



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Handbuch der Kunstgeschichte

Kugler, Franz

Stuttgart, 1848

B. Malerei.

urn:nbn:de:hbz:466:1-29336

Giovanni Boldu und Gentile Bellini, beides Maler zu Venedig; Giov. Francesco Enzola von Parma, durch die entschiedene Aufnahme antiker Motive ausgezeichnet; Sperandio von Mantua, gegen den Schluss des Jahrhunderts blühend und in ähnlicher Richtung, sowie durch eigne poetische Kraft vorzüglich bedeutend. — Endlich einige Künstler, deren Werke in das sechszehnte Jahrhundert hinüberreichen und die sich der geläuterten Entfaltung dieser Zeit bereits annähern: Vittore Camelio zu Venedig (von dem bemerkt wird, dass er zuerst, behufs des Prägens, Medaillen in Stahl geschnitten habe; zwei treffliche Bronzereliefs, Kämpfe nackter Männer, in der Akademie zu Venedig); die Veroneser Giulio della Torre und Gio. Maria Pomedello; und so auch der berühmte Maler Francesco Francia von Bologna (ursprünglich ein Goldarbeiter).

Den ebengenannten reihen sich noch eine beträchtliche Folge von Künstlernamen, sowie mannichfache, zum Theil ausgezeichnete Werke unbekannter Meister an. Es mag hier indess an dieser flüchtigen Uebersicht eines, in seiner abgeschlossenen Eigenthümlichkeit sehr interessanten Kunstzweiges genügen.

B. MALEREI.

§. 1. Die toscanische Schule. (Denkmäler Taf. 67 u. 68. D, IV. u. V.)

In der italienischen Malerei des fünfzehnten Jahrhunderts scheiden sich, wie bereits oben bemerkt wurde, die verschiedenen Richtungen des Zeitgeistes schärfer als in der Sculptur. Wir wenden uns auch hier zunächst der Schule von Toscana, deren Mittelpunkt Florenz ist, zu.

Die toscanische Malerei der in Rede stehenden Periode wird nicht in gleichem Maasse, wie die dortige Sculptur, durch den Einfluss der Antike bedingt. Als das vorzüglichst charakteristische Element ihrer eigenthümlichen Richtung ist die unmittelbare und naive Auffassung der Erscheinungen des Lebens (nach den Gesetzen, welche der Erscheinung, als solcher, zu Grunde liegen), hervorzuheben. Diese Richtung äussert sich aber insgemein mit einer eigenthümlichen Grösse des Sinnes, auf welche die Antike somit gleichwohl nicht ganz ohne Einwirkung geblieben sein mag; und hiemit stimmt es überein, dass wesentlich die Darstellung der menschlichen Gestalt ausgebildet wird, während die Umgebungen des Lebens, in wie reichem Maasse man sie nunmehr auch in die Bilder einführt, fast überall nur mehr andeutungsweise, denn als wirkungsreich im malerischen Sinne behandelt werden. Die toscanische Malerei dieser Zeit (mit Ausnahme derjenigen Leistungen, welche noch einer alterthümlichen Richtung folgen), hat vorherrschend einen portraitartigen Charakter; die Gestalten, welche

sie vorführt, sind häufig unmittelbar aus dem Leben genommen, nicht selten als wirkliche Portraitfiguren, mit dem ganzen Apparat ihrer alltäglichen Erscheinung; wo es nicht auf die bestimmten Heiligen eines Altares, sondern auf die Darstellung einer dramatisch bewegten, ob auch den religiösen Interessen angehörigen Handlung ankommt, geht man sogar so weit, dass man dieselbe naiv mit einem, oft bedeutenden Zuschauerpersonal umgibt. Man zieht dadurch allerdings das Heilige, das, was für die geistige Anschauung und für die Wirkung auf den Geist bestimmt war, auf den Boden einer alltäglichen Wirklichkeit herab; aber während jenes an seiner Bedeutung verliert, so erhebt sich diese gleichzeitig zu einer unbefangenen Würde, zu einem freien Bewusstsein des eignen Werthes, dem wir unsre innigste Anerkennung, unsre Bewunderung nicht versagen können. — Unmittelbare Nachahmung antiker Formenweise zeigt sich bei der toscanischen Malerei dieser Zeit nur vereinzelt, nur hie und da bei gewissen Gestalten, welche dazu vorzugsweise einzuladen schienen (z. B. bei den häufig nach dem Vorbilde der Viktorien gebildeten Engeln).

Den Uebergang aus der Richtung des germanischen Styles in die moderne Zeit bezeichnen zunächst: Paolo Uccello, nach gewöhnlicher Annahme der Begründer der Linear-Perspektive, welche als eins der wichtigsten Elemente für naturalistische Auffassung zu betrachten ist; von ihm haben sich u. a. einige Malereien in dem grossen Klosterhofe von S. Maria Novella und das Bild eines schon sehr lebendig bewegten Reiterkampfes in den Uffizien zu Florenz erhalten; und Masolino da Panicale, von dem man zwei Wandgemälde in S. Maria del Carmine zu Florenz sieht (Kap. Brancacci, — Predigt Petri und Heilung von Kranken durch Petrus). Die Blüthe beider gehört dem Anfange des fünfzehnten Jahrhunderts an.

Als Masolino's Schüler gilt Masaccio (1402 — 1443), der eigentliche Gründer der modernen Richtung für die italienische Malerei. Ein ihm zugeschriebener Cyclus von (sehr übermalten) Wandgemälden in der Kirche S. Clemente zu Rom lässt noch einen Künstler erkennen, der ebenso wie die vorgenannten im Uebergange zwischen beiden Richtungen der Kunst begriffen ist. Ungleich wichtiger als diese zweifelhaften Werke sind seine Wandgemälde in der eben angeführten Kap. Brancacci in der Kirche del Carmine zu Florenz.¹ Diese beziehen sich, wie die seines Vorgängers, vorzugsweise auf die Geschichte des Apostels Petrus; von ihm rühren die Malereien an der linken Seitenwand (nur an dem unteren Hauptbilde, der Erweckung eines Königssohnes, ist der mittlere Theil später durch Filippino Lippi hinzugefügt), und die an der Altarwand (mit Ausnahme des einen Bildes von Masolino) her.

¹ Gest. in Lasinio's Sammlung altflorentinischer Meister.

Gründliche und anmuthvolle Durchbildung des Nackten, — wie in den Gemälden der Vertreibung aus dem Paradiese und der Taufe Petri, — das Streben nach voller malerischer Rundung, eine gediegene Charakteristik bei dem Ausdruck ernster männlicher Würde, sind als die Hauptvorzüge dieser Bilder, in denen man zugleich die fortschreitende Entwicklung des Künstlers wahrnimmt, zu nennen. Sie bezeichnen aufs Entschiedenste und in edelster Weise die neue Richtung der Zeit.

Ob Masaccio Schüler gebildet, weiss man nicht; die Werke aber, die er in der Kapelle Brancacci ausgeführt, waren von mannichfach bedeutendem Einfluss auf seine jüngeren Zeitgenossen und auf die späteren Künstler. Zu jenen gehört zunächst Fra Filippo Lippi (1412 — 1469). Filippo gibt sich vollständig und unbedingt den Erscheinungen des Lebens hin; mit einer eigenthümlichen Freudigkeit, mit kühner, oft sogar verwegener Laune greift er in den bunten Wechsel desselben hinein und hält die Gestalten, die dem Blick seines Auges vorüberzogen, in seinen Bildern fest. Hier tritt uns die realistische Richtung der Zeit fast unverhüllt entgegen, und zwischen der Heiligkeit der Gegenstände und der Unheiligkeit der Darstellung waltet in diesen Bildern oft ein ziemlich bemerklicher Widerspruch; aber die Frische des Talentes, die Berührigkeit der Phantasie, ein anmuthig weicher Sinn, besonders aber eine gewisse Kindlichkeit der Auffassung bei aller Lust, sind wohl geeignet, mit solcher Behandlungsweise zu versöhnen, — häufig wenigstens. Denn nicht selten mangelt doch eben diese Kindlichkeit, und statt ihrer tritt ein Zug von Gemeinheit empfindlich störend hinein; so ist auch die technische Ausführung mehrfach ziemlich flüchtig. Als Hauptwerke von Filippo's Hand sind anzuführen: die Fresken im Chore des Domes von Prato, Geschichten des Täufers und des h. Stephan; die im Chore des Domes von Spoleto, mit Darstellungen aus der Geschichte der Maria; und eine Reihe grösserer und kleinerer Altartafeln, an denen besonders die Akademie von Florenz, auch die Gallerie des Berliner Museums, reich sind. — Schüler des Fra Filippo Lippi waren Fra Diamante und Pesellino (eigentlich Francesco di Pesello), diese beiden von geringerer Bedeutung. Sodann Sandro Botticelli (eigentlich Alessandro Filipepi, 1437 — 1515); auch er, wie sein Meister, durch Sinn für weiche Anmuth, sowie durch eine lebhaft bewegte Phantasie ausgezeichnet, doch nur in den Werken seiner früheren, besseren Zeit, während seine späteren Arbeiten ein nüchtern handwerksmässiges Gepräge haben. Fresken von ihm sieht man in der sixtinischen Kapelle des Vaticans zu Rom (28 Gestalten heiliger Päpste und drei grosse Wandgemälde, Moses, der die Aegypter tödtet, die Rote Korah und die Versuchung Christi); Altartafeln in verschiedenen Gallerieen, namentlich in den Uffizien zu Florenz. Einzelne Tafeln seiner Hand, auf denen er Gestalten der antiken

Mythe, namentlich die Gestalt der Venus, dargestellt hat, sind von eigen phantastischem Reiz. — Des Sandro Schüler war *Filippino Lippi*, der Sohn des *Fra Filippo* (1460—1505). Die Richtung seiner Vorgänger vererbte sich auch auf ihn; doch übertraf er seinen Vater und seinen Lehrer in den höhern Bezügen der historischen Composition durch grössere Unbefangenheit, Würde und dramatische Belebung, sowie durch eine ernste, fast rührende Anmuth seiner weiblichen Köpfe. Sein frühestes und schon höchst vorzügliches Werk sind die Fresken, die er, zur Beendigung des früher Begonnenen, in der Kapelle *Brancacci* (K. del *Carmino*) zu Florenz, neben den Arbeiten des *Masolino* und *Masaccio*, ausführte; minder bedeutend, doch im Einzelnen sehr beachtenswerth, andre Fresken in *S. M. sopra Minerva* in Rom; das Hauptwerk die zwei grossen Fresken aus der Apostelsage in *S. Maria novella* zu Florenz (*Capella Filippo Strozzi*). — Tafelbilder seiner Hand, von verschiedenem Werth, sieht man an mehreren Orten; das schönste in der *Badia* zu Florenz.

Zwei bemerkenswerthe Meister dieser Periode gelten, was ihre frühere Bildung betrifft, als Schüler des *Fra Giovanni da Fiesole*, und sie haben beide, obgleich sie sich nachmals von dessen Richtung ab- und der des *Masaccio* zuwandten, doch eine eigenthümliche Zartheit beibehalten, die ziemlich bestimmt auf ihre ursprüngliche Schule zurückdeutet. Die Blüthe beider fällt in die zweite Hälfte des Jahrhunderts. Der eine von ihnen ist *Cosimo Roselli*. Das Hauptwerk dieses Künstlers ist ein Wandgemälde in *S. Ambrogio* zu Florenz (1456), die Uebertragung eines wunderthätigen Kelches aus der Kirche nach dem bischöflichen Palaste von Florenz, mit einer Menge zuschauenden Volkes, darstellend. Einige seiner Tafeln reihen sich dem Werthe dieses Gemäldes an, namentlich eine Krönung *Mariä* in *S. M. Maddalena de' Pazzi* zu Florenz. Seine späteren Werke, wie die von ihm gemalten Fresken in der *sixtinischen Kapelle* zu Rom, sind weniger interessant. — Der zweite Meister ist *Benozzo Gozzoli*, einer der liebenswürdigsten und interessantesten des gesammten fünfzehnten Jahrhunderts. Die früheren Werke dieses Künstlers, unter denen namentlich die Fresken in der *Madonnenkapelle* des *Domes* von *Orvieto* (seit 1447) und in den Kirchen von *Montefalco*, unfern von *Fuligno*, (um 1450) anzuführen sind, lassen noch ziemlich entschieden den Schüler des *Fiesole* erkennen. Eigenthümlicher zeigt er sich in den zu *S. Gimignano*, unfern von *Volterra*, ausgeführten Fresken; hier sind namentlich die im *Chore* von *S. Agostino* (1465), mit Geschichten des heil. *Augustinus* und mit einer Menge von *Bildnissfiguren*, welche die jedesmalige Handlung umgeben, ausgezeichnet. Noch bedeutender sind seine Arbeiten in der Kapelle des *Palastes Medici* (jetzt *Riccardi*) zu Florenz; die (nicht mehr vorhandene) *Altartafel* dieser Kapelle stellte die Anbetung der Könige dar, auf den Seitenwänden

sieht man den Zug der zur Verehrung herannahenden Könige, ein höchst figurenreiches, von heiterem Leben durchdrungenes Werk. (Sonst ist nur ein bedeutendes Tafelbild von Benozzo eine Glorie des h. Thomas von Aquino, im Louvre zu Paris, vorhanden). Vor Allem wichtig aber ist der colossale Cyclus seiner Wandgemälde, welche fast die ganze Nordwand des Campo Santo von Pisa erfüllen und die Geschichte des alten Testaments von Noa bis David enthalten, (gemalt 1469—1485).¹ In diesen Arbeiten tritt uns das Leben in reichster Fülle entgegen; den handelnden Personen schliessen sich andre, theils mit näherem Antheil an der Handlung, theils als Chöre von Zuschauenden an; je nach dem Gegenstande des Bildes bauen sich in demselben reiche und mannigfaltige Architekturen auf, oder es wird der Blick in den bunten Wechsel der Landschaft hinausgeführt, und Beides, Baulichkeiten wie Landschaft, erscheinen wiederum durch menschliche Gruppen oder durch spielende Thiere belebt. Alles trägt das Gepräge der reinsten, unbefangenen Heiterkeit, sowie das einer eigenthümlich anziehenden zarten und keuschen Grazie.

Auf die bildliche Darstellung der Umgebungen des Lebens, wie solche bei Benozzo Gozzoli hervortrat, scheint die flandrische Malerei (von der später) nicht ohne Einwirkung gewesen zu sein; wir wissen wenigstens, dass zu jener Zeit flandrische Bilder in Italien mehrfach vorhanden und geschätzt waren; doch ist die Auffassung und Behandlung bei Benozzo selbst gleichwohl eine wesentlich verschiedene. In andern Fällen aber sieht man auch ein bestimmteres Eingehen auf die flandrische Richtung, so z. B. bei Alessio Baldovinetti (um 1450 blühend). Von ihm rührt ein Wandgemälde, welches im Einzelnen eine solche Neigung erkennen lässt, im Vorhofe von S. Annunziata zu Florenz her. — Auch bei Alessio's grossem Schüler Domenico Ghirlandajo (1451—1495, Sohn des Tommaso di Currado di Dafo Bigordi) zeigen sich ähnliche Bestrebungen, wie namentlich bei seinem Freskobilde des h. Hieronymus in der Kirche Ognissanti zu Florenz (1480), in welchem die Nebendinge mit völlig niederländischer Sorgfalt gemalt sind. Dergleichen kehrt auch anderweitig bei Ghirlandajo wieder und scheint überhaupt auf seine künstlerische Entwicklung von Einfluss gewesen zu sein. Dennoch aber verleitet ihn ein solches Streben nicht, aus der eigenthümlichen Richtung der florentinischen Schule hinauszutreten; im Gegentheil ergreift er dieselbe mit noch stärkerer, noch mehr zusammengehaltener Kraft; er führt das, was durch Masaccio eingeleitet war, zur gediegenen Vollendung hinaus und erscheint somit wiederum als einer der bedeutendsten Meister der Schule. Zu seinen frühern Werken gehören, ausser der ebengenannten: ein grosses Abendmahl im Refectorium von Ognissanti, und die Berufung der h. h. Petrus und Andreas zum Apostelamt in der sixtinischen Kapelle zu Rom,

¹ Lasinio, Pitt. a fresco del campo santo di Pisa.

beide schon durch die charaktervoll lebendige Auffassung ausgezeichnet. Ungleich bedeutender aber sind zwei Cyklen von Wandgemälden in Florenz: die in der Kirche S. Trinità, Kapelle Sassetti, aus dem Leben des h. Franciscus (1485, zum Theil jedoch von Schülern gemalt), und im Chore von S. M. Novella aus dem Leben der Maria und des Täufers Johannes (1490).⁴ In diesen Werken, namentlich in den letzteren, gewinnt jenes Princip, die Handlung durch, dem Leben entnommene Bildnissfiguren zu umgeben, eine eigenthümlich wirkungsreiche rhythmische Gestaltung; durchweg tragen diese Gestalten das Gepräge einer edlen, besonnenen Männlichkeit. In seinen Tafelbildern, dergleichen sich unter anderen in den florentinischen Gallerieen, auch in den dortigen Kirchen vorfinden, konnte sich seine Eigenthümlichkeit nicht immer auf gleich bedeutsame Weise entwickeln; doch sind auch unter ihnen einzelne höchst werthvolle Beispiele erhalten. — Schüler und Gehülfen des Dom. Ghirlandajo waren seine Brüder Davide und Benedetto, Francesco Granacci, sowie sein Schwager Bastiano Mainardi; die Bilder des letzteren haben den Zug eines zarteren Gefühles, welches an die umbrische Schule erinnert. Von Domenico's Hauptschüler Michelangelo kann erst später die Rede sein.

An Domenico Ghirlandajo schliessen sich ausserdem einige sehr gerühmte Miniaturmaler der florentinischen Schule an; namentlich Attavante, von dem die Malereien eines Breviers der königlichen Bibliothek zu Paris und eines prachtvollen, für Matthias Corvinus gefertigten Missales (1485) in der Bibliothek zu Brüssel herrühren, und Gherardo, dem man u. a. die Bibel des Matthias Corvinus (1490) in der vaticanischen Bibliothek, und ein Missale in der Laurentianischen Bibliothek zu Florenz (1494) zuschreibt. Von dem, etwas älteren Miniaturmaler Don Bartolommeo della Gatta ist Nichts bekannt.

Bei einigen Malern der toskanischen Schule zeigt sich eine nähere Einwirkung der gleichzeitigen Sculptur, vornehmlich in einer schärferen, der Plastik verwandten Durchbildung des Nackten. Zu diesen gehört zunächst Andrea del Castagno, (um 1450), dieser jedoch ein manieristisch herber und düsterer, wenig erfreulicher Künstler. Dann vornehmlich die beiden Bildhauer Andrea Verocchio und Antonio Pollajuolo, die ihre Erfolge im Fache der Sculptur auch auf die Malerei anzuwenden strebten. Das bedeutendste Gemälde des letzteren ist ein Martyrium des h. Sebastian in der Kapelle des Vorhofes von S. Annunziata zu Florenz (andere in den Uffizien etc.); das Hauptbild des Verocchio eine Taufe Christi in der dortigen Akademie. — Ein vorzüglicher Schüler des Verocchio im Fache der Malerei ist Lorenzo di Credi (1443 — 1531). In seinen früheren Bildern erscheint er der Weise

⁴ Gest. in *Lasinio's* Sammlung altflorentinischer Meister.

des Meisters ziemlich nahe stehend, in späteren aber entwickelt sich ein ansprechend zartes, gemüthvolles Element, nicht ganz ohne Einfluss seines grösseren und freieren Mitschülers Leonardo da Vinci (von dem später). Hauptbilder von Lorenzo in den florentinischen Gallerieen.

An dieser Stelle ist ferner einzureihen Piero della Francesca aus Borgo S. Sepolcro. Er blühte um die Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts und scheint sich vornehmlich in Florenz, nach Masaccio gebildet zu haben; als Meister der Perspektive ist er besonders in der Darstellung schwieriger Verkürzungen, zugleich aber überhaupt durch eine kräftig lebenvolle Auffassung ausgezeichnet. Seine Hauptwerke sieht man in Città di Borgo S. Sepolcro; vorzüglich bemerkenswerth ist hier das Freskobild einer Auferstehung Christi im jetzigen Magazin des Monte di Pietà, und eine Altartafel (Madonna als Mutter der Gnaden u. a.) im Oratorium des Hospitals. Andre ausgezeichnete Fresken im Chore von S. Francesco zu Arezzo, u. s. w. — Bedeutender war der Schüler des Piero, Luca Signorelli von Cortona (1440 — 1521). Luca nahm die Richtung seines Meisters mit Energie auf und wandte sie mit grossem Glück auf die eben berührte durchgebildete Darstellung des Nackten an; dabei waltet in seinen Werken der Schwung einer eigenthümlich edeln und hohen Begeisterung, der ihnen eine höchst ergreifende Wirkung auf den Sinn des Beschauers sichert. In solcher Weise sind schon die Hauptarbeiten seiner früheren Zeit, die von ihm gemalten Fresken der sixtinischen Kapelle zu Rom (Reise des Moses mit der Ziporah und die letzten Begebenheiten aus dem Leben des Moses), behandelt. Seine volle Kraft und Meisterschaft aber entfaltet er in den grossen Wandgemälden im Dome von Orvieto, in denen er das Ende der Welt (die Geschichte des Antichrist, die Auferweckung der Todten, die Hölle und das Paradies) darstellte.⁴ Verschiedene andre Bilder seiner Hand sieht man in Cortona, namentlich ein feierlich schönes Abendmahl im Chore des Domes. Zu seinen spätesten Arbeiten gehören neun Fresken aus dem Leben des h. Benedict, im Klosterhofe von Monte Uliveto maggiore, bei Buonconvento. Von seinen Altarbildern möchte dasjenige in der Onufriuskapelle des Domes von Perugia (1484) das wichtigste sein.

Noch sind schliesslich ein paar eigenthümliche Künstler der toscanischen Schule, dem Schlusse der in Rede stehenden Periode angehörig, zu erwähnen: Pier di Cosimo (1441 — 1521), Schüler des Cosimo Roselli, auch er auf die Durchbildung des Nackten gerichtet und zugleich durch eine eigenthümliche Weichheit der Modellirung ausgezeichnet, doch ohne edleren Schönheitssinn. — Sodann Raffaellin del Garbo (1476 — 1524), Schüler des Filippino Lippi, gleich Bastiano Mainardi und Lorenzo di Credi

⁴ Umrisse bei *della Valle, storia del duomo d'Orvieto.*

durch eine gemüthvoll weiche Auffassungsgabe ausgezeichnet, die in seiner früheren Zeit Werke von hoher Anmuth entstehen liess (Werke der Art im Berliner Museum); während er später der freieren Richtung des sechszehnten Jahrhunderts, doch ohne Glück, sich anzuschliessen bemüht war. —

Die Schule von Umbrien, welche der toscanischen im mittleren Italien zur Seite steht, entwickelt sich unter verschiedenartigen Einflüssen, bei denen auch die der oberitalienischen Schulen in Betracht kommen. Wir wenden uns somit vorerst den letzteren zu.

§. 2. Die oberitalienischen Schulen. (Denkmäler Taf. 69, D. VI.)

Die oberitalienische Malerei des fünfzehnten Jahrhunderts zeigt eine sehr eigenthümliche Entwicklung. Es scheint, dass hier ursprünglich — wie dies auch die Andeutungen verrathen, die uns über die dortigen Arbeiten des vierzehnten Jahrhunderts vorliegen, — eine Richtung auf weichere Auffassung und Behandlung vorherrschend war. Nunmehr tritt jedoch eine völlig entgegengesetzte Richtung ein, und zwar eine solche, die von dem Studium der antiken Sculptur ausgeht und mit grösster Strenge an diesem Vorbilde festzuhalten strebt. In der späteren Zeit des Jahrhunderts aber taucht jene ursprüngliche Richtung, obschon geläutert und umgebildet durch die ebengenannten Bestrebungen, wiederum empor und gestaltet sich, je nach den verschiedenen Landestheilen oder nach den Eigenthümlichkeiten der Künstler, in verschiedener Weise, theils zart gemüthvoll, theils in weicher Sinnlichkeit, theils in einem heiter anmuthigen Spiele.

Der Einfluss der Antike zeigt sich vorzüglich wirksam in Padua; es bildet sich hier eine eigenthümliche Schule, deren Thätigkeit dahin gerichtet ist, die aus dem Studium der Antike entnommenen Grundsätze für die Bedürfnisse der Malerei zu verarbeiten. Ohne Zweifel gaben der Aufenthalt des Donatello in Padua und die Sculpturen, welche er daselbst hinterliess, für diese Richtung einen sehr wesentlichen Anstoss; dass sie gerade hier, und nicht in Florenz, in so ausschliesslicher Weise befolgt ward, scheint seinen Grund darin zu haben, dass Padua, der Hauptsitz der gelehrten Forschung für jene Zeit, auch ein gelehrteres Kunststudium erfolgreich begünstigen musste. Als Gründer der Schule wird Francesco Squarcione (1394—1474) genannt, und von ihm erzählt, dass er eine bedeutende Sammlung von Denkmälern antiker Sculptur, behufs des künstlerischen Unterrichtes, angelegt habe. Sein Hauptverdienst scheint in diesem Unterricht bestanden zu haben; die wenigen Bilder, die man von ihm kennt (so eine Madonna vom J. 1447 in der Gall. Manfrin zu Venedig), sind nicht sonderlich bedeutend.

Der vorzüglichste Meister, der aus der Schule des Fr. Squarcione hervorgegangen, einer der edelsten und grossartigsten Künstler des

fünfzehnten Jahrhunderts, ist Andrea Mantegna (1431—1506), aus Padua, später zu Mantua thätig. Seine früheren Bilder haben freilich noch etwas Mühsames, Strenges und Herbes; sie erscheinen, dem einseitig plastischen Studium gemäss, noch mehr wie mit dem Meissel als mit dem Pinsel gefertigt; die Farbe ist trocken und unerfreulich; das Streben nach scharfer Ausprägung des Charakters führte ihn, wie Donatello, noch über die Grenze des Schönen und Edeln hinaus. Als eins der bedeutendsten Werke solcher Art ist u. a. ein Gemälde der Kreuzigung im Pariser Museum anzuführen. Später jedoch mildern sich diese Schroffheiten in sehr erfreulicher Weise; eine geläuterte Zeichnung und ein hoher würdiger Styl in der Composition, Beides hier als Erfolge der antiken Studien, eine zartere Färbung und Modellirung, die schönste Vereinigung von Würde und Milde in den Charakteren, geben diesen Werken einen hohen Reiz. Im Allgemeinen lassen sich seine Gemälde in solche, deren Gegenstände unmittelbar der Antike entnommen sind, und in solche, welche dem Bereich der christlichen Anschauung angehören, unterscheiden. Als das umfassendste Werk von jenen ist eine Reihenfolge von neun grossen, mit Wasserfarbe auf Leinwand gemalten Bildern zu nennen, welche den Triumphzug Cäsars darstellen und sich gegenwärtig im Schlosse Hamptoncourt in England befinden; in ihnen verbindet sich eine tiefe Versenkung in den Sinn des Alterthums ungemein glücklich mit naiver Auffassung des Lebens. Noch manche kleinere Bilder gehören dieser Richtung an; vorzüglich bedeutend, aufs Zarteste und Anmuthvollste durchgebildet, ist eine Darstellung des Parnasses im Pariser Museum. Unter den kirchlichen Gemälden ist zunächst ein grosser Cyclus von Wandgemälden hervorzuheben, die von A. Mantegna und andern Schülern Squarcione's in der Kirche der Eremitani zu Padua, Kapelle der hh. Jacob und Christoph, ausgeführt sind und Geschichten der ebengenannten Heiligen enthalten. Dann das grossartige Altarwerk über dem Hauptaltare von S. Zeno zu Verona; eine Pietà (Christusleichenam zwischen zwei Engeln) im Berliner Museum, voll der tiefsten Empfindung und hohen Adels; die sogenannte Madonna della Vittoria (1495) im Pariser Museum, ein Altarbild mit der Madonna, verschiedenen Heiligen und den knieenden Stiftern (Gio. Fr. Gonzaga und seiner Gemahlin), ein Werk von eigenthümlicher Poesie und meisterlicher Vollendung; u. a. m.

Andre Schüler des Fr. Squarcione erscheinen ungleich geringer; so Gregorio Schiavone und der, sehr bäurische Marco Zoppo von Bologna. Andre dagegen, welche theils Schüler Squarcione's, theils Mantegna's heissen können, schliessen sich seiner eigenthümlichen Richtung nicht ohne Glück an, wie Bernardo Parentino, Niccolo Pizzolo, Buono Ferrarese. Stefano da Ferrara vereint mit solcher Richtung einen mehr phantastischen Zug, der sodann bei andern Künstlern von Ferrara, namentlich bei Cosimo

Tura, bis ins wild Barocke übertrieben wird. Als schlichtere Nachfolger der paduanischen Schule erscheinen die Ferraresen *Francesco Cossa* und *Lorenzo Costa*, beide in Bologna thätig; der letztere ward später jedoch durch Einflüsse des *Francesco Francia* und anderer Meister zu abweichenden Richtungen hingezogen. — Dann gehört zu den Nachfolgern der paduanischen Schule *Melozzo da Forli*, welcher zugleich als Schüler des *Piero della Francesca* bezeichnet wird. Sein Hauptwerk war eine Darstellung der Himmelfahrt Christi (1472), in S. Apostoli zu Rom, an der Decke einer Kapelle gemalt; bei dem Umbau der Kapelle wurden einige Stücke desselben, die sich durch die kühne Zeichnung verkürzter Gestalten und durch grossartige Schönheit und Grazie auszeichnen, in den Palast des Quirinals und in die Sakristei der Peterskirche gebracht. Ein andres Frescobild, die Ernennung *Platina's* zum Bibliothekar durch *Sixtus IV.* vorstellend, befindet sich in der Gallerie des Vaticans.

Auch in der *Lombardei*,¹ vornehmlich in Mailand, fand die paduanische Schule mannigfache Nachfolge. In diesem Betracht sind zu nennen: *Vincenzio Foppa* der ältere, aus *Brescia* (Martyrium des h. Sebastian in der Gallerie der *Brera* zu Mailand, nicht sehr bedeutend); *Vincenzio Civerchio*, zwei Künstler dieses Namens, von denen besonders der jüngere zu beachten ist (sein Hauptwerk auf dem Hauptaltar der Kirche zu *Palazzolo*, zwischen *Bergamo* und *Brescia*); *Bernardino Buttinoneo*; *Bernardino de' Conti*. — Von dem vorzüglich gerühmten *Agostino di Bramantino* kennt man nichts Sicheres; ebensowenig von den im Mailändischen ausgeführten Gemälden seines Schülers im Fache der Malerei, des berühmten Baumeisters *Bramante*. Dagegen ist Manches von dem Schüler des letzteren, *Bartolommeo Suardi*, der ebenfalls den Beinamen *Bramantino* führt, erhalten. Die Blüthe des letzteren reicht zwar bereits beträchtlich in das sechszehnte Jahrhundert hinüber (er lebte noch 1529), doch haben seine Werke noch vorherrschend das Gepräge des früheren; er ist ein Künstler von ausgezeichnetem Talent, besonders was die zarte Durchbildung der Modellirung betrifft, strebt aber mehr nach dem Auffallenden, als nach Einfachheit und Schönheit. Hauptwerke seiner Hand sieht man in der *Brera* zu Mailand. — Neben ihm ist *Ambrogio Fossano*, genannt *Borgognone*, anzuführen. Aus den Werken dieses eigenthümlich interessanten Künstlers verschwindet der paduanische Styl bereits zum grossen Theil und es tritt dafür jene ursprüngliche Weichheit, verbunden mit dem Ausdruck einer höchst liebenswürdigen Milde und Sanftmuth, hervor. In der Karthause bei *Pavia* ist

¹ Passavant, Beiträge zur Geschichte der alten Malerschulen in der Lombardei; Kunstblatt, 1838, no. 66, ff.

von ihm eine bedeutende Anzahl von Fresken und Altartafeln gemalt, namentlich ein schönes Altarblatt mit der Darstellung des gekreuzigten Heilandes (1490); andre seiner Werke sieht man in mailändischen Kirchen, in S. Ambrogio, in S. Simpliciano, in S. Eustorgio, u. s. w.

Bei andern lombardischen Meistern, deren Blüthe um den Schluss des fünfzehnten Jahrhunderts fällt, tritt die Richtung auf tiefere Gemüthlichkeit und Innigkeit des Ausdruckes noch mehr, im Einzelnen auf sehr bedeutsame Weise, hervor. So bei Giovanni Massone von Alessandria und Francesco Bianchi Ferrari (genannt il Frari, gest. 1508) von Modena. Von jedem dieser Meister sieht man ein treffliches Altarwerk im Pariser Museum.¹ — So auch bei den Werken des Piemontesen Maerino d'Alba (um 1500; ein Bild im Städel'schen Institut zu Frankfurt a. M.), der Mazzuoli, besonders des Filippo Mazzuoli, zu Parma; von letzterem sind u. a. ein paar treffliche Gemälde im Museum von Neapel vorhanden. — Als die vorzüglichsten Meister dieser Richtung erscheinen jedoch die Brüder Albertino und Martino Piazza von Lodi. Sie arbeiteten meist gemeinschaftlich, Albertino ist der ältere und mehr alterthümliche, Martino der jüngere, mehr ausgebildete und genialere; die Theile ihrer Werke, die dem letzteren zugeschrieben werden müssen, entwickeln mehrfach eine Schönheit und Anmuth, welche der vollendeten Meister des sechszehnten Jahrhunderts würdig sind. Ihre vorzüglichsten Arbeiten sind: das Altarwerk in der Kirche dell' Incononata zu Lodi (Kapelle des heil. Antonius; das in der Kirche S. Agnese zu Lodi; und vornehmlich das des Hauptaltars der Kirche dell' Incononata zu Castione oder Castiglione, drei Stunden von Crema belegen.

In Venedig wurde, in der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts, die Eigenthümlichkeit der paduanischen Schule mit grosser Entschiedenheit zunächst von Bartolommeo Vivarini aufgenommen. Ein Bruder des früher genannten Antonio Vivarini, steht er gegen das alterthümliche, aber zu einer weichen und schmelzenden Anmuth durchgebildete Streben desselben in völligem Widerspruch; seine Zeichnung ist scharf und streng, in der ganzen Einseitigkeit der Paduaner, seine Färbung wenig erfreulich; dagegen führt er eine lebenvolle Charakteristik in die venetianische Kunst ein, auch fehlt es ihm im Einzelnen nicht an einer höheren Würde. Werke seiner Hand sind in den Kirchen und Sammlungen von Venedig (S. Giovanni e Paolo, Akademie etc.) nicht selten. — Aehnlich, doch noch härter und weniger bedeutend, erscheint Carlo Crivelli. — Luigi Vivarini, ein jüngerer Meister der Familie

¹ Waagen, Kunstw. und Künstler in Paris, S. 420.

dieses Namens, entwickelt sich dagegen aus derselben Richtung heraus bereits zu einer freieren Anmuth. (Bilder in S. M. de' Frari und in der Akademie). Bei Fra Antonio da Negroponte erscheint der paduanische Styl ebenfalls durch Milde gemässigt. (Hauptbild in S. Francesco della Vigna.)

Indess ward jene einseitige Aufnahme der paduanischen Bestrebungen in Venedig bald auf erfreuliche Weise gemildert und zu einer neuen und eigenthümlichen Entwicklung durchgebildet. Einen wesentlichen Einfluss, wie es scheint, übte auf diese Verhältnisse der Zustand der damaligen flandrischen Malerei aus; wir sind einem solchen Einflusse bereits bei den Florentinern begegnet, in Venedig tritt derselbe viel unmittelbarer und auffälliger hervor. Als Träger desselben erscheint hier ein besondrer Meister, Antonello von Messina, der sich um die Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts nach Flandern zu Johann van Eyck, dem Hauptmeister der dortigen Schule, begeben und bei ihm ausgebildet hatte, und der sich nachmals in Venedig niederliess. Er brachte mit sich jene liebevolle, auf eine Art von Illusion berechnete Behandlung aller derjenigen Umgebungen des Lebens, welche die flandrischen Künstler in dem Bereich der bildlichen Darstellung zu ziehen für gut fanden; zugleich aber auch das technische Mittel, das zu solcher Behandlung nöthig war und dessen die italienische Kunst bis dahin noch entbehrt hatte, — die vervollkommnete Malerei mit Oelfarben. Doch nahm man diese Dinge mit freiem Sinn und ohne sich der besonderen Gefühlsrichtung der flandrischen Meister näher anzuschliessen, auf, so dass vielleicht schon die Einwirkung der paduanischen Schule die wenigen scheinbaren Analogien mit dem flandrischen Realismus genügend erklären konnte. Antonello selbst, der in früheren Werken völlig als Schüler des Johann van Eyck erscheint, trägt in seinen späteren Bildern ein durchaus unabhängiges Gepräge, übereinstimmend mit den folgenden Meistern der venetianischen Kunst. Hiefür geben besonders die, inschriftlich beglaubigten Gemälde, welche das Berliner Museum von seiner Hand besitzt, Zeugniß: ein Portrait vom Jahre 1445, und diesem gegenüber ein heil. Sebastian vom Jahre 1478 und eine Madonna. Anderweitig sind ächte Bilder von Antonello sehr selten; als ein wichtiges Beispiel mag hier noch ein Bild des Christuslechnams mit drei Engeln, in der k. k. Gallerie zu Wien, genannt werden.

Unter solchen Umständen bildete sich die venetianische Malerei in der späteren Zeit des fünfzehnten Jahrhunderts zu einer eigenthümlichen Anmuth aus. Vieles blieb, für das Aeussere der Darstellung, von den Paduanern beibehalten, namentlich ein gewisses antikisirendes Element in der räumlichen Anordnung der Altarbilder, in der Darstellung der Engel als nackter Flügelknaben u. dergl. Von den Niederländern nahm man jene lebenvollere Behandlung der Nebendinge, namentlich des landschaftlichen Theiles der Gemälde, auf, und man

führte diese Gegenstände zumeist in einer Weise aus, dass die Darstellung dramatisch-historischer Vorgänge bereits in das Gebiet des sogenannten Genre hinüberstreifen musste. In Allem aber zeigt sich zugleich ein selbständiger offener Sinn, theils in sinnig gemüthvoller Weise, theils in einer gewissen festlichen Heiterkeit; eine blühende, wenn zumeist auch noch spielende Färbung, in der jene ältere Richtung der venetianischen Schule wiederum erwachte, erscheint als das nothwendige äussere Gewand für solche Darstellungsweise. — Die Kirchen und Sammlungen Venedigs enthalten die wichtigsten Beispiele der damaligen Schule; ausserhalb bietet besonders das Berliner Museum eine bedeutende Folge werthvoller und zumeist durch Inschrift beglaubigter Bilder dar.

Der vorzüglichste Meister dieser Schule, in dessen Bildern sich die ebengenannten Eigenschaften auf die anziehendste Weise spiegeln, ist Giovanni Bellini (1426—1516); der Ausdruck, bald eines milden Ernstes, bald einer kindlich stillen Heiterkeit, macht ihn ungemein liebenswürdig. Hauptwerke von ihm in den Sakristeien der Kirchen S. M. de' Frari (1488), und del Redentore, in S. Giovanni e Paolo, in S. Zaccaria (1505), in S. Salvatore (Christus in Emmaus), in S. Giovanni Crisostomo (1513), in den genannten Sammlungen u. s. w. — Der ältere Bruder des Giovanni, Gentile Bellini (1421—1501), hat eine etwas mehr alterthümliche Richtung und geringere Tiefe des Charakters. (Akademie von Venedig und Brera von Mailand.) — Ein trefflicher Meister, der dem Gio. Bellini zur Seite steht, doch um ein Weniges mehr zur Richtung des Bartolommeo Vivarini hinneigt, ist Marco Basaiti. (Akademie und S. M. de' Frari zu Venedig.)

Eine grosse Menge von Schülern und Nachfolgern schloss sich an Giovanni Bellini an; einige von diesen, wie Giorgione und Tizian, entfalteten sich freier und grossartiger und bildeten die bedeutendsten Meister der folgenden Periode; bei weitem die Mehrzahl blieb jedoch der Richtung des Bellini getreu. Diese erscheinen theils in einer zarteren, theils in einer ernsteren und strengeren Eigenthümlichkeit. Es möge genügen, hier die Namen dieser, fast durchweg liebenswürdigen Künstler anzuführen: Pietro degli Ingannati; Pierfrancesco Bissolo; Piermaria Pennacchi; Andrea Cordelle Agi; Martino da Udine; Girolamo di Santa Croce (sein Hauptwerk sind die Fresken, Geschichten der h. Jungfrau darstellend, in einer Kapelle von S. Francesco zu Padua); Rocco Marccone. — Sodann: Vincenzo Catena; Andrea Previtali (Hauptbilder zu Bergamo); Giambattista Cima da Conegliano (ein hochernster, bedeutender Meister; sein Hauptbild al Carmine in Venedig), und Marco Marccone.

Abweichend erscheint Vittore Carpaccio, im Anfange des sechszehnten Jahrhunderts blühend. Seine Darstellungen haben

fast durchgehend jenes Genre-artige Gepräge; sie erscheinen als der Ausdruck eines lebhaften und heiter bewegten Volkslebens, das jedoch, nöthigen Falls, auch zu Ernst und Andacht gestimmt ist. Von ihm sind namentlich einige grössere Gemälde-Cyclen anzuführen; so eine Reihenfolge mit Bildern aus der Geschichte der h. Ursula, in der Akademie von Venedig; so, in ähnlicher Reihenfolge, die Geschichte des h. Stephanus, die gegenwärtig zerstreut ist, (im Berliner und Pariser Museum, in der Mailänder Brera, u. s. w.; ein Altarblatt (1514) in S. Vitale zu Venedig. — Als Schüler des Carpaccio sind Giovanni Mansueti und Lazzaro Sebastiani anzuführen. —

Die Künstler von Verona, die um den Schluss des fünfzehnten Jahrhunderts blühten, wurden auf gleiche Weise durch die Richtung des Andrea Mantegna und die des Giovanni Bellini bedingt. Minder bedeutend, wiederum noch scharf und streng erscheint in solcher Weise Liberale von Verona (auch als Miniaturmaler bekannt). Durch einen sinnvollen Ernst und edlere Ausbildung ziehen dagegen auf eigenthümliche Weise an: Francesco Morone (Altarbild in Santa Anastasia zu Verona, Andres im Berliner Museum) und Girolamo dai Libri (treffliche Bilder in verschiedenen veronesischen Kirchen, namentlich in S. Anastasia und S. Zeno, sowie in der Gallerie des dortigen Rathspalastes). Der letztere wird zugleich als einer der ausgezeichnetsten Miniaturmaler seiner Zeit gerühmt. — Ihnen reiht sich, obschon durch einen trockneren Ernst minder erfreulich wirkend, Bartolommeo Montagna von Vicenza an.

§. 3. Die umbrische Schule. (Denkm. Taf. 71. D. VIII.)

Die umbrische Schule,¹ die ihren Hauptsitz in Perugia hat, erscheint für die italienische Malerei des fünfzehnten Jahrhunderts in einer ungefähr ähnlichen Richtung, wie für die Zeit des vierzehnten Jahrhunderts die Schule von Siena. Auch sie hat es vorzugsweise mit dem Ausdruck religiös schwärmerischer Gefühle, die sie gern in eine zarte und anmuthvolle Form kleidet, zu thun. Gleichwohl ist auch bei dieser Schule zu bemerken, wie sie aus der allgemeinen Sinnesrichtung, welche dem fünfzehnten Jahrhundert eigen ist, und unter verschiedenartigen Einflüssen sich erst allmählig zu ihrer Eigenthümlichkeit herausgebildet hat.

Auf die Erweckung jener schwärmerischen Gefühlsweise scheint zunächst die Schule von Siena selbst einen nicht unerheblichen Einfluss ausgeübt zu haben. Namentlich waren es der Aufenthalt des Sienesers Taddeo di Bartolo in Perugia und die von ihm daselbst hinterlassenen Werke, was hiezu den Anlass gab. An verschiedenen

¹ Vgl. Passavant, Rafael von Urbino etc. I. Anhang b.

umbrischen Orten, besonders zu Assisi, sieht man Malereien, welche eine mehr oder weniger bestimmte Nachfolge des Taddeo erkennen lassen. In Assisi sind in diesem Betracht besonders die Wandmalereien an dem Kirchlein S. Caterina (oder S. Antonio di Via Superba) hervorzuheben; an der Aussenseite des Kirchleins rühren dieselben von Martinello (1422), im Inneren von Matteo de Gualdo und Pietro Antonio di Fuligno, von denen der letztere die meiste Bedeutung hat, her. — In einer, auf gewisse Weise verwandten Richtung waren auch die Bestrebungen der benachbarten ankonitanischen Mark, namentlich die des Gentile da Fabriano, nicht ohne Einfluss. So erkennt man ziemlich bestimmt in dem Benedetto Buonfigli von Perugia (zweite Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts) einen nur härter realistischen Nachfolger des Gentile. Sein Hauptwerk ist eine Anbetung der Könige in S. Domenico zu Perugia; Anderes von ihm an andern Orten derselben Stadt (besonders Freskomalereien im Palazzo Pubblico, Kapelle der Prioren, jetzt Vorsaal des Delegaten, begonnen seit 1454.)

Für eine strengere Durchbildung der Form waren, wie es scheint, Einflüsse von Seiten der toscanischen Schule (zunächst besonders durch Piero della Francesca vermittelt), vornehmlich aber von Seiten der oberitalienischen Kunst wirksam. In diesem Betracht sind namentlich die Werke des Fiorenzo di Lorenzo anzuführen, welche in mehrfacher Beziehung an die Gemälde des Mantegna, auch des Bart. Vivarini erinnern. Von ihm finden sich mehrere Tafeln in der Sakristei von S. Francesco de' Conventuali zu Perugia (1487); ein treffliches Madonnenbild im Pal. Pubblico (über der Eingangsthür im Saal des Cadastro nuovo); ein andres in einer Seitenkapelle von S. Agostino.

Gleichzeitig indess mit den ebengenannten, und auf eine bedeutende Weise, kündigt sich das selbständige Streben der umbrischen Schule in den Werken des Niccolo Alunno von Fuligno an. Aus der alterthümlichen Behandlungsweise der Sieneser geht dieser Meister allmählig zu einer volleren Durchbildung über. Ohne eine schöpferische Erfindungsgabe zu besitzen, wusste er seinen Gestalten doch etwas Gemüthliches, allgemein Ansprechendes, — seinen Frauen- und Engelsköpfen eine ungemeine Zartheit, seinen männlichen Gestalten zuweilen einen ergreifenden Ernst zu geben. Zu seinen früheren Werken gehören der Hauptaltar in der Franciskanerkirche zu Diruta (zwischen Perugia und Todi, — vom Jahr 1458); ein Altar in der Brera von Mailand (1465); eine Darstellung der Verkündigung, voll der höchsten, wunderbarsten Anmuth, in S. Maria Nuova zu Perugia (1466). Andere im Castell von S. Severino (1486), in S. Francesco zu Gualdo (1471), im Hospital zu Arcevia bei Fuligno (1482), in der Hauptkirche von Nocera (1483, wiederum höchst bedeutend), in S. Niccolo zu Fuligno 1492, die Bilder der

Predella des Hauptaltars im Pariser Museum), in la Bastia bei Assisi (1499, bereits von untergeordnetem Werth); u. a. m.

Vorzüglich unter dem Einfluss dieses Niccolo Alunno scheint der Hauptmeister der umbrischen Schule seine erste Ausbildung empfangen zu haben: Pietro Vanucci aus Castello della Pieve, gewöhnlich Pietro Perugino genannt, (geboren, nach der gewöhnlichen Annahme, im J. 1446, gest. 1524). In seinen früheren Bildern (die, als ihm angehörig, indess nur mit geringer Sicherheit zu bestimmen sind) erscheint P. Perugino der Richtung jenes Meisters nahe verwandt, die sich zugleich mit einem strengeren Formenstudium, im Sinne der Paduaner, verbindet. Später begab er sich nach Florenz, zu Andrea Verocchio, und eignete sich hier jene freie, auf naturalistischer Auffassung begründete Durchbildung der Form an, in welcher die Florentiner ausgezeichnet waren. Einige Arbeiten seiner mittleren Periode geben dafür ein charakteristisches Zeugnis; so eine Anbetung der Könige in S. Maria Nuova zu Perugia und mehr noch ein Wandbild, die Uebergabe der Schlüssel an Petrus vorstellend, in der sixtinischen Kapelle zu Rom, ein Werk, das den dortigen Malereien des Ghirlandajo sehr nahe steht. (Andere seiner Fresken in der sixtinischen Kapelle wurden nachmals heruntergeschlagen, um für Michelangelo's jüngstes Gericht Raum zu gewinnen.) — Doch blieb Perugino bei dieser florentinischen Richtung nicht stehen; er kehrte wiederum zu seiner heimathlichen Sinnesweise zurück und schuf nunmehr, auf dem Grunde einer freier entwickelten Meisterschaft, eine grosse Reihe von Werken, die ebenso anmuthvoll und zart in der Form und in einer eigenthümlich blühenden Färbung sind, wie sie das Gepräge eines ungemein liebenswürdigen, innigen und schwärmerisch angeregten Gefühles tragen. Dem letzten Jahrzehent des fünfzehnten Jahrhunderts gehören die schönsten Werke dieser Art an. Da die Mehrzahl von ihnen mit der Jahreszahl bezeichnet ist, so können wir sie auch hier in übersichtlicher Folge namhaft machen. Zunächst eine Reihe von Altarbildern: Eine Verehrung des Christkinds im Pal. Albani zu Rom (1491); ungefähr gleichzeitig eine Madonna mit Engeln und Heiligen in der Sammlung des Königs der Niederlande (jetzt wohl im Haag); eine thronende Madonna mit Heiligen im Florentiner Museum (1493); gleichzeitig ein ähnliches Bild in der k. k. Gallerie zu Wien; ein ähnliches Bild in S. Agostino zu Crema (1494); eine Kreuzabnahme in der Gall. Pitti zu Florenz (1495); gleichzeitig eine Madonna mit Heiligen in der Gall. des Vaticans zu Rom; ein grosses Altarwerk aus S. Pietro maggiore in Perugia (1495 und 1496, gegenwärtig zerstreut: fünf Halbfiguren von Heiligen in der Sakristei derselben Kirche, drei andere in der Gall. des Vaticans, das Hauptbild mit der Himmelfahrt Christi im Museum von Lyon, die Bilder der Predella in der Gemäldegallerie zu Rouen); eine Madonna mit Heiligen in S. Maria nuova zu Fano (1497); eine Madonna in

S. Pietro Martire bei S. Domenico zu Perugia (1498). Diesen Bildern schliesst sich noch ein ähnlich werthvolles, die Erscheinung der Madonna bei dem h. Bernhard, in der Pinakothek von München, an. — Dann folgt (1500) ein Cyclus von Freskobilern im Collegio del Cambio zu Perugia, einige biblische Scenen, Propheten, Sibyllen, Helden der Vorzeit, allegorische Figuren u. dergl. vorstellend; und neben diesen ein schönes Freskobild der Geburt Christi in S. Francesco del Monte bei Perugia. — Vom Jahr 1500 ab zeigt sich jedoch in Perugino's Bildern der Beginn einer flüchtigeren Behandlung, obgleich die Werke der nächsten Jahre noch immer grosse Bedeutung haben. Zu diesen gehören: eine Madonna mit Heiligen in der Akademie von Florenz (1500); die Heiligen am Hauptaltare von S. Francesco del Monte bei Perugia (1502); der Hauptaltar in S. Agostino zu Perugia (1502), und eine Anbetung der Könige, Wandbild zu Castello della Pieve, Kapelle der Bruderschaft S. Maria de' Bianchi. — Später geht diese flüchtigere Behandlung in ein völlig handwerksmässiges Wesen über; Perugino bildet die Typen eines innerlich bewegten Gefühles äusserlich conventionell nach und bringt somit, in den hiehergehörigen Werken, eine sehr unerfreuliche Wirkung hervor.

An Perugino schliesst sich eine bedeutende Anzahl von Gehülfen und Schülern an, welche seine Darstellungsweise mit grösserem oder geringerem Talent aufnahmen. Manche von diesen gingen in späterer Zeit jedoch zu jener frei ausgebildeten Richtung der Kunst über; unter ihnen der vorzüglichste Zögling Perugino's, Raphael Santi, dessen höhere Entwicklung zugleich auf die seiner Schulgenossen mannigfach nachwirkte. (Von den Werken, die er in der Richtung des Perugino geliefert hat und die zu den anmuthigsten Blüthen der umbrischen Schule gehören, wird weiter unten, bei der Betrachtung seiner selbständigen Thätigkeit, die Rede sein.) Nächst Raphael sind hier vornehmlich hervorzuheben: Andrea di Luigi aus Assisi, genannt l'Ingegno, mehr Gehülfe und Mitstrebender als Schüler des Perugino, dem letzteren sehr verwandt, doch mehr monoton im Gefühle; eigenthümlich ist ihm eine grössere Derbheit in der Kopfbildung seiner Gestalten. Als Hauptwerke, die man ihm mit Wahrscheinlichkeit zuschreibt, sind zu nennen: eine sehr ausgezeichnete Madonna in der Kapelle des Conservatoren-Palastes auf dem Kapitol zu Rom; eine sehr ähnliche über dem Thor S. Giacomo zu Assisi; ein kleines Madonnenbild im Kloster S. Andrea zu Assisi. — Bernardino di Betto aus Perugia, gen. il Pinturicchio, ebenfalls mehr Gehülfe als Schüler; dem Perugino an Zartheit und Innigkeit sehr nahe stehend, verfällt er doch häufig, zumal in späterer Zeit, in oberflächliche Manier. Zu seinen besseren Arbeiten gehören zunächst mehrere Fresken in Rom: in einer Kapelle von S. M. Araceli (Geschichte

des h. Bernardin von Siena) und in der Tribuna von S. Croce in Gerusalemme. (Geringer sind diejenigen in S. M. del Popolo und in den Zimmern des Appartaments Borgia, im Vatican). Dann ein höchst vollendetes Madonnenbild in der Sakristei von S. Agostino zu San Severino und die Tafeln eines ähnlich gediegenen Altarwerkes in der Akademie von Perugia. Zu seinen mehr handwerksmässigen Arbeiten gehören die Fresken aus dem Leben des Papstes Pius II. in der Libreria des Domes von Siena, nach Zeichnungen Raphaels ausgeführt (um 1503),¹ sowie viele andre Werke. — Gleichfalls sehr bedeutend ist Giovanni, genannt lo Spagna (der Spanier); mehrere Arbeiten seiner Hand, die sich zu Trevi vorfinden (namentlich in und an S. Martino, 1512), sowie ein Altarblatt in S. Francesco zu Assisi (1516), u. A., gehören zu den edelsten Erzeugnissen der Schule. In späteren Werken erscheint er ungleich weniger bedeutend und als ein ziemlich kraftloser Nachfolger der Kunstrichtung des sechszehnten Jahrhunderts. — Unter den übrigen, nicht in gleichem Maasse ausgezeichneten Nachfolgern Perugino's ist Gian-nicola Manni einer der tüchtigsten (Hauptwerk in S. Tommaso zu Perugia). So auch Eusebio di Sangiorgio (zwei Fresken im Kreuzgange von S. Damiano zu Assisi, 1507). Tiberio d'Assisi, Francesco Melanzio, Sinibaldo Ibi, u. a. m. nehmen nur eine untergeordnete Stellung ein.

Eine verwandte Richtung mit Perugino zeigen ferner zwei ausgezeichnete Meister, die nicht in Umbrien zu Hause gehören. Der eine von diesen ist Giovanni Santi von Urbino, der Vater Raphaels (geb. vor 1450, gest. 1494), ein Künstler, der, zwar ohne bedeutenden Schwung der Phantasie, doch durch gewissenhafte Ausbildung, oft auch durch hohe Würde und Anmuth, wohl geeignet ist, ein hohes Interesse zu erwecken. Seine Werke finden sich vornehmlich in der ankonitanischen Mark, an verschiedenen Orten verstreut. Vorzüglich bedeutend sind: eine Madonna mit Heiligen in S. Croce zu Fano; eine Madonna im Hospitalbethause zu Montefiore; ein Altarbild in der Pieve zu Gradara (sieben Miglien von Pesaro, 1484); ein andres im Berliner Museum (um 1486); eine Altartafel für die Kapelle Buffi in der Franciscanerkirche zu Urbino (1489, — die knieenden Donatoren stellen nicht, wie man gewöhnlich angiebt, die Familie des Malers vor). Das ausgezeichnetste Werk des Giovanni bilden jedoch die Freskomalereien in der Dominikanerkirche zu Cagli, Kapelle der Familie Tiranni (um 1492), die als Hauptbild eine thronende Madonna mit Engeln, dann die Auferstehung Christi und andre Darstellungen enthalten.

Ungleich bedeutender, ein würdiger Nebenbuhler des Perugino, ist der zweite Meister Francesco Raibolini von Bologna, genannt Francesco Francia (geb. um 1450, gest. 1517). Dieser

¹ *Raccolta delle più celebri pitture esistenti nella città di Siena.*

Künstler, früher als Goldschmied und Medailleur ausgezeichnet, wandte sich erst im vorgerückten Alter der Malerei zu; auf ihn scheint besonders ein Einfluss von Seiten Perugino's gewirkt zu haben; zugleich aber scheint er sich, auf der einen Seite jenen Lombarden, welche sich in einer gemüthlicheren Richtung bewegten, auf der andern den Venetianern anzunähern; den letzteren namentlich steht ein Bild seiner Hand, eine heil. Familie im Berliner Museum (I, No. 221) ziemlich nahe. Demgemäss unterscheidet er sich von der schwärmerischen und oft an das Sentimentale streifenden Neigung des Perugino, nicht unvortheilhaft, durch eine grössere Freiheit und Offenheit des Sinnes. Als seine frühesten Arbeiten bezeichnet man zwei bereits sehr vollendete Altarbilder in Bologna, das eine (vom J. 1490 oder 1494) in der dortigen Pinakothek, das andre in der Kirche S. Giacomo maggiore, Kap. Bentivoglj. Mannigfach andre Werke, zum Theil von sehr hohem Werth, sieht man ausserdem in der Pinakothek von Bologna, sowie in andern Gallerieen; eins der lebenswürdigsten, eine das Kind verehrende Madonna, in der Pinakothek von München. Die Fresken aus dem Leben der h. Cäcilia, die von ihm und seinen Schülern in der Kirche S. Cecilia in Bologna (jetzt ein öffentlicher Durchgang) ausgeführt wurden, gehören ebenfalls zu seinen bedeutendsten Leistungen, namentlich die beiden, ganz von seiner eignen Hand gefertigten Scenen der Vermählung und des Begräbnisses der Heiligen.

An Francia schliesst sich eine ziemlich zahlreiche Schule an. Manche von seinen Schülern sind indess erst im folgenden Abschnitte zu erwähnen. Unter denen, die, zum Theil wenigstens, seine eigenthümliche Richtung bewahrten, mögen hier sein Vetter Giulio und sein Sohn Giacomo Francia, Guido Aspertini und Lorenzo Costa genannt werden; der letztere war früher bereits als Nachfolger der Paduaner genannt; ausser der Richtung des Francia griff er aber auch noch andre Darstellungsweisen der Zeit, nicht ohne Geist, auf.

Schliesslich ist zu bemerken, dass auch in Siena, um den Anfang des sechszehnten Jahrhunderts, eine mit der umbrischen verwandte Richtung hervortritt. Man hat dieselbe hier, wie es scheint, nicht sowohl jenem älteren, längst schon erloschenen Streben der Sieneser Schule, als vielmehr einem unmittelbaren Einfluss von Seiten der umbrischen Schule zuzuschreiben. Namentlich dürfte in diesem Betracht der Aufenthalt des Pinturicchio in Siena (für die Arbeiten in der Libreria des Domes) von Gewicht sein. Als namhafte Künstler dieser Richtung sind anzuführen: Andrea del Brescianino, Bernardino Fungai, und vornehmlich Jacopo Pacchiarotto. Der letztere zeichnet sich durch eine eigenthümliche, grossartige Anmuth aus; Werke von ihm in der Akademie von Siena, in S. Caterina und im Oratorium von S. Bernardino (hier die Geburt und die Verkündigung Mariä).

§. 4. Die neapolitanische Schule.

Bedeutende, doch noch nicht zur Genüge durchforschte Erscheinungen bietet endlich die Malerei des fünfzehnten Jahrhunderts in Neapel dar. Hier ist es ein sehr kenntlicher Einfluss flandrischer Kunstweise, welcher den Realismus in dieser Schule mannigfach, hie und da fast vollständig bestimmt. Schon König René von Anjou, ein Schüler der van Eyck, soll diesen merkwürdigen Zusammenhang vermittelt haben; auch der Aufenthalt des Antonello da Messina in Neapel blieb wohl nicht ohne Einfluss.

Weniger in den höhern Bezügen der Composition und der Formenauffassung, als in den Nebendingen, der Landschaft u. dgl. zeigt sich diese flandrische Einwirkung bei Antonio Solario, genannt lo Zingaro. Man setzt die Lebenszeit dieses Künstlers in die Jahre von 1382—1445; die ihm zugeschriebenen Werke tragen aber mehr das Gepräge der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts. Sie halten zum Theil eine eigenthümliche Mitte zwischen der Schule von Umbrien und der des oberen Deutschlands; in dem Ausdruck einer süßen, holdseligen, obschon keineswegs erhabenen Milde sind sie ungemein anziehend. Vielleicht deutet diese ihre Eigenthümlichkeit auf ein verwandtschaftliches Verhältniss zur altspanischen Kunst; was wir über die letztere wissen, stimmt mit solcher Richtung wohl überein, und die politischen Verhältnisse der Zeit machen die Vermuthung wenigstens nicht unwahrscheinlich. Vornehmlich gilt dies von den, als Zingaro benannten Gemälden des Museums von Neapel, sowie von mehreren Altarbildern dortiger Kirchen. Etwas anders, doch wiederum sehr bedeutend, erscheinen die ihm zugeschriebenen (leider beschädigten) Fresken im Klosterhofe von S. Severino, aus der Geschichte des h. Benedict; diese zeichnen sich u. a. auch durch die meisterhafte Ausbildung der landschaftlichen Gründe aus. — Die Bilder der Brüder Pietro und Ippolito Donzelli, Schüler des Zingaro, haben in ähnlicher Richtung ebenfalls einen bedeutenden Werth. Vollkommen in flandrischem Styl concipirt und selbst gemalt sind erst die Bilder eines andern Schülers, Simone Papa des ältern, im Museum von Neapel. — Aus derselben Schule war, um den Schluss des Jahrhunderts blühend, Silvestro de' Buoni hervorgegangen. Seine Werke, und namentlich sein höchst reizvolles Altarbild in S. Restituta (neben dem Dome), gehören wiederum zu den schönsten Leistungen der neapolitanischen Kunst. — Antonio d'Amato, Schüler des Silvestro, soll sich nach Werken des Perugino gebildet haben, was auch die ihm zugeschriebenen Gemälde bestätigen.