos auf das behutsamste, meidet die Exzesse des Naturalismus und behält auf diese Weise die nötige Fassung, um seine Farbe in siegreicher Prachtfülle vortragen zu können. Mit seinen weltlichen Bildern verhält es sich nicht anders; sie wirken nur deshalb so ganz zwingend, weil das Pathos auf das notwendigste beschränkt, der Moment zu einer bloßen demütigen Präsentation gedämpft ist. — Er wählt vorzugsweise solche Ereignisse, die sich dem Zeremonienbilde nähern, wie die Königin von Saba (mit den Zügen der Elisabeth von England, Gal. zu Turin); seine eigentlichen Zeremonienbilder werden wir im Dogenpalast kennen lernen. — Die schwächeren erzählenden Bilder übergehen wir; die Geschichte der Judith (Pal. Rosso in Genua) sei noch als prächtiges Farbenbild erwähnt.

Am berühmtesten sind Paolos Gastmähler, dergleichen er vom kleinsten bis zum ganz kolossalen Maßstab gemalt hat. Sie erscheinen als notwendige höchste Frucht der Existenzmalerei, die hier die letzten historischen Fesseln abschüttelt und nur noch einen Rest von Vorwand braucht, um im ungehemmten Jubel alle Pracht und Herrlichkeit der Erde, vor allem ein schönes und freies Menschengeschlecht im Vollgenusse seines Daseins zu feiern. Indem er aber für Klosterrefektorien malte, ergab sich als sichere Basis irgend ein biblisches Bankett, dessen zeremoniellen Inhalt er durch die schönste Einzelbelebung aufheben konnte. Die prachtvollsten architektonischen Örtlichkeiten und Perspektiven bilden den Schauplatz, auf dem sich die sitzende Gesellschaft und die bewegten Episoden in vollem Reichtum und doch ohne Gedränge ausbreiten können. Die besten und größten dieser Bilder (im Louvre) sind vielleicht die ersten Gemälde der Welt in betreff der sog. malerischen Haltung, in dem vollkommenen Wohlklang einer sonst überhaupt unerhörten Farbenskala; allein die Skala der zu einem Ganzen vereinigten Existenzen ist im Grunde ein noch größeres Wunderwerk. Die

heiligen Personen und die an sie geknüpften Ereignisse bleiben freilich Nebensache¹⁾.

Venedig besitzt noch ein Hauptwerk dieser Art: das Gastmahl des Levi nach Ev. Mark. 2, 14 und Luk. 5, 27 (Akademie, a Nr. 203, von 1572); — in der Brera (Nr. 213, von 1570): Christus b beim Pharisäer. In dieser Szene, nach Luk. 7, 36, tritt bisweilen das Gastmahl ganz zurück neben der Episode der Sünderin, die Christi Füße abtrocknet; so in dem fast zu farbenprächtigen Gastmahl bei Simeon der Turiner Galerie (um 1566). — Auf Monte Berico o vor Vicenza endlich das Gastmahl Gregors d. Gr. von 1572.

Zu seinen schönsten Altarbildern zählt die Verlobung der h. Katharina in S. Caterina zu Venedig (nach 1572): kaum ein anderes a Bild Paolos ist so klar und schön aufgebaut, ist so voll der schönsten Typen reifer Jugend in den weiblichen Gestalten, wie in den musizierenden Engeln; die Färbung in feinstem Silberton und die meisterlich breite und doch so liebevolle Behandlung stehen vollends auf der Höhe. — Eine köstliche Anbetung der Könige in der Markusbibliothek (Saal des Bessarion); — mehrere treffliche o Einzelgestalten von Heiligen in der Akademie; in S. Barnaba t und S. Francesco della Vigna (I. Kap. I.) je eine h. Familie. g Außerhalb Venedigs in S. Afra zu Brescia das Martyrium der h h. Afra; in Genua im Pal. Giorgio Doria (Via Garibaldi 6) eine t Susanna im Bade von großer Helligkeit und Pracht der Färbung; in den Uffizien zu Florenz das kleine Martyrium der h. Giustina k und die Verlobung der h. Katharina, im Pal. Pitti das Bild- i nis Daniele Barbaros, in der Pinakothek zu Verona die kleine m Grablegung (IV, Nr. 245); in der Gal. zu Turin eine Danae, frei n und wunderbar gemalt. — Charakteristische Porträts venezianischer Frauen u. a. im Pal. Rosso zu Genua und Pal. Martelli zu o Florenz. — In Rom, Gal. Borghese, der h. Antonius den p Fischen predigend, durch die köstliche Abendstimmung der schönen Strandlandschaft von Interesse (nicht zweifellos, vielleicht von Giac. Bassano).

Bei seiner Auffassung und seiner technischen Fertigkeit und Solidität war Paolo auch der berufene Maler für die Innenaus- schmückung der venezianischen Paläste und Landhäuser. In Venedig selbst ist leider nichts mehr erhalten; dafür bieten uns aber einige Villen der Terra ferma den erwünschten Ersatz. Schon 1551 hatte Paolo mit Batt. Zelotti zusammen die oben, S. 901, erwähnten beiden Landhäuser mit Fresken ausgeschmückt. Reste der Wandbilder

1) Der Meister hatte sich über die unheilige Auffassung der biblischen Gegenstände vor dem Tribunal des Santo Uffizio, welches an „Narren, betrunkenen Deutschen, Wergen und andern Albernheiten“ Anstoß nahm, zu verantworten.

- a aus Villa Soranzo bewahrt der Dom zu Castelfranco; an Ort und Stelle erhalten, freilich stark beschädigt, sind die Malereien
- b der Villa Emo, Darstellungen aus der römischen Geschichte und aus der Mythologie. — Ähnlichen Inhalts, auch stark beschädigt sind die Fresken des Schlosses Magnadole bei La Motta (nach 1572). — Hervorragender und zum Teil gut erhalten sind
- d die Fresken der Villa Colleoni in Thiene (unfern Vicenza), die er um 1560, wieder mit Zelotti, ausführte: gleichfalls Motive aus der griechischen und römischen Geschichte, die Paolo hier durchaus einfach und charaktervoll vorträgt. — Größere Bewunderung aber verdienen die Fresken in der von Palladio erbauten
- e Villa Barbaro (jetzt Giacomelli) in Maser (von 1566). Die geschmackvolle Anordnung in den kleinen Räumen, die gemalten Einrahmungen, die Abwechslung mythologischer Szenen an den Decken mit allegorischen Figuren und phantastischen Berglandschaften an den Wänden und mit friesartig angebrachten Balustraden, auf denen vornehme Venezianer und Venezianerinnen lehnen, üben bei der ungewöhnlich guten Erhaltung einen ganz einzigen Zauber aus. Die Gestalten sind von einer bei den Venezianern sonst seltenen Kühnheit der Auffassung, von herrlichem Bau, leuchtendem Kolorit und — ob der christlichen oder heidnischen Allegorie oder Mythologie entlehnt — gleich lebensvoll und wirklich. Einen schöneren Zufluchtsort vor der Hitze des Sommers und den mit ihr in der Lagenstadt eintretenden verheerenden Krankheiten, als diese anspruchslose Villa mit ihren kühlen schattigen Zimmern, ihrem herrlichen Freskenschmuck und dem Blick auf die grünen Abhänge der nahen Berge konnte sich kein venezianischer Nobile wünschen.

Paolo beschäftigte bei den ihm überreichlich zufließenden Aufträgen eine große Schar von Künstlern, die die nur konzipierten Kompositionen ausführten, denen die Hand des Meisters dann z. T. ihre letzte Vollendung gab. Daher der große Qualitätsunterschied in den unter seinem Namen gehenden Arbeiten. Indes verdienen seine unmittelbaren Schüler und Nachfolger nicht ganz mit Stillschweigen übergangen zu werden. Außer seinem Bruder *Benedetto*, seinen Söhnen *Carletto* und *Gabriele*, die unter der Bezeichnung „Heredes Paoli“ Kompositionen des Paolo variierten, aber ohne seine leuchtende Färbung und seine herrliche Formgebung (z. B. das

f Gastmahl beim Pharisäer in der Akademie, dasselbe größer in

g S. Martino zu Neapel u. s. f.) sind zu nennen: *Benfatto* (gen. *dal Friso*), sein Neffe, dessen Verwandter *Maffeo da Verona*, ferner *Gianantonio Fasolo* aus Vicenza, besonders aber der viel bedeutendere *Giambattista Zelotti* (1532—92), der mit Paolo in Beweglichkeit der Phantasie und Leichtigkeit der Ausführung wetteiferte und von

ihm namentlich bei der Ausführung der großen Dekorationsfresken zur Teilnahme herangezogen wurde (Villen zu Tienne, Fanzolo, Caltajo, Malcontenta); Bilder von ihm finden sich in den Kirchen von Treviso, Vicenza, Venedig; in der Pinakothek zu Verona das graziöse Fresko der Musik (V, Nr. 326). — Von dem tüchtigen *Francesco Montemezzano* ebendort eine Taufe Christi (I, Nr. 31) und in S. Giorgio in Braida (l. Altar r.) Christus und Magdalena.



Während Paolo die Existenzmalerei bis zu ihren höchsten Konsequenzen emporführte, konnten auch die niedrigeren nicht ausbleiben. Das Genrebild, schon seit Giorgione durch das Novellenbild angekündigt, in zahlreichen einzelnen Versuchen bereits vorhanden, wird zu einer besonderen Gattung durch *Jacopo Bassano* (eigentlich *da Ponte*, 1510—92) und dessen Söhne. (Von dem alten *Francesco*, dem Vater *Jacopos*, ist in der Galerie zu Bassano noch eine große thronende Madonna mit schöner Landschaft [1509] und eine Beweinung Christi, in der Art des B. Montagna.) Im Kolorit sichtlich nach den besten Meistern gebildet, obwohl sehr ungleich (vom Glühenden bis ins ganz Dumpfe), ergötzt diese Familie immer durch ihre bäurischen Idyllen in heimlicher Landschaft, denen eine Parabel Christi oder eine der vier Jahreszeiten oder ein Mythos u. dgl. weniger zum Inhalt als zum Vorwand dient. Die Schafherden und die Gerätschaften, in denen die Füße der handelnden Personen fast durchgängig verloren gehen, sind oft meisterhaft gemalt. Das meiste, was unter seinem Namen geht, sind Werkstattarbeiten oder fabrikmäßige Nachahmungen. Zum Besten gehören *Jacopos* frühe Altarbilder, die in großer Zahl in der Gal. zu Bassano zusammengebracht, teils im Dom und in S. Giovanni noch am alten Platze sind; — gleichfalls tüchtig eine Ruhe auf der Flucht mit anbetenden Hirten in der Ambrosiana. — In der Gal. Borghese die Dreieinigkeit (Nr. 127) und das Abendmahl (Nr. 144). — In der Akademie zu Venedig: Christus am Ölberg, im Pal. Reale der h. Hieronymus von 1569; noch bedeutender der lebensgroße Hieronymus in der Akademie, neu erworben, voll Stimmung und feinsten Abtönung. — In Padua, S. M. in Vanzo, eine Grablegung; in den Uffizien einiges vom Bessern, so das Familienkonzert. — In der Pinakothek von Vicenza ein großes halbrundes Präsentationsbild: die hh. Markus und Laurentius empfehlen zwei knieende Beamte der Madonna, ein vorzügliches Werk.

Zwei von den Söhnen, *Leonardo* (1558—1623) und *Francesco* (1549—92), haben, wie ihr Vater, auch große Bilder heiligen Inhalts gemalt, bisweilen naiv und rührend im Ausdruck, aber überhäuft, auf

grelle Lichteffekte berechnet, roh gezeichnet. (Grablegung, in den
 a Uffizien; — Auferweckung des Lazarus, in der Akademie von Ve-
 b nedig; — Abendmahl, in S. M. Formosa, rechtes Querschiff; —
 c Predigt Johannes' d. T., in S. Giacomo dall' Orio, rechtes Quer-
 schiff, — und Madonna mit Heiligen, ebenda, beim 1. Altar links; —
 d Marter der h. Katharina, im Pal. Pitti; — Assunta, auf dem Hochaltar
 e von S. Luigi de' Francesi in Rom.) — Von allen kommen tüchtige
 Porträts vor; zu den schönsten gehören: Jacopos alter Mann im Pelz
 f im Pal. Rosso zu Genua und die Dame im Pal. Pitti (Nr. 130).

Dem Jacopo Bassano parallel geht *Andrea Meldolla*, gen. *Schiavone*
 (geb. wohl vor 1522, † 1582), eine Zeitlang wahrscheinlich ein
 Schüler Tizians, dessen spätere Färbung und Behandlungsweise
 seine Bilder charakterisiert. Es sind malerisch ausgezeichnete Bra-
 vourstücke, meist mit starker Betonung der Landschaft; die Figuren
 nicht selten klein und mehr als Staffage behandelt. Seine Haupt-
 g werke in der Akademie zu Venedig und in den Uffizien.

Das Ausleben der venezianischen Schule repräsentiert *Jacopo*
Palma Giovane (1544—1628), ein gewissenloser Maler von großem
 Talent, aber wenig Fleiß. Seine meisten Arbeiten, von denen Ve-
 nedig wimmelt, sind fast lauter Improvisationen. Wer sie durch-
 geht, wird neben den schnöden, von Tintoretto erborgten Manieren
 hier und da einen guten Gedanken und schöne Farbenpartien finden,
 aber als Ganzes lohnen sie dies Studium nicht. Seine bedeutendste
 h Leistung sind die Wandgemälde im Oratorio dei Crociferi, Ve-
 nedig (gegenüber dem Gesù), von 1585, mit zahlreichen tüchtigen
 i Porträts. — Im Dom von Belluno (4. Altar r.) eine schöne Trauer
 um den Leichnam, in Komposition und im tiefen Farbenakkord
 noch ganz tizianesk. — Ungleich ehrlicher war *Alessandro Varotari*,
 gen. *Padovanino* (1590—1650), auf das wahre Ziel der Kunst ge-
 richtet, brachte es aber nicht über die Nachahmung Tizians und
 Paolos hinaus und vermischte mit diesen Studien einen etwas leb-
 k losen Idealismus. Immerhin ist seine Hochzeit von Kana (Aka-
 demie) ein achtungswertes und schönes Werk.

Noch später stärkten sich einzelne Talente an dem Vorbilde Paolos
 und brachten zu guter Stunde sehr ansprechende Werke hervor. So
Lazzarini, *Angeli*, *Fumiani* und vor allen *Tiepolo*, auf den wir weiter
 unten zurückkommen. — Von Fumiani († 1710) ist unter andern die
 i ungeheure Deckenmalerei in S. Pantaleone merkwürdig, die nicht
 mehr aus vielen einzeln eingerahmten Bildern, sondern aus einer
 großen Komposition mit perspektivischer Anordnung in Pozzos Art
 besteht, übrigens doch nicht al fresco, sondern auf aufgenagelten
 Tuchflächen gemalt ist; Taten und Glorie des h. Pantaleon ent-
 haltend. — *Pietro Liberi* hängt in den Formen schon sehr von Pietro
 da Cortona ab. Sein Schüler war *Carlo Lotti* († 1698). — Von

Piazzettas Genrebildern wie von den Veduten der beiden *Canaletti* und des *Fr. Guardi* wird man das Meiste und Beste außerhalb Venedigs und Italiens suchen müssen (vgl. unter „Landschaftsmalerei“). Von dem brillanten *Orbetto* (eigentlich *Aless. Turchi*) aus Verona ist in Galerien und Kirchen wenig vorhanden.



Wie die älteste venezianische Malerei in der Markuskirche, so hat sich die späteste, die der Nachfolger Tizians, im Dogenpalast (Räume des zweiten Stockwerkes) verewigt. Die dekorative Anordnung und Einrahmung wurde oben geschildert; hier handelt es sich wesentlich um die Frage, wie die Künstler ihr Gesamthema: die Verherrlichung Venedigs, auffaßten.

Schon im *Atrio quadrato* empfängt uns *Tintoretto* (der seit 1560 im Dogenpalast malte) mit einem jener Motivbilder (an der Decke), die den Dogen mit Heiligen und Allegorien umgeben darstellten (wovon unten). — Die perspektivische Untersicht, die wir fortan in den Deckenbildern aller Säle durchgeführt finden werden, ist selbst bei schwebenden Figuren in der Regel keine absolute, sondern eine halbe, eine Art von Schiefsicht. Es ließe sich schon fragen, ob an Decken überhaupt, ob vollends an flache Decken figürliche Darstellungen gehörten; ferner wenn es durchaus große reiche Kompositionen sein sollten, ob nicht die gewöhnliche einfache Vorderansicht und die ideale, strenge Komposition den Vorzug verdienten vor diesen künstlich verschobenen und illusionsmäßig angeordneten Gruppen; die irdischen Ereignisse bleiben in solchen Deckenbildern doch unglaublich, und die himmlischen wollen überhaupt anders angeschaut sein als nach dem Maßstab der räumlichen (und obendrein für das Einzelne ganz naturalistischen) Wirklichmachung. Genug — innerhalb des Irrtums, den alle Maler des Dogenpalastes teilen, gibt es doch große Unterschiede, und Paolo wird uns stellenweise sehr zu vergnügen, selbst zu überzeugen wissen.

Sala delle quattro Porte. *Tizians* großes, spätes, noch herrlich gemaltes Präsentationsbild, ein rechtes Denkmal der Gegenreformation; der Doge Ant. Grimani vor der in voller Glorie erscheinenden Fides knieend. — Die Schlachtenmaler dieses und anderer Säle durften durch freie Phantasietrachten und Episoden aller Art das Historische an ihrem Gegenstand völlig in den Schatten stellen. — Die Zeremonienbilder, so wichtige Fakta sie darstellen mögen, wie z. B. die Verbindung mit Persien (Empfang der persischen Gesandten, von *Carlo Caliari*), sind dramatisch ganz gehaltlos. So auch der Empfang Heinrichs III., von *Andrea Vicentino*. Zu dieser Art von Auffassung gehört der heitere Fleiß eines *Carpaccio*, dem man um der Detailschönheit und malerischen Vorzüge willen die Abwesenheit höherer Dramatik gern zugute hält. — In *Tintoretto's* Deckenbild ergötzt

die zeremoniöse Höflichkeit, mit der Jupiter die Venezia aus dem götterreichen Olym zum adriatischen Meer herabführt.

Sala dell' Anticollégio. Die vier mythologischen Wandbilder *Tintoretto's* sind von seinen bestgemalten, aber freudlos gedacht, häßlich in den Bewegungen; man sehe, wie Venus zur Krönung der Ariadne herbeischwebt. — Jakobs Rückkehr nach Kanaan ist ein wichtiges Haupt- und Urbild der Palette, aus der Jacopo Bassano und die Bassaniden jene Hunderte von ländlichen Szenen gemalt haben. — *Paolo Veronese* (seit 1578 bis zu seinem Tode fast ausschließlich für den Dogenpalast beschäftigt): der von den Contarini vermachte „Raub der Europa“, schönster Beleg für die venezianische Umdichtung des Mythologischen in eine teils pomphafte, teils anmutig sinnliche Wirklichkeit; das Vorgefühl der seltsamen Abreise, die eilige Toilette, wozu die Putten Blumen und Kränze bringen, bilden einen köstlichen Moment. — An der Decke eine thronende Venezia *Paolos* al fresco, das einzige politische Bild dieses Saales, wo der venezianische Staat sonst nur das Schönste verlangt, das im Bereich seiner damaligen Künstler liegt.

Sala del Collegio. *Tintoretto's* vier große Motivbilder von Dogen, die meist steinalt, in ihrer halbbyzantinischen Amtstracht vor der Madonna oder Christus knieen und dabei von zahlreichen Heiligen empfohlen werden. Ihre streng zeremonielle Andacht würde besser in Mosaiken passen als in die oft sehr effektvolle und bewegte heilige Gesellschaft, unter die sich hier und anderswo auch allegorische Personen handelnd mischen. Übrigens ist schon das Breitformat dem überirdischen Inhalt nicht günstig; die Visionen müssen zur ebenen Erde herabrücken. — Viel mehr Wärme zeigt an einem dankbaren Gegenstande (hintere Wand) *Paolo Veronese*; sein Sieger von Lepanto, Seb. Veniero, kommt in hastiger Begeisterung heran, um von seinen Begleitern St. Markus, Venezia, Fides, St. Justina dem niederschwebenden Christus empfohlen zu werden. — Die sämtlichen elf Gemälde und sechs Chiaroscuro der Decke gehören vollends zu *Paolos* schönsten und frischesten Malereien; hier u. a. wieder eine thronende Venezia mit zwei andern Göttinnen, welche zeigen, wie sich Paolo bei der Untersicht zu helfen mußte; er gewann seinen allerliebsten Fettköpfchen gerade die Reize der Bildung und des Helldunkels, die sich nur hier offenbaren, ganz meisterlich ab.

Sala del Senato. Hier fahren *Tintoretto* und *Palma Giovane* mit ihren Motivbildern fort; u. a. eine auf Wolken niederschwebende Pietà von zwei Dogen angebetet. — Das Äußerste von Lächerlichkeit leistet Palmas Allegorie der Liga von Cambray; die Stierreiterin stellt das „verbündete Europa“ vor. — Noch ein Programm der Orthodoxie, von *Tommaso Dolabella*, Schüler des Aliense: Doge und Prokuratoren beten die Hostie an, die auf einem von Geistlichen

und Armen umgebenen Altar steht. — Tintoretts Deckenbild zeigt, wie ihn Michelangelo irre gemacht hatte; statt Paolos Naivetät und Raumsinn ein wüstes Durcheinanderschweben.

(Vorzimmer der Kapelle: gute Bilder von *Bonifazio* und *Tintoretto*; über *Tizians* h. Christoph s. S. 864, h.)

Sala del Consiglio de' Dieci. Große, friesartige Zeremonienbilder von *Leandro Bassano*, *Marco Vecellio* und von *Aliense*, in dessen „Anbetung der Könige“ Zug, Gepäck und Episoden zwei Dritteile des Raumes einnehmen. Viele sehr schöne Einzelheiten. — An der Decke fehlt das Mittelbild; ringsum die schön gemalten Allegorien, die man durchweg dem *Paolo* zuschreiben möchte, von dem doch nur der Alte mit dem reizenden jungen Weibe herrührt; im übrigen das Beste von dem häufig mit P. Veronese verwechselten Freunde und langjährigen Mitarbeiter des Meisters, *Giambattista Zelotti*, und von dem wenig genannten *Ponchino*, gen. *Bazzacco* oder *Bozzato*.

Sala della Bussola. Die Übergaben von Brescia und Bergamo, mit guten Episoden, von *Aliense*. — In der Sala de' Capi geringere allegorische Malereien.

Noch immer keine römische Geschichte, die doch sonst in italienischen Ratspalästen so unvermeidlich ist? Es lag ein gerechter und großartiger Stolz darin, daß man sie im Dogenpalast zu Venedig entbehren konnte.

Sala del maggior Consiglio. In den historischen Wandbildern wird der Moment (fast lauter Zeremonien und Schlachten) in der Regel durch Akzessorien erstickt. Volksgewühl und Handgemenge, ohne irgend ein Liniengefühl und ohne rechte Naivetät vorgetragen, ermüden den Blick sehr bald. Auch der Kunstverderber *Federigo Zuccaro* hat sich hier eingedrängt. — *Tintoretts* kolossales Paradies galt damals gewiß für schöner als Michelangelos Weltgericht und ist jedenfalls viel mehr wert als die Kuppelmalerei des Domes von Florenz. Allein der Realismus dieser Gestalten ist mit ihrer vorausgesetzten Koexistenz im Raum ganz unverträglich; alles ist dermaßen angefüllt, daß auch die fernste Tiefe wieder eine ziemlich nahe Wand von Gesichtern zeigt. Um lauter Lebendiges zu geben, beschränkte *Tintoretto* die Wolken auf das notwendigste und ließ seine Heiligen in einer Art schweben, baumeln, auf dem Mantel oder auf gar nichts lehnen und liegen, daß dem Beschauer in ihrem Namen schwindlig wird; die fliegenden Engel wirken wahrhaft wohlthätig daneben. Die Komposition zerstreut sich in lauter Farben- und Lichtflecke und nimmt nur in der Mitte einen bessern Anlauf. Aber die große Menge vorzüglicher Köpfe, meist auf dem hellen Grunde ihres Nimbus, geben diesem Werke immer einen hohen Wert. — Von den drei großen Deckenbildern werden die des *Tintoretto* und *Palma Giovane* weit übertroffen von dem des *Paolo*: Ve-

nezia, vom Ruhme gekrönt. Schon die Untersicht und die bauliche Perspektive sind weit sorgfältiger gehandhabt; dann hat Paolo das Allegorische und Historische auf die obere Gruppe beschränkt, wo seine Wolkenexistenz in Linien und Farben ganz harmonisch mit der Architektur in Verbindung gebracht ist; auf der untern Balustrade sieht man nur schöne Frauen, weiter unten zwei wachthabende Reiter und Volk, als Zuschauer der himmlischen Zeremonie. Höchst weislich sind zwei große Stücke Himmel frei gelassen, ein Atemschöpfen, das Tintoretto dem Beschauer nirgends gönnt; endlich hat Paolo seinem heitern Schönheitssinn einen wahren Festtag bereiten wollen, dessen Stimmung unfehlbar auf den Beschauer übergeht.

Sala dello Scrutinio. Nichts von Bedeutung als das Weltgericht des jüngern *Palma*, und auch dieses nur der Farbe halber.

Als Ganzes offenbar das Werk allmählicher, wechselnder Entschlüsse, bildet diese Dekoration immerhin ein Unikum der Kunst. Ob der Geist, der uns daraus entgegenweht, ein vorherrschend wohlthuender ist, und ob die damalige Kunst im Namen der wunderbaren Inselstadt nicht eher eine andere Sprache hätte reden müssen, darüber mag die Empfindung eines jeden entscheiden.



Im großen und ganzen war die Malerei, mit Ausnahme der venezianischen Schule, schon in kenntlicher Ausartung begriffen etwa vom Jahr 1530 an; ja es ließe sich behaupten, daß nach Rafaels Tode keine Komposition mehr zustande gekommen, in der Form und Gegenstand ganz rein ineinander aufgegangen wären; selbst die spätern Werke der größten Meister imponieren eher durch alle andern Vorzüge als gerade durch diesen, wie schon oben mehrfach angedeutet wurde.

Die Schüler der großen Meister traten nun in das verhängnisvolle Erbe ein. Sie bekamen die Kunst unter früher nie erhörten Bedingungen in die Hände; alle zünftige und lokale Gebundenheit hatte aufgehört; jeder Große und jede Kirchenverwaltung verlangten für ihre Gebäude einen monumentalen Schmuck von oft ungeheurem Umfang und in großem Stil. Aufgaben, zu denen eben Rafael und Michelangelo mit Aufwand aller ihrer Kräfte hingereicht hatten, gelangten jetzt bisweilen an den ersten Besten, wurden auch wohl das Ziel, nach dem Ehrgeiz und Intrigue um die Wette rannten.

Den wahren Höhegrad des jetzt zur Mode gewordenen Kunstsinnes sahen die klügern Künstler ihren Gönnern sehr bald ab. Sie bemerkten, daß die Herren vor allem rasch und billig bedient sein wollten, und richteten sich auf Schnelligkeit und die dieser angemessenen Preise ein. Sie sahen auch recht wohl, daß man an Michelangelo weniger das Große als die phantastische Willkür und ganz

bestimmte Äußerlichkeiten bewunderte, und machten ihm nun diese nach, wo es paßte und wo nicht. Ihre Malerei wird eine Darstellung von Effekten ohne Ursachen, von Bewegungen und Muskelanstrengungen ohne Notwendigkeit. Endlich richteten sie sich auf das ein, was die meisten Leute von jeher in der Malerei vorzüglich geschätzt haben: auf Vieles, auf Glänzendes und Natürliches. Dem Vielen genügten sie durch Vollpfropfen der Gemälde mit Figuren, auch mit ganz müßigen und störenden; dem Glänzenden durch ein Kolorit, das man ja nicht nach dem jetzigen Zustande der meisten betreffenden Bilder beurteilen darf, indem ehemals eine freundliche Farbe mit hell oder changeant aufgetragenen Lichtern neben der andern saß. Das Natürliche endlich wurde teils durch grundprosaische Auffassung und Wirklichmachung des Vorganges, teils durch ganz naturalistische Behandlung einzelner Teile erreicht, die dann neben dem übrigen Bombast beträchtlich absticht. — Der größte Jammer aber ist, daß manche der betreffenden Künstler, sobald sie nur wollten oder durften, den echten Naturalismus und selbst ein harmonisches Kolorit besaßen, wie namentlich ihre Bildnisse beweisen.

Eine Zeitlang verlangte die Mode lauter Gegenstücke zum Jüngsten Gericht, und es entstanden jene Gewimmel nackter (oder eng gekleideter) Figuren, die in allen möglichen und unmöglichen Stellungen auf einem Raume, der sie nicht zum dritten Teile beherbergen könnte, durcheinander stürzen. Gemäßigt, räumlich denkbar und zum Teil edel ist von diesen Bildern am ehesten *Daniele da Volterra's* Kindermord (Uffizien) zu nennen, und bei *Bronzino's* „Christus in der Vorhölle“ (ebenda) wird man wenigstens den Müßiggang und die Überfülle so vieler gewissenhaft studierter nackter Formen beklagen; anderes der Art ist aber vollkommen unleidlich, zumal durch Vermischung mit Reminiszenzen aus dem Jüngsten Gerichte selbst. — So insgemein die Stürze der Verdammten, die Hinrichtungen der 40 Märtyrer¹⁾, die Marter des h. Laurentius (großes Fresko *Bronzino's* im l. Schiff von S. Lorenzo in Florenz), die Darstellungen der ehernen Schlange u. a. m. Auch der Bildhauer *Bandinelli* konkurrierte und ließ Paradiesbilder nach seinen Entwürfen malen (Pal. Pitti). — Sein ausgezeichnetes Selbstporträt in den Uffizien (Nr. 1248). a

In der Folge bekam die große und freche Improvisation historischer, sowohl biblischer als profaner Gegenstände einen wahren Schwung. Man malte alles, was verlangt wurde, und versetzte das Historische mit Allegorie und Mythologie ohne alles Maß. *Vasari* (1512—74), bei großer Begabung beständig bemüht, dem Geschmack seiner Leute zuvorzukommen, in der Ausführung so sauber und ordent-

1) Ein Sujet, für welches jener verlorene Karton des *Perin del Vaga* einen begeisterten Wettfeiler geweckt haben muß. — In der Sakramentskapelle zu S. Filippo Neri in Florenz ein Bild der Art von *Stradanus*.

lich, als man bei gewissenloser Schnellproduktion sein kann, tritt wenigstens die einfachsten Gesetze der Kunst noch nicht geflissentlich mit Füßen (Fresken in der Sala regia des Vatikans; Gastmahl des Ahasverus in der Bibliothek der Akademie zu Arezzo; Abendmahl in S. Croce zu Florenz, Cap. del Sacramento; andere Bilder in derselben Kirche, die unter seiner Aufsicht ihre meisten jetzigen Altargemälde erhielt; mehreres in S. M. Novella; sehr gedankenlos die zahllosen Malereien im großen Saale des Pal. Vecchio). — Auch sein Genosse *Francesco Salviati* (1510—63) hat bei aller öden Manier (Fresken der Sala d'Udienza im Pal. Vecchio, Pal. Farnese zu Rom, Fresken eines Saales im ersten Stock) noch einen gewissen Schönheitssinn, der ihn vom Schlimmsten zurückhält. — Ganz im Argen liegen erst die Brüder *Zuccaro*, *Taddeo* (1529—69) und *Federigo* († 1609), indem sie den größten systematischen Hochmut mit einer bei ihrer Bildung wahrhaft gewissenlosen Formliederlichkeit verbinden. Erträglich und bisweilen überraschend durch Züge großen Talentes in ihren Darstellungen der Zeitgeschichte (vordere Säle im Pal. Farnese zu Rom; Sala regia des Vatikans; Schloß Caprarola mit der farnesischen Hausgeschichte), werden sie in ihren unergründlichen (weil literarisch erarbeiteten) Allegorien (Casa Bartholdy in Rom und Domkuppel zu Florenz) komisch bedauernswert. — Ein anderer großer Entrepreneur, hauptsächlich für Rom und Neapel, war seit der spätern Zeit des 16. Jahrh. der *Cavaliere d'Arpino* (eigentlich *Giuseppe Cesari*, geb. um 1560, † 1640); nicht barock, aber mit einer seelenlosen allgemeinen Schönheit oder Eleganz behaftet, die nur selten (Kap. Ogiati in S. Prassede zu Rom; Zwickelbilder der Kap. Pauls V. in S. M. Maggiore; allegorisches Deckenfresko im Pal. Costaguti) einer edlern Wärme Platz macht. — Die Mitstreibenden dieser vielbewunderten Meister haben vorzüglich in Rom eine unglaubliche Menge von Fresken hinterlassen. — Von dem ältern *Tempesta* und *Roncalli dalle Pomarance* rühren z. B. die vielen gräßlichen Marterbilder in S. Stefano Rotondo her, merkwürdig als Beleg dessen, was die Kunst sich wieder von Tendenzgegenständen mußte aufbürden lassen, seitdem sie sich selbst erniedrigt hatte. — Von *Circignani-Pomarancio*, *Paris Nogari*, *Baglioni Baldassare Croce* (die zwei großen Seitenbilder in S. Susanna) enthält fast jede Kirche, die alt genug ist, irgend etwas, das man nur sieht, um es baldigt wieder zu vergessen. Denn was nicht empfunden ist, kann auch nicht nachempfunden werden und prägt sich dem Gedächtnis nur äußerlich und mit Mühe ein. Bisweilen entschädigt der mehr dekorative Teil, z. B. Füll- und Tragefiguren, den Sinn einigermaßen.

In Neapel ist einer der besten Manieristen dieser Zeit *Simone Papa d. j.* (Fresken im Chor von S. M. la Nuova). Auch der

stets rüstige, oft wüste Improvisator *Belisario Corenzio* (überall); der ältere *Santafede* (Deckenbild in S. M. la Nuova, andere Deckenbilder von ihm und der ganzen Schule besonders im Dom); der jüngere *Santafede* (Auferstehung in der Kap. des Monte di Pietà, gegenüber der Assunta des *Ippolito Borghese*, beides Hauptbilder); *Imparato* (Dom und S. M. la Nuova) u. a. geben zusammen das Bild einer zwar entarteten, aber von michelangelesker Nachahmung nur wenig angesteckten Schule; es fehlt zwar im Komponieren an Mäßigung und im ganzen an höherm Geist, allein auch die falsche Bravour fehlt, und die Verwilderung ist keine so unwürdige wie in Rom und anderwärts. Arpino, der eigentlich mit in diese Reihe gehört, machte sich es nur zu leicht. — Der einzige Michelangelist, *Marco da Siena*, kam von außen. Seine Bilder im Museum sind meist äußerst widrig; die angenehmen Seiten, namentlich ein brillantes Kolorit, entwickelt er in dem „ungläubigen Thomas“ (Dom, 2. Kap. links, bez. 1573) und in der Taufe Christi (S. Domenico Maggiore, 4. Kap. rechts).

Ehe wir den Apennin überschreiten, ist es auch in betreff der bis jetzt Genannten und einiger ihrer Zeitgenossen eine Forderung der Billigkeit, der guten und selbst sehr vorzüglichen Leistungen zu gedenken. Sie beginnen da, wo der falsche Pompstil aufhört.

Von der florentinischen Schule, hauptsächlich von den großen Porträtmalern¹⁾ *Bronzino* und *Pontorno*, ging fortwährend ein belebender Strahl nach dieser Richtung aus. Bildnisse *Vasaris* (sein Haus, jetzt Casa Montauti, in Arezzo, Uffizien und Akademie in Florenz) und der beiden *Zuccaro* (Pal. Pitti und Casa Bartholdy zu Rom, wo die sämtlichen Mitglieder der Familie in Lünetten al fresco gemalt sind) sind in der Auffassung fast ganz naiv und in der Ausführung wahr. Dem Federigo gelingt auch auf dem idealen Gebiet etwa ein phantastisch schöner Wurf (der tote Christus, von fackelhaltenden Engeln beweint, in der Gal. Borghese zu Rom), natürlich nur in sehr bedingter Weise. *Santi di Tito* ist sogar als Historienmaler in dieser Zeit fast ohne Affektation, ja ein einfacher Mensch geblieben. (Mehrere Altartafeln besonders in S. Croce zu Florenz; der Engelreigen über dem Hauptportal im Dom usw.; der 1. Altar in S. Marco rechts; Anteil an den Lünetten des großen Klosterhofes bei S. M. Novella usw.). Wir werden an diesen Namen wieder anknüpfen müssen bei der Her-

1) Bei diesem Anlaß mag der bedeutenden Sammlung von Miniaturporträts in Öl gedacht werden, die zu Florenz teils in den Uffizien (Säle rechts von der Tribuna), teils im Pal. Pitti (Durchgang zu den hintern Zimmern der Galerie), immer mehrere zusammen eingerahmt, sich vorfinden. Sie geben eine reiche Übersicht dieser ganzen Kunstgattung für die Zeit von 1550—1650. Es lassen sich Deutsche und Venezianer des 16. Jahrh., Niederländer und Florentiner des 17. Jahrh. wohl ausscheiden von der dabei am meisten vertretenen Richtung des *Bronzino* und *Scipione Gaetano*.

stellung der florentinischen Malerschule, die nach den bösen Jahrzehnten 1550—80 beginnt. Unter den Römern ist *Pasquale Cati* a von Jesi (großes Fresko in S. Lorenzo in Panisperna zu Rom) gewissermaßen ein naiver Michelangelist, *Sicciolante da Sermoneta* b (Christi Geburt, in S. M. della Pace zu Rom; Taufe Chlodwigs c in S. Luigi, 4. Kap. rechts) tüchtiger und ebenfalls innerlich wahr und gemäßigt. Dann arbeitete in Rom der aus obiger neapolitanischer Reihe stammende *Scipione Gaetano*, dem es in seiner Beschränktheit immer ein solcher Ernst ist, daß eine Anzahl ganz vortrefflich naiver, wenn auch etwas harter Porträts zustande kamen d (Vatikan. Bibliothek; Pal. Colonna usw.). In idealen Gegenständen (h. Familie, Gal. Borghese; Vermählung der h. Katharina, Pal. Doria; Mariä Himmelfahrt, linkes Querschiff von S. Silvestro di Monte Cavallo) ist er nach Vorzügen und Mängeln seiner heimischen Schule verwandt und erfreut durch ein saftiges Kolorit.

Sogar eine ganze Schule, die von Siena, ist vorherrschend wahr und lebendig geblieben; ein nobler Naturalismus, der seinen Anhalt an Andrea del Sarto, Sodoma und Baroccio sucht, beseelt g die bessern Werke eines *Francesco Vanni* (1565—1609; in S. Domenico zu Siena alles, was in der Katharinenkapelle nicht dem h Sodoma angehört; in S. M. di Carignano zu Genua Altar rechts neben dem Chor, die letzte Kommunion der h. Magdalena; im i Dom von Siena, Kap. unter der Sakristei, ein großes Altarbild, ganz unter Baroccios Einfluß, usw.), eines *Arcangelo* und *Ventura* k *Salimbeni* (Fresken im Chor des Doms von Siena mit den Geschichten der h. Katharina und eines h. Bischofs; im Unterraum l von S. Caterina das 2. Bild rechts), eines *Rutilio Manetti* u. a. m.

Viele der genannten Maler verschiedener Schulen waren mehr oder weniger influenziert von einem merkwürdigen, meist abseits in seiner Heimat Urbino lebenden Meister, *Federigo Baroccio* (1528 bis 1612). Seine geschichtliche Bedeutung liegt darin, daß er die Auffassungsweise Correggios, als dessen eigene parmesanische Schule sie aufgegeben hatte, bis zum Auftreten der Bologneser fast allein mit Eifer vertrat; freilich genügte seine Begabung dazu keineswegs ganz, und neben echtem Naturalismus und einer wahren Begeisterung für sinnliche Schönheit muß man sich, besonders in seiner letzten Zeit, mancherlei affektierte Mienen und Gebärden, glasartige Farben und ein hektisches Rot an den beleuchteten Stellen der Karnation gefallen lassen. Das schönste Bild, das ich von ihm kenne, ist der Kruzifixus mit Engeln, St. Sebastian, Johannes und Maria, im m Dom von Genua (Kap. rechts vom Chor; 1596); — das fleißigste und größte die Madonna als Fürsprecherin der Kinder und Armen, n in den Uffizien (Nr. 169) mit vortrefflichen genreartigen Partien; o — das „Noli me tangere“ in der Gal. Corsini zu Rom und

(kleiner) in den Uffizien (Nr. 212) hat ebenfalls noch eine wahre a Naivetät. Wohl das Hauptwerk des Künstlers, noch von einer an A. del Sarto erinnernden Farbenpracht, ist das späte Abendmahl im Dom zu Urbino (Kap. I. vom Chor); dabei edel in der Kom- b position. Ein vorzügliches Bild dieser letzten Zeit ist auch die Geburt Christi in der Ambrosiana zu Mailand. — Dagegen ge- o hören die meisten Bilder in der Vatikan. Galerie und die übrigen a in den Uffizien zu den affektierten. — In dem Porträt des Her- e zogs Francesco Maria II. von Urbino konnte gerade Baroccio die kleinliche Hübschheit und den kriegerischen Aufputz gut wieder- geben (Uffizien, Nr. 1119). Noch anziehender ist das Kinder- r porträt in der Galerie von Lucca. Eine große bewegte Kreuz- g abnahme aus früher Zeit besitzt der Dom von Perugia (rechts). — h In Rom die Visitation und Mariä Tempelgang in der Chiesa Nuova 1 (4. und 5. Kap. I.); der Brand Trojas in der Gal. Borghese k (bez. 1598). Besonders gute Fresken seiner Schule in S. Gregorio l magno (Barbarakap.) und S. Girolamo degli Schiavoni (Apsis). m — Die neuflorentinische Schule, von der unten die Rede sein wird, schloß sich wesentlich an Baroccio an.

In Genua war der Manierismus schon bei den Schülern des Perin del Vaga in vollem Gange. *Giov. Batt. Castello, Calvi*, die jüngern *Semini*, auch der etwas bessere *Lazzaro Tavarone* gerieten ob dem beständigen Fassadenmalen (s. unter Dekor.) in eine wahre Verstockung; sie bilden einen ganz besonders ungenießbaren Ableger der römischen Schule. — Ihnen gegenüber stand der einsame *Luca Cambiaso* (1527 bis um 1585), der aus eigenen Kräften, ohne Moretto und Paolo Veronese zu kennen, ein wenigstens entfernt ähnliches Resultat erreichte: einen gemüthlich veredelten Naturalismus, der auch für den Ausdruck des höheren Seelenlebens ein würdiges Gefäß sein konnte. Sein Kolorit ist meist harmonisch und klar, sein Helldunkel wirkungsreich, weil Licht und Schatten in breiten Massen verteilt sind; erst in der spätern Zeit, da auch seine Naivetät erlahmte, wird es dumpfer. Seine Madonna ist eine echte liebenswürdige Genueserin ohne ideale Form, das Kind naiv und schön bewegt, die Heiligen voll innigen Ausdrucks; Altarbilder dieser Art sind in der Regel ein Stück Familienszene, heiter, ohne Mutwillen. (Dom von Genua: n Altar des rechten Querschiffes: Madonna mit Heiligen; Kap. I. vom Chor: sechs Bilder; 3. Altar rechts: St. Gothardus mit Aposteln und Donatoren. — Pal. Adorno: Madonna im Freien sitzend mit zwei o Heiligen. — Uffizien: Madonna als junge Mutter sich auf das p Kind niederneigend.) Seine ganze Kraft aber hat Cambiaso zusammen- genommen in der großen Grablegung (Genua, S. M. di Carig- q nano, Altar I., unter der hintern I. Nebenkuppel). Ruhig, ohne alles wilde Pathos, ohne Überfüllung, entwickelt sich der Moment in edeln,

energischen Gestalten von tiefinnerlichem Ausdruck; eine frische Oase in der Epoche der Bravour und der Süßlichkeit. — In bewegten Szenen kann der Meister schon wegen des mangelnden Raumgefühls nicht genügen; zudem sind Bilder der Art meist aus seiner spätern Zeit (drei im Chor von S. Giorgio; — Transfiguration und Auferstehung in S. Bartolommeo degli Armeni). — Seine mythologischen und andern dekorativen Malereien in den Hallen geneuesischer Paläste und in S. Matteo (die Putten an den Gewölben) stehen wenigstens um ein Beträchtliches höher als die Arbeiten der Schulgenossen; zwei mythologische Bilder in der Gal. Borghese zu Rom. Von der schön gebauten Gruppe der Caritas (Berliner Museum) eine Kopie von der Hand des *Capuccino* im Pal. Rosso zu Genua. — Wer die edle Persönlichkeit des Mannes will kennen lernen, suche im Pal. Spinola (Str. nuova) das Doppelporträt auf, worin er, das Bildnis seines Vaters malend, vor der Staffelei abgebildet ist.

Von den übrigen Oberitalienern sind die in diese Zeit fallenden Mitglieder der Malerfamilie *Campi* von Cremona und *Calisto Piazza* von Lodi S. 890 erwähnt worden. — Unter den Mailändern selbst ist der aus Bergamo gebürtige, in Rom durch liebevollstes Studium Rafaels gebildete *Enea Salmeggia*, gen. *Talpino*, immer sorgfältig, nie manieriert, bisweilen schön und zart, meist aber zaghaft und kraftlos (Bilder in der Brera); — die drei älteren *Procaccini* dagegen, *Ercole*, geb. 1522, *Camillo*, geb. 1546, *Giulio Cesare*, geb. 1548, höchst resolut, im einzelnen brillant, im ganzen wild überladen; sie bilden den Übergang zu der mailändischen Schule des 17. Jahrh., die mit *Ercole Procaccini* dem jüngern, *Nuvolone* und den beiden *Crespi* eine eigentümliche Vollendung erreicht.

In Ferrara geht die ältere Schule in den Manierismus über mit *Bastianino* (1535—85), einem schwachen Nachahmer des Michelangelo (Certosa, Querschiff rechts: die Kreuzerhöhung; — Ateneo: Madonna mit Heiligen, Verkündigung). — Von Dossos Schülern gehört hierher: *Bastarolo* († 1580); Bilder im Gesù, 1. Altar rechts: Verkündigung, 1. Altar links: Kruzifixus. — Außerdem der platte *Nic. Roselli*; Altarbild der Certosa. — Der begabteste, bisweilen angenehm phantastische Manierist von Ferrara, *Scarsellino* (Ipp. Scarsella, 1551—1620), steht koloristisch unter dem Einfluß der Bassani; von ihm in S. Benedetto eine ganze Anzahl von Bildern und in S. Paolo die Fresken fast sämtlicher Gewölbe; in der Halbkuppel des Chores eine große, interessante Himmelfahrt des Elias in einer Landschaft; in den Uffizien: ein vornehmes Kindbett, etwa der Elisabeth, in der Art der verschiedenen Francken. Zahlreiche z. T. sehr ansprechende Bilder in den Galerien von Modena, Parma, des Kapitols in Rom und besonders in der Gal. Borghese.

In Bologna ist zunächst die sehr bedeutende Kunstübung

merkwürdig, die von Bagnacavallo und Innocenzo da Imola an quantitativ beträchtlich zunimmt. Erquickliches wird man freilich aus dieser Zeit wenig finden; doch ist den meisten der betreffenden Maler eine saubere Genauigkeit eigen, die für jede Schule ein wertvolles Erbe heißen darf, weil sie eine gewisse Achtung der Kunst vor sich selber beweist. Es mag genügen, einige der bessern Bilder zu nennen. Von *Lorenzo Sabbatini* († 1577): in der vierten Kirche bei S. Stefano (S. Pietro e Paolo gen.) links neben dem Chor: Madonna mit Heiligen. — Von *Bart. Passerotti* († 1562): in S. Giacomo Maggiore, 5. Altar rechts: thronende Madonna mit fünf Heiligen und dem Donator (Correggio entlehnt). — Von *Prospero Fontana* (1512—97): in S. Salvatore das Bild der 3. Kap. rechts; c in der Pinakothek eine gute Grablegung; in S. Giacomo Magg., d 6. Altar r., die Wohltätigkeit des h. Alexius. — Von seiner Tochter *Lavinia* ein Bild in der Sakristei von S. Lucia. — *Dionigi Calvaert* e aus Antwerpen († 1619): ai Servi, 4. Altar rechts, großes Paradies. f — Von *Bart. Cesi* (1556—1629): Bilder hinten im Chor von S. Domenico und in S. Giacomo Magg., 1. Altar links im Chorumgang. — Von den genannten, sowie von *Sammachini*, *Naldini* und andern Bilder in der Pinakothek. — Sie alle überragt der schon als Baumeister (S. 310) genannte *Pellegrino Tibaldi* (1527—97), den die Caracci als den wahren Repräsentanten des Überganges von den großen Meistern auf ihre Epoche anerkannten. Er ist einer von den wenigen, die dem emsigen Naturstudium treu blieben und die Formen nicht aus zweiter Hand produzieren wollten; seine Fresken im untern Saal der Universität enthalten unter anderen jene vier nackten, auf bekränzten Balustraden sitzenden Füllfiguren, deren Trefflichkeit neben den mythologischen Hauptbildern wunderbar absteht; — das große Fresko in S. Giacomo Magg. aber (Kap. am k rechten Querschiff) ist auch in der Verwirklichung eines bedeutenden symbolischen Gedankens („Viele sind berufen, wenige auserwählet“) beinahe großartig zu nennen. Von den Fresken in der Remigiuskapelle zu S. Luigi de' Francesi in Rom (4. Kap. rechts) i gehört ihm, außer den drei kleineren, schon manierten Deckenbildern, das große Wandgemälde rechts mit Chlodwigs Taufe, das durch den guten Stil der Figuren, die schöne Architektur und den Goldton der Färbung sehr wohlthuend wirkt. Die Wandbilder mit Chlodwigs Heerzug und Eidschwur sind von *Sermoneta* und *Giac. del Conte*.

Für Ravenna ist bereits (S. 732) *Luca Longhi* erwähnt, der bisweilen noch in der Art der bolognesischen Nachahmer Rafaels an die beste Zeit erinnert, öfter aber sich ins Süße und Schwache neigt. Refektorium der Camaldulenser in Ravenna: große m Hochzeit von Kana.

Seit den 1580er Jahren beginnt der Manierismus einem neuen, bestimmten Stil zu weichen, der schon als geschichtliche Erscheinung ein hohes Interesse hat. Der Geist der Gegenreformation, der damals den weiträumigen, prachtvollen Kirchentypus des Barockstiles hervorbrachte, verlangt zugleich von der Malerei eine möglichst aufregende, eindringliche Behandlung der heiligen Gegenstände, einen höchsten Ausdruck himmlischer Herrlichkeit und frommen Sehnsens danach, verbunden mit populärer Begreiflichkeit und lockendem Formenreiz. Bei Anlaß der Skulptur, die fünfzig Jahre später den Bahnen der Malerei folgte, wurden vorläufig (S. 565 fg.) die wesentlichen Mittel dieser modernen Kunst hervorgehoben: der Naturalismus in den Formen sowohl als auch in der ganzen Auffassung des Geschehenden (Wirklichkeit) und die Anwendung des Affektes um jeden Preis. Auf diesen ihren geistigen Inhalt hin werden wir im folgenden die Malerei von den Caracci bis auf Mengs und Batoni zu prüfen haben, und zwar als ein — wenn auch vielgestaltiges — Ganzes. Wo die Kunst so in die Breite geht wie hier, wäre eine Einzelcharakteristik der Maler die Sache eines umfangreichen Buches; wir müssen uns damit begnügen, die wichtigeren unter den Tausenden in einer vorläufigen Übersicht zu nennen. Nicht eine Anleitung zur speziellen Kennerschaft, sondern die Feststellung anregender Gesichtspunkte für diese Periode überhaupt muß unser Zweck sein. In den auf die Übersicht folgenden fragmentarischen Bemerkungen wird wenigstens jedes Hauptwerk bei irgend einem Anlaß vorkommen, allerdings oft in beschränkendem Sinne, in nachteiliger Parallele mit den Werken der goldenen Zeit. Daß dies nicht geschieht, um Mißachtung zu erwecken, oder gar um von der Betrachtung der betreffenden Werke abzulenken, wird man beim Durchlesen des Ganzen inne werden. Irgend eine systematische oder gar eine sachliche Vollständigkeit ist hier nicht zu verlangen.

Die Anfänger der neuen Richtung sind teils Eklektiker, teils Naturalisten im besondern Sinne. Die Beseitigung der unwahren Formen und der konventionellen Ausdrucksweisen schien dieser doppelten Anstrengung zu bedürfen: eines Zurückgehens auf die Prinzipien der großen Meister der goldenen Zeit und einer völligen Hingebung an die äußere Erscheinung. Der Eklektizismus enthält einen innern Widerspruch, wenn man ihn so auffaßt, als sollten die besondern Eigentümlichkeiten eines Michelangelo, Rafael, Tizian, Correggio in einem Werke vereinigt werden; schon das Verfolgen und Nachahmen der Eigentümlichkeiten einzelner großer Meister hatte ja eben die Manieren hervorgerufen, denen man entfliehen wollte. Allein im Sinne eines allseitigen Studiums aufgefaßt, war er höchst notwendig.

In der neuen Schule von Bologna ist denn auch die Aneignung der Prinzipien der großen Vorgänger fast von Anfang an eine harmonische und verständige. Es gibt Bilder aus ihr, die in der Art des Paolo Veronese, des Tizian gemalt sind, und von Correggio ist sie mitsamt vielen abgeleiteten Schulen dauernd abhängig; allein dieses Verhältnis erstreckt sich nur ausnahmsweise bis in die vollständige Reminiszenz und sinkt nie bis zur seelenlosen Ausbeutung.

Die Stifter waren *Lodovico Caracci* (1555—1619) und seine Neffen *Annibale* (1560—1609) und *Agostino* (1557—1602), der letztere mehr durch seine Kupferstiche als durch Gemälde einflußreich. Annibale ist es vorzüglich, durch den der neue Stil seine Herrschaft über Italien gewann.

Unter ihren Schülern ist der gewissenhafteste *Domenichino* (eigentlich *Domenico Zampieri*, 1582—1641), der am höchsten begabte *Guido Reni* (1574—1642); außerdem *Francesco Albani* (1578—1660); der freche *Giov. Lanfranco* (1581—1675); *Giac. Cavedone* (1577—1660); *Alessandro Tiarini* (1577—1658); der Landschaftsmaler *Giov. Franc. Grimaldi* u. a. — Schüler des Albani: *Giov. Batt. Mola*; *Pierfrancesco Mola*; *Carlo Cignani*; *Andrea Sacchi*, der die letzte römische Schule gründete und u. a. den *Carlo Maratta* (1625—1713) zum Schüler hatte. — Schüler des Guido Reni: *Simone Cantarini*, gen. *Simone da Pesaro*; *Giov. Andrea Sirani* und dessen Tochter *Elisabetta Sirani*; *Gessi*; *Canuti*; *Cagnacci* u. a.

Nur kurze Zeit hatte *Guercino* (*Giov. Francesco Barbieri*, geb. 1590 zu Cento, wo noch bedeutende Malereien von ihm sind, † 1666) unter dem Einflusse Lod. Caraccis gestanden; er verschmolz ihre Prinzipien mit denjenigen der Naturalisten. — Unter seinen Schülern sind mehrere des Namens *Gennari*, darunter *Benedetto* der bedeutendste (Gal. von Modena).

Bei einem andern Schüler der Caracci, *Lionello Spada* (1576 bis 1621), hat die naturalistische Art im engern Sinne die Oberhand (Gal. von Parma und Modena); — ähnlich bei *Bartol. Schedone* oder *Schidone* von Modena († jung 1615), der sich anfangs besonders nach Correggio gebildet hatte (Gal. von Parma, Gal. Nazionale e in Rom: die Hirten in Arkadien).

Ein mittelbarer Schüler der Caracci, vermutlich durch *Domenichino*, ist *Sassoferrato* (eigentlich *Giov. Battista Salvi*, 1605—85), ein Eklektiker in ganz anderem Sinne als alle übrigen.

Mit *Cignani* und *Pasinelli* geht die bolognesische Schule in das allgemeine Niveau hinüber, das um 1700 die ganze Malerei umfaßt.

Von den andern Schulen Italiens ist keine ganz unberührt geblieben von der bolognesischen Einwirkung, so sehr man sich auch z. B. in Florenz dagegen wehrte.

Zu den eklektischen Schulen wird zunächst gerechnet: die mäländische. Aus der Familie der *Procaccini* gehört hierher *Ercole* der jüngere; aus ihrer Schule: *Giov. Batt. Crespi*, gen. *Cerano*; dessen Sohn *Daniele Crespi* (von ihm wichtige Werke in der Certosa bei Pavia); *Pamfilo Nuvolone* aus Cremona u. a.

In Ferrara malte *Carlo Bonone* (1569—1632), ausschließlich angeregt von den Caracci. Wir werden ihn kennen lernen als eine der schönstgestimmten Seelen jener Zeit.

Sodann die florentinische Schule, die zum Teil von ihrer eigenen bessern Zeit her einen höhern Zug gerettet hatte (*Santi di Tito*, S. 913, e), auch mit Bewußtsein auf Vorgänger wie A. del Sarto zurückging und dann einen bedeutenden neuen Anstoß durch Baroccio erhielt. — Ihre Richtung ist eine wesentlich andere als die der übrigen gleichzeitigen Schulen; in der Komposition ist sie prinziploser und oft überfüllt, in den Farben saftig glänzend und bunt, obwohl die Bessern bisweilen eine tüchtige Harmonie erreichen; ihre Hauptabsicht geht auf sinnliche Schönheit; dagegen bleibt ihr der Affekt fast völlig fremd. Da wir deshalb ihre Werke nur ausnahmsweise wieder werden zu nennen haben, so mögen hier bei jedem Maler die wichtigsten Kirchenbilder gleich mit angeführt werden; von den übrigen, in den florentinischen Galerien, wird man das Wertvollste leicht finden.

Alessandro Allori (1535—1607), der Neffe Bronzinos, noch halb manierist. (In S. Spirito, ganz hinten: die Ehebrecherin; in der Sakristei: ein Heiliger, Kranke heilend; — Chor der Annunziata, erste Nische links: Mariä Geburt, 1602; — S. Niccolò, rechts vom Portal: Opfer Abrahams.) — Ebenso *Bernardino Poccetti* (1542 bis 1612), welcher früher als Dekorator genannt worden ist. Er war nebst *Santi di Tito* ein Hauptunternehmer jener Lünettenfresken in den florentinischen Klosterhöfen, meist legendarischen Inhaltes: Aufgaben, an welchen auch die unten zu Nennenden oft teilnahmen und sich bildeten. (Chiostro von S. Marco; — erster Hof rechts bei S. M. degli Angeli; — erster Hof links bei der Annunziata, teilweise von ihm; — Chiostro Grande, der hinterste links, bei S. M. Novella, teilweise von ihm; — größere Wandfresken im Hof der Confraternità di S. Pietro Martire.) Verglichen mit den Malereien der bolognesischen Chiostri (z. B. S. Francesco oder ai Servi in Bologna), die ungleich besser komponiert, viel unbefangener und meisterhafter gezeichnet sind, behaupten sie doch einen gewissen Vorzug durch das Gemütliche und Affektlose, sowie durch den größern Reichtum der Individualisierung. (Wobei immer die drei schönen Lünettenbilder Domenichinos in der äußern Halle von S. Onofrio zu Rom als das Trefflichste auszunehmen sein werden.) — Außerdem von Poccetti ausgemalt ein ganzer Saal im ehemaligen Pal. Capponi. — In S. Felicita, 1. Altar links, die Assunta. —

Jac. Ligozzi: Hauptanteil an den Lünetten im Chiostro von Ognisanti; — S. Croce, Kap. Salviati, links am linken Querschiff: b Marter des h. Laurentius; — S. M. Novella, 6. Altar rechts, Erweckung eines Kindes. — *Jac. (Chimenti) da Empoli* (1554—1640), in der Erzählung nirgends bedeutend, wie die Malereien im vordern Saal des Pal. Buonarroti beweisen, ist im Individualisieren der edelste und würdigste dieser Schule. Hauptbild im rechten Querschiff von S. Domenico zu Pistoja: S. Carlo Borromeo als Wundertäter, umgeben von Mitgliedern des Hauses Rospigliosi; — mehreres im Chor des Domes von Pisa; — S. Lucia dei Magnoli in Florenz, 1. 2. Altar links: Madonna mit Heiligen; — Annunziata, Chor, dritte Nische rechts; usw. — *Lodovico Cardi*, gen. *Cigoli* (1559—1613), der beste Kolorist und Zeichner der Schule, dessen Werke denn auch größtenteils in die florentinischen Galerien übergegangen sind (Uffizien: Magdalena; Pal. Pitti: Kreuzabnahme, Ecce-Homo, Madonna mit Kind). Von den Altären in S. Croce gehört ihm der sechste rechts, Christi Einzug in Jerusalem, und die Trinität im alten Refektorium. In Rom: in S. Giov. de' Fiorentini (4. Kap. r.) ein h. Hieronymus; in S. M. Maggiore (Kap. Pauls V.) das Kuppelfresko der Assunta. — Von seinem Schüler *Ant. Büliverti* u. a. die große Vermählung der h. Katharina samt Seitenbildern im Chor der Annunziata, 2. Nische rechts. — Andere Schüler, wie *Domenico Cresti*, gen. *Passignano* (in S. Giov. de' Fiorentini zu Rom ein Bild von 1599), *Gregorio Pagani* usw., sind in den Galerien besser repräsentiert. — *Francesco Currado* (1570—1661); sein Hauptwerk hinten im Chor von S. Frediano, Madonna mit vielen Engeln und knieenden Heiligen; außerdem in S. Giovannino: Franz Xavers predigt in Indien. — Von *Cristofano Allori* (1578—1621) wird man in den Kirchen vergebens etwas suchen, das seiner berühmten Judith (Pal. Pitti) an Wert gleich käme. — *Matteo Rosselli* (1577—1650) hat in der Annunziata die Fresken der 1. Kap. rechts und einen Teil der Lünetten im Chiostro gemalt; — in Ss. Michele e Gaetano: 3. Kap. rechts, und das linke Seitenbild in der 2. Kap. links; seine gefälligsten Arbeiten im Pal. Pitti usw. — Von den Schülern Matteos bringt *Francesco Furini* mit der raffiniert weichen Modellierung des Nackten ein neues Interesse in die Schule; — *Giovanni (Manozzi) da San Giovanni* (1599—1636) aber wird, offenbar unter bolognesischer Einwirkung, zumal seines Altersgenossen Guercino, der entschlossenste, lebenswürdigste Improvisator der ganzen Schule, der im Besitz einer reichen Palette und einer blühenden Phantasie den Mangel höherer Elemente zuweilen vergessen machen kann (Wirtshausszene in den Uffizien u. a.). Von seinen in diesen Grenzen ganz bedeutenden Fresken wird noch mehrmals die Rede sein. (Allegorien im großen untern Saal des Pal. Pitti; Ver-

a suchung Christi im Refektorium der Badia bei Fiesole; halbzestörte Allegorie an der Front eines Hauses gegenüber von Porta
 b Romana; Geschichte des h. Andreas in S. Croce, 2. Kap. rechts
 c vom Chor; in Ognissanti die Malereien der Kuppel und Anteil
 an den Lünetten des Chiestro; im Gange des linken Hofes bei
 d S. M. Nuova die kleine Freskofigur einer Caritas; in Rom die
 e Halbkuppel von Ss. Quattro und mytholog. Deckenfresken im Pal.
 Rospigliosi.) — Endlich *Carlo Dolci* (1616—86), ebenfalls aus
 dieser Schule, der den von den übrigen versäumten Affekt in mehre-
 ren hundert Darstellungen voll Ekstase wieder einbringt, wovon
 f unten. (Er und alle Vorhergehenden sind sehr stark vertreten in
 der Gal. Corsini zu Florenz.)

Die Schule von Siena hat in dieser Zeit den *Rutilio Manetti*
 (1572—1639), dessen schöne Ruhe auf der Flucht, über dem Hoch-
 altar von S. Pietro di Castelvecchio zu Siena, alles übrige
 aufwiegen möchte. Am ehesten dem Guercino zu vergleichen.

Ein mittelbarer Schüler des Cigoli war *Pietro (Berettini) da Cortona* (1596—1669), mit dem die Verflachung des Eklektizismus,
 die Entweihung der Malerei überhaupt zur hurtigen und gefälligen
 Dekoration eintritt.

Der moderne Naturalismus im engeren Sinne beginnt auf die
 grellste Weise mit *Michelangelo Amerighi da Caravaggio* (1569 bis
 1609), der einen großen Einfluß auf Rom und Neapel ausübte. Seine
 Freude besteht darin, dem Beschauer zu beweisen, daß es bei all
 den heiligen Ereignissen der Vorzeit eigentlich ganz so ordinär zu-
 gegangen sei, wie auf den Gassen der südlichen Städte gegen Ende
 des 16. Jahrh.; er ehrt gar nichts als die Leidenschaft, für deren
 wahrhaft vulkanische Auffassung er ein großes Talent besaß. Und
 diese Leidenschaft, in lauter gemeinen energischen Charakteren aus-
 gedrückt, bisweilen höchst ergreifend, bildet dann den Grundton
 seiner eigenen Schule sowohl (*Valentin, Simon Vouet*, wozu noch als
 Nachfolger *Carlo Saraceni* von Venedig zu rechnen ist), als auch
 der Schule von Neapel.

Hier ist der Valenzianer *Giuseppe Ribera*, gen. *lo Spagnoletto*
 (1588[?]-1652) der geistige Nachfolger Caravaggios im vollsten
 Sinne des Wortes, wenn auch in seinem Kolorit noch frühere Studien
 nach Correggio und den Venezianern nachklingen. Neben ihm war,
 außer dem genannten *Corenzio*, auch *Giov. Batt. Caracciolo* tätig, der
 sich mehr dem Stil der Caracci anschloß. Der Schüler des letztern,
Massimo Stanzioni (1585—1656), nahm zugleich auch von Ribera
 so viel an, als mit seiner eigenen Richtung verträglich war. (Sein
 bedeutendster Schüler war *Domen. Finoglia*.)

Mittelbare neapolitanische Nachfolger Caravaggios: *Mattia Preti*,
 gen. *il Cavalier Calabrese* (1613—99), *Andrea Vaccaro* u. a. m.

Schüler Spagnolettos: der Schlachtenmaler *Aniello Falcone* und der in allen Gattungen tätige *Salvatore Rosa* (1615—73), dessen Schüler der Landschaftsmaler *Bartol. Torregiani*, der Historienmaler *Micco Spadaro* u. a. — Ein Nachfolger Spagnolettos ist auch der bedeutendste sizilianische Maler, *Pietro Novelli*, gen. *Morrealese*. (Dame und Page im Pal. Colonna zu Rom.) — Schüler des Spagnoletto, mehr aber des Pietro da Cortona, war der in seiner Art große Schnellmaler *Luca Giordano* (1632—1705). Von ihm an tritt die Verflachung der neapolitanischen Malerei ein, welche dann mit *Giac. del Po*, *Solvimena* († 1747), *Conca* († 1764), *Franc. di Mura*, *Bonito* u. a. in bloße Dekorationsmalerei ausmündet.

In Rom, wo sich alle Richtungen kreuzten, kamen 1600—1650 einige Nebengattungen besonders zu Kräften. Außer der Landschaftsmalerei (s. unten) ist besonders die Genre- und Schlachtenmalerei bedeutend repräsentiert durch einen Schüler des Arpino und später des in diesem Fach besonders in Rom geschätzten Niederländers *Pieter van Läär*, gen. *Bamboccio*, nämlich *Michelangelo Cerquozzi* (1602—60), dessen beste Arbeiten sich im Auslande befinden. Sein Schüler war der Jesuit *Jacques Courtois*, gen. *Bourguignon* (1621 bis 1871), ausschließlich Schlachtenmaler. Ein anderer Schüler ist *Jan Miel* (1599—1664), von dem gute kleine Bilder in den Uffizien. — Als Blumenmaler trat *Mario de' Fiori* († 1678), als Architekturmaler *Giov. Paolo Panini* († 1764) auf.

Seit der zweiten Hälfte des 17. Jahrh. ist Rom zugleich der Hauptsitz der von Pietro da Cortona abgeleiteten, bloß noch dekorierenden Schnellmalerei, gegen die *Sacchi* und *Maratta* eine nur zu schwache Reaktion bilden. Hier wirkten u. a. *Gianfranc. Romanelli* († 1662), *Ciro Ferri* († 1689), *Filippo Lauri* († 1694), auch der Florentiner *Bened. Luti* († 1724), der Pater *Pozzo* (s. S. 847) u. a. m.

In Genua schwankt der Stil je nach den Einwirkungen. *Giov. Batt. Paggi* (1554—1627) erinnert an die damaligen Florentiner (S. Pietro in Banchi, 1. Altar links: Anbetung der Hirten; Dom, 2. Kap. links: Verkündigung); — *Domenico Fiasella*, gen. *Sarzana* († 1669), gleicht mehr dem Guercino; — *Bernardo Strozzi*, gen. *il Capuccino Genovese* (1581—1644), in seinem gesunden Naturalismus dem Caravaggio nahe, namentlich trefflich im Porträt (im Pal. d. Bianco: die koloristisch feine h. Cäcilia; im Pal. Rosso: flöteblasender Hirt); — *Benedetto Castiglione* (1616—70), ein frecher Cortonist, der zuweilen van Dyck nachzuahmen suchte, besonders aber als Tiermaler Erfolge erzielte (man sieht von ihm in Genua Ausgezeichnetes, z. B. beim Marchese Giorgio Doria die lebensgroße Figur eines Schäfers und einer Schäferin, wo diese mit schel-

mischem Ausdruck fragt, ob die Liebeserklärung ihr gelte); — *Valerio Castello*, ebenfalls ein Cortonist, doch in der Farbe wärmer; — *Deferrari* scheint nach van Dyck studiert zu haben. — Der jung verstorbene *Pellegrino Piola* (1607—30) hat zuweilen einen eigentümlichen schönen Naturalismus entwickelt. (Bilder im Pal. Rosso; Puttenfries im Pal. Adorno.)

(Die Niederländer, Deutschen, Spanier und Franzosen, von denen Italien viele und zum Teil bedeutende Werke besitzt, werden im folgenden, wo nötig, an der betreffenden Stelle mit genannt werden.)

Innerhalb der Malerei zweier Jahrhunderte (1580 bis um 1780) gibt es natürlich sehr große Unterschiede der Richtung, um der so unendlich verschiedenen Begabung der Einzelnen nicht zu gedenken. Ehe von dem Gemeinsamen die Rede sein darf, das die ganze große Periode charakterisiert, muß zunächst auf die Unterschiede in Zeichnung, Formenauffassung und Kolorit hingedeutet werden.

Die bolognesische Schule begann als Reaktion der Gründlichkeit gegenüber dem Manierismus, als Selbsterwerb gegenüber dem einseitigen Entlehnen. Ihre Zeichnungstudien waren sehr bedeutend; bei *Annibale Caracci* findet man außerdem ein vielseitiges Interesse für alles Charakteristische, wie er denn eine Anzahl von Genrefiguren in Lebensgröße gemalt hat (Pal. Colonna in Rom: der Linsensesser; Uffizien: der Mann mit dem Affen; eine große Reihe von Genrefiguren in Kupferstichen usw.). Gleichwohl begnügt sich die Schule bald mit einer gewissen Allgemeinheit der Körperbildung und der Gewandungen, und zwar ist der Durchschnitt, der sich dabei ergibt, weder ein ganz schöner noch ein hoher; er ist abstrahiert von Correggio, nur ohne das unerreichbare Lebensgefühl, auch von dem tüppig schweren Paolo Veronese, nur ohne dessen alles versöhnende Farbe. Den umständlichsten Beleg gewähren die Fresken der Galerie im Pal. Farnese zu Rom, von *Annibale* mit Hilfe seiner Schüler *Domenichino*, *Lanfranco* und *Albani* ausgeführt. (Die *Aurora* und *Cephalus*, *Galatea* sind von *Agostino*.) Bei wie vielen dieser Junonen, Aphroditen, Dianen usw. würde man wünschen, daß sie lebendig würden? Selbst die höchst vortrefflichen sitzenden Aktfiguren sind doch von keiner hohen Bildung. So fruchtbar die Schule an frischen Bewegungsmotiven ist, so fehlt ihr doch im einzelnen das Schönlebendige. — *Albanis* mythologische Fresken in einem Saal des Pal. Verospi (jetzt Torlonia, neben Pal. Chigi) in Rom, der bedeutendste Nachklang der farnesischen Galerie, haben im Detail viel Anmutiges, aber dasselbe Allgemeine. — Hauptwerke der Carraccischule besitzt der Pal. Costaguti; von *Lanfranco*: Raub der Dejanira; von *Domenichino*: Allegorie der Wahrheit; von *Guercino*: Rinaldo und Armida (andere Fresken von jüngeren Künstlern wie *Mola* und *Fr. Romanelli*).

Wie verschieden ist *Guido Reni* nicht nur je nach der Lebenszeit, sondern bisweilen in einem und demselben Werke! Von allen modernen Malern nähert er sich bisweilen am meisten der hohen und freien Schönheit, und seine *Aurora* (Kasino des Pal. Rospigliosi) a ist wohl alles in allem gerechnet das vollkommenste italienische Gemälde dieser beiden letzten Jahrhunderte; allein die Horen sind in der Bildung von höchst ungleichem Werte und mitsamt dem Apoll jener einzigen wunderbaren Gestalt der Morgengöttin nicht zu vergleichen. Der berühmte h. Michael in der *Concezione* zu Rom b (1. Kap. rechts) bleibt in Charakter und Stellung unendlich tief unter *Rafaels* Bilde (Louvre). In den weiblichen Köpfen hat sich Guido sehr oft nach Antiken, namentlich nach den Niobiden gerichtet, in den weiblichen Körpern aber nicht selten einer buhlerischen Üppigkeit gehuldigt. (Man sehe die Hände seiner *Kleopatra* im Pal. Pitti, c oder die weiblichen Charaktere in dem Bilde des *Elieser*, ebenda). — Auch *Domenichino*, mit seinem großen Schönheitssinn, hat sich jener bolognesischen Formenallgemeinheit nicht entziehen können. Er ist am ehesten frei davon in den herrlichen Wandfresken der Cäcilienkapelle (die 2. rechts) in S. Luigi de' Francesi zu Rom, d auch in mehreren der Freskohistorien zu Grottaferrata (Kap. des e h. Nilus). In S. Silvestro al Quirinale zu Rom tüchtige klassizistische Kompositionen in den Kuppelpendentifs (Capp. Bandini). In seinen Engeln bleibt er sehr sichtbar von Correggio abhängig, wie man z. B. aus dem großen Bilde der Brera (*Madonna mit Heiligen*) g sieht. — Bei *Guercino* muß man einige köstliche Gestalten der edelsten Bildung (die ihm zu Gebote stand) ausscheiden von den Schöpfungen des energischen Naturalisten; so das Bild der *Hagar* (Brera, h Nr. 331), die *Vermählung* der h. Katharina (Gal. zu Modena), die *Kleopatra* (Pal. Rosso zu Genua), sowie die h. Nonne mit dem k Chorknaben und die *Rückkehr* des verlorenen Sohnes (Gal. von l Turin). — *Sassoferrato*, stets gewissenhaft, erscheint auch in diesen Beziehungen von Rafael inspiriert, doch nicht abhängig.

Bei *Caravaggio* und den Neapolitanern steht Zeichnung und Modellierung durchgängig um eine beträchtliche Stufe tiefer, da sie sich auf ganz andere Wirkungsmittel glauben verlassen zu dürfen. So gemein überdies ihre Formen sind, so wenig kann man doch im einzelnen Fall darauf bauen, daß sie wirklich aus dem Leben gegriffen seien; in ihrer Gemeinheit sind sie nur zu oft auch allgemein. Der gewissenhaften Bilder sind in dieser Schule überhaupt wenige. Von *Luca Giordano* abwärts fällt die Zeichnung der neapolitanischen Schule dem liederlichsten Extemporieren anheim. Luca selbst hält sich noch durch angebornere Anmut in einer gewissen Höhe. Der beste ist stets der Spanier *Ribera*.

Bei *Pietro da Cortona* ist es nicht schwer, eine durchgehende

Gleichgültigkeit gegen die wahre Formendarstellung zu erkennen, sowie der Ausdruck seiner Köpfe zum Erschrecken leer wird. Man ahnt auf einmal, daß der sittliche Halt, den die Caracci (zu ihrer ewigen Ehre) der Kunst zurückgegeben, von neuem tief erschüttert ist. Wenn ein Künstler von dieser Begabung das Beste so offenkundig preisgab, so war nur ein noch weiteres Sinken zu erwarten. Der letzte große Zeichner, *Carlo Maratta*, war durch seine Nachahmung des Guido Reni zu befangen, durch seinen Mangel an individueller Wärme zu machtlos, um auch nur sich selber auf die Länge dem Verderben zu entziehen. (Fresken in der Kuppel und in den Lünetten sowie Ölbilder in S. Isidoro [1. Kap. r.]; einzelne Apostelfiguren in den oberen Zimmern des Pal. Barberini zu Rom; Assunta mit den vier Kirchenlehrern in S. M. del Popolo, 2. Kap. r.; thronende Mad. mit Heiligen in der Chiesa Nuova, r. vom Hochaltar; Pietà in S. M. della Pace, Sakristei; Martyrium des h. Franz Xaver in Gesù, r. Querschiff.) Unmittelbar auf ihn folgen noch ein paar Maler, die in der Formgebung nahezu so gewissenhaft sind als er; man lernt sie z. B. in der Gall. Nazionale kennen, die *Muratori*, *Ghezzi*, *Zoboli*, *Luti*, auch den angenehmsten der Cortonisten: *Donato Creti*. Ganze Kirchen, wie S. Gregorio, Ss. Apostoli, sind wieder mit leidlich gewissenhaften Altarbildern eines *Luti*, *Constanzi*, *Gauli* u. a. gefüllt (von Gauli das Deckenfresko im Gesù und die vier allegor. Kuppelpendentifs in S. Agnese in Piazza Navona; von Costanzi das in S. Gregorio); — ja die höchste Blüte der römischen Mosaiktechnik, die gewissermaßen nur neben einer gründlichen Ölmalerei denkbar scheint, fällt gerade in die ersten Jahrzehnte des 18. Jahrhunderts (Altarbilder in St. Peter, mosaiziert unter der Leitung der *Cristofani*; bereits im 17. Jahrh. hatte der tüchtige *G. B. Calandra* hier eine Reihe der Altarbilder und Pendentifs in Mosaik gesetzt). Allein diese späte, mehr lokale als allgemeine Besserung ist das rein äußerliche Resultat akademischen Fleißes: ein neuer geistiger Gehalt, eine tiefere Anschauung der darzustellenden Gegenstände war damit nicht mehr verbunden. Den Gipfelpunkt dieser Art von Besserung bezeichnet dann *Pompeo Batoni* (1708—87; Hauptbild: Sturz Simons des Magiers, in S. M. degli Angeli, Hauptschiff links; verschiedene Deckenbilder in der Gall. Colonna), bei dem auch das individuelle Gefühl sich wieder etwas erwärmt; sein deutscher Zeitgenosse *Anton Raphael Mengs* (1728—79) aber ist doch vielleicht der einzige, bei dem wieder die Anfänge einer tieferen idealen Anschauung wahrzunehmen sind, von der aus auch die Einzelformen wieder ein höheres und edleres Leben gewinnen. Sein Deckenfresko in S. Eusebio zu Rom ist nach so vielen Ekstasen eines verwilderten Affektes wieder die erste ganz feierliche und würdige; seine Gewölbmalereien in der Stanza de' Papiri der Vatikani-

schen Bibliothek geben wieder eine Vorahnung des wahrhaft monumentalen Stiles; in dem Parnaß an der Decke des Hauptsaaes der Villa Albani wagte er mehr als er durfte, und doch wird man auch hier wenigstens die historische Tatsache nicht bestreiten, daß er zuerst nicht bloß die naturalistische Auffassung im großen, sondern auch die konventionelle Formenbildung im einzelnen durch Besseres und Edleres verdrängt hat. Allerdings vermochte er dies nur durch einen neuen Eklektizismus, und man bemerkt wohl die Anstrengung, mit der er die rafaelische Einfachheit und Correggios Süßigkeit zu vereinigen suchte. Seine wenigen Porträts (Uffizien: sein eigenes; Brera Nr. 432: das des Sängers Annibali; in der Pinakothek von Bologna: das Clemens' XIII.) sind anspruchsloser als alle gleichzeitigen italienischen Porträts.

Nic. Poussin hat keinen sichtbaren Einfluß auf die italienische Historienmalerei geübt.



Im Kolorit waren die Venezianer und Correggio die Vorbilder der ganzen Periode; später wirken auch Rubens, van Dyck und Velasquez, die geistigen Haupterben Tizians und Paolos, hier und da ein.

Die *Caracci* haben kein Ölgemälde hinterlassen, das den rechten festlichen Glanz und die klare Tiefe eines guten Venezianers hätte. Die Schatten sind in der Regel dumpf, die Karnation oft schmutzig bräunlich. Ich halte die Fresken im Pal. Farnese bei weitem für die größte Farbenleistung des Annibale. Mit einer ganz meisterhaften Freiheit hat er unter dem Einfluß von Michelangelos Gewölbemalereien der Sistina seine Darstellung einzuteilen gewußt in Historien und dekorierende Bestandteile; letztere teils steinfarbene Atlanten, teils jene trefflichen sitzenden Aktfiguren, teils Putten, Masken, Fruchtschnüre, bronzefarbene Medaillons usw. Nur bei einer solchen Abstufung nach Gegenständen war die große harmonische Farbenwirkung zu erzielen, die das Ganze trotz einzelner roherer Partien hervorbringt. Alle bessern Maler des 17. Jahrh. haben hier für ähnliche Aufgaben gelernt; die geringern kopierten wenigstens. (Vor der Galerie malte Annibale die Herkulesfresken des sog. Camerino ebenda, von ähnlichen Vorzügen.) In Bologna hatten die *Caracci* z. B. in den Fresken des Pal. Magnani (Fries des großen Saales) einfachere, aber in ihrer Art nicht minder treffliche dekorierende Figuren angebracht (sitzende steinfarbene Atlanten, geneckt von naturfarbenen Putten, begleitet von je zwei bronzefarbenen Nebenfiguren halber Größe); Arbeiten, die in Stil und Kolorit viel trefflicher sind als die Historien, denen sie zur Einfassung dienen. Noch die spätesten Nachfolger brachten bisweilen in dieser Gattung Ausgezeichnetes hervor, wie z. B. *Cignanis* berühmte acht Putten, je

zwei mit einem Medaillon, über den Türen im Hauptschiff von S. Michele in Bosco. Selbst den bloßen Dekoratoren (*Colonna*, in S. Bartolommeo a Porta Ravegnana, in S. Domenico, Cap. del Rosario, und S. Michele in Bosco; — *Franceschini* in Corpus Domini; — *Canuti* in S. Michele in Bosco, Zimmer des Legaten usw.) geben solche Vorbilder bisweilen eine Haltung, die andern Schulen weniger eigen ist. Treffliche Dekorationen der Caracci sind auch die von reichen Stuckaturen eingefassten Decken- und Kamin-fresken im Pal. Sampieri in Bologna (voll. 1598). — Leider sind die vielleicht bestkolorierten Fresken des *Lodovico* und seiner Schule, in der achtseitigen Halle, die einen kleinen Hof des Klosters S. Michele in Bosco umgibt, auf klägliche Weise zugrunde gegangen; man kann die Überreste ohne Schmerz nicht ansehen. Das gleiche Schicksal hatten *Annibales* Fresken in S. Giacomo degli Spagnuoli.

Domenichino ist in der Farbe sehr ungleich; von seinen Fresken möchten in dieser Beziehung wohl die in S. Andrea della Valle zu Rom, auch sonst Hauptwerke, den Vorzug haben (voll. 1623; die Pendentifs mit den Evangelisten; das Chorgewölbe mit den Geschichten des Andreas und allegorischen Figuren; — ihr Verdienst wird am besten klar durch den Vergleich mit den untern Malereien der Chorwände, vom *Calabrese*). Diesen Fresken stehen nahe die in S. M. della Vittoria (2. Kap. r.) und in S. Carlo ai Catinari (die Kuppelpendentifs).

Der größte Kolorist der Schule war, wenn er wollte, *Guido Beni*. Seine Einzelfigur des h. Andrea Corsini (Pinak. von Bologna) möchte in der Delikatesse der Töne damals unübertroffen sein; vielleicht erreicht noch hier und da ein Bild seiner silbertönigen *Maniera seconda* eine ähnliche Vollendung, etwa z. B. eine seiner Aktfiguren des h. Sebastian (wovon die schönste ebenda, andere a. a. O.); seine beste Aktfigur im Goldton ist (ebenda) der siegreiche Simson, ein Bild von venezianischer Freudigkeit. (Zu vergleichen mit dem von h. Frauen gepflegten h. Sebastian seines Schülers *Simone da Pesaro*, im Pal. Colonna zu Rom.) Von seinen Fresken wird die Aurora um der Haltung willen auf das höchste bewundert; die größte Farbenwirkung übt aber wohl die Glorie des h. Dominikus in der Halbkuppel der 1. Kap. des Heiligen zu S. Domenico in Bologna.

Guercino ist in seinen Farben bisweilen venezianisch klar bis in alle Tiefen, später endet er aber mit einem dumpfen Braun. Die Werke seiner Frühzeit, wie das große Bild der h. Petronilla (Gal. des Kapitols, s. u. bei den *Sante Conversazioni*), vorzüglich aber der Tod der Dido (Pal. Spada in Rom) zeigen seine Palette von der kräftigsten Seite; die oben (S. 925, h—l) genannten Gemälde sind auch in der Farbe edler gemäßigt. Von den Fresken sind die

im Kasino der Villa Ludovisi, Aurora im Erdgeschoß, Fama im a Obergeschoß; Armida und Rinaldo im Pal. Costaguti und das b Deckenbild mit Herkules und Antaeus im Pal. Sampieri zu Bologna vorzüglich energisch in der Farbe, ebenso die Propheten und Sibyllen in der Kuppel des Domes von Piacenza, nebst den d Allegorien in den Pendentifs.



Unter den Naturalisten ist der früheste, *Caravaggio*, von dem auch Guercino mittelbar lernte, immer einer der besten Koloristen. Freilich schließt das scharfe Kellerlicht, in das er und viele Nachfolger ihre Szenen zu versetzen lieben, jenen unendlichen Reichtum von schönen Lokaltönen aus, die nur bei der Mitwirkung der Tageshelle denkbar sind; außerdem ist es bezeichnend, daß trotz aller Vorliebe für das geschlossene Licht die Naturalisten so wenig auf die Poesie des Helldunkels eingingen. Nur in Caravaggios eigenen Jugendwerken, hell in der Harmonie und vorherrschend goldgelb, ist dies meist der Fall; so in dem berühmten Bilde: die Spieler, ehemals im Pal. Sciarra, der Ruhe auf der Flucht und der Magdalena der Gall. Doria, der Wahrsagerin des Kapit. Museums; — in dem Lautenspieler in f der Gal. zu Turin und selbst noch in der spätern Bekehrung Pauli g im Pal. Balbi-Senarega zu Genua; letztere ein merkwürdiges h Beispiel seiner gefissentlichen Wahl eines erhabenen und idealen Gegenstandes, den er dann so recht con amore ins Triviale und Gemeine herunterzieht. Dabei ist aber das Bild in malerischer Beziehung ein Meisterwerk. Das Helldunkel ist echt künstlerisch gefühlt und von verführerischem Reiz, die Schatten vollkommen durchsichtig, die Zeichnung scharf, die Ausführung höchst gewissenhaft und bestechend schön. Andere echte Werke in der Gal. Borghese: i David (in zwei Darstellungen), Anna und Maria mit dem jugendlichen Jesus, der die Schlange zertritt, Jüngling mit Fruchtkorb u. Brustbild einer Heiligen; in der Akademie zu Venedig: Halbfigur des Homer. k — Caravaggios Geschichten des h. Matthäus in S. Luigi de' Francesi l zu Rom (letzte Kap. 1.) sind freilich so aufgestellt, daß sich kaum über die Farbenwirkung urteilen läßt, mögen auch überdies stark nachgedunkelt sein; doch ist so viel (auch aus seinen andern Werken) sicher, daß er mit Absicht auf den Eindruck des Grellen und Unheimlichen ausging und daß die Reflexlosigkeit hierzu ein wesentliches Mittel ist. Bei Rembrandt dagegen herrscht, trotz allem Abenteuerlichen in Figuren und Trachten, jener tröstliche heimliche Klang, weil das Sonnenlicht teils unmittelbar, teils mit dem Goldduft der Reflexe die ganze Räumlichkeit erhellt und wohnlich macht.

Von Caravaggios Schülern sind die Nichtneapolitaner *Carlo Sacraceni* und *M. Valentin* die farbigsten, auch sonst ziemlich gewissen-

a haft. Von *Saraceni*: Geschichten des h. Benno in der Anima zu
 b Rom, 1. Kap. r., und 1. Kap. l., Tod der Maria in S. M. della
 Scala links, Dornenkrönung am Gewölbe der Kap. r. vom Hoch-
 o altar in der Minerva; Predigt eines Heiligen in S. Adriano; Szene
 a aus dem Leben S. Carlos in S. Lorenzo in Lucina (1. Kap. l.); —
 e von *Valentin*: Joseph als Traumdeuter, Gal. Borghese, und Mar-
 tyrium der hh. Processus und Martinianus in der Gal. des Vatikans.

Spagnoletto wird oft hart und grell, trotz seiner venezianischen
 Erinnerungen. So schon in seinem abscheulichen Bacchus von 1626
 g (Museum von Neapel); sein h. Sebastian (ebenda) ist merkwürdig
 als spätestes mit Liebe gemaltes Bild, von 1651. Am meisten vene-
 zianisch erscheint mir die im übrigen geringe Figur des h. Hierony-
 m (Uffizien, Tribuna). Seine Hauptwerke außerhalb Italiens. —
Stanzioni ist milder und weicher. Von den übrigen hat *Salvator*
Rosa, wenn er will, das wärmste Licht und das klarste Helldunkel,
 oft aber etwas Fahles und Dumpfes. Von der Verschwörung des
 i Catilina, Pal. Pitti, findet sich ein zweites Exemplar im Pal. Mar-
 k telli zu Florenz; — kräftig in der Farbe ist auch sein großes Bild
 i im Pal. Chigi zu Rom, worin er sich von Satyrn verfolgt darstellt,
 sowie sein einziges Kirchenbild in Rom: das Martyrium der hh. Cosmas
 m und Domianus in S. Giov. de' Fiorentini, 5. Kap. r. — Bei *Cala-*
brese und mehreren andern muß man sich mit einer höchst äußer-
 lichen Farbenbravour begnügen.

Pietro da Cortona ist ein so bedeutender Kolorist, wie man es
 ohne allen Ernst der sachlichen Auffassung sein kann. Seine Farbe
 ist — man gestatte uns das fade Wort — in hohem Grade freund-
 lich; in den großen, mehr dekorativ als ernstlich gemeinten Gewölbe-
 malereien hat er zuerst sich genau nach dem Eindruck gerichtet,
 den das von Gedanken verlassene, müßig irrende Auge am meisten
 wünscht. Vorherrschend ein heller Ton, eine sonnige Luft, bequeme
 Bewegung der Figuren im lichten Raum, ein oberflächlich angenehmes
 Helldunkel, zumal in der Karnation. Deckengemälde in S. M. in
 n Valli cella in Rom (in der Sakristei die Engel mit Marterwerkzeugen);
 o Gewölbe des kolossalen Hauptsaaes u. a. m. im Pal. Barberini;
 p eine Anzahl von Plafonds im Pal. Pitti; Wandfresken in einem der
 Säle daselbst, wo seine halbe Gründlichkeit widriger erscheint als
 seine sonstige ganze Flüchtigkeit. Unter den Staffeleibildern gibt
 q etwa die Geburt der Maria (Pal. Corsini in Florenz) den günstig-
 r sten Begriff von seinem Kolorit. — Von seinem Schüler *Franc. Ro-*
manelli zwei große Ölbilder im Pal. Barberini und Fresken im Pal.
 Pamfili (Piazza Navona).

Von P. da Cortona und von Paolo Veronese geht dann das Kolorit
 des *Luca Giordano* aus, der sich darin vermöge seines unzerstörbaren
 Temperamentes doch bisweilen zu einer wahren Freudigkeit erhebt. Im

Tesoro zu S. Martino in Neapel hat er die Geschichten der Judith a und der ehernen Schlange binnen 48 Stunden an das Gewölbe gemalt; sein h. Franz Xaver, der die Wilden tauft (Museum zu Neapel), b ist in drei Tagen vollendet, — beides so, daß an dieser Palette noch immer einiges zu beneiden bleibt. Auch seine übrigen Bilder (wovon im Museum eine Auswahl), ohne einen wirklich sichern Kontur, ohne irgend welche Wahl in Formen oder Motiven, üben doch durch eine gewisse liederliche Anspruchslosigkeit (neben den Prä tensionen eines Salvator und Konsorten), durch den angenehmen Schein des Lebens noch einigen Reiz aus. — Seine Nachfolger in Neapel sind im besten Falle brillante Dekoratoren mit blühendem Kolorit (*Solimena*: Fresken der Sakristeien von S. Paolo und S. Domenico Maggiore; große o Geschichte des Heliodor innen über dem Portal des Gesù nuovo; — d *Luigi Garzi*: Fresken an Decke und Frontwand von S. Caterina a e Formello; — *Conca*: großes Mittelbild der Decke von S. Chiara, f David vor der Bundeslade tanzend; — *Franc. de Mura*: großes Deckengemälde in S. Severino; — *Bonito*: kleineres Deckenbild in g S. Chiara, usw.). — Beim Verkommen der Lokalschulen in ganz h Italien reisten vorzüglich diese Neapolitaner als Virtuosen des Schnellmalerei herum und drangen auch in Toskana ein, wo schon vorher Salvator Rosa einen großen Teil seines Lebens zugebracht hatte. So hat z. B. *Conca* im Hospital della Scala zu Siena die Chornische i mit der Geschichte des Teiches von Bethesda ganz stattlich ausgemalt; der *Calabrese* bedeckte Chor und Kuppel des Carmine zu Modena k mit seinen Improvisationen usw.

Von den Römern hat *Sacchi* ein kräftigeres und gründlicheres Kolorit als Cortona (Erscheinung der Madonna in S. Isidoro; Fresko l der Divina Sapienza im Pal. Barberini; die Messe des h. Gregor, m und der h. Romuald mit seinen Mönchen, Vatikan. Galerie; Tod n der h. Anna in S. Carlo ai Catinari, Altar links; Kruzifixus mit o hh. Dominikanern in der Minerva). — *Maratta* mit aller Sorgfalt ist p hierin auffallend matt; einzelne Köpfe, wie etwa „la Pittura“ in der Gall. Nazionale zu Rom, geraten ihm am ehesten ganz lebendig und schön; seine Madonna mit dem schlafenden Kinde, im Pal. Do- q ria, ist auch in der Farbe der reproduzierte Guido.

Von den Florentinern ist der S. 921, t genannte *Furini* unermüdlich bemüht, das Fleisch seiner weiblichen Akte immer mürber und weicher darzustellen (Pal. Pitti: Schöpfung der Eva; Pal. r Capponi: David und Abigail; Pal. Corsini: Aktfiguren und My- s thologisches).

Die spätern Venezianer sind in der Dekorationsmalerei zum Teil äußerst geschickte Nachfolger Paolos; *Tiepolo* befeißigt sich dabei meist eines hellen Sibertons.

Weitaus die größten Meisterwerke des Kolorits, die Italien aus dieser ganzen Periode aufzuweisen hat, sind eine Anzahl Bilder der vlämischen und holländischen Schule, insbesondere von Rubens und A. van Dyck. Beide Meister verdienen unsere Aufmerksamkeit hier in höherem Grade als ihre Landsleute, nicht nur, weil sie beide jahrelang in Italien lebten, sondern weil sie hier, jeder in seiner Weise, studiert und sich erst allmählich zu ihrer vollen Eigentümlichkeit durchgebildet haben.

- Peter Paul Rubens* (1577—1640) können wir in Italien an verschiedenen Werken, die während seines dortigen Aufenthaltes (1600 bis 1608) entstanden, aber auch an einer Reihe später in den Niederlanden, meist für seine alten Gönner, gemalten Bildern verfolgen.
- a Wohl das früheste Werk befindet sich jetzt in der Bibliothek zu Mantua, leider mißhandelt und in zwei Stücke geschnitten: im oberen Teile eine Darstellung der Dreieinigkeit, unten die Bildnisse von Vicenzo I. Gonzaga und seinem Vater Guglielmo nebst ihren Gemahlinnen, an Betschemeln knieend. (Die einzige in Italien erhaltene Komposition von den drei Bildern, die Rubens 1604 für die Jesuitenkirche in Mantua schuf.) Neben den Resten der vlämischen Manier seiner Lehrer macht sich hier der mächtige Eindruck geltend, den Venedig, namentlich Tintoretto, auf den Künstler ausgeübt hatte. Das Bild hat schon einen außerordentlichen Schwung in Erfindung und Komposition; in der Färbung ist es noch etwas kalt.
 - b In der Brera ein großes Abendmahl, das um 1615—20 entstanden ist, etwas plump in den Gestalten und unerfreulich durch die eigentümliche Kerzenbeleuchtung, aber von sehr energischer Wirkung und
 - c kräftig malerischer Behandlung. — In der Gal. zu Turin ist allein echt die Skizze der Apotheose Heinrichs IV. (um 1622). — Reich an
 - a Gemälden des Künstlers ist Genua. In der „Beschneidung“ auf dem
 - e Hochaltare von S. Ambrogio ist mit dem Studium nach den Typen der Caracci in den kolossalen Gestalten zugleich ein starker Einfluß von Correggio erkennbar, dessen „Nacht“ Rubens offenbar bei der Komposition seines Bildes vorschwebte (um 1607). Neben diesem frühen, noch vielfach unselbständigen Werke hängt ein Meisterstück seiner Blütezeit, die Wunder des h. Ignaz darstellend (um 1620). —
 - f Im Pal. Bianco zunächst ein köstliches Hauptwerk: ein Landsknecht mit seiner Schönen, von Bacchus, Amor und den Furien begleitet, das bald nach 1630 entstanden sein muß, da die junge Helene Fourment darin abgebildet ist. Im Pal. Rosso ist unter dem Namen
 - van Dyck ein Ecce-Homo von des Meisters Hand (um 1615). — Der
 - h Pal. Durazzo-Pallavicini besitzt in einem Silen, den ein Bacchant und eine Bacchantin führen, ein farbenprächtiges Werk, das bald nach seiner Rückkehr aus Italien (1608) entstanden sein wird. Von zwei männlichen Bildnissen derselben Sammlung wird das weniger

bedeutende irrtümlich dem van Dyck zugeschrieben; beide könnten von Rubens während seines Aufenthaltes in Genua (1607) gemalt sein. Ein Meisterwerk von ungewöhnlich fleißiger Durchführung ist das große Bildnis Philipps IV. ebenda (um 1630). — Die beiden großen mythologischen Bilder im Pal. Adorno, Herkules und Dejanira, aus der letzten Zeit des Künstlers, haben leider einen Teil ihres Reizes durch Restauration eingeüßt. — Die Bilder des Meisters in den Uffizien und namentlich im Pal. Pitti zu Florenz sind weltbekannt und bestehen hier den Vergleich mit den Meisterwerken der italienischen Blütezeit. Ein frühes Werk ist der „h. Franziskus im Gebet“ im Pal. Pitti (Nr. 98). Ebenda die köstliche eigenhändige „h. Familie mit der Wiege“ (Nr. 235). (Eine zweite h. Familie, Nr. 251, wird Rubens mit Unrecht zugeschrieben.) Das berühmte Porträtstück, „die vier Philosophen“ genannt (Nr. 85), ist teilweise nach der Erinnerung gemalt, daher nicht in allen Köpfen gleich gut (um 1612—14.). — Von den beiden herrlichen Landschaften (Nr. 9 u. 14) aus der letzten Zeit des Künstlers wird weiter unten die Rede sein. Später noch (1638 an den Großherzog abgeliefert) entstand das Meisterwerk der Allegorie des Krieges, wo Farben, Formen und Moment unmittelbar als eins empfunden sind. (Das Porträt des Herzogs von Buckingham [Nr. 324] ist eine schwache Kopie.) — Die Uffizien besitzen zunächst die beiden bekannten Selbstbildnisse des Künstlers, von denen das ohne Hut etwa 1615, das besser erhaltene und schönere mit dem breiten Hute gegen 1625 entstanden ist. Von zwei weiblichen Bildnissen, die ihm zugeschrieben werden, stellt das eine (Nr. 197, Tribuna) Rubens' erste Gattin, Isabella Brant, vor (um 1625), während das andere (Nr. 180) vielmehr von *Corn. de Vos* herrührt. Rubens' Talent zeigt sich aufs günstigste in den beiden unfertigen (leider durch neuere Restauration stark verdorbenen) Darstellungen aus der Geschichte Heinrichs IV., Überreste einer als Gegenstück der Luxembourg-Galerie geplanten, aber nicht ausgeführten Folge von Darstellungen aus dem Leben dieses Fürsten. Als gute Skizze sind die Grazien (Nr. 842) und als durchgeführtes früheres Bild der Abschied der Venus von Adonis (Nr. 812) bemerkenswert.

In Rom sind noch die drei Altarbilder in S. M. in Vallicella (1608) an Ort und Stelle; der Einfluß, den die Antike in Rom auf den Künstler ausübte, bekundet sich hier in wenig glücklicher Weise in den kolossalen Gestalten der Heiligen. — Die Halbfiguren Christi und der zwölf Apostel im Kasino Rospigliosi sind dagegen von so mannigfacher Charakteristik, von so meisterlich malerischer Behandlung, daß sie alle gleichzeitigen Leistungen der Italiener überragen, wenn auch hier und da noch der Einfluß des einen oder anderen durchblickt. Sie wurden in Rubens' Werkstatt um 1617 nach den von ihm 1603 für den Grafen Lerma gemalten Bildern (jetzt in Madrid) wiederholt und von Rubens retuschiert.

Von heller, leuchtender Färbung, aber sehr maniert in der Bewegung und in den Formen, wohl in Rom entstanden, ist der h. Sebastian a in der Gall. Nazionale, mit deutlichen Reminiszenzen an Correggio. b Gleichfalls früh ist die Vision des h. Franziskus in der Gal. des Kapitols, wo die „Findung des Romulus und Remus“ (um 1616) schon den vollen „idyllisch naiven“ Reiz des Künstlers ausbt. Das Bild- c eines Geistlichen im Pal. Doria, unter schmutzigem Firnis, ist wenig erfreulich. Was sonst an Gemälden in anderen Sammlungen Roms: im Pal. Doria, Pal. Borghese, Pal. Colonna (Himmelfahrt Mariä), den Namen Rubens trägt, führt ihn fast immer mit Unrecht.

Anthony van Dyck (1599—1640) ist in Italien noch reicher vertreten als Rubens; ans unglaubliche grenzt namentlich die Zahl der von ihm zumeist in Genua gemalten und noch (nachdem zahlreiche Perlen ins Ausland gewandert sind) erhaltenen Bildnisse. Eine Anzahl d Bilder idealen Inhalts entstanden fast alle in Italien (1623—26). So die Grablegung in der Gal. Borghese zu Rom. Im Pal. Pitti die e aufwärts blickende Madonna, von großer Schönheit. Zwei echte h. Familien, eine größere und eine kleinere, besitzt Pal. Balbi-Senarega zu Genua. — Wohl das schönste dieser Art ist die h. Familie f von fünf Halbfiguren in der Gal. zu Turin, offenbar von Tizian eingegeben, von strahlender Färbung. Dagegen ist der Christus mit den g beiden Pharisäern (Pal. Rosso in Genua) eine bloße neue Redaktion des tizianischen Cristo della moneta, der Christuskopf leer, die Köpfe h der Alten jedoch ausgezeichnet. — Auch die Brera besitzt ein vorzügliches Bild in der lebensgroßen Madonna mit dem h. Antonius —, i die Accademia S. Luca zu Rom eine leider verdorbene h. Familie k mit zwei musizierenden Engeln; — in der Gal. zu Vicenza die „Lebensalter“, noch Rubens sehr nahe stehend. — Eines der schön- l sten Bilder ist das große Altarbild im Oratorio del Rosario zu Palermo: die Madonna del Rosario, 1628 dort gemalt. — (Das m Martyrium des h. Laurentius in S. M. dell' Orto zu Venedig, im engen Anschluß an Tintoretto, ist nicht von Anton, sondern von *Daniel van Dyck*.)

n In Bezug auf van Dycks Porträts steht Turin nach Genua oben an. Der Prinz Thomas von Savoyen auf einem Schimmel ist eins seiner großartigsten Bildnisse; die drei Kinder Karls I., wie eine Klara Eugenia in Klostertracht gehören zum allerbesten, was van Dyck in seiner späteren Zeit (beide um 1635) geschaffen hat. — In Genua besitzen auch nach Ausscheidungen des Unechten und der Nachahmungen¹⁾ die Paläste des alten Adels der Republik überraschend viel Werke seiner Hand, leider viele davon rettungslos

1) Den Namen van Dyck tragen Bilder von *Giov. Bern. Carbone, Bened. Castiglione, Michele Piamingo, Cornelis de Wael, Giov. Andr. Ferrari* u. a.

verdorben; so auch zum großen Teil die kostbaren Porträts des Pal. Rosso, deren vorzüglichste sind: ein junger Mann in spanischer Tracht an einer gewundenen Säule; Geronima Sale-Brignole, mit einem Töchterlein; das Reiterbild des Antonio Giulio Brignole, mit dem Hut in der Rechten grüßend; seine Gemahlin, mit einer Rose in der rechten Hand. (Die beiden Frauenbildnisse sind leider besonders mißhandelt.) — Im Pal. Durazzo-Pallavicini vier echte Bildnisse in einem Saale vereinigt, darunter das schönste, das Genua überhaupt besitzt: die sitzende Dame in weißer Seide, mit zwei Kindern in Blau und Gold; das vortreffliche Bild der drei rasch vorwärts kommenden Kinder mit einem Hündchen; endlich ein weiß gekleideter Junge an einem Stuhl mit Papagei, Äffchen und Früchten (die Nebendinge augenscheinlich von *Fr. Snyders*). — Im Pal. Balbi ist hervorzuheben eine junge Frau von sonderbar schnippischem Aussehen mit rotem Haar, darin eine weiße Feder steckt. — Die Familie Cattaneo besitzt in einem ihrer Paläste (Piazza Cattaneo) a nicht weniger als acht echte Bildnisse, nur sämtlich verbreitert; in einem anderen (bei der Annunziata) sogar elf Porträts. — In der Brera das Kniestück einer blonden jungen Engländerin, gutes Bild der späteren Zeit. — Im Pal. Pitti: Kardinal Bentivoglio, ganze Figur, sitzend, höchst vornehm elegant und besonders farbenprächtig (um 1624). — Uffizien: eine vornehme Dame aus der spätern, b blässern Palette; das Reiterbild Karls V., dem man ansieht, daß der Künstler nicht die Natur vor Augen gehabt hat; — das Brustbild des Joh. v. Montfort und das Doppelbild der Brüder Lennox aus späterer Zeit. (Letzteres Schulbild; anderes hier wie im Pal. Pitti und im Pal. Colonna zu Rom nicht echt.) — Echt, wenn auch etwas zahm: Maria von Medicis mit zwei Rosen in der Gal. Borghese; h endlich in der Sammlung des Kapitols das späte Doppelbildnis, angeblich die Dichter Thomas Killigrew und Henry Carew darstellend (Halbfiguren).

Die italienischen Galerien besitzen auch eine nicht unbeträchtliche Zahl von Bildnissen anderer trefflicher Niederländer, wie *Frans Pourbus d. j.*, *A. de Vries* (? Pal. Pitti, Nr. 255), *Ravesteyn*, *Corn. de Vos* (Pal. Pitti, Nr. 440), *B. van der Helst* (Selbstporträt in den Uffizien), von *Th. de Keyser* (in Neapel, Museum, in Rom, Gall. Nazionale Nr. 764), von *Paulus Moreelse* (ebenda Nr. 767), von *Joh. Verspronck* (ebenda Nr. 762, 765), *D. Mytens*, *Grebber*, *Cornelis Jansens van Ceulen*, *P. Lely* u. a. in den Uffizien, im Pal. Pitti, der Gal. zu Neapel usw. In den Katalogen vielfach untereinander verwechselt.

Werke von *Snyders*, *Jordaens* und andern vlämischen Malern kommen einzeln in den Uffizien und in der Turiner Galerie vor. p Wir bleiben einstweilen bei den Porträts stehen, von Genre und Landschaft wird beiläufig unten die Rede sein.

Von *Rembrandt van Ryn* (1607—69) finden sich in italienischen Sammlungen fast nur Bildnisse aus den verschiedenen Epochen des Künstlers. Ein Jugendwerk (um 1629) ist der schlafende Greis am Kamin mit den Zügen von Rembrandts Vater in der Galerie zu Turin (*Livens* gen.). Die Galerie der Brera besitzt in dem Bildnis der rotblonden Schwester des Malers ein treffliches leuchtendes Porträt der frühen Zeit (Nr. 446, dat. 1632). — Im Pal. Pitti ist das eigene Bildnis (Nr. 60, um 1635) wenig ansprechend in der Auffassung; sehr groß und malerisch in der Wirkung dagegen der „Rabbiner“ (Nr. 16, um 1658). Der späten Zeit gehören gleichfalls die beiden (leider sehr verdorbenen) Selbstporträts der Uffizien; das eine (Nr. 452) in der etwas unscheinbaren eintönigen Färbung, welche manche Bilder um 1655 charakterisiert; das andere (Nr. 451), von herrlich leuchtender Farbe und tief ergreifend, zeigt den gealterten Künstler am Abend seines Lebens (um 1665). (Die kleine h. Familie in den Uffizien, Nr. 922, alte Kopie des Bildes im Louvre.)

Von den Werken der Schüler Rembrandts verdient vor allem das treffliche Opfer Isaaks von *Jan Livens* im Pal. Doria zu Rom (II, 26) erwähnt zu werden, das so starken venezianischen Einfluß zeigt, daß es in der Galerie Tizians Namen trug. — Ein paar gute Bilder von *Bernaert Fabritius* in den Gal. von Bergamo und Turin. — Von *G. v. d. Eeckhout* Bilder in der Brera und in der Gall. Nazionale zu Rom (Nr. 499); von *G. Flinck* ein treffliches Frauenbildnis in Bergamo (Gal. Morelli, noch immer unter der falschen Benennung Rembrandt); von *Ferd. Bol* eine *Caritas* in der Gall. Nazionale zu Rom.

Ein Blick auf die Malersammlung in den Uffizien genügt, um sich die volle Überlegenheit der Niederländer klar zu machen. Die Italiener des 17. Jahrh. suchen in ihren Porträts vorzugsweise einen bestimmten Geist, eine bestimmte Tatkraft auszudrücken und fallen dabei leicht in das Grelle und Prätentiose; die Niederländer geben das volle Dasein, auch die Stunde und ihre Stimmung; durch Farbe und Licht erheben sie auch das Porträt zu einem der Phänomene des Weltganzen. (Die Franzosen von *Lebrun* an interessieren in dieser Sammlung durch ihren lockern und doch so gutartigen und anständigen physiognomischen Ausdruck.)

Ein vlämischer Künstler, *Jacob Sustersmans* von Antwerpen (1597 bis 1681), hat sein Leben in Florenz zugebracht und hier jene Menge tüchtiger Porträts geschaffen, die oft genug an van Dyck, noch mehr aber an Velasquez streifen. (Viele Bildnisse der Herrscherfamilie; einmal auch die Großherzogin Viktoria mit dem Erbprinzen, dargestellt als h. Jungfrau mit dem Kinde; ein Dänenprinz u. a. im Pal. Pitti; — andere, wie der Galilei, in den Uffizien; — dann im Pal. Corsini usw.)

Der Einfluß dieser niederländischen Meister läßt sich bei manchen gleichzeitigen Italienern nicht verkennen, wird aber häufig überschätzt. — *Salv. Rosa* ist in seinen energischen, fast trotzigen Bildnissen (Geharnischter und das Selbstporträt im Pal. Pitti) gewiß eigenartig. — a Tüchtige Porträts finden wir noch zuweilen bei den Bolognesen, den *Caracci*, *Domenichino* (Uffizien; Gal. Corsini in Florenz; Pal. b Spada zu Rom) und *Guercino* (Gal. von Modena) u. a.; sie haben c eine freie, historische Würde. — Die fälschlich dem Guido Reni zugeschriebene sog. Cenci, im Pal. Barberini, ist dagegen nicht ein- d mal ein hübsches, nur durch die daran geknüpft Fabel reizendes Köpfchen. — Ein Jünglingsbildnis von *Carlo Dolci* (Pal. Pitti) ge- e hört zu seinen besten Arbeiten; schön und lebenswürdig ist auch *Dolci's* eigenes Bildnis im Alter von 58 Jahren in den Uffizien; f ebenso *Sacchi's* Priesterporträt in der Gal. Borghese und sein Brust- g bild Urbans VIII. in der Gal. Barberini. — Von dem Florentiner h *Tiberio Tinelli* mehrere Porträts, die den Einfluß van Dycks zeigen, in den Uffizien, Pal. Pitti und a. O. — Das edle, wahrhaft i historische Porträt *Poussin's* im Casino Rospigliosi zu Rom (eine k gute Kopie des Originals im Louvre) möchte indes all diesen letztgenannten vorzuziehen sein.

Die großen Spanier, deren Kolorit und Auffassung ebenso von Tizian berührt wurde, wie dies bei den vlämischen Malern der Fall war (aber weniger von Paolo als diese), sind in Italien nur durch einzelne zerstreute Werke repräsentiert. *Murillo's* Madonna in der Gall. Nazionale zu Rom ist nicht nur höchst einfach lebenswürdig in den l Charakteren der Mutter und des Kindes, sondern (bei teilweise sehr großer Flüchtigkeit) ein Wunder der Farbe. Die beiden Madonnen im Pal. Pitti erreichen diese Wonne des Tones nicht ganz; die eine m absichtlichere, aus früherer Zeit (Nr. 56, das Kind mit dem Rosenkranz spielend), ist auch in der Malerei wenig lebendig. Im Pal. Bianco zu Genua die Flucht nach Ägypten und der h. Franz; echt n aber wenig bedeutend. — Von *Velazquez* nur Porträts. Sein eigenes in den Uffizien, fast etwas gesucht nobel, ist schwerlich ein Original; o dagegen sind die kleinen Reiterbildnisse Philipps IV. und seiner Gemahlin im Pal. Pitti (Nr. 243) und in den Uffizien treffliche p Wiederholungen der Bilder in Madrid; im Pal. Doria zu Rom: q Innocenz X. sitzend, das beste Papstporträt des Jahrhunderts; in der Gal. des Kapitols das echte Selbstporträt (1680, Nr. 80). In Turin r das schöne Brustbild Philipps IV.; in der Galerie zu Modena das s unvollendete Brustbild eines Herzogs von Modena, 1687 gemalt. Beachtenswert ist auch die alte vortreffliche Kopie der Borrachos im Museum zu Neapel. (Den sonst auf den Namen Murillo und Ve- t lazquez getauften Bildern ist nicht zu trauen; das große Reiterbild

- a Philipps samt Knappen und Allegorien in den Uffizien ist wahrscheinlich die Kopie eines Spaniers nach Rubens' verlorenem Bildnisse
 b des Königs.) — Eine Pietà von *Sanchez Coello* in S. Giorgio zu
 c Genua. Zwei weibliche Heilige von *Zurbaran* im Pal. Bianco ebenda.



In allen Aufgaben idealer Art ist diese moderne Malerei von den höchsten Zielen ausgeschlossen, weil sie zu unmittelbar darstellen und überzeugen will, während sie doch, als Kind einer späten Kultur-epoche, nicht mehr in der bloßen Unmittelbarkeit (Naivetät) erhaben sein kann. Ihr Naturalismus möchte alles Seiende und Geschehende als solches handgreiflich machen: er betrachtet dies als Vorbedingung jeglicher Wirkung, ohne auf den innern Sinn des Beschauers zu rechnen, der Anregungen ganz anderer Art zu beachten gewohnt ist.

Schon die Wirklichkeit der Bewegung im Raum, wie man sie bei Correggio vorfand und adoptierte, machte die Kunst gleichgültig gegen alle höhere Anordnung, gegen das Einfach-Große im Bau und Gegensatz der Gruppen und Einzelgestalten. Am meisten Architektonisches hat vermöge seines Schönheitssinnes *Guido Beni* gerettet. Seine groß gehaltene *Madonna della Pietà* (Pinakothek von Bologna) verdankt dem symmetrischen Bau der untern wie der obern Gruppe ihre gewaltige Wirkung; ähnlich verhält es sich mit dem Bilde des Gekreuzigten und seiner Angehörigen (ebenda); die edle Behandlung, der schöne Ausdruck allein würde nicht genügen, um diesen Werken ihre ganz ausnahmsweise Stellung zu sichern. (Ein anderer Kreuzifixus Guidos, ohne die Angehörigen aber von gleicher Bedeutung, in der Gal. von Modena; ein Kreuzifixus mit Heiligen aus *Ann. Carraccis* Frühzeit, unter P. Veroneses Einfluß, in S. Niccolò da Tolentino in Bologna.) Die *Assunta* in München, die *Dreieinigkeits* auf dem Hochaltar von S. Trinità de' Pellegrini in Rom geben hierzu weitere Belege; selbst das flüchtige Werk der *Maniera seconda*: die *Caritas* (Pinak. von Bologna). — *Lodovico Caraccis* *Transfiguration* (ebenda) und *Himmelfahrt Christi* (Hochaltar von S. Cristina zu Bologna) werden nur durch dieses architektonische Element recht genießbar; *Annibales* *Madonna* in einer Nische, an deren Postament *Johannes d. Ev.* und *Katharina* lehnen, verdankt ebendemselben (nebst der energischen Malerei) eine große Wirkung trotz der allgemeinen und wenig edlen Formen; denselben Lebensgehalt zeigt das ähnliche große Bild des *Guercino* im Palazzo Rosso zu Genua. (Derselbe *Guercino* geht in 1 einem schön gemalten Bilde — S. Vincenzo zu Modena, 2. Kap. rechts — an dem Richtigen vorbei; sein segnender *Gott-Vater*, Halbfigur, in der Gal. von Turin, scheint von Guidos *Trinität* inspiriert zu sein.) Ja auch die in Bewegung geratene Symmetrie, das Prozeionelle,

kurz alles, was das in dieser Schule so oft zur Konfusion führende Pathos dämpft, kann hier von höchster erwünschter Wirkung sein; hierher gehören die beiden Riesenbilder des *Lod. Caracci* in der Gal. von Parma (ehemals Seitenbilder einer Assunta), hauptsächlich die Grabtragung der Maria, wo der Ritus, beherrscht von dem meisterlich verkürzten Leichnam, das subjektive Pathos vollkommen zurückdrängt. Auch *Domenichino*, dessen Komposition so überaus ungleich ist, hat in seinem Tode der h. Cäcilia (S. Luigi in Rom, 2. Kap. rechts) ein gutes Beispiel strenger und doch schön aufgehobener Symmetrie geliefert. Von den beiden Bildern der letzten Kommunion des h. Hieronymus (*Agostino Caracci*: Pinak. von Bologna; *Domenichino*: Gal. des Vatikans, bez. 1614) hat das des *Domenichino* schon darin einen Hauptvorzug, daß die beiden Gruppen (die des Priesters und die des Heiligen) dem Totalwert nach gegeneinander abgewogen sind, so daß Bewegung und Ruhe, Ornat und freie Gewandung, Geben und Empfangen usw. sich gegenseitig aufheben; außerdem ist die Gestalt des Heiligen in die Pietät und Andacht der Seinigen wie gebettet und doch für den Anblick ganz freigehalten. Der größte Verehrer *Domenichinos*, *Nic. Poussin*, geht dann wieder zu weit, so daß seine Gruppen oft absichtlich konstruiert erscheinen. — Bisweilen überraschen die Mailänder, so verwildert sonst ihre Komposition ist, durch eine groß gefühlte symmetrische Anordnung. Man sehe in der Brera, Nr. 115, das große Bild des *Cerano-Crespi* (Madonna del Rosario); im Palazzo Rosso zu Genua den von Engeln gen Himmel getragenen h. Karl, von einem der *Procaccini*, ein ergreifendes Bild, so naturalistisch die Anstrengung der Engel gegeben sein mag; in der Galerie von Turin (*Crespi* gen.) die von den hh. Franz und Karl angebetete Madonna, von *Giul. Ces. Procaccini*, bezeichnenderweise als Statue dargestellt. — *Sassoferrato* befolgte in seiner schönen Madonna del Rosario (S. Sabina zu Rom, Kap. rechts vom Chor) mit vollem Bewußtsein die alte strenge Anordnung.

Weitaus die meisten aber erkennen die höheren Liniengesetze nur in beschränktem Maße an, die Naturalisten fast gar nicht. Selbst den besten Bolognesen ist eine prächtige Aktfigur (womöglich kunstreich verkürzt) im Vordergrunde bisweilen so viel wert als der ganze übrige Inhalt des Bildes; einige suchen dergleichen geflissentlich auf (*Schidones* h. Sebastian, dessen Wunden von Zigeunern beschaut werden, im Museum von Neapel); die Naturalisten begehren vollends nichts als den leidenschaftlichen Moment. *Caravaggios* Grablegung (Gal. des Vatikans), immer eines der wichtigsten und gründlichsten Bilder der ganzen Richtung, ist der Einheit und Gewalt des Ausdruckes zuliebe als Gruppe ganz einseitig gebaut. Wie roh aber *Caravaggio* komponieren (und empfinden) konnte, wenn ihm am Ausdruck nichts lag, zeigt die Bekehrung des Paulus (S. M. del Popolo in Rom, 1. Kap. k

links vom Chor, wobei das Pferd beinahe das Bild ausfüllt. *Spagnolettos* a Hauptbild, die Pietà im Tesoro von S. Martino zu Neapel, ist in den Linien unangenehm, was man allerdings über der Farbe und dem ergreifenden, obwohl auf keine Weise verklärten Schmerz übersehen kann.

Dieses Gebiet des Ausdruckes und Affektes, dem die moderne Malerei so vieles opfert, müssen wir nun nach Inhalt und Grenzen zu durchforschen suchen. Wir beginnen mit den erzählenden Bildern (heiligen, biblischen oder legendarischen) Inhaltes, ohne uns streng an irgend eine Einteilung zu halten. — Auch die Altarbilder gewinnen schon seit Tizian (S. 865) gerne einen erzählenden Inhalt; jetzt ist vollends alles willkommen, was irgendwie ergreifen kann.

b Man sieht in S. Bartolommeo a Porta Ravennana zu Bologna (4. Altar rechts) eines der besten Bilder des *Albani*, die Verkündigung: Gabriel, eine schöne Gestalt, fliegt der Jungfrau leidenschaftlich zu. Die gleiche Darstellung von *Lod. Caracci*, ein Hauptwerk dieses c Künstlers, in S. Giorgio. (Man vergleiche das kolossale Fresko d desselben Meisters über dem Chor von S. Pietro ebenda.) — Die Geburt Christi, das Presepio, früher immer naiv dargestellt, war durch Correggios heilige Nacht zu einem Gegenstande des aufs höchste gesteigerten Ausdruckes und des Lichteffektes geworden. (Welchen letztern man z. B. in zweien der bessern Bilder des *Honthorst*, Uffizien, nach Kräften reproduziert findet.) Wie völlig e mißverstand nun z. B. *Tiarini* in einem sonst guten Bilde (S. Salvatore zu Bologna, Querschiff links) den stillen, idyllischen Sinn der Szene! Er malt sie höchst kolossal und läßt den Joseph ganz deklamatorisch auf die Maria hindeuten, damit der Beschauer aufmerksam werde. — Gleichgültiger werden insgemein behandelt die g Anbetung der Hirten und der Könige, u. a. von *Cavedone* (S. Paolo in Bologna, 3. Kap. rechts), der bei aller Tüchtigkeit das Ordinaire sehr herauszukehren pflegt. Eine Anbetung der Hirten von *Sassoferrato* (Museum von Neapel) gibt gerade das Gemütliche, das h ganz besonders sein Element ist, im Jahrhundert des Pathos eine vereinzelte Erscheinung; eine Anbetung der Könige von *Lod. Caracci* i in der Brera. — Von den Geschichten der h. Anverwandten werden jetzt vorzugsweise nur die pathetischen, besonders die Sterbebetten k behandelt: der Tod der h. Anna (von *Sacchi*, in S. Carlo ai Catinari zu Rom, Altar links), der Tod des h. Joseph (von *Lotti*, in l der Annunziata zu Florenz, 2. Kap. links; — von *Franceschini*, m im Corpus Domini zu Bologna, 1. Kap. links; von *Maratta*, in n S. Isidoro zu Rom, 1. Kap. rechts). *Caravaggio* dagegen, der oft mit Absicht das Heilige alltäglich darstellt, malt (in einem Bilde des o Pal. Spada in Rom) zwei häßliche Nähterinnen, womit die Er-

ziehung der Jungfrau durch die h. Anna gemeint ist; in der Gall. a Nazionale: „eine Entwöhnung des Kindes“ in seiner derb sittenbildlichen Art. — Bei den Kindbetten (*Lod. Caracci*: Geburt des Johannes, Pinak. von Bologna, spätes resolutes Hauptbild) mochte b man, wenn auch unbewußt, den Nachteil empfinden, in dem man sich z. B. gegen die Zeit eines Ghirlandsjo befand; damals war die Grundauffassung ideal, das Einzelne individuell, jetzt die Grundauffassung prosaisch, die Einzelform allgemein.

Unter den Jugendgeschichten Christi, die nunmehr in sentimentaler Absicht bedeutend ausgesponnen wurden, behauptete die Ruhe auf der Flucht immer den ersten Rang, und hier gibt Correggios *Madonna della Scodella* (S. 846) wesentlich den Ton an. Eine schöne kleine Skizze des *Annibale* im Pal. Pitti zeigt dies z. B. deutlich; auch das c betreffende unter *Bonones* trefflichen Freskobilern im Chor von S. M. in Vado zu Ferrara. U. a. m. *Caravaggio* trifft noch einmal den wahren idyllischen Inhalt, wenn auch in barocker Art. (Bild in der Gal. Doria zu Rom: Mutter und Kind schlummern, ein Engel spielt e Violine, und Joseph hält das Notenblatt.) Bei den meisten aber wird die Szene zu einer großen Engeltour im Walde; so schon in dem oben S. 922, g) erwähnten Prachtbilde des *Rutilio Manetti*; vollends aber ist es ergötzlich zu sehen, was ein später Neapolitaner daraus gemacht hat. (Bild des *Giacomo del Po*, im rechten Querschiff von S. Teresa zu Neapel, oberhalb des Museums.) Die Szene f ereignet sich auf einer Nilinsel; Joseph wacht auf, es ist eben himmlische Audienz; die Madonna spricht mit einem Engel, der einen Nachen anbietet, und überläßt inzwischen das Kind der Bewunderung und Anbetung zahlreicher Engel verschiedenen Ranges; die ältern darunter meistern die jüngern usw. — In anderen Szenen des Jugendlebens Christi ist *Sassoferrato* allein fast immer naiv trotz seiner Sentimentalität; eine h. Familie im Pal. Doria zu Rom; Josephs g Tischlerwerkstatt, wo der Christusknabe die Späne kehrt, im Museum von Neapel. Bei den Bolognesen wird bisweilen auf eine h nicht ganz gesunde Weise die Handlung des Christus auf das Christuskind übertragen, wie z. B. in einem Bilde des *Cignani* (S. Lucia zu i Bologna, 3. Altar l.), wo das Bambino vor den Knien der Mutter stehend den Johannes und die h. Theresa mit Kränzen belohnt. Bei *Albani* (Mad. di Galliera zu Bologna, 2. Altar l.) ist eine Vor- k ahnung der Passion so ausgedrückt, daß das Christuskind affektiv emporblickt nach den mit den Marterinstrumenten (wie mit Spielzeug) herumschwebenden Putten; unterhalb der Stufen Maria und Joseph, ganz oben Gott-Vater, bekümmert und gefaßt. — Von den zahllosen Josephsbildern ein gutes von *Guercino* (S. Giov. in Monte zu Bo- logna); das Kind hält dem Pflegevater eine Rose zum riechen hin. Eine Szene der Art, wie Christus unter den Schriftgelehrten, muß

bei der naturalistischen Auffassung noch viel bedenklicher werden, als sie schon an sich ist. *Salvator Rosa* (Museum von Neapel) malte um den hilflosen Knaben herum das brutalste Volk. Ein ähnliches frühes Bild *Luca Giordanos* in der Gall. Corsini zu Rom. — Einzelne Bilder der Taufe und der Versuchung werden unten genannt werden. Die Wunder Christi werden fast ganz verdrängt durch die Wunder der Heiligen; an der Hochzeit von Kana wird grade das Wunder am wenigsten hervorgehoben (angenehmes großes Genrebild dieses Inhaltes von *Bonone*, Ateneo zu Ferrara). — Die Vertreibung der Käufer und Verkäufer aus dem Tempel hat z. B. *Guercino* in einem gleichgültigen Bilde geschildert (Palazzo Rosso zu Genua); lehrreicher ist es, in der großen Freskodarstellung dieser Szene, welche *Luca Giordano* a' Gerolomini (S. Filippo) zu Neapel über dem Portal gemalt hat, zu sehen, mit welchem Wohlgefallen der Neapolitaner eine solche Exekution darstellt. — Von den Auferweckungen des Lazarus ist die des *Caravaggio* (Palazzo Rosso zu Genua) immer eine der bedeutendsten Leistungen des gemeinern Naturalismus. — Das Abendmahl fällt gleich unwürdig aus, ob es als Genrebild oder als Affektszene behandelt werde. Ersteres ist z. B. der Fall in dem großen Bilde des *Aless. Allori* (Akad. zu Florenz), das eine ganz schön gemalte lebendige „Szene nach h Tische“ heißen kann. Bei *Domenico Piola* (S. Stefano in Genua, Anbau links) fehlt es nicht an Pathos aller Art, allein das „Unus vestrum“ geht unter in einem gesuchten Lichteffect und in den Zutaten (Bettler, Aufwärter, Kinder, auch ein niederschwebender Reigen i von Putten). — Im Chor von S. Martino zu Neapel sind außer der großen Geburt Christi von *Guido* vier kolossale Bilder dieser Gattung zu finden, deren zum Teil berühmte Urheber doch hier nicht auf ihrer rechten Höhe erscheinen: *Ribera*, die Kommunion der Apostel; — *Carracciolo*, die Fußwaschung; — *Stanzioni*, figurenreiches Abendmahl; — *Erben des Paolo Veronese*, Einsetzung der Eucharistie. — Von den Passionsszenen (abgesehen von einzelnen Figuren, wie das Eccehomo, der Kruzifixus) ist es hauptsächlich der Moment des Affektes im vorzugsweisen Sinne, der nun tausendmal dargestellt wird: die Pieta, der vom Kreuz abgenommene Leichnam, umgeben von Maria, Johannes, Magdalena und andern. Die Vorbilder Tizians und Correggios berechtigten und reizten hier zur höchsten Steigerung des Ausdruckes. Wie bei der Szene unter dem Kreuze, so wird nun auch hier, dem Wirklichkeitsprinzip gemäß, die Madonna fast immer ohnmächtig, d. h. der sittliche Inhalt muß mit einem pathologischen teilen. Wo dieser Zug ausgeschlossen ist, wie z. B. in den Bildern, die nur die Madonna mit dem Leichnam auf den k Knien darstellen (*Lod. Caracci*: in der Gall. Nazionale zu Rom; i *Annibale*: im Pal. Doria ebenda und im Museum von Neapel), ist

auch der Eindruck viel reiner. — Die bedeutendste jener vollstän-
digeren Darstellungen ist wohl die schon wegen ihrer Anordnung
(S. 938, d) erwähnte Madonna della Pietà des Guido (Pinakothek
von Bologna); leider hatte er den Mut nicht, diese Szene, wie Rafael
seine Transfiguration, in einen bestimmten obern, auf einen zweiten
Augenpunkt berechneten Raum zu versetzen (etwa auf einen Hügel),
sondern brachte sie als auf einem über den knieenden Heiligen hän-
genden Teppich gemalt, als Bild im Bilde an, bloß um raumwirklich
zu bleiben. — Herrlich ist dann (noch in ihrem Ruin) die Pietà des
Stanzioni über dem Portal von S. Martino zu Neapel, den seelen-
vollsten Bildern des van Dyck gleich zu achten; auch in der edeln
Haltung und Verkürzung des Leichnams alle Neapolitaner, zumal
den Spagnoletto (S. 940, a) übertreffend. — *Luca Giordano* (Bilder im
Museum zu Neapel u. in der Akademie in Venedig), der sich hier
bemüht, innig zu sein, umgibt wenigstens die Leiche nicht mit cara-
vagesken Zigeunern, sondern mit gutmütigen alten Marinari. (Eine
Beweinung Christi von *Aless. Tiarini* in der Pinakothek zu Bo-
logna, sorgsam komponiert.) — Von den Grabtragungen wurde die
des Caravaggio schon erwähnt; ein Bild des *Annibale* in der Gal. zu
Parma ist aus der Zeit, da er dem Correggio völlig zu eigen ge-
hörte. — Von den Szenen nach der Auferstehung hat z. B. *Guercino*
den Thomas gemalt, der nicht bloß Christi Wunde berührt, sondern
ein paar Finger hineinschiebt (Gal. des Vatikans). Man fragt sich,
wer die Beschauer sein mochten, die an einer so rohen Verdeut-
lichung und an so unedeln Charakteren Gefallen fanden. Allein man
kann noch viel gemeiner sein. *Capuccino Genovese* hat dasselbe
Faktum (Pal. Rosso) so aufgefaßt, als würde über eine Wette ent-
schieden. — Die Himmelfahrt Christi wird fast ganz durch die der
Maria ersetzt, wovon unten. — Die Geißelung Christi u. a. von *Lod.*
Caracci im Pal. Durazzo-Pallavicini in Genua.

Aus dem Leben der Heiligen wird zunächst das Affektreiche und
Bewegte nach Kräften hervorgehoben. (Eine Quelle solcher Inspi-
rationen für die ganze Schule waren hauptsächlich jene jetzt fast er-
loschenen Fresken bei S. Michele in Bosco zu Bologna, S. 928, f.) Ein
Hauptbild dieser Art ist die Belebung eines Knaben durch den h. Do-
minikus, von *Tiarini* (Kap. des Heiligen in S. Domenico zu Bologna,
rechts), es ist angefüllt mit allen Graden der Verehrung und Anbetung.
Gegenüber links das Hauptwerk des *Lionello Spada*: der h. Domini-
kus, der die ketzerischen Bücher verbrennt, ein äußerlich leidenschaft-
liches Tun, dessen Entwicklung in Gruppen und Farben das beste
ist, was einem so entschlossenen Naturalisten gelingen mag. Allein
geschichtliche Szenen dieser Art nehmen nur einen geringen Raum
ein neben den beiden Hauptgegenständen dieser Zeit, die oft genug

auf einem Bilde vereinigt sind: den Martyrien und den himmlischen Glorien.

Für die Martyrien, die zur Manieristenzeit (S. 910) sich von neuem entschieden in der Kunst festgesetzt hatten, besaß man ein grolles Präcedens von Correggio (S. 846, d). Alle Maler wetteifern nun, nachdrücklich zu sein im Gräßlichen. Der einzige Guido hat in seinem bethlehemitischen Kindermord (Pinak. von Bologna) Maß zu halten gewußt, das eigentliche Abschlachten nicht dargestellt, in den Henkern Härte, aber keine bestialische Wildheit personifiziert, die Grimasse des Schreiens gedämpft, ja durch eine schöne, wahrhaft architektonische Anordnung und durch edel gebildete Formen das Gräßliche zum Tragischen erhoben; er hat diese Wirkung hervorgebracht ohne Zutat einer himmlischen Glorie, ohne den verdächtigen Kontrast des ekstatischen Schmachstens zu den Greueln. Sein Werk ist denn auch wohl die vollkommenste pathetische Komposition dieser Zeit in Italien. (Seine Kreuzigung Petri, in der Vatikan. Galerie, ist dagegen noch unter dem Einflusse der Naturalisten entstanden.) — Aber schon der sonst mild und schön gesinnte *Domenichino*, welcher ein Schlächter je nach Umständen! Anzufangen von seinem frühen Fresko der Marter des h. Andreas (in der mittlern der drei Kapellen neben S. Gregorio in Rom, 1608); war es Wahl oder glücklicherer Zufall, daß sein Mitschüler Guido (gegenüber) den Gang zum Richtplatz darstellen und jenen herrlichen Moment treffen durfte, da der Heilige von fern das Kreuz erblickt und mitten im Zuge niederkniet? — *Domenichino* dagegen malt die eigentliche Marterbank und bedarf, um diese und ähnliche Szenen genießbar zu machen, jener Zuschauer, zumal Frauen und Kinder, die ihre Herkunft aus Rafaels Heliodor, Messe von Bolsena, Schenkung Roms, Tod des Ananias, Opfer zu Lystra usw. nur wenig verleugnen. Von *Domenichino* aus verbreiten sich diese Motive dann über die meisten Werke der Nachfolger. In seiner Marter des h. Sebastian (S. M. degli Angeli zu Rom, rechts) läßt er sogar Reiter gegen diese Zuschauer einsprengen und zersplittert damit das ganze Interesse. Vom widrigsten, überdies unangenehm gemalt, sind seine Marterbilder in der Pinakothek zu Bologna; in der Marter der h. Agnes stimmt die Erdolchung auf dem Holzstoß samt Zutaten unsäglich roh zu all dem Geigen, Blasen und Harfnen der Engelgruppe oben; — die Marter des S. Pietro Martire ist nur eine neue Redaktion der tizianischen; — die Stiftung des Rosenkranzes gestehe ich gar nicht verstanden zu haben; unter den weiblichen Charakteren und Engeln macht sich hier das nette, soubrettenhafte Köpfchen mit dem roten Näschen, das dem *Domenichino* eigen ist, ganz besonders geltend. — Solche Beispiele mußten schon in Bologna selbst Nachfolge finden. Von *Canuti*, einem sehr tüchtigen Schüler Guidos, ist

in S. Cristina (4. Altar r.) die Mißhandlung der Heiligen durch ihren Vater — man sehe wie — gemalt. Auch *Maratta*, sonst Guidos treuer Verehrer, holt sich in solchen Fällen doch lieber seine Inspiration aus Domenichinos h. Sebastian (Marter des h. Blasius in S. M. di Carignano zu Genua, 1. Altar r.). — *Guercino* ist in Martyrien erträglicher, als man erwarten sollte. (Gal. von Modena; Marter des h. Petrus, Hauptbild; — Dom von Ferrara Querschiff rechts: Marter des h. Laurentius.) — Von dem Florentiner *Cigoli* sieht man in den Uffizien eine mit großer Virtuosität gemalte Marter des h. Stephanus, der bereits mit Steinen geworfen und mit Fußstritten mißhandelt wird, in Gegenwart pharisäisch ruhiger Zuschauer. — *Carlo Dolci* h. Apollonia (Gall. Nazionale in Rom) begnügt sich damit, uns die Zunge mit einem der ausgerissenen Zähne auf das niedrigste zu präsentieren.

Wahrhaft abscheulich sind in solchen Fällen die eigentlichen Naturalisten. *Caravaggio* selber zeigt uns in einem einzigen Kopfe schon die ganze falsche Rechnung des Naturalismus; es ist seine Medusa in den Uffizien gemeint. Stets begierig nach einem Ausdruck des Augenblickes und schon deshalb gleichgültig gegen den tiefern immanenten Ausdruck (den er in der Grablegung gar wohl erreicht), malt er einen weiblichen Kopf im Moment der Enthauptung; könnte dieser aber z. B. beim Ausreißen eines Zahnes nicht ebenso aussehen? — Notwendigerweise erregt das Gräßliche, wie diese Schule es auffaßt, mehr Ekel als tiefes Bangen. — Zuweilen sucht *Caravaggio* durch naturwahre Darstellung des unterlaufenen Blutes Grauen zu erregen; seine Marter des h. Matthäus (S. Luigi in Rom, letzte Kap. links) wirkt durch die Zutaten fast lächerlich. Sein Schüler *Valentin* hat zu viel Geist, um ihm auf diesen Bahnen zu folgen; in seiner Enthauptung des Täufers (früher im Pal. Sciarra) tritt ein physiognomisches Interesse an die Stelle des Gräßlichen. (Dieselbe Szene von *Honthorst* in S. M. della Scala zu Rom, rechts, läßt doch ziemlich gleichgültig.) Andere dagegen malen so roh als möglich. Gegenstände wie der Mord Abels (von *Spada*, im Museum von Neapel, von der *Elis. Sirani*, Gal. von Turin), das Opfer Isaaks (von *Honthorst*) werden jetzt ganz henkermäßig behandelt, vorzüglich aber die Heldentat der Judith, wofür *Artemisia Gentileschi* eine Art Privilegium besaß (Uffizien; Pal. Pitti); auch der *Cav. Calabrese* leistete das mögliche (Museum von Neapel). Zum besten in dieser Richtung gehören die Gemälde in S. Pietro in Montorio zu Rom (4. Kap. 1.) von einem holländischen Schüler *Caravaggios*, *Th. Baburen* (1617), der hier edler und ebenso energisch und leuchtend ist, wie sein Meister. (Ähnliche Vorzüge haben die Bilder eines andern Nachfolgers, des *Christoph Storer*, in der Gal. o zu Neapel, wie auch zwei Freskolünetten in der Bibliothek der

- a Certosa von Pavia.) — Andere legendarische Marterszenen übergehen wir. Durch einen sonderbaren Zufall war grade die erste große römische Bestellung, die *Nic. Poussin* erhielt, die Marter des h. Erasmus, dem die Därme aus dem Leibe gewunden werden. (Für b St. Peter gemalt, jetzt in der Gal. des Vatikans.) Er brachte ein Werk zustande, das bezüglich des Kunstgehaltes zu den trefflichsten des Jahrhunderts gehört.

Während nun um der vermeintlich ergreifenden Wirklichkeit willen nach dieser Seite hin alle Schranken übersprungen werden, zeigen sich dieselben Maler (die ja zum Teil Cavaliere hießen!) bemüht, in heilige Vorgänge den guten Ton und die bemessenen Formen der damaligen Gesellschaft hineinzubringen. (Vgl. Parmegianino S. 850, b, c.) Namentlich werden jetzt die Engel dazu erzogen, eine noble Dienerschaft vorzustellen, den Hof der heiligen Personen zu bilden. Im Refektorium der Badia bei Fiesole wird man nicht ohne Heiterkeit betrachten, wie Christus nach der Versuchung von den Engeln bedient wird; doch sieht dergleichen bei *Giov. da S. Giovanni*, der das Fresko malte, immer naïv aus. Schon viel wohl-erzogener sind die Engel in der großen Taufe Christi von *Albani* a (Pinakothek von Bologna); man erinnert sich bei ihrer Dienstfertigkeit unwillkürlich, wie auf mittelalterlichen Bildern die kleiderhaltenden Engel noch Zeit und Stimmung zur Anbetung übrig haben. e Ähnliches zeigt die Taufe Christi von *Maratta* in S. M. degli Angeli in Rom (Tribuna). Eine noch naivere Darstellung desselben f Gegenstandes aus *Annibale Caraccis* frühester Zeit in S. Gregorio zu Bologna, ganz nach Art Correggios. Putten als Lakaien, außerhalb der Szene wartend, sieht man auf einer Vermählung der h. Katharina von *Tiarini* (Pinakothek); außer der genannten Heiligen wohnen auch die hh. Margarethe und Barbara der Zeremonie bei; der gute Joseph schwatzt inzwischen draußen im Vordergrund mit den drei kleinen Dienstboten, die das Rad der Katharina, den Drachen der Margarethe und das Türmchen der Barbara zu hüten haben. — Ein gewisses Zeremoniell war schon in den venezianischen Empfehlungsbildern (S. 902, d) üblich. Jetzt kommen aber Dinge vor wie z. B. ein Kondolenzbesuch sämtlicher Apostel bei der trauernden Madonna; Petrus als Wortführer kniet und wischt sich mit dem Schnupftuch die Tränen ab (gemalt von *Lod. Caracci* als Deckenbild der h Sakristei von S. Pietro zu Bologna). Oder Dominikus stellt den h. Franziskus dem Karmeliter Thomas vor, wobei ganz die höfliche Neugier herrscht, die in solchen Fällen am Platze ist (*Lod. Caracci*, i in der Pinakothek). Wie ganz anders gibt das 15. Jahrh. ein solches Zusammentreffen von Heiligen! In *Aless. Alloris* Krönung k Mariä (S. M. degli Angeli in Florenz, Hochaltar) küßt Maria dem Sohne ganz ergeben die rechte Hand. — Auch der h. Antonius

bekommt das Kind gar nicht immer auf die Arme, sondern es wird ihm nur zum Handkuß hingereicht (Bild des *Lod. Caracci*, Pinakothek von Bologna).

Wir wenden uns nun zu den Bildern, in denen der Seelenausdruck vor dem erzählenden Element den Vorrang hat, um dann zur Behandlungsweise des Überirdischen überzugehen.

Der Ausdruck sehnsüchtiger Inbrunst, ekstatischer Andacht, des Verlorenenseins in Wonne und Hingebung war von den großen Meistern der goldenen Zeit auf wenige, seltene Gelegenheiten verspart worden. Zwar macht bereits Perugino recht eigentlich Geschäfte damit, allein Rafael malte nur einen Christus wie der in der Transfiguration, nur eine h. Cäcilia; Tizian nur eine Assunta wie die in der Akademie von Venedig. Jetzt dagegen wird dieser Ausdruck ein Hauptbestandteil desjenigen Affektes, ohne den die Malerei überhaupt nicht mehr glaubt bestehen zu können.

Zu einer endlosen Masse vermehren sich nunmehr jene einzelnen Halbfiguren, die von den frühern Schulen in verschiedener Absicht, z. B. in Venedig als schöne Daseinsbilder waren gemalt worden. Jetzt liegt ihr Hauptwert darin, daß man jenen gesteigerten Ausdruck ohne weitere Motivierung darin anbringen kann. Die Sehnsuchtsalbfigur bildet fortan eine stehende Gattung. (Ein früheres vereinzelt Beispiel bei Leonardo und einigen seiner Nachfolger S. 850 u. fg.) Zunächst wird jetzt statt eines schlichten Christuskopfes durchgängig der Dorngekrönte, das *Ecce homo* gemalt. Von *Guido* (Gal. Nazionale in Rom), *Guercino* und *C. Dolci*; — (Pinak. in Bologna: die schöne Kreidezeichnung *Guidos*; Gal. von Turin: gutes *Ecce homo* von *Guercino*.) Das Motiv, wie man es gab, stammt angeblich von Correggio; allein die Reproduktion ist dann bisweilen frei, erhaben und tiefsinnig zu nennen. — Unter den Madonnen werden die Bilder der *Mater dolorosa* zahlreicher. — Die vielen Halbfiguren von Sibyllen, deren trefflichste von *Guercino*, *Domenichino* in und außerhalb Italiens zerstreut sind, haben meist den Ausdruck des Emporsehnens (S. 825, c). Für Propheten und Heilige aller Art gab es eigene Werkstätten; in sehr verschiedener Weise und doch der Absicht nach eng verwandt arbeiteten besonders *Spagnoletto* und *C. Dolci* dergleichen. Jene möge man in der Gal. von Neapel verfolgen, diese im Pal. Pitti, in den Uffizien und besonders im Pal. Corsini zu Florenz, wo man auch seinen Nachahmer *Onorio Marinari* kennen lernt. Über *Dolcis* Süßlichkeit, seine konventionelle Andacht mit Kopfhängen und Augenverdrehen, seine schwarzen Schatten und geleckten Lichtpartien, die überlegante Haltung der Hände usw. darf man doch einen bedeutenden angeborenen Schönheitssinn nicht ganz vergessen, auch den Fleiß und Schmelz der Ausführung nicht. Von den Neapolitanern

a hat *Andrea Vaccaro* (Museum von Neapel) in solchen Bildern am meisten Ernst und Würde, wie er sich denn selbst in seinem Kindermord (ebenda) zu mäßigen weiß. (Sein bestes Bild, der Gekreuzigte mit Angehörigen, in S. Trinità de' Pellegrini.)

Ob heilige oder profane Personen dargestellt werden, ändert im ganzen nicht viel. Die Lucretien, Kleopatren, auch die Judith, wo sie ekstatisch aufwärts schaut (*Guercino*, im Pal. Spada zu Rom), d der siegreiche David in ähnlichem Moment (*Gennari*, Pal. Pitti), e ja selbst der sich erstechende Cato (*Guercino*, Palazzo Rosso in Genua) u. dergl. m. zeigen nur andere Nuancen desselben Ausdrucks.

Auch ganze oder fast ganze Figuren in Einzeldarstellung werden sehr häufig, eben diesem Ausdruck zuliebe. An ihrer Spitze steht der h. Sebastian; die besten Bilder glaube ich (S. 928, i u. ff.) schon genannt zu haben (wozu noch der *Guercino*, Pal. Pitti, zu rechnen sein mag). Dann betende Heilige im Überfluß; der reinige Petrus (man vergl. *Guercino*, im Mus. von Neapel — hier mit dem Schnupftuch! — *Guido* und *Carlo Dolci*, beide im Pal. Pitti, *Pierfrancesco Mola*, in der Gall. Nazionale zu Rom) auf allen Stufen des Jammers; — büßende Magdalenen aller Art, von der heftigsten Betenerung k bis zur ruhigen Beschaulichkeit (*Cristofano Allori*, im Pal. Pitti; *Guercino*, in der Vatikanischen Gal., motiviert die Rührung der Magdalena dadurch, daß zwei Engel ihr die Nägel vom Kreuz vorweisen müssen); — der h. Franz im Gebet (besonders niedrigen m Charakters bei *Cigoli*, Pal. Pitti, Uffizien und Gal. Borghese). — Bei Darstellung der Mönchsandacht hat der Karthäuserorden einen ganz merkwürdigen Vorzug einfacherer Innigkeit (S. 573, a). Was in Le Sueurs Geschichten des h. Bruno (Louvre) am meisten ergreift, findet sich auch in italienischen Karthäuserbildern wieder. Die Ereignisse sind nicht günstiger, noch ungünstiger für die malerische Behandlung als die anderer Orden; es ist dieselbe Art von Visionen, Kasteiungen, Tätigkeiten (besonders Schreiben), Gebeten, Wunderwirkungen durch Gebärde, bis auf den Tod auf hartem Lager oder unter Mörderhänden. Allein die tiefe und stille Seelenandacht, mag sie den Blick nach oben wenden oder demütig sinnend auf die Brust senken, vergißt hier die Welt und den Beschauer mehr als irgendwo. Man wird in allen Certosen Italiens dieses Gefühl haben; am schönsten vielleicht bei *Stanzioni* (in S. Martino zu Neapel, Capp. di S. Brunone, die 2. l., mit Geschichten und Apotheose des Heiligen; o womit seine „Fürbitte des h. Emidio“ in Trinità de' Pellegrini, p sowie das Bild seines Schülers *Finoglio* im Museum zu vergleichen ist; der h. Bruno, der die Ordensregel empfängt). Auch *Guercinos* q Madonna mit den beiden betenden Karthäusern (Pinak. von Bologna) ist eines seiner lebenswürdigsten Werke. Die vollkommene Weltentsagung gibt dem Orden in der Tat einen ganz eigenen

Typus. Übrigens mögen auch die weißen Gewänder dieser Ordensleute eine ruhige, feierliche Haltung fast gebieterisch verlangt haben. — Mehrere zusammen, in heftiger Bewegung, geben gar kein Bild mehr. Deshalb verhält sich auch der h. Romuald mit seinen Camaldulensern auf dem schönen Bilde des *Sacchi* (Gal. des Vatikans) ganz ebenso ruhig.



Neben dieser immer schönen und gemäßigten Andacht entsteht aber eine eigentliche Ekstasenmalerei: eine Glorie oben, unten der oder die Heilige, der Ohnmacht nahe, ringsum Engel als Helfer und Zuschauer. Die Legende des h. Franz enthält einen in der Kunst berechtigten, deshalb auch von jeher dargestellten Moment, der die höchste ekstatische Aufregung voraussetzt: den Empfang der Wundmale. Schmerz und Entzücken und Hingebung so in eins fließen zu lassen, dazu war die Malerei des 17. Jahrh. vorzüglich fähig. (Bild *Guercinos*, alle Stimmate zu Ferrara, Hauptaltar; ein anderes in S. M. di Carignano zu Genua, links vom Portal; eins von *Domenichino* in S. M. della Vittoria in Rom.) Allein daß man auch a bei andern Heiligen nicht mehr mit der guten, wahren Andacht zufrieden war, bei der Darstellung der Verzücktheit aber keinen höheren Moment mehr kannte als das Ohnmächtigwerden (vgl. S. 942 unten), — das mußte zur widrigen Lüge führen. Ein sehr gut gemaltes Bild dieser Art mag statt aller genannt werden: die Ohnmacht des h. Stanislaus, im Gesù zu Ferrara, 2. Altar rechts, von dem späten Bologneser *Giuseppe Maria Crespi*, gen. *lo Spagnuolo*, einem Künstler, der in dem gesunden Naturalismus und dem rein malerischen Gefühl Verwandtschaft mit den großen Spaniern zeigt. Nur eins fehlt, um die Entweihung zu vollenden: ein lüsterner Ausdruck in den Engeln; *Lanfranco*, der gemalte Bernini (S. 571, d) sorgt auch dafür. (Ekstase der h. Margarethe von Cortona, Pal. Pitti.) Das f Jahrhundert war in diesen Sachen ganz verblendet. Ein schönes Bild des *Cavedone* (in der Pinak. von Bologna), Madonna auf s Wolken, das Kind den unten knieenden Heiligen zeigend, enthält zweierlei Ausdruck: in dem h. Schmiede (S. Eligius?) die konventionelle Inbrunst, im h. Petronius aber, mit seinen drei Chorknaben, eine ruhige, rituelle Andacht; wie ungleich ergreifender die letztere auf uns wirkt — ahnte es der Meister oder nicht?

Auch die Madonna wird jetzt mit der größten Vorliebe nicht mehr bloß als Objekt der Anbetung dargestellt, sondern als selber von überirdischer Sehnsucht und heiligem Schmerz ergriffen. Jener schöne Kopf des *van Dyck* (S. 934, d) beweist es allein schon; die Assunten und Schmerzensmütter repräsentieren fast durchgängig ein höheres Wesen als die bloße Mutter des Bambino,

die eben doch dem Naturalismus anheimfällt, ohne dabei immer naiv zu sein, wie in jenen herrlichen Bildern Murillos. Es gibt gute, in Correggios Art gemeinte Mütter und heilige Familien von den *Caracci*, zumal von *Annibale*. Von *Guercino* kommen einzelne Madonnen mit edel-matronalem Ausdruck vor. *Guido* ist sehr ungleich; eine gute frühe h. Familie im Pal. Spinola (Via Garibaldi) zu Genua; aber eine seiner wichtigsten Madonnen, die er als besonderes Bild (Gal. zu Turin, Kopie in der Brera, eine Nachahmung von *Elis. Strani* in der Gall. Nazionale zu Rom) und dann als Bestandteil des großen Bildes vom Pestgelübde (Pinakothek zu Bologna) behandelt hat, sieht unleidlich prätentios aus, als ließe sie das Kind für Geld sehen. Überhaupt wird die Mutter in dieser Epoche nur zu oft eine mißmutige Wärterin des Kindes (Ovalbild des *Maratta* in der Gall. Nazionale zu Rom); sie hat oft etwas zu schelten, so daß Musikputten u. dgl. Dienerschaft nur ganz schüchtern mit einer abgemessenen Ergebenheit ihre Befehle empfangen und der kleine Johannes sich kaum recht herbeiwagt. Das vornehme zurückhaltende Wesen, das hier den heiligen Personen zugetraut wird (S. 946), findet seine Parallele in damaligen Ansichten über den geistlichen Stand. — Nicht umsonst fühlt man sich immer wieder von *Sassoferrato* gefesselt, dessen milde, schöne, gewissenhaft gemalte Madonnen ohne Ausnahme ein Mutterherz haben, worüber man den Mangel an höherem Leben und malerischem Sinn fast vergißt. Beispiele a. m. O., besonders Gal. Borghese in Rom; Brera Nr. 415; Galerie zu Turin; in S. Sabina zu Rom, Kap. rechts vom Chor, das einzige größere Altarbild: Madonna del Rosario, von trefflichster Ausführung; — in den Uffizien und im Pal. Doria zu Rom (III, 9) betende Madonnen ohne Kind, demütig abwärts schauend, ohne die Verhimmelung, durch die sich z. B. Carlo Dolci von Sassoferrato gründlich unterscheidet. — Unter den Madonnen der Naturalisten wird eines der oben (S. 924, a) erwähnten Bilder des *Pellegrino Piola* zu den besten und liebenswürdigsten gehören; *Caravaggio* dagegen überträgt auch diese einfache Aufgabe in seine beliebte Zigeunerwelt (große h. Familie in der Gal. Borghese). Ähnlich *Schidone* (Pal. Pallavicini zu Genua). *Marattas* Madonnen sind wiederum der Nachhall des Guido.

Die Santa Conversazione (Madonna mit Heiligen) muß sich nun, wie schon bei den spätern Venezianern, irgend einem Affekt und Moment bequemen, indem Madonna und das Kind zu einem der Heiligen in eine besondere Beziehung treten, wobei sich dann auch die übrigen irgendwie beteiligen. Unzählige Male geschah dies z. B. unter Correggios Ägide mit der bedenklichen Szene der Vermählung der h. Katharina. Aber noch häufiger wird Mutter und

Kind aus der Erdenräumlichkeit hinaus in die Wolken versetzt und mit Engeln umgeben; es beginnt das Zeitalter der Glorien und Visionen, ohne die zuletzt kaum mehr ein Altarbild zustande kommt. Das Vorbild ist dabei nicht die Madonna von Foligno, sondern direkt oder indirekt die Domkuppel von Parma mit der illusionären Untersicht, der Wolkenwirklichkeit, den Engelscharen. Dieser Art sind mehrere Hauptbilder der Pinakothek von Bologna, wie z. B. *Guidos* schon erwähntes Bild des Pestgelübdes, in dessen unterer Hälfte sieben Heilige knien, zum Teil von dem bedeutendsten Ausdruck, der ihm zu Gebote steht; — *Guercinos* Einkleidung des h. Wilhelm von Aquitanien, ebenda, teilt mit seinem Martyrium der h. Petronilla (Gal. des Kapitols) den Übelstand, daß die himmlische Gruppe außer Verbindung mit der irdischen bleibt und doch zu nahe auf diese drückt; aber auch die breite, meisterlich energische Behandlung ist in beiden Bildern dieselbe. (Auch wieder ein Beleg für die Vertauschung der Santa Conversazione gegen ein momentanes Geschehen; eigentlich mußten nur die hh. Felix, Wilhelm, Philipp und Jakob mit der Madonna auf einem Bilde vereinigt werden.) — *Luca Giordano* ist bei einem solchen Anlaß von seinem unzerstörbaren Temperament richtig geführt worden; seine Madonna del Rosario (Mus. zu Neapel) schwebt unter einem von Engeln getragenen Baldachin auf Wolken einher, während vorn die hh. Dominikus, Klara u. a. Andächtige verehrend ihrer harren; diese Übertragung der Glorie in eine himmlische Prozession war echt volkstümlich neapolitanisch, und das einzelne ist auch danach gegeben. (Ein anderes großes Bild von Luca in der Brera.) — Ins maßlose geht z. B. die Doppelvision des *Ercole Gennari* (Pinak. von Bologna): die Madonna erscheint auf Wolken dem ebenfalls auf Wolken über stürmischem Meer schwebenden h. Niccolò von Bari. Auch der Kontrast der Glorien mit Martyrien, so poetisch er sich anläßt, hat etwas künstlerisch Unehmes.

Aber das Überirdische kommt selbst in die einsame Klosterzelle, in das Dasein eines einzelnen heiligen Menschen hereingeschwebt. Hier, in geschlossenen Räumen, ist die örtliche Wirklichmachung in der Regel sehr störend. Es würde wie Spott klingen, wenn wir selbst die besten derartigen Bilder von dieser Seite prüfen und namentlich das Benehmen der hier ganz ungenierten Engel näher schildern wollten. (Pinak. von Bologna: der h. Antonius von Padua, dem Bambino den Fuß küssend, von *Elisabetta Sirani*; — S. Giacomo Magg. zu Bologna, 4. Altar r.: Christus erscheint dem Giovanni da S. Facundo, von *Cavedone*.) Wenn ein herber Naturalist wie z. B. *Spagnoletto* das Visionäre wegläßt, so kommt wenigstens ein harmloses Genrebild zustande; sein h. Stanislas Kostka (Gal. h

Borghese) ist ein einfacher junger Seminarist, dem man ein Kind auf den Arm gelegt hat, und der gutmütig aufmerkt, wie es ihn am Kragen faßt.

Die auf Wolken schwebende Madonna ist in dieser Zeit kaum mehr zu unterscheiden von der Assunta, der gen Himmel fahrenden Maria. (Wie deutlich hatte noch Tizian die Assunta als solche bezeichnet!) Auch jetzt werden übrigens gewisse Bilder ausdrücklich als Himmelfahrten gemalt. So das kolossale Bild *Guidos* in S. Ambrogio zu Genua (Hauptaltar rechts), eines derjenigen Meisterwerke, die kalt lassen. Von den Assunten des *Agostino* und *Annibale Carracci* in der Pinakothek zu Bologna ist die erstere bedeutendere wieder ein rechtes Beispiel der räumlichen Verwirklichung des Übersinnlichen; das „Aufwärts“ ist durch schiefes Liegen auf einer schönen Engelgruppe veranschaulicht; glücklicherweise gibt auch noch der Kopf den schönen Eindruck der sich in Wonne auflösenden Sehnsucht. — Die unten am Grabe versammelten Apostel erheben sich selten zu irgend einer reinen Begeisterung.

Einzelne Altarbilder sind auch ganz mit der Glorie angefüllt. In S. Paolo zu Bologna (2. Kap. rechts) sieht man eines der trefflich gemalten Bilder des *Lod. Caracci*, „il Paradiso“; merkwürdig als vollständiges Spezimen jener Engelkonzerte, durch welche die Schule sich von ihrem Ahn Correggio wider Willen unterscheidet. Seine Engel haben selten Zeit zum musizieren. — Ein eigentümliches Glorienbild des *Bonone* steht in S. Benedetto zu Ferrara auf dem 3. Altar links; der Auferstandene wird von neun auf Wolken um ihn gruppierten benediktinischen Heiligen verehrt, geküßt, angebetet, bestaunt; die Santa Conversazione wird zur gemeinschaftlichen ekstatischen Verklärung. (Parallele: Fiesoles Fresko in S. Marco, S. 646.)

Vor allem aber sind die Glorien der Hauptgegenstand für die Kuppel- und Gewölbmalereien (s. S. 846). Correggios gefährliches und unerreichbares Vorbild wird anfangs ernst genommen. Es ist unmöglich, einer Arbeit die Achtung zu versagen wie z. B. den Fresken des *Lod. Caracci* an dem Bogen vor der Chornische des Domes von Piacenza; diese jubelnden Engel, welche Bücher halten und Blumen streuen, haben ein grandioses Leben und einen fast ganz echten monumentalen Stil. *Domenichinos* vier Evangelisten an den Pendentifs der Kuppel von S. Adrea della Valle zu Rom sind zum Teil großartiger als irgend eine Pendentifgestalt in Parma; und wenn er mit den allegorischen, noch sehr schön gezeichneten Figuren der Pendentifs von S. Carlo a' Catinari gleichgültig läßt, wenn er in den auffallend geringern Pendentifs des Tesoro im Dom von Neapel allegorisches und überweltliches auf anstößige

Weise mischt, so geben wir dort der Allegorie als solcher, hier der gedrückten Stimmung des arg mißhandelten Meisters die Schuld. *Guido* bringt in seinem (sehr übermalten) Engelkonzert in der Kap. S. Silvia (8. Kap. r.) bei S. Gregorio in Rom wenigstens einen ganz naiven und heitern Eindruck hervor durch die schönen jugendlichen Gestalten ohne Pathos. In der Glorie des h. Dominikus (Halbkuppel der Kap. des Heiligen in S. Domenico zu Bologna) richten zwar die musizierenden Engel einen konventionellen Blick nach oben, Christus und Maria sind im Ausdruck des Empfangens ganz unbedeutend; allein höchst grandios schwebt der Heilige, dessen schwarzer Mantel von Putten ausgespannt wird. — Zu diesen frühen, mit höherer Anstrengung gemalten Glorien gehört auch *Bonones* schöne Halbkuppel in S. M. in Vado zu Ferrara, anbetende Patriarchen und Propheten. — Unter den Neapolitanern ist *Stanzioni* der gewissenhafteste; an der Flachkuppel der Kap. des h. Bruno zu S. Martino in Neapel (die 2. links) ist trotz der allzu gründlich gehandhabten Untersicht das anbetende Aufwärtsschweben des Heiligen, die Wolken von Putten, das Konzert der erwachsenen Engel ungemein schön und stilvoll gegeben; — an der Flachkuppel der 2. Kap. rechts dagegen hat *Stanzioni* der Auffassung seiner Schule seinen vollen Zoll entrichtet in einem Gegenstande, der über ihren Horizont ging: Christus in der Vorhölle. — Außerdem ist hier ein Maler zu beachten, bei dem man sonst nicht gewohnt ist, Besseres in dieser Gattung zu suchen: der *Calabrese*. In S. Pietro a Majella hat er in flachen Deckenbildern die Geschichten Papst Cölestins V. und der h. Katharina von Alexandrien gemalt, diesmal nicht bloß mit äußerlicher Energie, sondern mit Geist und Besonnenheit; beinahe würdevoll wird sein Naturalismus in dem Bilde, wo die Leiche der Katharina von fackeltragenden und blumenstreuenden Engeln auf Wolken nach dem Sinai gebracht wird.

Allein nur zu bald gestaltet sich die Gewölbmalerei zum Tummelplatz aller Gewissenlosigkeit. In Erwägung, daß selten jemand die physischen Kräfte habe, ein Deckenbild genau und lange zu prüfen, und daß man doch nur für den Gesamteffekt einigen Dank ernte, reduzierte man sich auf den Stil, von dem bei Anlaß des Pietro da Cortona (S. 925) die Rede gewesen ist. Den Übergang macht der gewissenlose *Lanfranco*, zunächst indem er den Domenichino bestahl (Pendentifs der Kuppel im Gesù Nuovo zu Neapel, auch die in SS. Apostoli daselbst, wo auch all die gleichgültigen, unwahren Malereien der Decke und der bessere „Teich von Bethesda“ über dem Portal von Lanfranco sind), dann durch zuerst schüchternes, bald frecheres Improvisieren (Gewölbe- und Wandlunetten in S. Martino daselbst; Kuppel in S. Andrea della Valle zu Rom; Tribuna in S. Carlo ai' Catinari ebenda, sein

letztes Werk). Wie er sonst das Übersinnliche anzupacken gewöhnt war, zeigen z. B. sein h. Hieronymus mit dem Engel (Museum von Neapel) und seine h. Therese in S. Giuseppe a Capo le Case zu Rom. Die Nachfolger bekamen nun nicht bloß Kuppeln, sondern Kirchengewölbe aller Art mit Glorien, Paradiesen, Assunten, Visionen zu füllen; außer den schwebenden, in allen Graden der Untersicht gegebenen Gruppen und Gestalten setzt sich am Rande ringsum ein Volk von andern Gruppen an, das auf Balustraden, Absätzen usw. steht (wofür P. Veronese freilich in Palastdekorationen das Vorbild gegeben hatte): für diese schuf *Pozzo* (s. S. 347) jene neue Räumlichkeit in Gestalt prächtiger perspektivischer Hallen. Wo bleibt nun das wahrhaft Überirdische? Mit einer unglaublichen Oberflächlichkeit sieht man dem Correggio das Äußerlichste seiner Schwebexistenz, seiner Leidenschaft, seiner Ekstasen, namentlich seine Wolken und Verkürzungen ab und kombiniert daraus jene Tausende von brillanten Schein- und Schaumszenen, deren illusionäre Wirkung dann noch durch die oben (s. S. 347 u. fg.) geschilderten kümmerlichen Hilfsmittel gesteigert und gesichert werden soll. Wer möchte in diesem Himmel wohnen? wer glaubt an diese Seligkeit? wem gibt sie eine höhere Stimmung? welche dieser Gestalten ist auch nur so ausgeführt, daß wir ein Interesse an ihrem Himmelsdasein haben könnten? Wie lungern die meisten auf ihren Wolken herum, wie lässig lehnen sie davon herab!

Außer den bei obigem Anlaß angeführten Arbeiten des *Pozzo* u. a. sind noch am ehesten folgende zu nennen: *Gauli*: das große Fresko im Hauptschiff des Gesù in Rom, mit besonders flink gehandhabten Farben und Verkürzungen; der Maler will mit allen Mitteln glauben machen, daß seine Heerscharen aus dem Empyreum durch den Rahmen herabschwebten gegen den Hochaltar hin. (Ölskizze im Pal. Spada.) — In Genua die brilliantesten: *Giov. Batt. Carlone* (Fresken von S. Siro usw.) und *Carlo Baratta* (S. M. della Pace, Querschiff r., Assumption der h. Anna). — In Venedig: der hellfarbige *Giov. Batt. Tiepolo* (1698—1770), der die Untersicht vielleicht am weitesten treibt, an dessen geistreicher Lebendigkeit und dekorativem Sinn jedoch jedes malerisch gebildete Auge seine Freude haben wird. (Sieg des Glaubens an der Decke von S. M. della Pietà an der Riva; Glorie und Vision des h. Dominikus in S. M. del Rosario; Legende des h. Hauses zu Loreto in den Scalzi und die kolossalen Deckengemälde der Scuola del Carmine; sehr interessant auch der Schmuck der Chiesa alla Purità in Udine, von ihm und seinem Sohne *Domenico*.) — Von *Tiepolos* dekorativen Malereien ist schon früher S. 348 (unten) und S. 349, b die Rede gewesen. In Anbetracht der Bedeutung des Meisters für die Malerei des 18. Jahrhunderts seien hier noch einige seiner bemerkenswerte-

sten Leistungen in Italien namhaft gemacht. Ein schönes Bild im Refektorium des Seminario zu Venedig, ein riesiges Dekorationsstück mit dem Triumph des Germanicus in der Galerie zu Turin, das Deckenfresko in einem Saale des Appellhofs (Pal. Clerici) in Mailand, ein Meisterwerk von tadelloser Erhaltung, der Freskenschmuck der Villa Valmarana bei Vicenza, mit Motiven aus antiken und italienischen Dichtungen; ferner in Udine im Museo Civico die zeitgeschichtliche Darstellung einer Sitzung des Malteserordens (sog. Concilium in arena). Ebenda eine Anzahl Altargemälde in verschiedenen Kirchen. Andachtsbilder, meist geringer als die genannten Fresken, u. a. in der Chiesa della Fava, in S. Alvise und in der Akademie zu Venedig, in der Galerie zu Vicenza und im Santo zu Padua. — Auch *Giov. Batt. Piazzetta* (1682—1754) verdient Erwähnung wegen seiner Glorie des h. Dominikus in Ss. Giovanni e Paolo (Kap. des Heiligen), ein zuweilen ganz erträglicher Manierist, in Einzelfiguren (junge Wahrsagerin in der Akademie), sogar ansprechend durch die wirkungsreiche Verteilung von Licht- und Schattenmassen.

Wie zuerst *Mengo* mit seinem einsamen kalten Protest jener wuchernden Ansartung gegenüberstand, ist oben (S. 926) erwähnt worden. Die vollständige Reaktion von seiten eines neuklassischen Stiles, den wir nicht mehr zu schildern unternehmen, tritt ein mit *Andrea Appiani d. j.* (Fresken in S. M. presso S. Celso in Mailand.)



Die profane Malerei ist in Zeiten eines allverbreiteten Naturalismus von der heiligen kaum zu scheiden. Vollends die Geschichten des Alten Testaments z. B. in den vielen Bildern von halben und ganzen Figuren, die aus *Guercinos* Werkstatt hervorgingen, werden von den profanen Historien im Stil nicht abweichen. Es gibt z. B. gerade von Guercino außer den gleichgültigen Historien auch einige vortreffliche, wie die oben (S. 925, h—l) genannten, oder wie sein „Salomo mit der Königin von Saba“ (S. Croce in Piazenza, Querschiff rechts). — Geschichten wie die der Susanna oder der Frau des Potiphar mit Joseph (große Bilder des *Biliverti* im Pal. Barberini zu Rom und in den Uffizien), oder des Loth und seiner Töchter, Situationen wie die der Judith nehmen von der Bibel nicht mehr als den Vorwand her. (Die Susanna des *Capuccino* im Pal. Spinola, Via Garibaldi, zu Genua.) Die schönste Judith ist ohne allen Zweifel die des *Cristofano Allori* (Pal. Pitti, kleiner im Pal. Corsini zu Florenz); freilich eine Buhlerin, bei der es zweifelhaft bleibt, ob sie irgend einer Leidenschaft des Herzens fähig ist, mit schwimmenden Augenlidern, schwellenden Lippen und einem bestimmten Fett, wozu der prächtige Aufputz vorzüglich gut

- a stimmt. Edler ist wohl bisweilen *Guidos* Judith (z. B. im Pal. Adorno zu Genua); auch die des *Guercino* (S. 948, c); bei beiden hier und da mit dem Ausdruck sehnächtigen Dankens. — Auch die Tochter des Herodes ist als Gegenstand am besten hier zu nennen. (Kalt und pomphaft, von *Guido*, Gal. Nazionale in Rom.) Bei *Domenichino* sind alttestamentliche Historien im ganzen das allerschwächste.
- b Vier Ovale al fresco, in S. Silvestro a Monte Cavallo zu Rom, linkes Querschiff (im rechten Querschiff sieht man das fleißige Hauptbild eines seiner wenigen Schüler, *Ant. Barbalunga*, Gott-Vater in einer Glorie, unten zwei Heilige); im Casino Rospigliosi: das
- c Paradies und der Triumph Davids (?); — Pal. Barberini: der Sündenfall, aus lauter Reminiscenzen bestehend; — David mit Goliaths Haupt, das Gegenstück zur Judith, unzählige Male, am gemeinsten von *Domenico Feti*, der ihn auf dem Haupte sitzen läßt (früher im Pal. Manfrin in Venedig).

Die Parabeln des Neuen Testaments, die durch edle Behandlung gar wohl einen biblischen Typus erhalten können, ermangeln in dieser Zeit durchgängig einer solchen Weihe, ohne doch durch genrehaften Reiz (wie Teniers) oder durch Miniaturpracht (wie Elsheimer) zu entschädigen. Dem *Calabrese*, als er die Rückkehr des verlorenen f Sohnes malte (Museum von Neapel), erschienen offenbar die Prädenzen seiner Hauptperson als etwas sehr verzeihliches. „Es hat eben sein müssen.“ — *Domenico Feti* (kleine Parabelbilder im Pal. g Pitti, in den Uffizien und sonst) ist hier einer der bessern.

Die eigentlich profane Malerei, mythologischer, allegorischer und historischer Art, wozu besonders noch eine Menge Szenen aus Tasso kommen, kann hier nur kurz berührt werden. Die *Caracci* gaben mit h ihrem Hauptwerk im Pal. Farnese im ganzen den Ton an. Wie sie hier die idealen Formen bildeten, ohne reine Größe und ohne rechtes hinreißendes Leben (S. 924, e), aber tüchtig und konsequent, so komponierten sie auch die Liebesszenen der Götter. Was sie in Bologna von römischer Geschichte u. dgl. in die Friese und Decken von Sälen i gemalt haben (Pal. Magnani, Pal. Fava, Pal. Sampieri), ist daneben kaum des Aufsuchens wert. Um so beachtenswerter die k Fresken der Decke des talentvollen *Agostino Caracci* im Pal. del Giardino zu Parma (die Wandfresken von *Cignani*, 1681). *Guidos* Aurora (s. oben S. 925, a) wird immer unter den mythologischen Darstellungen den ersten Platz behaupten. Wertvoll, namentlich zum Vergleich mit Tizians berühmtem Bild, *Guidos* „Irdische und himm- lische Liebe“ im Museo Civico zu Pisa. — Das beste und schönste verdankt man demnächst *Domenichino*. Das Bild der schießenden m und badenden Nymphen (Gal. Borghese in Rom) zeigt zwar weder ganz reine Formen, noch venezianische Lebensfülle, allein liebenswürdige Motive und jenen idyllischen Charakter, der hier wie bei

den Venezianern die glücklichste Eigenschaft mythologischer Bilder ist. Eine Venus bei der Leiche des Adonis vor großer Landschaft in der Gal. Durazzo-Pallavicini in Genua. Die Deckenfresken a im Hauptsaal des Pal. Costaguti in Rom enthalten zwar eine un- b glückliche Allegorie (der Gott der Zeit hilft der Wahrheit sich zum Sonnengott zu erheben), aber die Formen sind schöner und gewissenhafter als bei den andern Malern, die in diesem Palast gemalt haben (Guercino, Albani, Lanfranco usw.). Zwei kleine, sehr hübsche mythologische Bildchen im Pal. Pitti. — Der nächste, der in c der Behandlung des mythologischen von Domenichino lernte, war Albani, dessen Fresken im Pal. Verospi zu Rom (S. 924, f) schon d erwähnt wurden. Von seinen Rundbildern der vier Elemente ist die eine größere Redaktion (Galerie von Turin) eine der tüchtigsten e. Leistungen der modern-italienischen mythologischen Malerei, während die kleinere (Gal. Borghese) wenigstens die koketteste Liebli- f cheit erreicht, deren ein Bologneser fähig war; ein paar hübsche kleine Bilder in den Uffizien; hübsche Putten am Gewölbe der g Chornische in S. M. della Pace zu Rom. — Von Lanfranco das h Fresko des Olympos an einer Decke in der Villa Borghese. i

Den tiefsten Eindruck muß Domenichino auch hier auf Nic. Poussin gemacht haben, der ihn in Frische der Auffassung wie in Leuchtkraft und Feinheit der fast venezianischen Färbung gleich sehr übertrifft. Italien besitzt leider fast nur noch Kopien, die meist durch Farblosigkeit völlig reizlos sind. Die beiden allein echten Bilder, die ganz frühe Novellenszene im Pal. Colonna und k der Bacco Fanciullo im Pal. Rospigliosi, sind gerade unbedeu- l tende und nachgedunkelte Werke. (Der „Theseus“ in den Uffizien ist Kopie.) — Guercino hat außer jenen Fresken der Villa Ludovisi (S. 929, a) eine Anzahl meist gleichgültiger Historienbilder gemalt (Mucius Scaevola, im Pal. Pallavicini zu Genua), unter denen m nur die genannte Dido auf dem Scheiterhaufen (im Pal. Spada zu n Rom) durch Schönheit des Ausdruckes und durch ungemaine Kraft der Farbe sich auszeichnet. — Von dem sonst wenig bekannten Giacinto Geminiani ist in den Uffizien (1. Gang) eine „Auffindung o der Leiche Leanders“, ein Bild, das die besten Inspirationen eines Guercino und Poussin zu vereinigen scheint. — Guido läßt mit solchen Szenen in der Regel kalt. Seine Nausikaa (Museum von Neapel) p hält mit großer Seelenruhe Hof zwischen ihren Mägden. Seine Entführung der Helena (Pal. Spada) geschieht wie ein anderer q Ausgang am hellen Tage. In den Uffizien: Bradamante und r Fiordospina, ein gutes Bild; die streitenden Genien (Gal. von s Turin) ein glückliches Motiv.

Die Naturalisten malen lieber das Heilige profan als das Profane ideal; sie entschädigen sich durch das Genre. *Salvator*, der ihnen entrann, um sich in allen möglichen Gattungen zu versuchen, gab in seinem schon erwähnten *Catilina* (Pal. Martelli und Pal. Pitti) eine ausgesuchte Gesellschaft bössartigen, vornehm kostümierten Gesindels. *Carlo Saraceni* malte z. B. (Pal. Doria in Rom) die Juno, die dem enthaupteten Argus die Augen mit eigenem Finger ausgräbt, um sie auf ihren Pfau überzutragen; der Charakter der Göttin ist dieser Aktion gemäß.

Mit *Pietro da Cortona*, bei den Neapolitanern mit *Luca Giordano*, beginnt auch für die mythologische und allegorische Freskomalerei das Zeitalter der reinen Dekoration. Pietros ungeheures Deckenfresko, das den Ruhm des Hauses Barberini verherrlicht, und seine Deckenmalereien im Pal. Pitti wurden schon angeführt; um zu erraten, was er eigentlich meint, bedarf es einer beträchtlichen Kenntnis der barberinischen und mediceischen Hausgeschichte. Der Plafond *Lucas* in der Galleria des Pal. Medici in Florenz zeigt, wie Kardinal Leopold, Prinz Cosimo (III.) u. a. als Lichtgottheiten auf den Wolken dahergeritten kommen; ringsum ist der ganze Olymp verteilt. Wie gerne geht man von da zu *Giov. da San Giovanni*, dessen Allegorien (im großen untern Saal des Pal. Pitti) noch absurder ersonnen, aber doch noch mit Liebe, Schönheitssinn und Farbenglanz ausgeführt sind. — Die Cortonisten und Nachfolger *Lucas* noch einmal zu nennen, wie sie sich durch die Paläste von ganz Italien verbreiteten, verbietet uns der Raum. Wer sich von ihrer Stilkomplizität einen Begriff machen will, braucht z. B. nur dem beliebten Thema vom Raub der Sabinerinnen nachzugehen und aufzumerken, was an diesem Moment durchgängig und ausschließlich hervorgehoben wurde. *Luca* selbst hat in kleinern Bildern, wie z. B. der *Galathea* in den Uffizien, bisweilen eine Naivetät in Rubens' Art. — Im 17. Jahrh. sind dann die oben (S. 926) genannten römischen Maler auch in der profanen Gattung bemüht, regelrechte und fleißige Bilder ohne alle Notwendigkeit zustande zu bringen; in den Plafonds fürstlicher Säle dagegen läßt man sich schon eher auf Cortonas Manier gehen, sowohl im allegorischen Inhalt als auch im Malwerk. Pal. Colonna: in der Galerie die zu Ehren des Marcantonio Colonna allegorisch verklärte Schlacht von Lepanto; ein anderer Plafond, von *Luti*, zu Ehren Papst Martins V.

Auch mit der Genremalerei, die besonders bei den eigentlichen Naturalisten gedieh, dürfen wir uns nicht aufhalten. *Caravaggio*, der Schöpfer der neuen Gattung, wählt sich zu deren Gefäß das lebensgroße Halbfigurenbild und gibt ihm einen unheimlich witzigen oder schrecklich dramatischen Inhalt (in späterer Zeit auf

schlichtem dunkeln Grunde). Seine Spieler (früher im Pal. Sciarra), seine lästerne Wahrsagerin (Gal. des Kapitols) sind weltbekannt; a im Grunde gehören sein „Zinsgroschen“ und „Christus unter den Schriftgelehrten“ auch hierher. Diese Gattung, bald mehr zur Geschichte, bald mehr zum Familienporträt sich hinneigend, fand rasch durch ganz Italien Anklang, trotz ihrer Armut und Einseitigkeit. Die Schüler Guercinos malten manches der Art. Der ganze *Honthorst* geht vorzugsweise darin auf, nur mehr nach der burlesken Seite hin. (Pal. Doria in Rom, Uffizien, wo u. a. sein Bestes, ein Souper b von zweideutiger Gesellschaft; anderes in allen größeren Sammlungen.) Andere Nachahmer: *Manfredi*, *Manetti*, *Giov. da San Giovanni* (alle im Pal. Pitti), *Lionello Spada* (große Zigeunerszene in c der Gal. von Modena); — einiges recht Gute in der Akademie a von Venedig: ein Lautenspieler mit Weib und Knabe, eine Gruppe von drei Spielern (etwa von *Carlo Saraceni*?, dem die treffliche Figur eines Lautenspielers im Pal. Spinola zu Genua angehört). e — Ganz eigentümlich ein Halbfigurenbild *Riberas* in der Turiner f Gal. (Bernardo Strozzi gen.): Homer als blinder Improvisator mit der Geige, neben ihm sein Schreiber; mit Liebe gemalt. — Andere gehen ins harmlose Existenzbild zurück; *Capuccino* und *Luca Giordano* malen Köchinnen mit Geflügel (Pal. Rosso in Genua; Pal. g Doria in Rom); der *Calabrese* aber, vielleicht wie die letztgenannten h von Niederländern inspiriert, schuf ein großes stattliches Konzert in ganzen Figuren (Pal. Doria). — *Salvators* halbe und ganze Figuren i sind häufig zu renommistisch aufgefaßt (Pal. Pitti: un Poeta; un k Guerriero). In der Gal. zu Turin ein treffliches Genrebild aus der l Bologneser Schule von *G. M. Crespi* (s. o. S. 949, e): der h. Nepomuk, die Beichte der Königin anhörend, während ein armer Mann wartet.

Neben diesem caravaggesken Genre gab es seit Anfang des 17. Jahrh. in Rom ein anderes im eigentlich niederländischen Sinne. Die Holländer *Pieter van Laar*, *Michel Angelo Cerquozzi*, *Jan Miel*, der Franzose *Jaques Callot*, die beiden Vlamen *de Wael* (von *C. de Wael* die früher Callot zugeschriebene Folge in der Akademie zu m Venedig; anderes zerstreut in ital. Galerien) und mehrere andere nordische und italienische Maler haben in dieser Gattung die wahren Gesetze und Bedingungen erkannt und danach manches vortreffliche geschaffen. — Leider besitzen die italienischen Sammlungen meist geringere und nachgedunkelte Werke dieser Holländer, zum Teil auch abscheuliche Nachahmungen und Kopien. Ein nationales Genre dieser Richtung entwickelt sich nur in Venedig, wo *Pietro Longhi* n (1702—62) eine beträchtliche Zahl einfacher Szenen des venezianischen Lebens mit feinem Humor, obgleich meist ohne besonderes Geschick in Zeichnung und Färbung, geschaffen hat. Besonders in der Akademie, im Museo Correr (meist Kopien) und in der Gal. o

a Querini Stampaglia, sowie die Fresken im Treppenhaus des
 b Pal. Grassi (Maskenfest). — Weitans bedeutender sind die außer-
 ordentlich malerischen Genrebilder von *Tiepolo* (s. S. 955, e) leider sämt-
 lich in Privatbesitz (u. a. beim Conte Papadopoli in Venedig).

Dies alles wird weit überboten durch jene Anzahl von Kleinodien
 der eigentlichen holländischen und vlämischen Schule in
 Turin und in den Uffizien, deren Besprechung wir uns versagen
 müssen. Die Vereinigung des Bedeutendsten dieser Art, was die
 beiden genannten Galerien besitzen, würde schon eine Sammlung
 bilden, die hinter mancher größeren Sammlung des Nordens nicht
 allzu sehr zurückzustehen hätte. Auch die Brera, Gal. Borghese,
 Pal. Bianco (Genua) und die Akademie zu Venedig und von
 Privatsammlungen die Galerie Mansi in Lucca, die Gal. des
 Conte Belgiojoso in Mailand enthalten manches gute und inter-
 essante. — Es seien wenigstens die Meisterwerke darunter genannt:
 a in den Uffizien: *J. Steen*, das Abendessen (Nr. 977), *G. Dou*,
 Kinder auf dem Schulgange (Nr. 926), *Fr. Mieris*, der Charlatan
 (Nr. 854), *G. Metsu*, eine Lautenspielerin (Nr. 918) und der Besuch
 o des Jägers (Nr. 972); in der Gal. zu Turin: *Fr. Mieris*, Selbst-
 porträt, *G. Dou*, die Traubenpfückerin, *D. Teniers*, seine Frau und
 Sohn musizierend in einer Schänke, *C. Netscher*, der Scherenschleifer
 (dat. 1662), und ein interessantes Bild, ein Kircheninterieur von
P. Saenredam, mit Staffage von *A. v. Ostade*. Ein paar frühe Bilder
 f von *Pieter de Hooch* in der Gal. Borghese und in der Gal. Na-
 zionale zu Rom. Das dem *Watteau* zugeschriebene farbenprächtig-
 e Bild in den Uffizien (Nr. 671) ist vielmehr ein vorzügliches
 Werk des *Laocret*.

Die damalige offizielle Ästhetik der Italiener verabscheute im
 ganzen das Genre, soweit es nicht, wie ihre übrige Malerei, im Affekt
 aufgehen wollte. Daher der Vorzug jener Halbfigurenbilder ohne
 räumliche Umgebung und ohne Zutaten.

In den kleinern Nebengattungen repräsentiert *Castiglione* das
 Tierstück, ohne recht zu wissen, was er wollte, in zum Teil lebens-
 n großen Möblierbildern (Pal. Colonna in Rom; Uffizien), *Mario*
de' Fiori aber eine nur dekorativ gemeinte Blumenmalerei. Man ver-
 gleiche damit die unendliche Naturliebe eines *Jan D. de Heem* und
 die zwar schon mehr konventionelle, aber noch höchst elegante Pa-
 llette eines *Huysum* (Pal. Pitti). — Die größte Sammlung von
 i Blumenstücken, worunter treffliche von *J. de Heem*, in der Turiner
 k Galerie; ebenda ein vorzüglicher *Paul Potter* (vier Kinder, dat. 1649)
 und von *Snyders* und *J. Fyt* gute Stilleben. — Hinter ihnen stehen
 die Italiener wesentlich zurück. Von *Paolo Ant. Barbieri* († 1640),
 l Guercinos Bruder, Fruchtstücke in den Galerien zu Modena und

Bologna. Von *P. P. Bonzi*, gen. il Gobbo de' Caracci, ein Jüngling mit Früchten in der Gal. Borghese. (Ein Altarbild von ihm, der ungläubige Thomas, in der Art der Caracci, im Pantheon, 4. Altar l.) b

Eine eigentümliche Gattung der damaligen italienischen Kunst war ihre Schlachtenmalerei, d. h. die Darstellung des Gewühles als solches, wesentlich nach Farben und Lichtmassen angeordnet. Außer *Cerquozzi* hat *Salvator Rosa* hierin den Ton angegeben. Von ihm und seinen neapolitanischen Nachahmern *Aniello Falcone* und *Micco Spadaro* Schlachten und Aufrührerbilder im Museum von Neapel; von *Salvator* selbst eine größere und eine kleinere Schlacht im Pal. Pitti, einiges auch im Pal. Corsini zu Florenz. Von dem farbenreichern *Bourguignon*, einem Nachfolger des S. Rosa, ist echt und gut die sog. Schlacht bei St. Quentin in der Gal. von Turin; ferner zwei Schlachten in der Gal. Borghese, eine große im Pal. Pitti, zwei große (wahrscheinlich Abbildungen bestimmter Ereignisse) und zwei kleinere in den Uffizien u. a. a. O. Gegenüber dem ganz geistesleer gewordenen, einst von der Konstantinschlacht abgeleiteten Schlachtenbilde der Manieristen (z. B. bei *Tempesta*) muß diese neue Behandlungsweise ein großer Fortschritt heißen. Allein neben prächtig hervortretenden Episoden (die sich dann zu wiederholen pflegen) läuft auch ganz gedankenloses Flickwerk mit. In einigen Jahrzehnten hatte man sich, wie es scheint, an der Gattung so völlig satt gesehen, daß sie einschlief; — oder das unkriegerische Italien überließ sie den Niederländern. (Große Reihen von Kriegsbildern in der Gal. von Turin: von *van der Meulen* und *Huchtenburg*; das schönste Schlachtenbild, neben zwei geringeren Werken, von *Phil. Wouwerman*.)



Eine der schönsten Äußerungen des europäischen Kunstgeistes dieser Periode ist die Landschaftsmalerei. Ihre wichtigsten Entwicklungen gehen auf italienischem Boden, in Rom (hier größtenteils durch Nichtitaliener) und Venedig vor sich (s. S. 866, h).

Schon im 15. Jahrh. hatte sie die ersten naturgemäßen Hintergründe geliefert, nicht um für sich etwas zu bedeuten, sondern um nach Kräften die Stimmung des Beschauers beim Anblick heiliger Szenen und liebevoll gemalter Bildnisse (vgl. *Piero della Francesca*, *Bellini*, *Antonello*) zu erhöhen. Dann hatte *Rafael* sie zu einer höheren, gesetzmäßigen Mitwirkung herbeigezogen, als er in möglichst wenigem das Leben der Patriarchen zu schildern hatte (S. 821, a). Von *Polidoro* und *Maturino* sind die ältesten zwei Kirchenlandschaften in S. Silvestro a Montecavallo zu Rom (vor 1527). Zu gleicher Zeit erkannten die Venezianer, *Giorgione*, *Palma* und vor allen *Tizian*, ihre hohe Unentbehrlichkeit für die Existenzmalerei und legten bei

entscheidenden Anlässen den poetischen Ausdruck wesentlich mit in die landschaftliche Umgebung. Tizian zuerst hat diesen Teil der Welt in malerischer Beziehung vollkommen entdeckt und die enge Verbindung von landschaftlichen und Seelenstimmungen künstlerisch benutzt. *Correggio* kommt ihm in seiner Weise nahe; *Tintoretto* und die *Bassano* gingen ihm nach, soweit sie konnten. Bei *Dosso Dossi* liegt sogar der Hauptreiz einzelner Bilder in den landschaftlichen Gründen.

Seit dem Ende des 16. Jahrh. ist in Italien schon ein allgemeines Bedürfnis nach landschaftlicher Anregung vorhanden, dem aber die noch regierenden Manieristen nicht zu genügen vermochten.

Außer den Gemälden kamen auch Maler aus den Niederlanden, ^a so *Matthäus Bril*, der z. B. im Vatikan (Sala ducale, Biblioteca) Veduten und freie Kompositionen, beide gleich stimmungslos, ^b malte. (Ein Bild im Pal. Colonna.) Dann sein jüngerer Bruder ^c *Paul Bril* (1554—1626), der wichtige Mittelsmann für die Verbindung der niederländischen und der italienischen Landschaft. Seine frühen Bilder sind noch bunt; erst allmählich wird der Poet zum Künstler und lernt sein Naturgefühl großartig aussprechen. Ob er dem Annibale Caracci oder dieser ihm mehr verdanke, mag dahingestellt bleiben; jedenfalls ist er der erste Niederländer, in welchem ein höheres Liniengefühl erwacht. (Bilder aus allen seinen Perioden in ^d den Uffizien; zwei aus der mittleren Zeit im Pal. Pitti; Fresko ^e a landschaften im Anbau rechts bei S. Cecilia in Rom, in den Lünetten der Sakristei von S. M. Maggiore [später], in der Kapelle ^f rechts neben dem Hochaltar von Gesù, im Erdgeschoß des Pal. Rospigliosi.)

Parallel mit ihm entwickelt *Adam Elsheimer* (1578—1620) in seinen köstlichen miniaturartigen Bildchen mit reicher, meist mythologischer Staffage eine neue Richtung der Landschaftsmalerei, in der die ersten Klänge der eigentlichen Stimmungsmalerei deutlich angeschlagen sind. Seinen heimlichen Bergtälern, seinen reich bewaldeten Abhängen, deren Motive er der weiteren Umgebung Roms entlehnte, wohnt ein ganz eigener poetischer Reiz inne, der durch passende Staffage noch erhöht wird; obgleich im kleinsten Format und miniaturartig durchgebildet in einem leuchtenden, emailartigen Farbenauftrag, erscheinen sie fast groß in den Formen. Italien besitzt nur noch wenige echte Bilder von ihm, darunter allerdings ein paar Perlen: der blasende Hirte unter der Eiche (Nr. 758) und eine Hügellandschaft ^g mit reicher Staffage aus der Fabel der Psyche (Nr. 793) in den Uffizien. Die ganz kleine Landschaft mit Hagar, vom Engel getröstet (ebenda, Nr. 772), ist etwas weicher und unbestimmter; die zehn Bildchen mit einzelnen Heiligen (ebenda, Nr. 771 und 773) sind wohl Kopien von der Hand des *C. Poelenburg*. Von diesem holländischen Nachfolger, wie auch von dem etwa gleichaltrigen *B. Breenbergh* eine

reiche Auswahl meist früher kleiner Bilder in den Uffizien. Von a Elsheimers deutschem Nachahmer *König* eine Folge etwas nüchterner Landschaften in der Akademie zu Siena. Dagegen könnten die b als vlämische Schule bezeichneten reichen Waldlandschaften mit Staffage aus der Fabel des Daedalus im Museum von Neapel c möglicherweise frühe, noch etwas harte und nüchterne Arbeiten von *Elsheimer* selbst sein. (Zwei frühe figürliche Kompositionen, die „Stüpfung Christi“ und „Petrus und die Magd, in der Akademie a zu Venedig.) — Den Einfluß, den dieser Meister auf die holländische Schule (selbst auf Rembrandt) und auf Claude Lorrain gehabt hat, können wir hier nicht weiter verfolgen. — Was von *Vinckboons*, *Mompser* und andern Malern dieser Generation in Italien sich findet, tritt weit zurück gegen die beiden Landschaften des *Rubens* im Pal. e Pitti: die „Heuernte bei Mecheln“ gibt in den bescheidensten landschaftlichen Formen eine ganz wonnevolle Mitempfindung des Luft- und Lichtmomentes, während die „Nausikaa“ mit ihrer reichen Fels- und Seelandschaft und ihrer phantastischen Beleuchtung uns in den Mitgenuß eines fabelhaften Daseins erhebt. Beide zählen zu den herrlichsten landschaftlichen Schöpfungen aller Zeiten. (Nicht als Pendants gemalt, wie die ungleiche Größe zu allem Überfluß zeigt.) Von *Jan Brueghel* (1568–1625) finden sich (außer mehreren trefflichen Blumenstücken) nicht weniger als zwölf der allerfleißigsten Bilder, für seinen Gönner, den Kardinal Federigo Borromeo (meist noch in Italien) gemalt, in der Ambrosiana zu Mailand; ein aus f gezeichnetes in der Brera und in der Gal. zu Turin; ein ganz g kleines im Pal. Doria zu Rom vereinigt z. B. folgende Staffage: h Walfischfang, Austernfang, Eberjagd und eine der Visionen des Johannes auf Patmos. Auch von *Jan Brueghel d. j.*, Sohn des Sammetbrueghel, kommen hier und da, namentlich in Mailand, Bilder vor. — Das „Schlößchen im Weiher“, von *A. van Stalbert* (Uffizien), i ist ein besonders anziehendes Bild der gleichen Richtung.

Was von *Ruisdael* (Gal. von Turin; Pal. Pitti; Uffizien; k Pal. Bianco in Genua) u. a. Holländern in Italien ist, kommt l neben den Schätzen nordischer Sammlungen nicht in Betracht. Die düstere Gebirgslandschaft unter Rembrandts Namen, in den Uffizien m (Nr. 979), ist in Wahrheit das Meisterwerk des geistesverwandten *Herkules Seghers*, ein Stimmungsbild, wie es sonst nur Rembrandt geschaffen hat.

Von Tizian stammt die Anregung her, die inzwischen die Bolognesen zu ihrer landschaftlichen Auffassung begeistert hatte. Es ist das Gesetz der Linien, das sie der niederländischen Regellosigkeit gegenüberstellen, die Ökonomie und edle Bildung der Gegenstände, die Konsequenz der Farbe. Sie lassen der Landschaft einstweilen nur selten das alleinige Recht; *Annibale Caracci* hat offenbar

eine gemischte Gattung erstrebt, in der Landschaft und Historie einen gemeinsamen Eindruck hervorbringen sollten. (Mehrere Halbbrun-
 a bilder mit Geschichten der Jungfrau, Pal. Doria; eine kleine Magda-
 b lena, ebenda; eine andere im Pal. Pallavicini zu Genua; — von
 c *Agostino* eine mit bewundernswürdiger Meisterschaft ausgeführte
 d Felslandschaft mit Badenden in Gouachefarben, Pal. Pitti). Von
 e *Grimaldi* (1606—80), dem Hauptlandschafter der Schule: Fresken im
 f letzten Zimmer der Gal. Borghese, biblische Landschaften im
 g Quirinal; von *Domenichino*: schöne Landschaft mit Badenden im
 h Pal. Torrigiani zu Florenz; Landschaften mit biblischer und
 i mythologischer Staffage im Pal. Doria zu Rom, in der Gal. des
 j Kapitols u. s. f.; Fresken im Casino der Villa Ludovisi. Von
 k *Franc. Mola* kommt mehrfach ein h. Bruno in schöner Gebirgsgegend
 l vor (u. a. Pal. Doria).

Salvator Rosa, ein halber Autodidakt in der Landschaft, ist hier
 wahrer und mächtiger inspiriert als in allen übrigen Gattungen; den
 Werken der Bolognesen und der bald zu nennenden Franzosen ver-
 dankt er wohl nur seine höhere Ausbildung. Abendliche, oft zornig
 x beleuchtete Felsgegenden und schroffe Meeresbuchten (Pal. Co-
 lonna in Rom), unheimlich staffiert, sind anfangs sein Hauptgegen-
 stand; dann erhebt er sich zu einer ruhig grandiosen, durch bedeu-
 y nende Formen und Ströme von Licht überwältigenden Art. (Vor allen
 z la Selva de' Filosofi, d. h. die Geschichte des Diogenes, im Pal. Pitti
 m in Florenz; anderes im Pal. Corsini, sowie in den Uffizien,
 n ebenda.) Dazwischen oder später malte er auch frechere Bravour-
 o bilder (la Pace, im Pal. Pitti) und sorgfältige große Marinen (ebenda).
 p Eine phantastische Landschaft mit der gespenstischen Leiche des
 q h. Paulus Eremita in der Brera (Nr. 391). Das Meiste und Beste
 auch von ihm im Auslande (England). — Bilder seines Schülers
 r *Bart. Torregiani* im Pal. Doria zu Rom u. a. a. O., meist dem
 Salv. Rosa selbst zugeschrieben, der überhaupt bis in das 18. Jahrh.
 hinein Nachahmer aller Art und aller Nationen aufzuweisen hat, die
 s ihn zuweilen bis zur Karikatur (*Magnasco*, in der Gal. Poldi zu
 Mailand) verzerren.

Der bewußteste von allen aber, der definitive Schöpfer der land-
 schaftlichen Gesetze, ist *Nic. Poussin* (1594—1665). Echte Land-
 schaften von ihm sind aber in Italien nicht mehr vorhanden. —
 Sein Schüler und Verwandter war *Gaspard Dughet*, gen. *Poussin*
 (1613—75). Bei ihm redet die Natur die gewaltige Sprache, die noch
 jetzt aus den Gebirgen, Eichwäldern und Ruinen der Umgegend Roms
 hervortönt; oft erhöht sich dieser Ton durch Sturmwind und Ge-
 witter, die dann das ganze Bild durchbeben; in den Pormen herrscht
 durchaus das Hochbedeutende, namentlich sind die Mittelgründe mit
 einem Ernst behandelt, wie bei keinem andern. In beiden Seiten-

schiffen von S. Martino a' Monti zu Rom eine Anzahl von leider sehr entstellten Fresken mit den Geschichten des h. Elias, die hervorragendste Folge von Kirchenlandschaften, die Italien besitzt; im Pal. Colonna 18 Landschaften in Wasserfarbe und ebensoviel im Pal. Doria. Andere landschaftliche Freskenzyklen im Pal. Doria-Pamfili (Piazza Navona), Pal. Borghese, Pal. Colonna. Diese Reihen bestehen die große Probe, ob eine Landschaft bloß durch Linien und Hauptformen, ohne den Reiz leuchtender Farben und Details existieren könne. In der Gal. Nazionale zu Rom: der Sturm und der Wasserfall, letzteres wie so manches andere Bild Gaspards durch Nachdunkeln, zumal des Grüns, sehr benachteiligt. In der Akademie S. Luca: mehrere tüchtige Bilder. — Im Pal. Pitti: vier gute Bilder, die vorherrschend klar geblieben sind; in den Uffizien: eine kleine Waldlandschaft; in der Gal. von Turin: zwei Hochbilder.

Derjenige Typus, den Annibale vorgebildet, die beiden Poussin ausgebildet hatten, blieb nun lange Zeit in der Malerei der herrschende, so daß die Holländer mit ihrer mehr realistischen Landschaft im ganzen eine (allerdings glorreiche!) Minorität bildeten. Er stellt eine unbenutzte Natur dar, in der die Spuren der Menschenhand nur als Bauwerke, hauptsächlich als Ruinen der Vorwelt, auch als einfache Hütten zum Vorschein kommen. Das Menschengeschlecht, das wir darin voraussetzen oder auch wohl dargestellt finden, gehört entweder der alten Fabelwelt oder der heiligen Geschichte oder dem Hirtenleben an; der Eindruck im ganzen ist daher ein heroisch-pastoraler.

Seine höchste Verklärung erhielt dieser Typus durch den Zeitgenossen der Poussin, *Claude Gellée*, gen. *Lorrain* (1600—82). Er war längere Zeit der Gehilfe des *Agostino Tassi*, eines Mitstrebenden des Paul Brill (Werke Tassis in der Gal. Nazionale zu Rom, in den Uffizien, im Pal. Pitti und in der Gal. Corsini) und hat Elsheimers Einfluß in sich aufgenommen; seine Höhe erreichte er nach einer höchst prüfungsvollen Jugendzeit in Rom. Seine Landschaften sind im Bau weniger gewaltig als die des Poussin, allein es liegt darauf ein unaussprechlicher Zauber. Claude, als reingestimmte Seele, vernimmt in der Natur die Stimme, die vorzugsweise den Menschen zu trösten bestimmt ist, und spricht ihre Worte nach. Wer sich in seine Werke vertieft — schon ihre gleichmäßige schöne Vollendung macht dies zu einer dankbaren Arbeit —, für den ist kein weiteres Wort vonnöten. Leider besitzt Italien nur noch weniges und kaum ein Bild allerersten Ranges. — Im Pal. Doria zu Rom: *il Molino*, ein frühes Bild; der Tempel Apolls, ein Hauptwerk, und die Ruhe auf der Flucht. — (Im Pal. Rospigliosi, unsichtbar: u. a. der Tempel der Venus.) — Im Pal. Barberini: eine treffliche kleine Landschaft. — Im Museum von Neapel: ein Sonnenuntergang am

a Meer; die Grotte der Egeria. — In den Uffizien: Abendlandschaft mit Brücke, Strom und Gebirge; abendliche Marine mit Palästen. —
 b In der Galerie von Turin zwei schöne Seitenstücke.

Von seinen Nachfolgern ist nichts in Italien, das ihm irgend nahe käme. Die Bilder von *Swanevelt* (im Pal. Doria zu Rom und im Pal. Pitti), von dem Manieristen *Tempesta Molyn* (Bilder aller Orten) bis zu den Improvisationen des *Orizzonte* und zu den oft sehr fleißigen Architekturbildern eines *Pannini* (Gal. Nazionale in Rom; Gal. von Turin) geben immer nur einzelne Strahlen des Lichtes, das sich in Poussin und Claude gesammelt hatte. — Von *Jan Both* sind sämtliche Bilder in Italien (besonders im Pal. Doria zu Rom und im Pal. Pitti) unbedeutend und durch Nachdunkeln beeinträchtigt. Den Einfluß von Claude hat er jedenfalls in ganz eigenartiger Weise verwertet.

In Venedig sind als schöne Nachblüte venezianischer Kunst im 18. Jahrh. u. a. *Antonio Canale*, dessen Neffe *Bernardo Bellotto*, gen. *Canaletto*, und *Fr. Guardi* als Landschaftler tätig. Freilich ist die große Mehrzahl ihrer Bilder jetzt im Auslande. Von *Canale* wirklich hervorragend nur die beiden großen Bilder in Casa Sormani zu Mailand, die Ansicht der Piazzetta in den Uffizien (Nr. 1064), eine Palasthalle in der Akademie zu Venedig — freie Komposition mit Lichtkontrasten voll traumhaften Reizes — und Veduten aus Rom in der Gal. zu Turin. — Einige tüchtige Bilder auch in der Gal. Poldi zu Mailand; ebenda gute Bilder von *Guardi*, wie in den Galerien zu Bergamo, Verona und Turin, in Museo Civico zu Padua, im Museo Correr (treffliches Genrebild, der Maskenball) und in der Akademie zu Venedig.

Wer Poussin und Claude außerhalb Italiens wieder begegnet, dem werden sie vielleicht viel stärker als die glänzendsten modernen Veduten das Heimweh rege machen, das nur zeitweise schlummert, nie stirbt, nach dem unvergeßlichen Rom. Der dieses schreibt, hat die Erfahrung gemacht. Er wünscht denen, die ihn lesen, billigen und zum Begleiter über die Alpen mitnehmen, das ruhige Glück der Seele, das er in Rom genossen hat, und dessen Erinnerung ihm selbst aus den schwachen Nachbildungen jener hohen Meisterwerke so übermächtig entgegenkommt.



Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Die Zeit Constantins des Großen

Don Jacob Burckhardt

— Dritte Auflage —

VIII u. 484 S. 8°. Preis: Geh. 6 Mk., in Halbfr. geb. 8 Mk.

Der Schwerpunkt des geistreichen Buches liegt nicht in der Erzählung der politischen Ereignisse von 284—237 oder in der Biographie und Beurteilung des führenden Mannes, sondern in den glänzenden kulturgeschichtlichen Abschnitten, in der scharfen Zeichnung der charakteristischen Züge und ringenden Mächte jener merkwürdigen Übergangsepöche, in der das Blatt der Geschichte sich wendet. (Evang. Kirchenblatt 1901, Nr. 7.)

Die Kultur der Renaissance in Italien

Don Jacob Burckhardt

Achte Auflage besorgt von Ludwig Selger

Zwei Bände geheftet 10.50 Mk., in Leinen gebunden 12.50 Mk.,
in Halbfranz 14.50 Mk.

Dieses klassische Werk ist eines der wenigen literarischen Kunstwerke, die sich durch Jahrzehnte in unveränderter Frische erhalten haben. Der Verfasser bietet in gedrängtester Form die Ergebnisse langjähriger Studien. Es ist eine in Auffassung, Gruppierung und stilistischer Durchführung gleich meisterhafte Leistung.

Das künstlerische Genie

Eine Studie von Gabriel Séailles

Professor der Philosophie an der Universität Paris

1904. XII u. 292 S. 8°. Preis: Geheftet 3 Mk., gebd. 4 Mk.

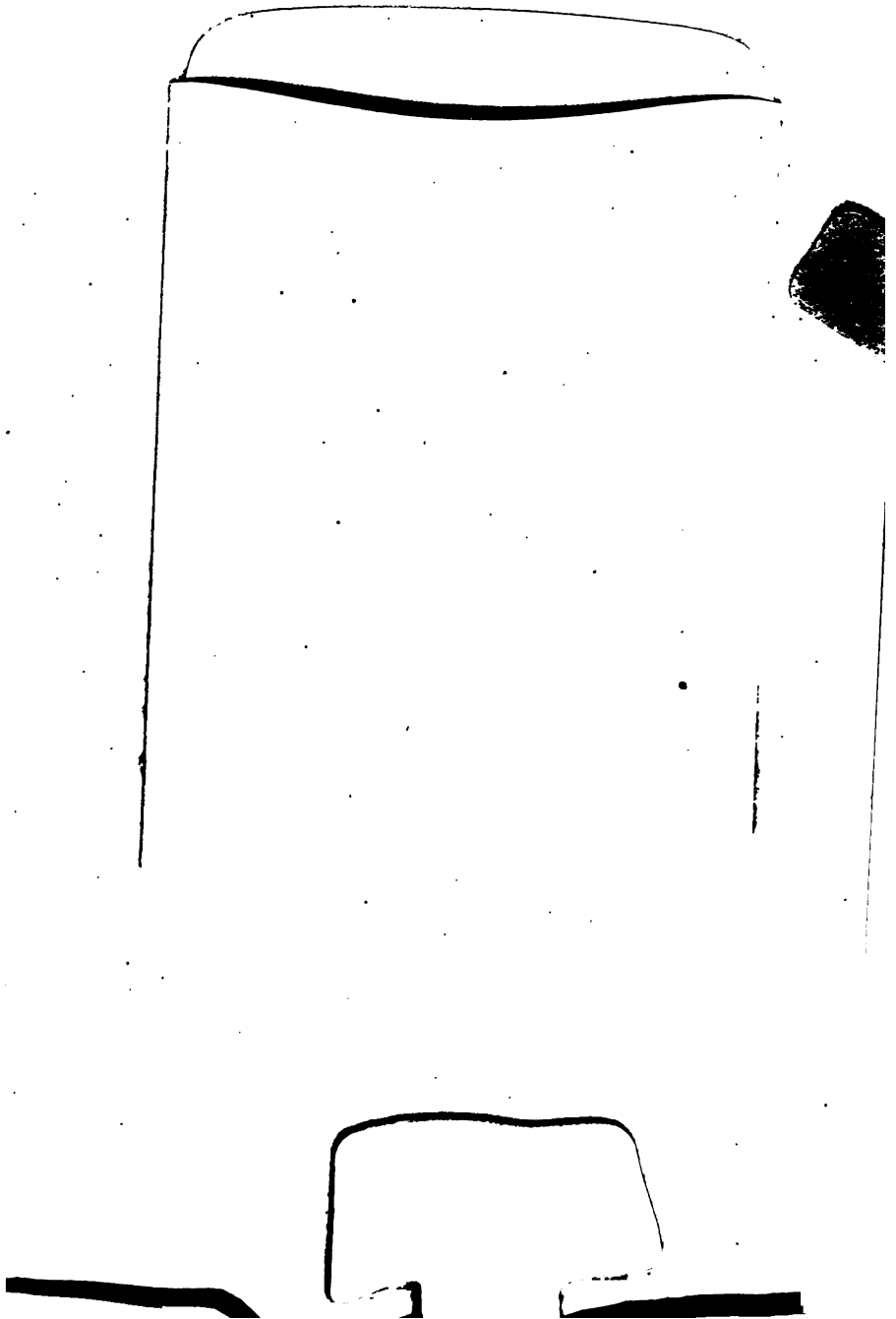
In diesem geistreichen Werke wird die Entstehung der Schönheit als Ergebnis des Genies dargestellt und einer neuen Individualitätsästhetik Tür und Tor aufgetan. Ungewöhnlicher Scharfsinn und eine umfassende Belesenheit des Verfassers, auch bei fremden Nationen, macht dessen Werk höchst gehaltreich.



89054771415



b89054771415a



89054771415



b89054771415a

