



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

# **Die Kunst der Renaissance in Italien und im Norden**

**Lübke, Wilhelm**

**Stuttgart, 1903**

2. Die Malerei

---

[urn:nbn:de:hbz:466:1-80723](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-80723)

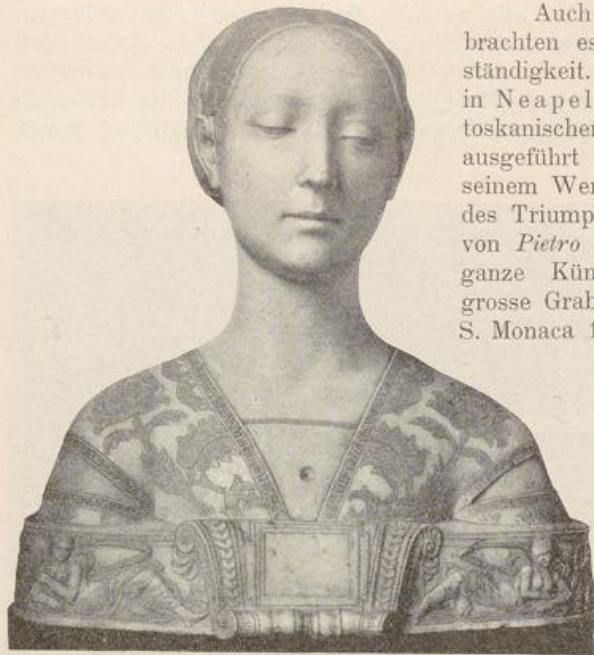


Fig. 160 Marmorbüste von Francesco di Laurana

Auch Süditalien und Sicilien brachten es nicht zu künstlerischer Selbstständigkeit. Alle wichtigeren Denkmäler in Neapel sind von fremden, namentlich toskanischen und lombardischen Künstlern ausgeführt worden; an dem reichen, in seinem Werte sehr ungleichen Schmucke des Triumphbogens Alfons I. (1465—1470 von *Pietro da Milano* vollendet) war eine ganze Künstlerkolonie thätig. Mehrere grosse Grabmäler (Conte San Severino in S. Monaca 1432) sind als Werk eines *Andrea da Florentia* bezeugt. Interessant durch ihre Anklänge an nordische Kunst sind die Werke des *Baboccio di Piperno* (1351—1435), sie hängen vielleicht mit einigen deutschen Künstlern zusammen, welche merkwürdigerweise im Bezirk der Abruzzen etwa gleichzeitig nachweisbar sind.

In Palermo war neben den *Gagini* (vgl. S. 144) einige Jahre der Dalmatiner *Fran-*

*cesco di Laurana* thätig, der dann 1476 nach Frankreich ging und 1500/2 in Avignon starb. Seine in verschiedene Sammlungen zerstreuten weiblichen Marmorbüsten von eigentümlich zarter Empfindung und grosser Delikatesse der Arbeit (Fig. 160), einige Madonnenstatuen, Reliefporträts und Medaillen zeigen ihn als einen Künstler, der mit den Florentiner Plastikern wohl zu wetteifern vermochte.

## 2. Die Malerei<sup>1)</sup>

Wie der Sinn der Renaissance dem Malerischen zugeneigt war, ist schon am Vorwalten dieser Richtung in der Skulptur zu erkennen. Die Malerei selbst, als die Kunst, die dem Streben nach Darstellung der Wahrheit und Mannigfaltigkeit des äusserlich und innerlich bewegten Lebens ungleich mehr genügte, brachte diese Neigung vollends zum Ausdruck. Stütze und Halt aber erhielt sie ihrerseits durch die Einwirkung der Schwesterkünste: durch die Plastik, die auf Durchbildung der Körper- und Gewandbehandlung hinwirkte, und durch die Architektur, in deren Dienste sie zum guten Teil die Gesetzmässigkeit der Kompo-

<sup>1)</sup> *Crowe und Cavalcaselle*, Geschichte der italienischen Malerei, ed. Jordan, Leipzig, 1869—76. — *W. Lübke*, Geschichte der italienischen Malerei vom 4.—16. Jahrhundert. Stuttgart, 1879. — *Woltmann und Woermann*, Geschichte der Malerei. Leipzig, 1882. Bd. II. — *R. Muther*, Geschichte der Malerei. Leipzig, 1899. Bd. I—IV. — *J. Burckhardt*, Der Cicerone. 8. Aufl. Leipzig, 1900. Bd. II. — *Lermolieff*, Die Galerien Borghese und Dora Pamfili in Rom. Leipzig, 1890; *Derselbe*, Die Galerien in München u. Dresden, 1891; *Derselbe*, Die Galerie zu Berlin, 1893. — Klassischer Bilderschatz, herausgegeben von Reber und Bayersdorfer, Bd. I—VII mit Textband: *F. v. Reber*, Geschichte der Malerei. München, 1894. — Das Museum, eine Anleitung zum Genusse der Werke bildender Kunst, Berlin und Stuttgart, bisher erschienen Bd. I—VII.



sition und Grosszügigkeit der Linienführung sich aneignete. Denn was gerade der italienischen Malerei dieser Epoche einen entscheidenden Vorzug gewährt, ist das dauernde Bedürfnis nach Ausführung grosser Fresken. Dadurch gelangte ein freier, monumentaler Stil zu lebendiger Entwicklung. Das durch die Wandgemälde erforderliche Komponieren im Grossen bewahrte die Maler Italiens vor der Klippe der nordischen Kunst, dem Untergehen ins Einzelne, Zufällige und Kleinliche. Dabei gewann aber auch der Umstand der Malerei den Vorzug einer freieren Stellung, dass sie von vornherein weniger als die Plastik an die Nachahmung der antiken Kunst gekettet war, dass die frische, unmittelbare Auffassung der Wirklichkeit ihr Hauptziel wurde, dessen Erreichung den verschiedenen künstlerischen Individualitäten je nach ihrer besonderen Begabung in mannigfaltiger Weise möglich war. Aus diesem Grunde erklärt sich die Vielseitigkeit der Malerei dieser Epoche, die auch hinsichtlich des Stoffgebietes der Plastik weit überlegen ist.



Fig. 161 Die Taufe Christi Fresko von Masolino in Castiglione d'Olena

Ausgangs- und Mittelpunkt des neuen Stils bildete auch jetzt wieder die Schule von Florenz<sup>1)</sup> als erste an Reichtum und Kraft künstlerischen Schaffens. Schon Giotto und Orcagna hatten der toskanischen Malerei die Richtung auf Schilderung lebendigen Handelns gegeben, ihr den Weg des Realismus gewiesen. Was sie nach ihren Kräften, mit den mehr andeutenden, symbolischen Mitteln ihrer Zeit angebahnt hatten, nahmen die Meister des XV. Jahrhunderts wieder auf mit einer allmählich bedeutend erweiterten Herrschaft über die Darstellungsmittel, vornehmlich durch anatomische und perspektivische Kenntnisse. Wenn jetzt die Maler die heiligen Geschichten — und das blieben noch lange hin die bevorzugten Motive — erzählen, ist ihnen nicht mehr der Vorgang selbst die Hauptsache, sondern er dient gleichsam nur als Vorwand für die lebensvolle

<sup>1)</sup> B. Berenson, Die florentinischen Maler der Renaissance. Deutsche Ausg. Oppeln-Leipzig, 1898.





Fig. 162 Der Sündenfall  
Fresko von Masaccio in der Brancaccikapelle

Auffassung und Darstellung der Wirklichkeit. Deshalb stellen sie die heiligen Gestalten in eine reiche landschaftliche Umgebung, gefallen sich in prächtig geschmückten architektonischen Hintergründen und machen ihre eigenen Zeitgenossen zu Teilnehmern der biblischen und legendarischen Geschehnisse. Während dadurch der spezifisch religiöse Inhalt ihrer Bilder allerdings entschiedenen Abbruch erfährt, wird nun zum erstenmal das wirkliche Leben ernsthaft und ausführlich zum Gegenstand der Kunst gemacht und durch den der florentinischen Schule angeborenen, grossen Sinn so sehr verklärt, dass diese Gestalten trotz ihrer zeitlich bedingten Erscheinung einen ewigen Wert im Reiche des Schönen erlangen.

Wie vor hundert Jahren, am Anfang der Trecento-Kunst, steht auch am Eingang der florentinischen Quattrocento-Malerei eine alle Zeitgenossen überragende Persönlichkeit, *Masaccio*<sup>1)</sup>, der würdige Erbe jenes grossen mittelalterlichen Meisters Giotto, der dessen Errungenschaften nicht wie seine allgemach sich auslebende Schule nur ausnützte, sondern auf ihnen, den Forderungen der neuen Zeit entsprechend, weiterbaute. Durch sein Hauptwerk, die Fresken in der Brancaccikapelle in Florenz, gestaltete er dieses Heiligtum des Glaubens zu einem Heiligtum auch der Kunst, das alle Zeitgenossen mit Bewunderung erfüllte und zur Nacheiferung hinriss und zu dem fast alle Meister des 15. Jahrhunderts

bis auf Lionardo, Michelangelo, Raffael wallfahrteten, um hier sich Anregung und Belehrung zu holen.

<sup>1)</sup> A. Schmarsow, *Masaccio, der Begründer des klass. Stils der ital. Malerei*. Kassel, 1900.



Ein Vorspiel zu Masaccios Schaffen, wenn auch nicht in streng zeitlichem Sinne, bildet die Thätigkeit seines angeblichen Lehrers, *Masolino*. Dieser „kleine“ Tommaso di Christoforo Fini ist 1383 in Panicale geboren, trat 1423 in die Florentiner Gilde der Aerzte und Spezeristen, zu denen damals die Maler gehörten, malte 1425 an der Decke im Chor der Collegiata zu Castiglione d' Olona am Comersee eine Himmelfahrt, und Krönung Mariä, die Verkündigung, das Sposalizio, die Geburt Christi und die Anbetung der Könige, und zehn Jahre später, nach einem langjährigen Aufenthalte in Ungarn im Dienste des Filippo Scolari (Pippo Spano), eines florentinischen Feldherrn, ebenfalls in Castiglione d' Olona, aber im Baptisterium, Wandbilder aus dem Leben Johannes des Täuflers (Fig. 161). Mehr kennen und wissen wir nicht von ihm. Er ist ein Künstler des Uebergangs von der mittelalterlichen Auffassung zur neuen Richtung, „in dessen Kunstweise die Elemente des neuen, die er sich in wiederholten Anläufen zu erwerben strebt, mit den verschwimmenden Resten des Erbgutes nicht zu vollkommener Ausgleichung gekommen, geschweige denn ganz



Fig. 163 Petrus heilt den Lahmen und erweckt Tabitha Fresko von Masaccio in der Brancaccikapelle

fertig geworden sind“ (Schmarsow). Selbst in seinem letzten, fortgeschrittensten Werke liegen Fehler in der Komposition, in den Proportionen der Figuren, in der Perspektive, Mängel an seelischer Empfindung und dramatischer Ausdrucksfähigkeit noch im Kampfe mit dem Streben nach Naturwahrheit und liebevoller Durchbildung überraschend gelungener Einzelheiten.

Als entscheidender Bahnbrecher zeigt sich erst sein jüngerer Zeitgenosse, Landsmann und Schüler, *Masaccio*, der „grosse“ Tommaso di Ser Giovanni. Er ist auch im oberen Arnothale, in Castello S. Giovanni, 1401 geboren und starb, nachdem er Florenz in grosser Schuldenbedrängnis verlassen, nach 1428 in Rom. In dieser kurzen Lebensfrist durchmisst er rasch die Entwicklungsstadien der früheren Kunst und dringt in kühner Sicherheit und mit staunenswerter Herrschaft über die Körperformen, Perspektive, Licht- und Schattenwirkungen zu Kompositionen von edler Einfachheit und charaktvoller Grösse durch, die sein Werk epochemachend und sein Beispiel massgebend gemacht haben für die gesamte Kunst des 15. Jahrhunderts.

Schon sein Jugendwerk, die zwischen 1421 und 1425 entstandenen Fresken in der Cappella della Passione in S. Clemente in Rom, eine Kreuzigung und Szenen aus der Katharinenlegende gehen über die etwas späteren Leistungen



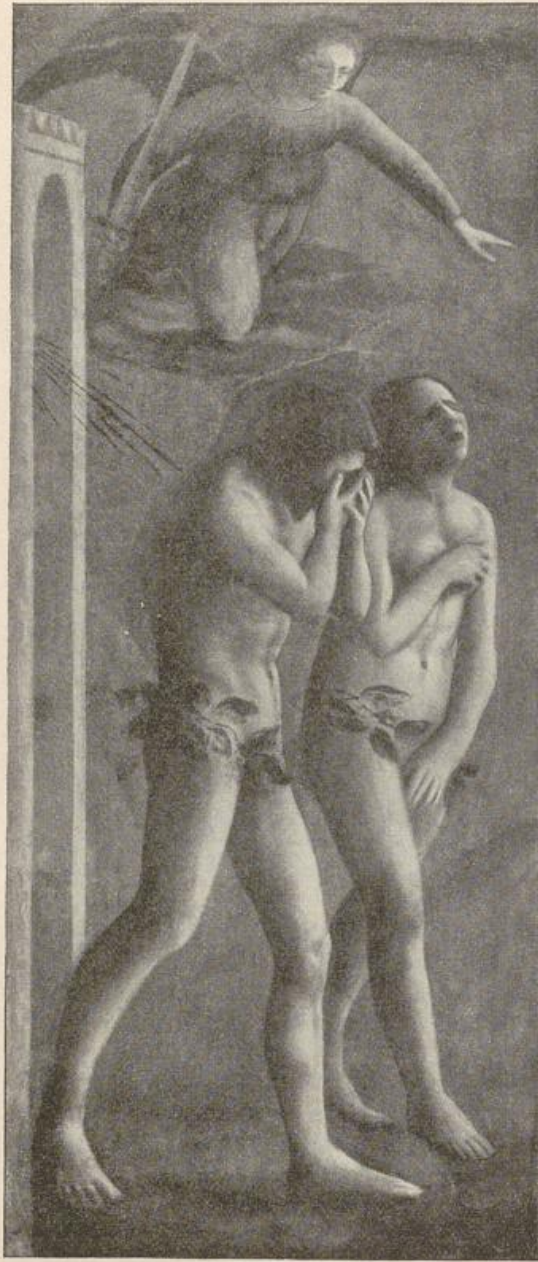


Fig. 164 Die Vertreibung aus dem Paradies  
Fresko von Masaccio in der Brancaccikapelle

seines Lehrers in Castiglione d' Olona hinaus. Ja, nach der Ausführung der Fresken in der Brancaccikapelle sind sogar die Rollen des Lehrers und Schülers vertauscht. Die Cappella Brancacci in S. Maria del Carmine (Karmeliterkirche) in Florenz ist ein quadratischer Raum, dessen drei Wände mit Bildern in zwei Reihen übereinander geschmückt sind. Rechts und links vom Altar, der Eingangsöffnung gegenüber, sehen wir je zwei Hochbilder, an den Seitenwänden je zwei Breitbilder, an den Laibungen des Eingangsbogens je zwei Schmalbilder übereinander. Die Lünetten über den Bilderreihen waren einst mit Fresken Masolinos geschmückt. Masaccio begann in der oberen Reihe an dem Pilaster rechts mit einem Sündenfall (Fig. 162); daran schliesst sich an der Seitenwand in einem Bilde vereint die Auferweckung der Tabitha und die Heilung des Lahmen durch Petrus (Fig. 163), rechts und links vom Altar Predigt und Taufe Petri, darunter Petrus heilt Kranke und Petrus spendet Almosen, an dem Pilaster links oben die Vertreibung aus dem Paradies (Fig. 164) und im anstossenden Breitfelde das Wunder vom Zinsgroschen (Fig. 165), darunter Petrus in cathedra und die Erweckung des Knaben. Von diesem Bilde führte Masaccio nur die erste Scene und die Figur Petri des Auferweckungswunders aus, die andere wie der gesamte Rest

des Cyklus wurde erst Jahrzehnte später von Filippino Lippi vollendet.

Mit dem Fortschreiten der Arbeit wuchs auch die Kraft und das Können Masaccios. Am besten kann man das aus einem Vergleich des „Sündenfalls“ mit der „Vertreibung aus dem Paradies“ sehen. Beidemale sind nackt die ersten Menschen in demselben hohen, schmalen Raume zusammengestellt, hier steif und



unlebendig, befangen und ausdruckslos auch in den Bewegungen, ohne jede Beziehung zu einander, mangelhaft in den berechneten Proportionen gotischer Schultradition, dort als Gruppe meisterhaft in den Raum komponiert, getreu der Wirklichkeit nachgebildet und doch nicht blosse Aktfiguren — die ersten der modernen Zeit; sondern in der lebendigen Bewegung ist der seelische Ausdruck der Scham beim Manne und der des Schmerzes beim Weibe überwältigend zum Ausdruck gebracht, dazu die vollendet verkürzte Gestalt des Racheengels mit dem Schwerte in den Lüften über ihnen. Fasst man alles zusammen, stehen den Typen dort Individuen hier gegenüber. Dieselben Vorzüge zeigen die Petrusbilder, überall wahre Empfindung und eingehende Naturbeobachtung in der Raumschilderung, den Gestalten, ihrer Gesichts- und Gebärdensprache, dem freien und kühnen Wurf ihrer Gewänder. Die elenden Krüppel und Kranken, die Petrus mit seinem Schatten heilt, verdienen dieselbe Bewunderung, die der fröstelnde Jüngling auf der „Taufe Petri“ von jeher gefunden hat. Auch die beiden Breitbilder „Erweckung der Tabitha“ und „Heilung des Lahmen“ einerseits und das



Fig. 165 Das Wunder vom Zinsgroschen Fresko von Masaccio in der Brancaccikapelle

vollendetste, das Wunder vom „Zinsgroschen“ andererseits zeigen miteinander verglichen die Fortschritte, die Masaccio allmählich in der Linien- und Luftperspektive, in der Komposition, in der Landschaftsschilderung machte. Nur mühsam halten auf dem ersten zwei Füllfiguren, zwei modisch gekleidete Jünglinge, den Zusammenhang zwischen den beiden Szenen rechts und links aufrecht. Vollkommen geschlossen dagegen erscheint die Gruppierung der idealen Charakterfiguren voll Hoheit und Würde auf dem zweiten, trotz der drei in einem Bilde vereinigten Momente der Handlung: der Zöllner fordert von Christus den Zinsgroschen, und Petrus erhält den Befehl, ihn aus dem Rachen eines Fisches zu nehmen; Petrus führt den Befehl am Ufer des Flusses aus, und Petrus zahlt dem Zöllner die Münze. Als ein besonderes Zeichen des Realismus Masaccios ist darauf hingewiesen worden, dass er als Erster die Nimben als wirklich im Raume schwebende Scheiben behandelte und sie demnach der Bewegung der Köpfe folgen liess. Viel höher aber natürlich ist das Schönheitsgefühl zu preisen, die geistige Beseelung aller Formen, der wahrhaft historische, grosse Stil, die echt malerische Behandlung, die er mit dem Realismus verband.



In den Brancacci-Fresken hatte sich Masaccios ganze Kraft offenbart. Was sonst noch von ihm stammt, das Fresko der Dreifaltigkeit in S. Maria Novella in Florenz oder von Tafelbildern die Stücke eines für die Karmeliterkirche in Pisa gemalten Altarwerks in der Berliner Galerie reicht, obwohl in seiner Art gleichfalls gross und bedeutend, nicht an sie heran.

Wie man den Realismus auch in einseitiger Weise verfolgen kann, indem man sich nur die wirklichkeitsgetreue Nachahmung der Natur mit allen der Malerei zu Gebote stehenden Mitteln zum Ziele setzt, zeigen *Paolo Uccello* und *Andrea del Castagno*, zwei ausgesprochene Naturalisten.

*Paolo Doni* (1397—1475), *Uccello* genannt, nach seiner Vorliebe für die Darstellung von Vögeln, von Tieren überhaupt, können wir sagen, war mehr ein Mann der Wissenschaft, dem Studium der Perspektive Zeit seines Lebens zu-



Fig. 166 Schlachtdarstellung von Paolo Uccello

gewandt, als ein Maler, der echt künstlerisch empfindet. Ihm kam es vor allem darauf an, seine Geschicklichkeit und seine Kenntnisse zu zeigen, er übte die Kunst um der Kunstfertigkeit willen. Immerhin ist seine Persönlichkeit wertvoll für die Entwicklung der Malerei dadurch, dass er das Stoffgebiet, das profane ausschliesslich, bedeutend erweiterte. So ist er der erste Schlachtenmaler der neueren Zeit. Von einer Serie von Schlachtenbildern für die Villa Bartolini in Gualfonda bei Florenz sind drei erhalten: in den Uffizien (Fig. 166), im Louvre und in der Londoner Nationalgalerie, das letztgenannte die Schlacht bei S. Egidio (1416). Bei dem Mangel an Gliederung und Klarheit der Komposition, der Flächenhaftigkeit der Körper, der flauen Farbe, ist der erste Eindruck verwirrend; erst bei näherem Zusehen staunt man über die Sorgfalt des Naturstudiums an Menschen und Tieren, die treue Wiedergabe der Trachten und Waffen, die Kunst in der Darstellung der Bewegungen und Verkürzungen der Kämpfenden und der Toten. Und doch fehlt dieser Schaustellung der schwierigsten perspektivischen Probleme das innere Leben, die wahre Handlung; es sind „ausgestopfte Figuren, deren mechanische Bewegungen durch ein Hindernis



an ihren Drähten gehemmt wurde“. Die Vorzüge und Mängel der Batagliabilder zeigen auch des Künstlers in grüner Erde ausgeführte Fresken im Kreuzgang (chiosstro verde) von S. Maria Novella in Florenz, Bilder aus der Genesis von der Erschaffung der Tiere bis zur Ver-spottung des trunkenen Noah, von denen die Sündflut das interessanteste ist. Gleichfalls grau in grau malte Uccello an der Eingangswand des Domes von Florenz das Reiterbild des Condottiere Giovanni Acuto (Hawwood) als Ersatz für ein geplantes Marmordenkmal und in Nachahmung eines solchen hinsichtlich der Farbe und der perspektivischen Wirkung.

Dieselbe Aufgabe in derselben Kirche hatte zwanzig Jahre später, 1456, ein Jahr vor seinem Tode, *Andrea del Castagno* zu lösen, als er das Reiterbild des Niccolò da Tolentino in Grisaillemalerei schuf.

Andrea war in Castagno im Mugellothale 1390 geboren, ein derber, kräftiger Bauer ohne feinere geistige Bildung auch in seiner Kunst, temperamentvoll und kühn bis zur Brutalität, nur das, was er sieht, malend, gross im anatomischen Studium des Nackten; unbeholfen in der Farbe modellierte er wie ein Bildhauer seine Gewandfiguren. Vor Uccello zeichnet ihn eine Vertiefung seiner Gestalten nach der psychologischen Seite hin aus, die in Mienen- und Gebärdensprache menschliche Affekte packend zum Ausdruck bringen. Zu seinen frühesten Werken gehören zwei Kruzifixe, eins im Hofe des Klosters S. Maria degli angeli in Florenz, das andere, individuellere, in den Uffizien. Auf dem zweiten ist der Heiland eine wunderbar durchstudierte Aktfigur, aber er gleicht, wie jener Donatellos in S. Croce, „einem Bauern, den man ans Kreuz geschlagen“. In der alten Villa Pandolfini zu Legnaia bei Florenz hatte Castagno den Hauptsaal mit einer Reihe von überlebensgrossen Bildnissen berühmter Männer und Frauen geschmückt. Nur eine Wand ist erhalten und im Refektorium des ehemaligen Klosters von S. Apollonia (jetzt Castagno-Museum) aufgestellt. In Nischen, die durch



Fig. 167 Farinata degli Uberti  
Fresko von Andrea del Castagno



Pilaster geschieden sind und durch einen Architrav und Puttenfries darüber einst verbunden waren, stellen sie dar drei Krieger: Pippo Spano, Farinata degli Uberti (Fig. 167), Niccolò Acciaiuolo, drei Männer des Geistes: Dante, Petrarca, Boccaccio — sämtlich Florentiner — ferner die cumäische Sibylle, die Königin Tomyris und Esther als Halbfigur über dem Portal. Die Kriegshelden kamen der Veranlagung Castagnos am meisten entgegen und sind am besten gelungen, energische, wuchtige Gestalten voll Saft und Kraft, am vornehmsten Farinati degli Uberti, der breitbeinig dastehende Pippo Spano nicht ganz frei von Grossthuerei. In demselben Refektorium befindet sich des Künstlers auch in der Farbe reifstes Werk, das Fresko des Abendmahls. Von einer so beziehungsreichen Gruppierung der Apostel wie bei Lionardo ist freilich noch nicht die Rede; jede einzelne dieser robusten, charaktervollen Gestalten ist mehr für sich behandelt, und merkwürdigerweise bildet nicht Christus, sondern Judas den beherrschenden Mittelpunkt der Scene. Trotz seiner Mängel ist Castagno doch als eine der einflussreichsten Persönlichkeiten unter den Malern der ersten Generation nach Masaccio zu betrachten.

An einer „Mordgeschichte“ Vasaris, dass Andrea einen Genossen, *Domenico Veneziano* († 1461), erschlagen haben soll, nachdem er ihm das Geheimnis der Oelmalerei entlockt hatte, ist kein wahres Wort, denn Domenico, dessen Familie aus der Lagunenstadt stammte, während er selbst in Florenz geboren war, überlebte seinen angeblichen Mörder; auch hat er schwerlich die Oeltechnik beherrscht. Sonst aber wissen wir sehr wenig von ihm. Er war zarter und milder als Andrea und scheint hauptsächlich Lichtproblemen nachgegangen zu sein. Eine Madonna mit vier Heiligen in den Uffizien wird ihm zugeschrieben, auch ein reizvolles Bildnis der Berliner Galerie, das zarte elfenbeinblasse Profil eines aschblonden jungen Mädchens mit einem weissen Batisthäubchen, in einem leuchtenden Brokatkleide gegen den tiefblauen Himmel gestellt.

Gegenüber dieser Gruppe von einseitigen Naturalisten und geschickten Technikern steht ein Zeitgenosse Masaccios diesem gleich in der harmonischen Abgeschlossenheit einer echten Künstlernatur, doch nicht am Anfang einer Epoche wie jener, sondern am Ende der vorangegangenen und diese glanzvoll krönend. Es ist *Fra Giovanni da Fiesole*, gen. Beato, auch Angelico, der Engelgleiche, mit seinem weltlichen Namen Guido di Pietro.<sup>1)</sup> Er trat mit 20 Jahren, 1407, in das Dominikanerkloster in Fiesole ein, und grösstenteils in Klostermauern, zuerst in Fiesole, dann in Foligno, Cortona, wieder in Fiesole, von 1438 ab in S. Marco bei Florenz, hat er, fern und abhold dem Treiben der Welt, seine Kunst geübt ausschliesslich im Dienste der Kirche. Nie nahm er den Pinsel zur Hand, ohne vorher gebetet zu haben, und auf seinem Grabstein in S. Maria sopra Minerva in Rom, wo er die letzte Zeit bis zu seinem Tode 1455 gelebt, steht: „Nicht will ich gepriesen sein, weil ich ein guter Maler war, sondern weil mein Schaffen allein der Verherrlichung Christi diene.“ Diese untrennbare Verbindung von Kunst und Religion, die ganz aus mittelalterlichem Geiste, aus dem mystischen Geiste eines Franziskus und Dominikus geboren war, ist das Ausschlaggebende bei diesem kunstliebenden Klosterbruder. Zu dieser allgemeinen Kunstauffassung gesellen sich noch besondere Merkmale seines Naturells. Heitere Farben, das von ihm besonders bevorzugte Weiss, ein liches Blau, ein frisches Rot, helle Köpfe mit roten Wangen und blanken Augen zeugen von seiner Freudigkeit und Freundlichkeit, die nur seiner tieferen Religiosität wegen sich nicht zur Lebenslust entwickelte; er ist milde und weich, nur innig und anmutig kann er sich

<sup>1)</sup> St. Beissel, *Fra Giovanni Angelico da Fiesole*. Freiburg i. Br., 1895. — L. Douglas, *Fra Angelico*. London. — J. Supino, *Beato Angelico*. Firenze.



ausdrücken, alles Hässliche, alles Leidenschaftliche, alles Gewaltthätige ist ihm fremd bei der völligen Abgeklärtheit seines im Glauben gefestigten Gemüts. Die heftigsten Herzenswallungen sind für ihn Trauer und Schmerz. „Friede auf Erden und den Menschen ein Wohlgefallen“, diese himmlische Botschaft verkündet auch Fiesoles Kunst in ihren schönsten Aeusserungen.

Dass sie ganz der Inspiration entsprang, können wir nicht gut annehmen, doch wissen wir über seine künstlerische Schulung nichts Sicheres. Die sorgfältige Detailarbeit hat er vielleicht von einer anfänglichen Beschäftigung mit der Illuminierkunst mit herübergenommen in seine Thätigkeit als Fresko- und



Fig. 168 Gefangennahme Christi von Fra Angelico da Fiesole

Tafelbildmaler. Sie beginnt mit seinem Aufenthalt in den Klöstern Cortona und Fiesole, von der nicht allzu viele Früchte erhalten sind, wie die Krönung Mariä im Louvre und 35 Füllungstafeln eines Sakristeischrankes mit dem Leben Christi in der Florentiner Akademie. San Marco erst, das 1436 den Dominikanern übergeben wurde, bezeichnet den Aufstieg zur Höhe. Durch zahlreiche Wandgemälde in den Kapitelsälen, Kreuzgängen und Mönchszellen des Klosters hat er es selbst zu einem Fiesole-Museum gestaltet. Im Kreuzgange sehen wir u. a. einen hl. Dominikus am Kreuzesfuss und eine Pietà, in der Lünette der Thür zur Pilgerherberge eine innige Begrüssung Christi im Pilgerkleide mit zwei Dominikanerbrüdern, im oberen Flur eine rührend schlichte





Fig. 169 Verklärung Christi von Fra Angelico da Fiesole

Verkündigung und eine Madonna mit acht Heiligen, im Kapitelsaal eine grosse Kreuzigung. Zwanzig Apostel, heilige Männer und Frauen umstehen die drei Kreuze von Golgatha. Es ist ein tiefergreifendes Bild, „eine Klage der ganzen Kirche“. In den Zellen malte Fiesole viele Szenen aus der Leidensgeschichte des Heilands, wie seine Gefangennahme (Fig. 168) und die machtvolle Verklärung (Fig. 169) und Bilder aus dem Marienleben. Das Altarwerk, das er für die Kirche malte, die thronende Madonna mit acht Engeln und acht Heiligen, befindet sich jetzt in der Akademie in Florenz; dort hängt

auch das bedeutendste Tafelbild aus seiner florentinischen Zeit, die Kreuzabnahme (Fig. 170). Daneben müssen aber auch aus der Sammlung der Uffizien die grosse Madonna von 1433 erwähnt werden, mit Heiligen auf den Flügeln und holdseligen musizierenden Engeln, die auch ausserhalb Italiens geradezu volkstümlich geworden sind, und die Krönung Mariä, die viele für das schönste Bild des frommen Meisters halten.

In Florenz ist Fiesole nicht geblieben, Papst Eugen IV. berief ihn 1446 nach Rom. Doch schon ein Jahr nachher starb der Papst, und Fra Giovanni wandte sich nach Orvieto, wo er in der Cappella nuova des Doms mit Unterstützung seines Schülers Benozzo Gozzoli zwei Gewölbefelder mit Darstellungen des Jüngsten Gerichts schmückte, Malereien, die später durch die grossartigen Fresken Signorellis ihre Vollendung erhalten sollten. Nach 1449 begann Fiesole sein letztes grösseres und künstlerisch vollendetes Freskenwerk im Auftrage Nikolaus' V., die Geschichten aus dem Leben der Heiligen Stephanus und Laurentius im Vatikan, von denen der hl. Laurentius als Almosenspendler (Fig. 171) hier abgebildet ist. In der Figurenbildung und der Gewandbehandlung, in der Klarheit der Komposition, im perspektivischen Verständnis, in der Schattengebung und Modellierung zeigt sich hier deutlicher als bisher der Einfluss Masaccios. Auch die reinen Renaissanceformen der Architektur des Bildes lassen ihn am Ende seines Lebens als Uebergangsmeister vom Mittelalter zur neuen Zeit erscheinen.

In der Mitte zwischen Fra Angelico und den konsequenten Realisten steht *Fra Filippo Lippi*.<sup>1)</sup> Er ist um 1406 in Florenz geboren und kam frühzeitig ins

<sup>1)</sup> E. C. Strutt, *Fra Filippo Lippi*. London, 1901. — J. B. Supino, *Fra Filippo Lippi*. Florenz, Alinari 1902.



Karmeliterkloster, wo er 1421 Mönch wurde. Im Jahre 1456 als Kaplan des Nonnenklosters in Prato, entführte er dort die junge, hübsche Nonne Lucrezia Buti, die er später heiratete, nachdem der Papst beide ihres Gelübdes entbunden hatte. Hauptsächlich in Florenz ist er tätig gewesen und 1469 in Spoleto gestorben. Wie die persönlichen Erlebnisse, verschiedene lockere Streiche dieses weltfrohen, lebenslustigen Frate, der „gern mit fröhlichen Menschen verkehrte, immer vergnügt und guter Dinge war“, den Erdensohn und Sinnenmenschen zeigen, so auch seine künstlerischen Werke. Er führt die heiligen Gestalten und Er-

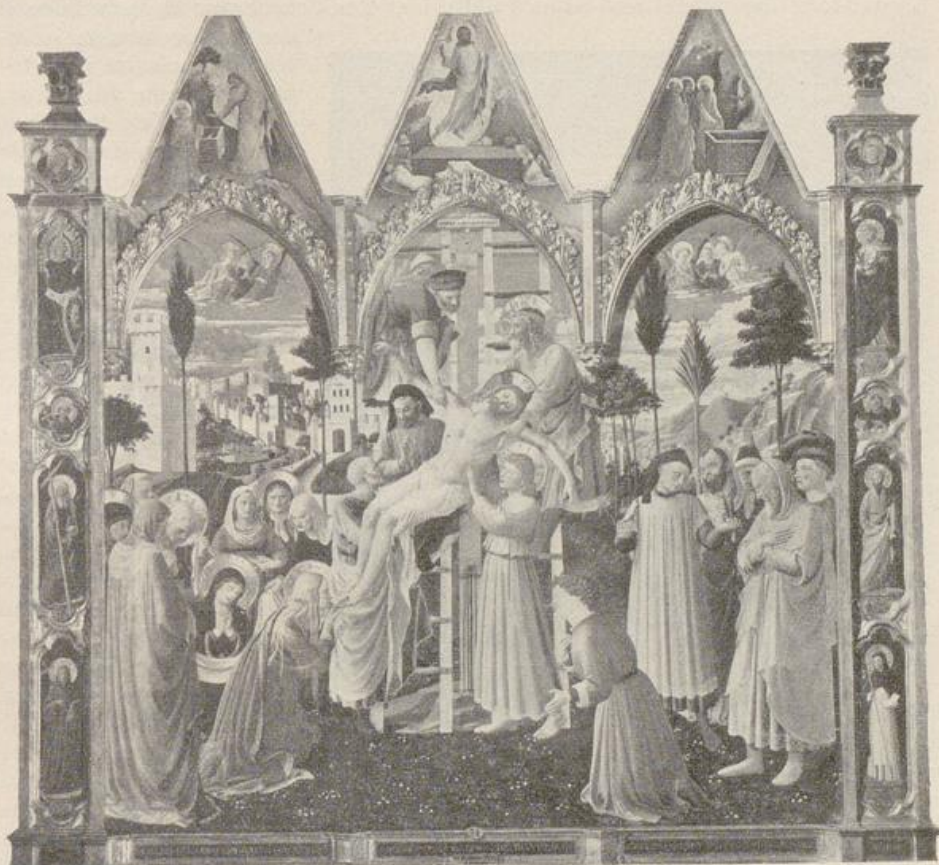


Fig. 170 Die Kreuzabnahme von Fra Angelico da Fiesole

eignisse ganz auf den Boden wirklicher Existenz, er greift aber auch so tief in die einfach menschliche Empfindung hinein, dass Züge von zartester Innigkeit in seinen Werken dicht neben frischer, keck naiver Sinnlichkeit stehen. Dabei verklärt er die Farbe zu demselben fröhlichen, heiteren Glanze, der das Dasein seiner Gestalten umfließt. Unter seinen Monumentalwerken sind die Wandgemälde im Chore des Domes von Prato (Fig. 172) die wichtigsten. An der rechten Wand sind es die Geschichten Johannes des Täufer, an der linken die des hl. Stephanus, voll Ausdruck und Leben, wunderschön das Gastmahl mit der tanzenden Herodias, feine, kluge, etwas wehmütige Köpfe, schöne Männergestalten in grossartig stilisierter Gewandung, alle in einer warmen,



milden Klarheit der Farbe gehalten. Auf der anderen Seite sehen wir die Steinigung des Stephanus, ergreifend wahr, bei dem getöteten daliegenden Heiligen die herrlichsten klagenden Gestalten und prächtige Porträtfiguren voll Würde und einfacher Strenge. Dem Ende seiner Thätigkeit gehören die Fresken in der Apsis des Chores vom Dom zu Spoleto an mit der lebendig und anziehend komponierten Krönung der Maria und drei anderen Szenen aus ihrem Leben, bei denen sich Filippo der Hilfe *Fra Diamantes* bediente, von dem wir sonst wenig Sicheres wissen. Wichtiger noch als Fra Filippo's Fresken für die allgemeine Entwicklung der Malerei sind seine Tafelbilder. Den Schritt vom Andachtsbilde in

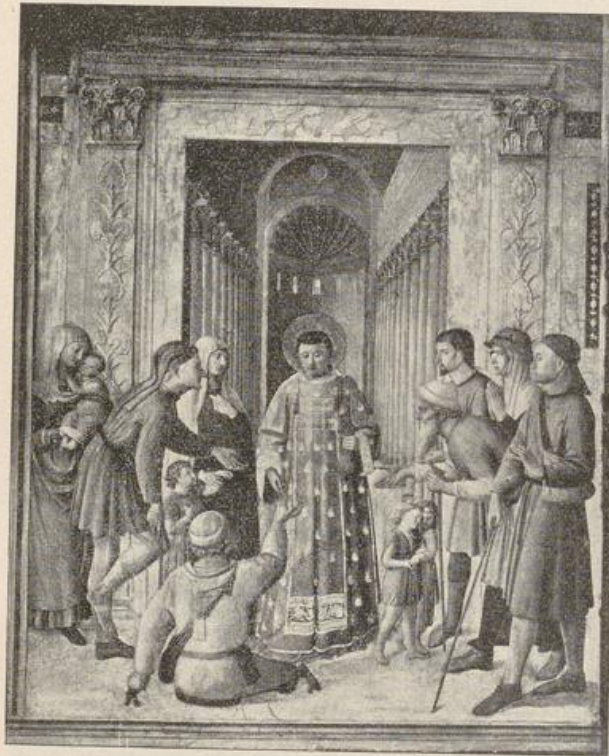


Fig. 171 Szene aus der Legende des hl. Laurentius  
Von Fra Angelico da Fiesole

wird, ein Beispiel ist. Es sind Andachtsbilder fürs Haus, wenn man in ihnen nicht gar Huldigungen an die weibliche Schönheit sehen will, zu denen die schöne Lucrezia, festlich geschmückt, und ihr und des Künstlers Söhnchen, der nachmals als Maler berühmt gewordene Filippino, Modell gestanden haben. Auch in der 1441 vollendeten Krönung Mariä, in der Akademie in Florenz, kommt vornehmlich der muntere Erzähler und begeisterte Schilderer weiblicher Schönheit und Anmut zum Wort. Ein Chor von schönen Frauen und liebreizenden Engeln mit Rosenkränzen im Haar und Lilienstengeln in den Händen an den Seiten des Bildes drängt die Haupthandlung völlig in den Hintergrund.

Neben den Genremalern der Seele, wie man Filippo genannt hat, ist ein Genremaler des Körpers zu stellen, Benozzo Gozzoli, der Florentiner (1420—1498)<sup>1)</sup>,

<sup>1)</sup> M. Wingenroth, Die Jugendwerke des Benozzo Gozzoli. Heidelberg, 1902.

der Art Fiesoles zum Genrebilde in gewissem Sinne bezeichnen seine Madonna, die in der Waldeinsamkeit anbetend vor dem Kinde kniet, das auf dem Boden unter wilden Rosen, Lilien, Narzissen und Waldbeeren gebettet ist (Gemäldegalerie, Berlin), und das Rundbild der Madonna mit dem Kinde (Fig. 173), das von einem Granatapfel nascht, während uns im Hintergrunde ein Blick in die Sphäre kleinbürgerlicher Alltäglichkeit gewährt wird, in die liebevoll geschilderte Wochentube der hl. Anna (Pittigalerie, Florenz). Die Feierlichkeit des Repräsentationsbildes ist hier ebenso abgestreift wie auf einem anderen Typus seiner oft gemalten Madonnenbilder, für den die Maria in den Uffizien mit dem drallen Christuskinde, das von zwei Flügelbuben hochgehoben



der Gehilfe und Nachfolger Fra Giovannis. Im Naturstudium und in theoretischen Kenntnissen steht er hinter seinen Zeitgenossen zurück und ist überhaupt nur mässig begabt. Aber an wirklich hervorragenden Talenten war um die Mitte des 15. Jahrhunderts Mangel in Florenz, und Gozzoli wusste durch eine Fülle von Einzelheiten in seinen Bildern die Menge zu unterhalten und durch genrehafte Züge zu fesseln. So konnte er bei grosser Leichtigkeit des Schaffens eine erstaunliche Fruchtbarkeit entwickeln, ohne die Malerei wirklich vorwärts zu bringen. Anfang der fünfziger Jahre hatte er sich von seinem Lehrer zurückgezogen nach Montefalco bei Foligno, wo er in S. Fortunato in der Art Fiesoles Fresken malte. Später wieder in der Heimat, wandte er sich unter dem Einfluss der inzwischen entstandenen Werke Fra Filippos von der religiösen Sphäre seines Lehrers ab zu der weltlichen der Florentiner Realisten. Sein grosses Wandgemälde, der Zug der heiligen drei Könige, in der Hauskapelle des Palazzo Medici (1459/60), bietet in felsiger Landschaft eine von jubelnden Engelchören geleitete prächtige Kavalkade florentinischer Nobili mit den bildnistreuen Zügen der Zeitgenossen des Künstlers, von Reisigen, Pagen, Trossknechten, Hunden und Jagdtieren in fast erdrückender Fülle umgeben. Ein darauffolgender Rückschlag in Gozzolis ursprüngliche Kunstweise, eins seiner anmutigsten Altarbilder, eine Madonna von 1461 aus San Marco (London, Nationalgalerie), war nur vorübergehend. Denn in den nach seiner Uebersiedelung nach S. Gimignano im Chor von S. Agostino 1464 entstandenen Fresken aus dem Leben des hl. Augustin und in seinem Hauptwerk, 22 grossen alttestamentlichen Darstellungen von Noah bis Moses, die er von 1469 bis 1485 im Campo Santo in Pisa malte, ist er wieder der amüsante Erzähler, der nach dem Prinzip: „wer vieles bringt, wird jedem etwas bringen“, schafft. Haben



Fig. 172 Johannes' Abschied von seinen Eltern von Fra Filippo Lippi  
Teil aus den Fresken im Dom zu Prato



schon die Szenen aus dem Leben des hl. Augustin heute hauptsächlich ein sitten- geschichtliches Interesse, so treten bei den Camposanto-Fresken die biblischen Vorzüge sogar völlig zurück. Sie fesseln als Blätter eines Bilderbuchs der Kultur- geschichte von Florenz im Quattrocento. Zahlreiche Porträtköpfe tauchen auf aus einem Heere von jugendlich anmutigen und männlich würdigen Gestalten im reichen Kostüm der Zeit. Die Geschichte des Erzvaters Noah verwandelt sich in eine fröhliche Weinlese in Toscana (Fig. 174); wie beim Turmbau zu Babel mag es beim Bau der Domkuppel zugegangen sein; die Vermählung Jakobs mit Rahel ist eine lustige Florentiner Hochzeit.

Zur Schule Fiesoles gehören auch *Cosimo Rosselli* (1439—1507) und sein Schüler *Piero di Lorenzo* oder *Piero di Cosimo* (1462—1521).

*Rosselli* war ein unbedeutender Nachahmer. Das zeigt sich in einigen Tafel- bildern (Apotheose der hl. Barbara in der Akademie in Florenz, Krönung Mariä von 1486 in S. Maria Maddalena dei Pazzi) und seinen Fresken in



Fig. 172a Das Gastmahl des Herodes Fresco von Fra Filippo Lippi in dem Dom zu Prato

der Cappella del miracolo in S. Ambrogio in Florenz und in der Sixtinischen Kapelle, wo er in einem noch öfter zu erwähnenden Cyklus von Wandgemälden zwei Mosesbilder, die Bergpredigt und das Abendmahl ausführte.

*Piero di Cosimo*,<sup>1)</sup> in seinen Lebensgewohnheiten ein Sonderling, zeigte sich als Phantast nicht nur in den von ihm arrangierten Karnevalsauflügen in Florenz, darunter der grausige von 1511 mit dem Triumphwagen des Todes, den Vasari beschreibt, auch in seinen aus antiker Mythologie und Dichtung geschöpften Gemälden, wie *Venus und Mars* in der Berliner Galerie (Fig. 175), *Tod der Prokris* in der Nationalgalerie in London, *Hylas und die Nymphen* (London, Privatbesitz), *Theseus und Ariadne* (Marseille). Die Welt der Antike sieht der Künstler nicht mit den Augen des Altertumsforschers; nicht an ihren Denkmälern hat er sich inspiriert, sondern sie ist ihm ein Zauberreich. Wie dem Dichter des Sommernachtstraums wird ihm der antike Mythos zum

<sup>1)</sup> H. Ulmann, *Piero di Cosimo*, Jahrb. d. pr. Kunst. XVII S. 42 ff. — F. Knapp, *Piero di Cosimo, sein Leben und seine Werke*. Halle, 1898. — H. Habersfeld, *Piero di Cosimo*. Breslau, 1900.



Märchen. Doch ist das nicht der einzige Zug, der ihn der nordischen Kunst verwandt erscheinen lässt. Auch in der liebevollen Schilderung der Landschaft, der Blumen und Tiere gewahren wir ihn. Auch auf ihn mag der Portinarialtar des Hugo van der Goes in Florenz mächtig eingewirkt haben. Auf dem Berliner Bilde ruhen vor einem Myrtengebüsch Venus und Mars, der Kriegsgott seiner Rüstung entkleidet, mit der Erosen ihr neckisches Spiel treiben. Amor, an den ein weisses Kaninchen sich schmiegt, macht Venus auf den Schlafenden aufmerksam. Schmetterlinge umgaukeln die Liebesgötter, Tauben schnäbeln sich



Fig. 173 Madonna mit dem Kinde von Fra Filippo Lippi

im Vordergrunde. Ueber der poetischen Anmut dieses Schäferidylls übersieht man die Unvollkommenheiten im Nackten. Uebrigens entsprechen derartige mythologische Schildereien dem Geistesleben der Zeit und waren seit dem Beginn des Jahrhunderts als Schmuck von Hochzeitstruhen und anderen Möbeln viel begehrt. Aber auch in kirchlichen Bildern geht Piero eigene Wege. Man muss an den Einfluss der Busspredigten Savonarolas denken, wenn er ein erst in den Zeiten der Gegenreformation beliebtes Thema, wie die unbefleckte Empfängnis Mariä in den Uffizien, zwar im Anschluss an die Komposition der Marienaltäre, aber im Geiste ganz abweichend in ekstatisch erregten Gestalten schildert. Und die Magdalena der Sammlung Baracco in Rom macht nur das Salbgefäss auf der Brüstung des Fensters zur Heiligen; sonst ist es ein Frauenporträt, wie



das seltsame der Simonetta Vespucci, der Geliebten Giuliano Medici's (Sammlung des Herzogs von Aumale in Chantilly), mit dem orientalischen Shawl um die nackten Hüften, dem Schlangenhalsband und den Perlenketten im Haar. Zwei männliche Porträts seiner Hand aber im Königl. Museum im Haag, Francesco Giambusi und Giuliano da Sangallo, einen Musiker und einen Architekten darstellend, zeigen zwei komische Käuze, vielleicht Freunde des Künstlers, mit denen er, verbittert am Abend seines Lebens, oft zusammenkam, das Herz sich auszuschütten.



Fig. 174 Noahs Weinlese Fresco von Benozzo Gozzoli im Campo Santo zu Pisa

Eine besondere Gruppe von Malern der Arnostadt um diese Zeit bilden die, die nach Ergründung der theoretischen Gesetze der Malerei und Vervollkommnung ihrer Technik strebten und so, durch Lösung einzelner Aufgaben, gewissermassen schrittweise die florentinische Malerei ihrem Ziele, einem vollendeten Naturalismus als Grundlage idealer Gestaltenbildung, näher führten. Ihre Thätigkeit ist im einzelnen noch viel umstritten. Zu ihnen gehören *Giuliano Pesello* (1367—1447), von dem wir kein sicher beglaubigtes Werk besitzen, ferner sein Enkel, Schüler und Werkstattfolger *Francesco Pesellino*<sup>1)</sup> (1422—57), von dem sich meistens nur kleinere Stücke, Predellen, Cassoni, kleine Hausandachtsbilder mit Madonnen,

<sup>1)</sup> W. Weisbach, Francesco Pesellino und die Romantik der Renaissance. Berlin, 1901.



Legenden- und biblischen Szenen, aber auch mit weltlichen Darstellungen, nachweisen lassen und nur eine einzige grosse unvollendet gebliebene Tafel der Trinität in London. Sie zeigen insgesamt Einflüsse Fra Angelicos, später auch Fra Filippus. Pesellino war vornehmlich koloristisch begabt; „Leichtigkeit und Anmut“ sind weitere charakteristische Eigenschaften, die man an ihm rühmt. Nahe steht ihm in seinen Bestrebungen *Alesso Baldovinetti* (1427–1499), von dem eine Verkündigung und eine Madonna mit Heiligen in den Uffizien, eine Madonna im Louvre hängt. Er beschäftigte sich in erster Linie mit technischen Fragen, mit der Verbesserung der Malbindemittel, ging Lichtproblemen nach und bezeugte für die Landschaft ein besonderes Interesse. Knüpft er also in gewissem Sinne an *Domenico Veneziano* an, so sind die drei Hauptvertreter dieser Künstlergruppe Fortsetzer der Arbeit Uccellos und Castagnos. Wir haben sie schon als Goldschmiede und namentlich Bronzesculptoren kennen gelernt, nämlich die Brüder *Pollajuolo*, *Antonio* (1429–98) und *Piero* (1440–96), und *Andrea Verrocchio*. Ihnen ist — ihre Erziehung und Hauptbeschäftigung er-



Fig. 175 Venus und Mars von Piero di Cosimo

klärt es — Klarheit der Form und plastische Modellierung die Hauptsache. Von den beiden Pollajuoli, die eine gleiche Maltechnik hatten und durch eine lackartig leuchtende Farbe sich auszeichnen, betont der Ältere, dem nur sehr wenige Werke, wie zwei kleine Bildchen mit Thaten des Herkules in den Uffizien und ein S. Sebastian in der Nationalgalerie in London mit Sicherheit zugeschrieben werden können, durchaus dieses plastische Prinzip in der sorgfältigen Wiedergabe von Aktfiguren, der Jüngere geht im Vergleich mit dem Bruder mehr auf die malerische Erscheinung aus. Ein David in der Berliner Galerie wird ihm zugeschrieben, ferner neuerdings fünf von den sieben in fürstlichen Frauengestalten personifizierten Tugenden, die, um die Madonna (jetzt in Strassburg) geschart, einst den Saal der Mercatanzia, des Handelsgerichts, in Florenz schmückten (Uffizien), sowie ein hl. Sebastian (Fig. 176) im Palazzo Pitti. Die malerische Thätigkeit *Verrocchios*, des bedeutendsten italienischen Bildhauers am Ende des Quattrocento (vgl. S. 135), ist nur durch ein einziges Werk sicher bezeugt: durch die Taufe Christi in der Akademie in Florenz (Fig. 177). Lionardo hat sie vollendet, indem er den schönen Engelskopf im Profil hineinmalte. In dieser Thatsache ist gleichsam symbolisch der innige Zusammenhang zwischen dem für uns immer etwas strengen Schönheitsideal des Quattrocento und der anmutsvollen Kunst des Cinquecento ausgedrückt,



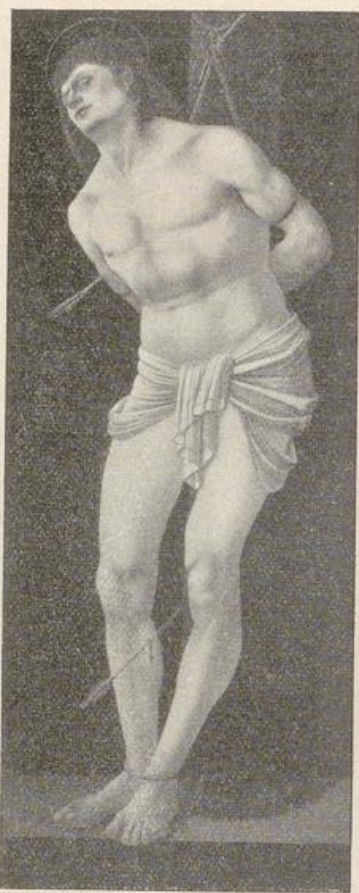


Fig. 176 S. Sebastian von Piero Pollajuolo  
Florenz, Galerie Pitti

dessen glänzendster Vertreter Lionardo ist. Auch gebührt Verrocchio, selbst wenn wirklich nur dieses eine Gemälde von ihm erhalten ist, schon wegen seines direkten oder indirekten Einflusses auf Zeitgenossen und Nachfolger, von denen als nachweisliche Schüler Lionardo, Perugino und Lorenzo di Credi genannt werden, ein Ehrenplatz auch in der Geschichte der Malerei.

*Lorenzo di Credi* (1459—1537), von dem das Bildnis eines bartlosen Mannes in den Uffizien als das seines Lehrers Verrocchio gilt, zeichnet sich aus durch eine emailartige Klarheit und Glätte der Farbe, peinliche Sauberkeit der Ausführung. Er übertreibt anfänglich die anatomische Detailbildung; erst später, unter dem Einfluss seiner Mitschüler Lionardo und Perugino, wird der Eindruck des Wulstigen seiner nackten Figuren zu abgerundeter Weichheit gemildert. Sein Darstellungskreis ist nicht sehr gross. Seine zahlreichen, viel verbreiteten Tafelbilder — er war ausschliesslich Tafelmaler — sind typisch wie die Robbiaarbeiten. Einmal betet Maria und der kleine Johannes das am Boden liegende Christkind an (Rundbild der Galerie in Karlsruhe), ein andermal sitzt das kugelförmige Kind auf dem Schooss der Mutter und segnet seinen ebenso wohlgenährten Spielgefährten (Rundbild der Galerie Borghese in Rom), oder die Scene ist zu einer Anbetung der Hirten erweitert, wie auf seinem umfangreichsten Bilde in der Galerie der Akademie in Florenz, oder er malt repräsentative Madonnenbilder mit Heiligen nach dem üblichen Kompositionsschema. Seine Kunst be-

deutet keine Vorwärtsbewegung, sondern mehr ein Ausruhen.

Die genannten Experimentatoren waren zwar nur Eroberer kleiner Gebiete, aber es waren doch Eroberer. Ihre Errungenschaften finden wir verwertet in den Werken der drei jüngeren Hauptmeister der florentinischen Frührenaissance-Malerei, *Botticelli*, *Filippino Lippi* und *Domenico Ghirlandajo*.

*Sandro Botticelli*<sup>1)</sup> ist 1446 als der Jüngste von fünf Söhnen des Lohgerbers Mariano di Vanni Filipepi geboren; er hiess also eigentlich Alessandro Filipepi, Botticelli war ein Spitzname. Er kam zunächst zu einem Goldschmied in die Lehre, darnach in die Werkstatt eines Malers, Fra Filippus. Als dieser 1468 starb, war Botticelli als 22jähriger junger Mann schon ein angesehener Künstler. Zu den frühesten seiner überaus zahlreichen Werke, von denen nur ein einziges überhaupt datiert und bezeichnet ist, gehört eine Allegorie der Stärke (Florenz, Uffizien) aus dem bei Pollajuolo erwähnten Cyklus der „Tugenden“. In ihr spüren wir mehr den Einfluss Pollajuolos, der auch in einem Sebastian der Berliner Galerie sich deutlich zeigt, und den Verrocchios, als Fra Filippus, so

<sup>1)</sup> *H. Uthmann*, Sandro Botticelli. München, 1893. — *E. Steinmann*, Botticelli. Bielefeld und Leipzig, 1897. — *H. P. Horne*, Sandro Botticelli. London, 1900.



dass ein kurzes Studium des Künstlers im Atelier Verrocchios vermutet worden ist. Auch der Typus der vielen Madonnen Botticellis aus den ersten Jahren seiner Thätigkeit unterscheidet sich von denen Fra Filippos durch einen ganz bestimmten individuellen Zug, einen etwas kränklichen, schmerzlichen und schwermütigen Ausdruck der feinen, ebenmässigen, anmutigen Gesichtszüge Marias. Dagegen geht die durch Botticelli sehr beliebt gewordene Form des Rundbildes (Tondo) auf Fra Filippo zurück und auch sein Inhalt, die Gottesmutter mit dem Kinde, umgeben von einem Hofstaat verehrender, lieblicher Engel. Aber die künstlerische Auffassung ist eine andere, eine Botticelli eigene, der sich auch im Ausdruck immer mehr von den ursprünglichen Schuleinflüssen zu einer selbständigen Ausdrucksweise durcharbeitete. Es sind nicht mehr lebensfrohe, gemütliche Familienszenen wie bei Fra Filippo; Maria ist die keusche, jungfräuliche Gottesmagd, das Kind der sein Schicksal vorausahnende Heiland der Welt, die Engel andachtsvolle, ehrfürchtige, ihres hohen Amtes sich bewusste Gestalten. Kostbare Gewänder, Blumen und Wachskerzen erhöhen oft die Feierlichkeit der Stimmung dieser Bilder. Viele Museen, die Galerien Pitti, Borghese, die von London, Turin und Berlin besitzen Beispiele davon. Das berühmteste ist das Magnificat in den Uffizien (Fig. 178). Maria, das Christkind auf dem Schosse, hat ihren eigenen Lobgesang in ein Buch eingetragen, das Engel ihr nebst einem Tintenfass zureichen, in das sie die Feder taucht. Das Christkind legt die Hand auf ihren ausgestreckten Arm und weist mit dem Blick nach der von einer Glorie umstrahlten Krone, die zwei Engel über dem Haupt der Gebenedeiten halten. Die in den Madonnenköpfen bemerkte Begabung für individuelle Charakteristik befähigte Botticelli ganz besonders auch für das Gebiet des Porträts, wie u. a. seine männlichen Bildnisse im Louvre, im Berliner Museum, in der Galerie Liechtenstein in Wien zeigen. Auch die figurenreiche Anbetung der Könige in den Uffizien in Florenz kann man hier einbeziehen. Denn es ist eigentlich ein grosses Gruppenbild der Familie Medici, ihrer Hausgenossen und



Fig. 177 Taufe Christi von Andrea Verrocchio



Freunde, unter denen der Künstler selbst nicht fehlt. Hatte er aber grosse, gleichsam offizielle Altarbilder zu malen, thronende Madonnen mit Heiligen, so suchte er die in ihren Grundzügen nun einmal feststehende Komposition durch Bewegtheit der Linienführung, durch die Pracht des Thrones der Maria, die kostbaren Gewänder der Heiligen oder durch üppigen Pflanzenschmuck, wie auf dem Berliner Bilde der Madonna mit den beiden Johannes, zu bereichern.

Eine besondere Gattung seiner Gemälde bilden die, welche antike und mythologische Stoffe, wohlgemerkt im Stile der Zeit, nicht dem des klassischen Altertums, behandeln, entstanden aus Anregungen heraus, die Botticelli im Verkehr mit den humanistischen Aestheten, Künstlern, Dichtern und Gelehrten um Lorenzo di Medici empfangen. Unter diesen oben steht das grosse Bild der Akademie in Florenz, der Frühling genannt (Fig. 179).<sup>1)</sup> Ein dichter Orangenhain mit

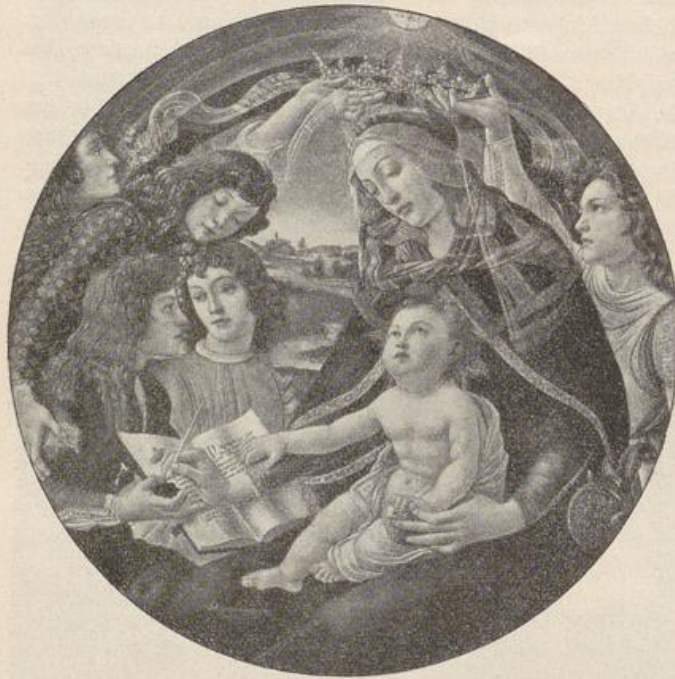


Fig. 179 Madonna mit den Engeln von Botticelli

einem üppigen Blumenteppeich bildet das Reich der Frau Venus, die in der Mitte mit dem pfeilentsenden Gott der Liebe über ihr in den Lüften erscheint; rechts von ihr schreitet, Blüten streuend, ein junges Weib, der Frühling, neben ihr Flora, deren Munde unter der Berührung des sie verfolgenden Zephyrs Blumen entspiessen; links von der Liebesgöttin schlingen die drei Grazien den Reigen, während neben ihnen Merkur mit dem Schlangensstab die Wolken aus dem Reich der Liebe zu verscheuchen sucht. Das wundervoll poetische Bild verleiht einer Stelle

in der „giostra“ des Angelo Poliziano künstlerische Gestalt, einer dichterischen Verherrlichung Giuliano di Medicis. Demselben Gedicht, auch hier ihm bis ins kleinste folgend, ist die Darstellung auf einem Gegenstück, der Geburt der Venus (Florenz, Uffizien), entnommen. Venus, die schaumgeborene, landet, auf einer Muschel stehend, die zwei Windgötter mit einem Hauch über die Wellen des Meeres getragen, am cyprischen Ufer, wo die Frühlingsgöttin ihr einen blumengeschmückten Mantel entgegenbreitet. Die Verleumdung des Apelles, ebenfalls in den Uffizien, zeigt ein von den Künstlern des 15. und 16. Jahrhunderts oft behandeltes Thema nach einer Beschreibung Lucians. Eine Einzelgestalt der Venus im Berliner Museum und im Louvre, Venus und Mars in der

<sup>1)</sup> A. Warburg, Sandro Botticellis Geburt der Venus und Frühling. Hamburg und Leipzig, 1892.



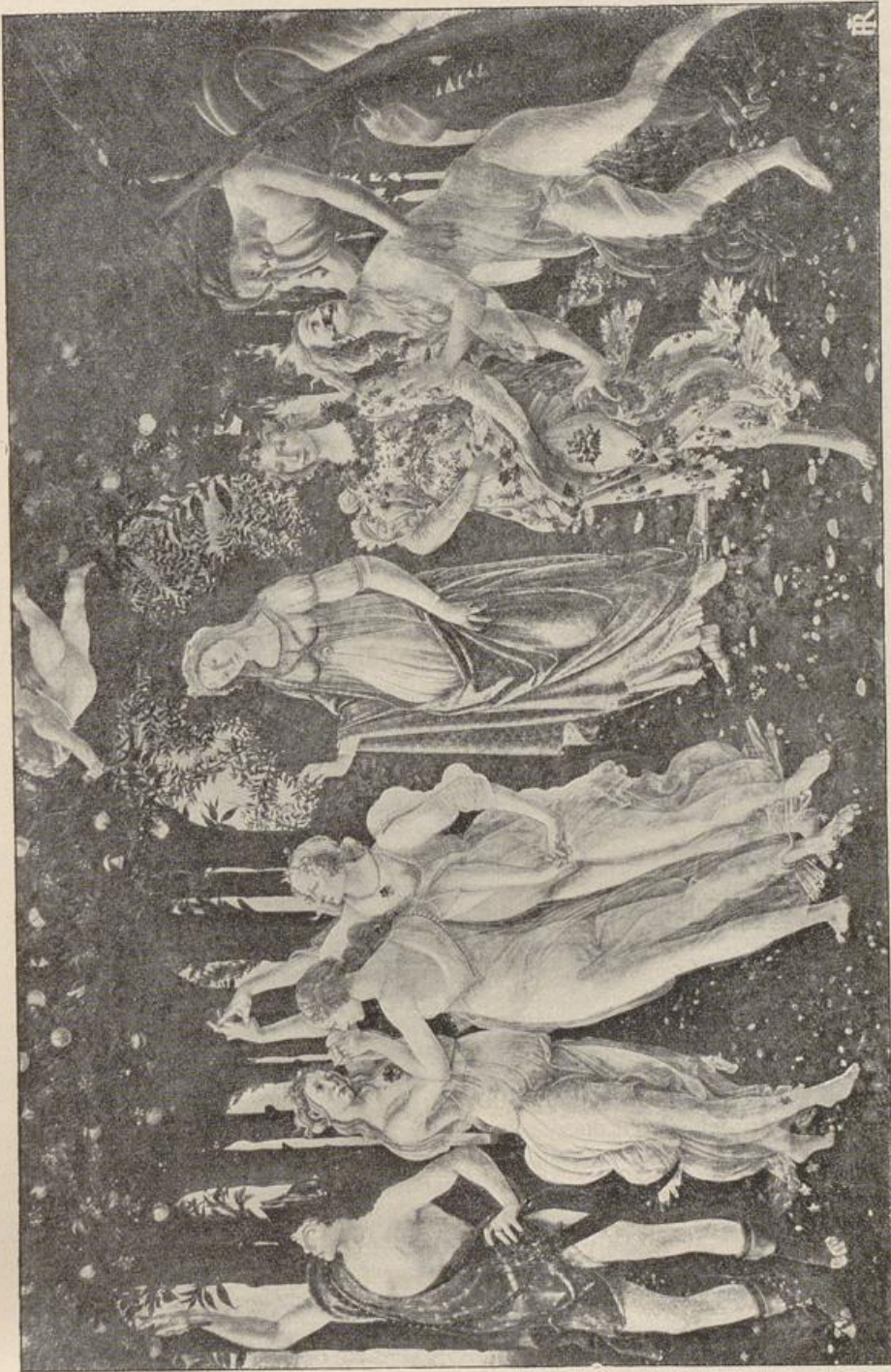


Fig. 179 „Der Frühling“ von Sandro Botticelli in der Akademie zu Florenz



Londoner Nationalgalerie, Minerva, einen Centauren züchtigend, im Palazzo Pitti in Florenz, gehören auch in diesen Kreis von Bildern, schliesslich noch das höchst merkwürdige Bild der Verlassenen in der Sammlung Pallavicini in Rom, das unsere Phantasie wie selten eines anregt und uns mächtig ans Herz greift. Im Morgengrauen sitzt vor der Thür eines Palastes, nur mit einem Hemd bekleidet, während andere Kleidungsstücke verstreut am Boden liegen, ein Weib in tiefem Schmerz zusammengesunken und die Hände vors Gesicht geschlagen. Gellt hier schon ein Schrei aus der verzweiflungsvollen Stimmung der Savonarola-Zeit? Ehe der Künstler ihr unterliegen sollte, war er in Rom, von 1481–83, um zwei grosse Wandgemälde an der südlichen Längswand der Sixtinischen Kapelle auszuführen, die Sixtus IV. ausser von Botticelli von Signorelli, Cosimo Rosselli und Pinturricchio ausschmücken liess. Das eine Fresko zeigt die Thaten Mosis im Lande Midian, das andere das Reinigungsoffer des Aussätzigen und im Hintergrunde die Versuchung Christi. Es waren Aufgaben für einen religiösen Historienmaler, der er nicht war. Nach der Rückkehr in die Vaterstadt scheint Botticelli eine Werkstatt begründet zu haben, aus der viele Bilder von der Hand von Schülern und Gehilfen hervorgingen. Während er ihnen die Erledigung der zahlreich eingehenden Aufträge überliess, beschäftigte er sich mit Dante und entwarf die Reihe der Zeichnungen zur göttlichen Komödie, die sich heute im Königl. Kupferstichkabinett in Berlin und in der Bibliothek des Vatikans befinden.<sup>1)</sup> Dann folgte das Auftreten Savonarolas, dessen Busspredigten so mächtig auf Botticelli einwirkten, dass seine künstlerische Entwicklung plötzlich abbrach. Nicht nur, dass in den wenigen Werken aus dieser Periode seine Farbe, die früher in seinen besten Malereien hell, klar und leuchtend war, schwer und trübe wurde, auch die Wahl der Stoffe und ihre Behandlung zeigt, dass er selbst nach dem Feuertode des fanatischen Dominikanermönchs im Jahre 1496 sich zu seinen Anhängern zählte. Wir besitzen zwei Grablegungen von ihm, eine in der Münchener Pinakothek und eine in der Sammlung Poldi-Pezzoli in Mailand, deren leidenschaftlich wilderregte, schmerzdurchwühlte Gestalten an Donatello erinnern. Doch klingt sein Schaffen einigermaßen versöhnlich aus in dem letzten, von ihm bekannten Bilde — es ist von 1500 datiert —, der Geburt Christi der Londoner Nationalgalerie. Am 17. Mai 1500 erlöste der Tod den lange Zeit kränkelnden Meister.

Sandros Schüler ist *Filippino Lippi* (1457–1504), der Sohn Fra Filippus. Wir kennen ihn bereits als Vollender der Fresken Masaccios in der Brancacci-Kapelle, in der er die Auferweckung des Königssohnes fertig malte und selbständig die Befreiung Petri durch einen Engel, den Besuch Pauli bei Petrus, Petrus und Paulus vor dem Prokonsul, und das Martyrium Petri ausführte. Kann er auch nicht in einen ernstlichen Wettbewerb mit der tieferen Kunst des unerreichten Altmeisters der Renaissance treten, so verdienen doch diese seine Leistungen alle Anerkennung; sie sind voll dramatischen Lebens, überraschend durch die porträt-treuen Züge der Zeitgenossen, wenn auch die Charakteristik der handelnden Personen im Gegensatz zu Masaccio etwas oberflächlich erscheint. Die Lebendigkeit seiner Gestalten hat Filippino später sehr übertrieben; ihre Bewegungen werden noch hastiger, ihre Gewänder flattern noch viel unruhiger als bei seinem Lehrer. Er unterstreicht sozusagen alle Aeusserungen der Gemütsbewegungen: Erschauern, Entsetzen, Angst, Grauen u. s. w. Die reichen architektonischen Hintergründe antiken Stils, die er

<sup>1)</sup> Zeichnungen von Sandro Botticelli zu Dantes Göttlicher Komödie, herausgegeben von Fr. Lippmann, gr. Ausgabe Berlin, 1887, kl. Ausgabe Berlin, 1896.



in Rom studierte, werden überladen. Er gerät schliesslich in Manieriertheit und in eine „barocke Verwilderung“. Diese Entwicklung zeigen die Wandgemälde in S. Maria sopra Minerva in Rom, wo er Szenen aus der Legende des heiligen Thomas, eine Verkündigung und Himmelfahrt Mariä malte und die in der Cappella Strozzi in S. Maria novella in Florenz, Bilder aus der Apostelgeschichte, die Auferweckung der hl. Drusiana, das



Fig. 180 Maria erscheint dem hl. Bernhard Altarbild von Filippino Lippi

Martyrium des hl. Johannes Ev., die Vertreibung der Drachen aus dem Tempel des Mars durch den hl. Philippus, und das Martyrium dieses Apostels. Von seinen Tafelbildern gehört ein grosses Altarbild von 1480 in der Kirche der Badia zu Florenz zu den schönsten Werken seiner früheren Zeit (Fig. 180). Die Madonna erscheint, von Engeln begleitet, dem heiligen Bernhard, der in einer Felslandschaft am Schreibpult sitzt. Hinter dem Heiligen werden gefesselte Teufel in einer Felsspalte sichtbar, im Hintergrunde mehrere Mönche, rechts vorn der Besteller des Werkes, nur mit dem Oberkörper.



Die etwas leidend aussehende Maria, die in mütterlicher Zuneigung dem frommen Mönche sich naht, und die schönen Knabenhäupter der Engel erinnern an Sandro. Der Ton des Ganzen, aus dem die bunten Engelskleider etwas herausfallen, ist mild, warm und klar. Maniert schon in den ziemlich affektierten Bewegungen, ist das Altarbild der Erscheinung Christi bei seiner Mutter, 1495 für S. Francesco del Palco in Prato gemalt (München, Pinakothek), sehr unruhig in der Komposition die Anbetung der Könige von 1496 in den Uffizien. Die Verlobung der hl. Katharina von 1501 in S. Domenico in Bologna ist sein letztes bekanntes Werk. Sein Schüler *Raffaellino del Garbo* (1466–1524), der fast ausschliesslich Madonnenbilder malte, hat zunächst den Stil Filippinos in etwas versüsster Form reproduziert, bis er später (um 1500) dem Einfluss Peruginos unterlag.

Den Abschluss der Florentiner Malerei des 15. Jahrhunderts bildet der dritte unter den schon genannten drei Meistern, der die künstlerischen Bestrebungen seiner Zeit zusammenzufassen verstand und eine grosse Popularität genoss. Es ist *Domenico Ghirlandajo*<sup>1)</sup>, eigentlich Bigordi, 1449 in Florenz geboren, und wie sein Vater zuerst Goldschmied, später Schüler Alesso Baldovinettis. Als Ausdruck seiner rastlosen Schaffensfreudigkeit, die ein kurzes Leben voll ausfüllte, und seiner Vorliebe für die Freskomalerei ist seine Klage bekannt, dass er nicht die Mauern von Florenz mit Historien schmücken dürfe. Ein Jugendwerk, von dem Vasari berichtet, ist erst 1898 in der Kirche Ognissanti in Florenz wieder entdeckt worden.<sup>2)</sup> Das Fresko besteht aus zwei Darstellungen: einer Madonna misericordiae oben, unter deren Mantel die Männer und Frauen der Familie Vespucci, darunter der florentinische Amerikafahrer Amerigo, knien, und einer Kreuzabnahme unten. Andere Jugendarbeiten sind zu Grunde gegangen, doch müssen sie seinen Namen so bekannt gemacht haben, dass er schon 1475 nach S. Gimignano und nach Rom berufen wurde. In der ersteren Stadt malte er in der Kapelle der hl. Fina der Kollegiatkirche zwei Bilder aus dem Leben dieser Lokalheiligen, in Rom in der von Papst Sixtus begründeten Bibliothek; doch sind diese Bilder wie bald darauf folgende Arbeiten in kleineren Orten in der Nähe von Florenz zerstört. 1480 entstand ein hl. Hieronymus in Ognissanti in Florenz und gleichzeitig im Refektorium daselbst das letzte Abendmahl (Fig. 181), das als die vollendetste Darstellung dieses Themas vor Lionardo gepriesen wird, und von dem sich eine Wiederholung, wahrscheinlich aber nicht von der Hand Ghirlandajos, in S. Marco befindet. Ein Jahr darauf ist Domenico wieder in Rom, und zwar in der päpstlichen Palastkapelle beschäftigt mit der Berufung der ersten Jünger Andreas und Petrus, auf der er in den Zuschauern die Florentiner Kolonie in Rom porträtiert zu haben scheint. Wieder in Florenz, malte er im Palazzo vecchio Zenobius, den ersten Bischof von Florenz, und römische Staatsmänner, in der Familienkapelle der Sassetti in S. Trinità Szenen aus dem Leben des hl. Franz, in denen er Gelegenheit suchte und fand, die Florentiner seiner Tage in Florenz zu schildern. So sind auf dem einen Bilde die Arkaden der Loggia dei Lanzi und die Fassade des Palazzo vecchio zu sehen, und den Vordergrund des Bildes nehmen vornehme Florentiner Bürger ein, von denen die meisten sich noch identifizieren lassen. Domenicos Hauptwerk aber auf dem Gebiete der Freskomalerei ist der nach vierjähriger Arbeit 1490 vollendete umfangreiche Cyklus von Wandgemälden im Chor von S. Maria novella, an zwei Wänden von einer Lünette gekrönt, je sechs Bilder in drei Reihen über-

<sup>1)</sup> E. Steinmann, Ghirlandajo. Bielefeld und Leipzig, 1897.

<sup>2)</sup> H. Brockhaus, Das Familienbild der Vespucci von Ghirlandajo in der Kirche Ognissanti. (Forschungen über Florentiner Kunstwerke. Leipzig, 1902.)



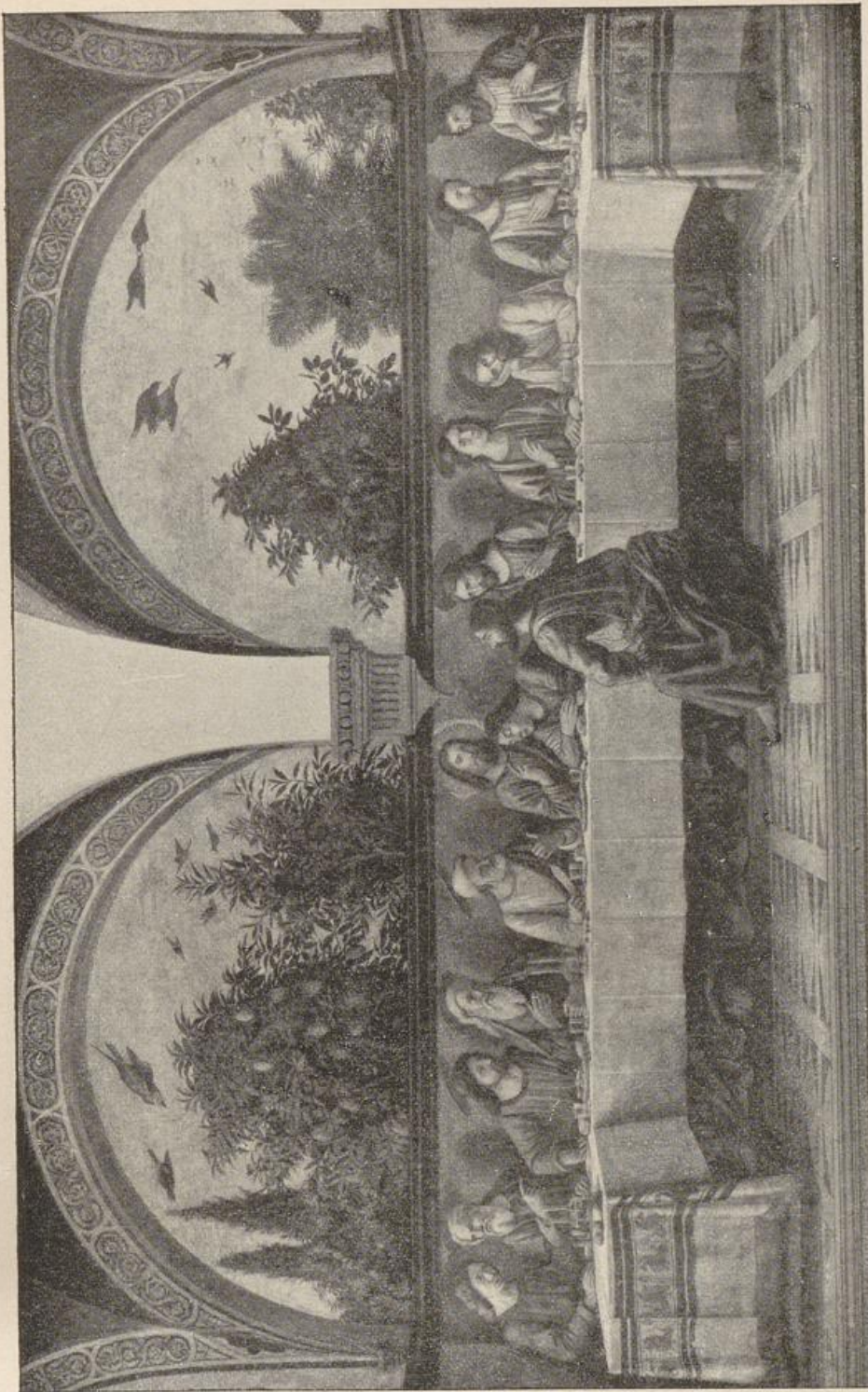


Fig. 181 Abendmahl Fresko von Ghirlandajo im Refektorium von Ognissanti zu Florenz



einander, von prachtvoll dekorierten, gemalten Pilastern und Gesimsen umrahmt, links aus dem Leben Mariä, rechts aus dem Leben Johannes d. T., in der Fensterwand das Stifterpaar u. a. Die reife und vollendete Kunst des Meisters hat hier im volkstümlichen Legendenton in reizvollen Genrebildern eine „Verklärung der Florentiner Wirklichkeit“ geschaffen. Mit einfach grossen Zügen sind die Vorgänge vor edlen architektonischen oder anmutigen landschaftlichen Hintergründen geschildert. Die vornehmen Zeitgenossen des Malers haben sich als Zu-



Fig. 182 Die Anbetung der Hirten von Domenico Ghirlandajo

schauer eingefunden, die Jungfrauen anmutig und fein, die Matronen bürgerlich gemütlich, die Jünglinge schlank und elegant, die Männer voll Bedeutung und Charakter, lauter Prachtgestalten in freier, menschlicher Würde. Vor allem sind die Vorgänge bei der Geburt der Maria und des Johannes (Fig. 183), sowie der Begegnung der Maria und Elisabeth frisch und naiv dem wirklichen Leben der Zeit nachgeschildert.

Die Tafelbilder Domenicos reichen ihrem Werte nach nicht an seine Fresken heran. Auch hier brauchte er grosse Verhältnisse, um sich frei bewegen zu





Fig. 183 Die Geburt Mariä Fresko von Domenico Ghirlandajo im Chor von S. Maria novella in Florenz



können. Nicht intime Madonnendarstellungen behagten ihm, sondern grosse, feierliche, edel komponierte, festlich geschmückte Andachtsbilder, thronende Madonnen mit Heiligen, wie die in den Uffizien oder der Akademie in Florenz oder der Kathedrale in Lucca, Anbetungen der Hirten mit vielen Figuren, wie die prächtige, vorzüglich erhaltene von 1485 in der Florentiner Akademie, einst das Altarbild der Sassettikapelle (Fig. 182), mit einer holden Madonna, einem reizenden Kinde und prachtvollen Porträtköpfen der Anbetenden, oder die im Pitti oder in der Kirche der Innocenti in Florenz. Seine letzten, von Schülerhand vollendeten Werke besitzen der Louvre, die Galerien von München und Berlin, eine Heimsuchung, eine Maria in der Glorie und zwei Flügelbilder des Hochaltars von S. Maria novella, endlich eine Auferstehung. Auf der Sonnenhöhe seines Ruhmes erlag der Künstler, der Heros jenes grossen und glücklichen Geschlechts, das er so unvergleichlich geschildert hatte, am 11. Januar 1494 plötzlich der Pest. Seine Schule aber pflanzte sich durch seine jüngeren Brüder *David* und *Benedetto*, seinen Sohn *Rudolfo*, seinen Schwager *Mainardi* und *Granacci*, seinen Gehilfen, bis auf Andrea del Sarto fort.

Der Florentiner Kunstweise schliesst sich eine Gruppe von Malern im nördlichen Umbrien und der Mark Ancona an, die sich vor allem durch theoretische Kenntnisse, namentlich in der Perspektive und Anatomie, und deren Anwendung in der Malerei auszeichnen. Als Wanderkünstler schufen sie die Verbindung zwischen den Kunstcentren, von denen sie sich in der Lehrzeit angezogen fühlten, und den Provinzialstädten und kleineren Fürstenhöfen des Landes, wo sie ihr Können verwerteten.

An ihrer Spitze steht *Piero della Francesca*<sup>1)</sup>, eigentlich *Piero di Benedetto dei Franceschi*, geboren um 1420 in Borgo San Sepolcro und dort gestorben im Oktober 1492, einer jener bahnbrechenden Geister, die Probleme aufstellten, welche heute noch die Kunstwelt beschäftigen, und deren Einfluss in ihrer Zeit weithin zu verfolgen ist. Den Grund seiner Bildung legte er in jungen Jahren in Florenz, wo er als Gehilfe Domenico Venezianos in S. Maria Nuova von 1439 ab genannt wird, natürlich aber dort nicht von diesem allein, sondern von dem gesamten Künstlerkreise der Realisten, Theoretiker und Techniker beeinflusst wird. Die so angenommene Kunstrichtung hat er dann nach verschiedenen Orten Oberitaliens, nach seiner Vaterstadt, nach Rimini, Urbino und Arezzo übertragen. Von Arbeiten in Ferrara und Bologna, in Pesaro, Ancona und Rom haben wir nur Nachrichten. In der Spitalkirche von Borgo San Sepolcro ist noch ein vielteiliges gotisches Altarwerk erhalten, das er 1445 im Auftrage der Bruderschaft der Misericordia gemalt hat. Im Mittelbilde ist Maria als mater misericordiae mit dem um die Glaubensgemeinde gebreiteten Gnadenmantel dargestellt, einzelne Heilige in Nischen zu beiden Seiten, kleinere Heiligenfiguren an den seitlichen Pilastern, über dem Mittelbilde eine Verkündigung und eine Kreuzigung, in der Predella Szenen aus der Passion Christi. Dieses Jugendwerk wird schon wesentlich übertroffen von einer nicht viel später für die Nonnen von S. Antonio in Perugia gemalten Madonna mit zwei Heiligenpaaren in Nischen seitlich und einer Verkündigung im oberen Aufsatz (Perugia, Pinakothek). Auch hier ist der Aufbau des Altars noch gotisch, der Thron der Madonna aber und die Säulenhalle, in der der Engel vor Maria kniet, zeigt reine Renaissanceformen. Im edelsten Renaissancecharakter durchgeführt ist dann die grossartige Nischenarchitektur in einem Bilde von vollendeter Harmonie aller Teile, einer Madonna mit dem schlafenden Christkind auf dem Schooss, umgeben von vier Engeln und sechs Heiligen aus S. Bernardino vor Urbino (Mailand, Brera). Der Stifter in

<sup>1)</sup> F. Witting, Piero dei Franceschi. Strassburg, 1889.



Ritterrüstung, der vor der Madonna kniet, ist Federigo da Montefeltre, Herr von Urbino. Als dessen Hofmaler in Urbino hatte der Künstler ihn schon vorher zusammen mit seiner Gemahlin, Battista Sforza, porträtiert (Florenz, Uffizien) vielleicht bei Gelegenheit ihrer Hochzeit im Jahre 1466 (Fig. 184). Die Köpfe der beiden Brustbilder sind nicht, wie bisher, gegen einen neutralen Hintergrund, sondern gegen den Himmel und eine detaillierte urbinatische Landschaft gestellt und im vollsten Lichte klar und bestimmt durchmodelliert; doch fehlt ihnen das warme Blut des Lebens. Die Rückseiten schildern in zierlich gemalten Fernsichten die gesegneten Fluren Urbinos, durch die die Gefeierten auf Triumphwagen, von Tugenden umgeben, der Herzog von Schimmeln, die Herzogin von Einhörnern gezogen, vom Gott der Liebe geleitet werden. Ausser den genannten Madonnenbildern sind noch drei andere gleichartige, aber immer durch neue Motive überraschende, von der

Hand Pieros bekannt (bei Mrs. A. Seymour in London, in der Library des Christ Church College in Oxford und ein Halbfigurenbild aus später Zeit in S. Maria delle Grazie in Sinigallia). Den Höhepunkt seiner Tafelmalerei aber bezeichnet die Taufe Christi, das Mittelbild eines Altars, ehemals im Dom von Borgo, jetzt in der Nationalgalerie in London. In dieser Schöpfung ist zum erstenmal das richtige Verhältnis und der stimmungsvolle Einklang zwischen Figuren und Landschaft erreicht. Ausser der Hauptgruppe, Christus und dem Täufer, sehen wir drei Engel, einen nackten Täufling, der sich das Hemd über den Kopf zieht, und im Hintergrunde mehrere Zuschauer. Pieros Begabung für Grösse und Einfachheit aber befähigte ihn vor allem für eine der Hauptaufgaben der italienischen Kunst: die Wandmalerei. Als Freskomaler lernen wir ihn in seiner Vaterstadt, in Rimini, in Ville Monterchi und Arezzo kennen. An einer Wand in der Stadtgalerie in Borgo S. Sepolcro, dem ehemaligen Stadthause, hat Piero eine Auferstehung Christi (Fig. 185) gemalt. Das Bild mit seiner steinfarbigen architektonischen Umrahmung ist, wie die Abbildung zeigt, eine der gewaltigsten Darstellungen des Vorgangs, die die christliche Kunst kennt. Das früher (1451) entstandene Wandgemälde in S. Francesco in Rimini zeigt in einer Halle den vor seinem Namensheiligen knieenden Sigismondo Malatesta vor einer weit in die Ferne sich erstreckenden Landschaft, das in der Kirchhofskapelle des Bergdorfs Villa Monterchi in einem Zelt, dessen Vorhänge zwei Engel zurückschlagen, die Madonna del Parto, eine Gestalt von rück-



Fig. 184 Bildnis des Federigo da Montefeltre von Piero della Francesca



sichtslosem Realismus. Die grösste That seines Lebens aber bildet der Freskenzyklus im Chor von S. Francesco in Arezzo, Bilder aus der Legende des heiligen Kreuzes. Der Tod und die Bestattung Adams, auf dessen Grabe der Baum wächst, dessen Holz zum Kreuzestamm des Erlösers bestimmt ist, die Königin von Saba vor einer Brücke knieend, die, wie eine Vision ihr offenbart, von diesem Baume gezimmert ist, ihr Empfang durch König Salomo, der Kampf des Kaisers Heraklius gegen den Perserkönig Chosroes um das Kreuz, die Entfernung des heiligen Brückenbalkens auf Befehl Salomos, das Suchen nach dem Kreuze in einem Brunnen, der Traum Konstantins, dem ein Engel Sieg durch das Kreuz verheisst,

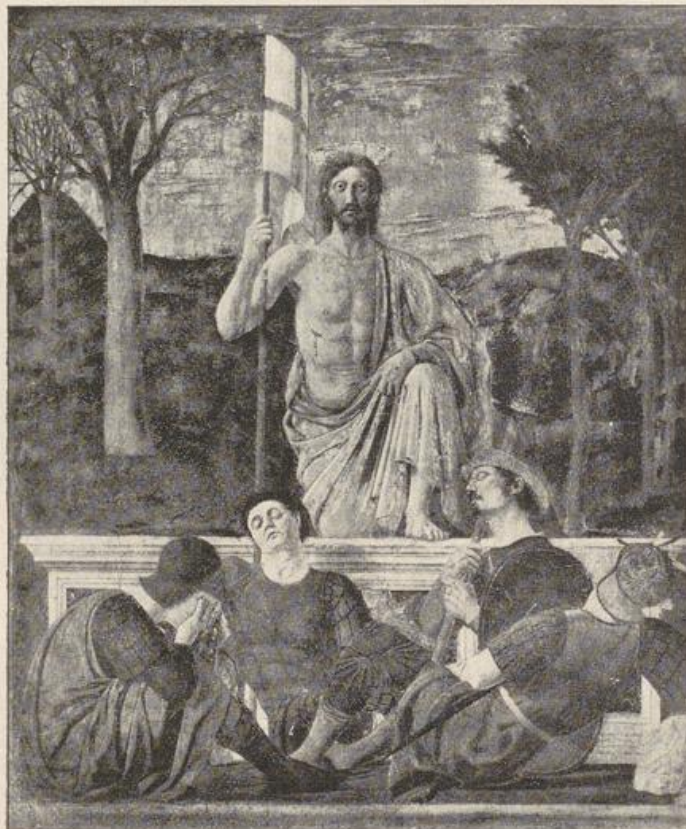


Fig. 185 Auferstehung Christi von Piero della Francesca

die Aufforderung der Kaiserin Helena durch einen Engel zur Auffindung des Kreuzes, das Auffinden der drei Kreuze und die Erprobung des echten durch die Auferweckung eines Toten in Gegenwart der Kaiserin, die feierliche Aufrichtung des Kreuzes in Jerusalem, der Sieg Konstantins und der Untergang des Maxentius, das sind die übrigens nicht in historischer Folge gegebenen Ereignisse verschiedenartigsten Charakters, von denen die Vision Konstantins wegen ihrer monumentalen Komposition und des mystischen Farbenzaubers, das figurenreiche

Kampfgewühl der

Perserschlacht (Fig. 186) wegen der packenden Lebenswahrheit der Scenerie und des erstaunlichen Verständnisses für Linien- und Luftperspektive geradezu einzig in der Kunst des Quattrocento dastehen. Die Schlachtenbilder Uccellos hat Piero darin vollständig überholt, wie er überhaupt in der Farbentechnik, die er durch Verwendung von Oel selbständig weiter entwickelte, und in der Perspektive, deren theoretisches System er in einer hochgeschätzten „*Prospettiva pingendi*“ niederlegte, seine Vorgänger weit übertraf. Sein Schaffen war im wesentlichen Verstandes-, nicht Herzenssache.

Direkte Schüler, wie *Bartolommeo Corradini*, mit seinem Mönchsamen *Fra Carnevale*, sind nicht so wichtig wie ein ihm geistesverwandter Künstler, *Melozzo*



da Forlì<sup>1)</sup> (mit Familiennamen *Melozzo degli Ambrosi*), in der Stadt, nach der er den Namen hat, um 1438 geboren, ursprünglich ein Schüler seines unbedeutenden Landsmanns *Ansuino da Forlì*. „Licht und Schatten sind diesem Meister die

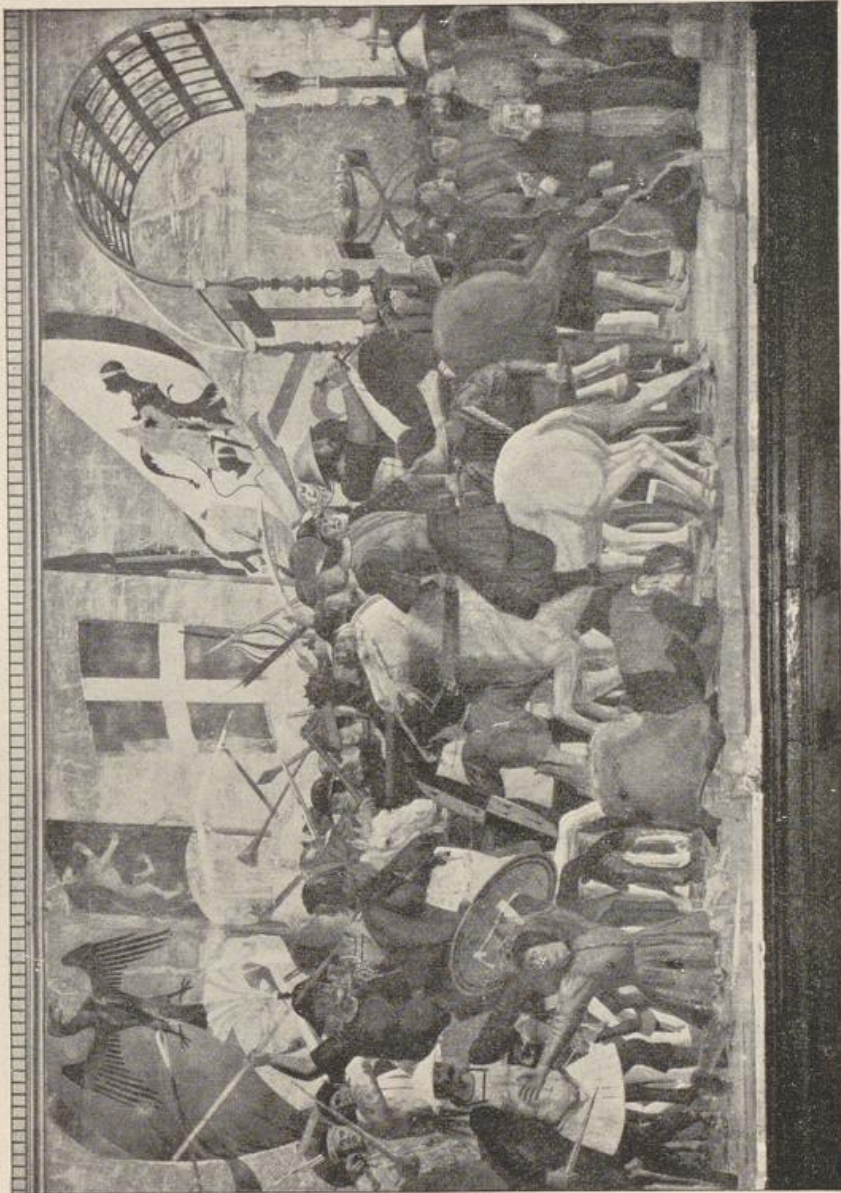


Fig. 186 Perserschlacht Fresko von Piero della Francesca in S. Francesco zu Arezzo

Hauptfaktoren seines Wollens, die er sicher handhabt wie die Zeichnung der Umrisse und die Linearkonstruktion des Raumes“ (Schmarsow). Er taucht zuerst auf als Nachfolger Piero della Francescas bei der Ausschmückung der Libreria im

<sup>1)</sup> A. Schmarsow, Melozzo da Forlì. Berlin und Stuttgart, 1886.



Schlosse des Herzogs Federigo von Urbino, in der er zwischen 1474 und 1476 Tafelbilder mit den Allegorien der sieben freien Künste, des Triviums und des Quadriviums, malte, von denen vier, die „Dialektik“ und die „Astronomie“ in der Berliner Galerie, die „Musik“ und die „Rhetorik“ in der Nationalgalerie in London erhalten sind. Der im Mittelalter beliebte Vorwurf hat hier



Fig 187 Decke in der Sakristei zu Loretto von Melozzo da Forlì

eine Lösung im Sinne der neueren Zeit gefunden. In einem schönen Renaissanceaufbau thront jedesmal eine Frau im modischen Prunk der Zeit, vor der auf den Stufen des Thrones die Porträtgestalt eines Vertreters der betreffenden Wissenschaft oder Kunst am Herzogshofe huldigend kniet. Im Winter von 1476 zu 1477 entstand in Rom, wo Melozzos Name unter den ersten Mitgliedern der neugegründeten Akademie von S. Luca erscheint, im Auftrage des Papstes Sixtus IV. ein Fresko in der Bibliothek des Vatikans (jetzt auf Leinwand übertragen in



der dortigen Galerie). Es verherrlicht die Gründung der vatikanischen Bibliothek. In einer Renaissancefeilerhalle von vollendeter Perspektive sitzt auf einem Sessel Sixtus IV.; vor ihm kniet sein Bibliothekar Bartolommeo Platina; die stehenden Nebenfiguren sind Nepoten des Papstes, zwei Kardinäle: Giuliano della Rovere (der spätere Julius II.) und Rafaello Sansoni, und zwei weltliche Herren: Giovanni della Rovere und Girolamo Riario. Die höchsten Triumphe aber in der Erfindung monumentaler Innendekoration, in der perspektivischen



Fig. 188 Bruchstück des Fresko der Himmelfahrt Christi von Melozzo da Forlì

Zeichnung, in der Darstellung hoheitsvoller Schönheit, in der Zartheit und Klarheit des Kolorits feierte die Kunst des Forlivesen in den Deckenmalereien der Cappella del Tesoro der Kirche zu Loreto (1478) und darauf in dem noch vollendeteren Apsisfresko von S. S. Apostoli in Rom. Das Neue in Melozzos malerischem Deckenschmuck bestand darin, dass er die Decke nicht als Fläche behandelte, sondern durch eine mit grösster perspektivischer Kunst gezeichnete Architektur die eigentliche Raumbegrenzung hinweg zu täuschen suchte. Demnach erscheinen auch die Figuren in der Untersicht (*di sotto in sù*), d. h. für das Auge



des in die Höhe blickenden Beschauers genau so, wie sie als wirkliche Körper an der betreffenden Stelle aussehen würden. So erblicken wir in Loreto an Stelle der eigentlichen Decke in täuschender Darstellung ein den engen Raum mächtig erweiterndes Kuppelgewölbe, auf dessen Gesims Propheten sitzen, während zu den Oeffnungen des Gewölbes Engel hereingeschwebt sind, so natürlich wirkend, dass man die Richtung des Windes, der ihre Kleider flattern macht, bestimmen kann (Fig. 187). Von der Himmelfahrt Christi in der Tribuna der Apostelkirche, die 1711 beim Umbau des Chores heruntergeschlagen wurde, sind nur noch Bruchstücke erhalten: der Christus, der so gut verkürzt ist, dass er nach Vasaris Ausspruch das Gewölbe zu durchbohren scheint, im Quirinal, vier Köpfe emporblickender Apostel und zehn Halbfiguren und Köpfe musizierender oder durch Musik begeisterter Engel (Fig. 188) in der Sakristei von St. Peter. An den Engeln bewundern wir neben der meisterhaften Verkürzung die heroischen Körperformen, die anmutigen, von Locken umwallten Gesichter, die Grosszügigkeit der Gewandung, die zarte, gebrochene Farbengebung. Nicht religiöse Empfindung, wie die Engel Fiesoles, eine rein poetische hat sie inspiriert. „Was Piero della Francesca nicht vermochte, vollbringt Melozzo: den kunstvoll konstruierten Figuren haucht er Schwung und Seele ein“. Die Hauptwerke Melozzos bilden die letzten Merksteine in der Entwicklung der Malerei vor Raffael. Die letzte Zeit seines Lebens hat Melozzo in der Heimat zugebracht; über den Malereien in der Cappella Feo in S. Girolamo in Forlì ist er 1494 gestorben. Sein Mitarbeiter und Nachfolger dort ist sein Landsmann, *Marco Palmezzano*, besonders produktiv in Tafelbildern, die seine Thätigkeit von 1493—1537 verfolgen lassen; an sein Vorbild reichte er nicht heran.

Unter Pieros und Melozzos Einfluss stand des letzteren persönlicher Freund, *Giovanni Santi*<sup>1)</sup>, der Vater Raffaels. In Colbordolo im Herzogtum Urbino geboren, war er seit 1450, gleich seinem Vater, als Krämer in Urbino ansässig, wo er 1494 gestorben ist. Erst spät hat er sich der Malerei zugewandt, wie er selbst in seiner Reimchronik erzählt, einem Lobgesange auf das Leben Herzogs Federigo von Urbino, in der er in einem Einschießel über die Malerei die ersten Künstler seiner Zeit charakterisiert und zugleich ein eigenes Glaubensbekenntnis als Maler niedergelegt hat. Die Malerei soll auf wissenschaftlichen Voraussetzungen beruhen; die Perspektive, die neue Erfindung des Jahrhunderts, ist ihre wesentliche Grundlage. Verständlich wird diese Ansicht Santis durch seinen Umgang mit Künstlern wie Paolo Uccello, Piero della Francesca und Melozzo in Urbino, denen ein dort beschäftigter Niederländer, Justus von Gent, anzureihen ist. Römische Einflüsse, die sich neben der Verwandtschaft mit diesen Meistern, insbesondere mit Melozzo, in Santis Werken zeigen, sind aus einem mutmasslichen Aufenthalte des Künstlers in der ewigen Stadt als Gehilfe Melozzos zu erklären. Mit dem Erlernen wirtschaftete Santi fleissig, ehrlich und gewissenhaft. Die späte Ausbildung seiner Hand liess ihn nicht zu einer völlig freien Herrschaft über alle Mittel hindurchdringen und hinderte ihn, das einzige, was er aus Eigenem hinzuthat, den Ausdruck innigen Gefühls, das Erbe seiner umbrischen Abstammung, seinem Streben gemäss zu grossartiger Schönheit zu steigern. Freilich fehlte ihm als Provinzmaler die Anregung mitstrebender Kräfte, und stets hatte er ein und dieselbe Aufgabe zu erfüllen: Madonnenbilder für die Klöster und Kirchen seiner engeren Heimat zu malen. Dadurch mussten seine Anlagen verkümmern. Im Auftrage der Familie Buffi entstand für S. Francesco in Urbino (jetzt in der Galerie) eine sehr sorgfältig durchgeführte Madonna in trono mit Heiligen, Gottvater in der Glorie, dem Stifter, seiner Frau und seinem Töchterchen, für

<sup>1)</sup> A. Schmarsow, Giovanni Santi, der Vater Raphaels. Berlin, 1887.



die Familie Matarazzi in Casteldurante eine ganz ähnliche Altartafel (jetzt in der Berliner Galerie). Aus der Pfarrkirche S. Sofia in Gradara stammt eine schöne, 1484 datierte Tafel mit Maria und dem Kinde, Stephanus, Sofia, Michael und Johannes d. T. (jetzt im Municipalpalast in Gradara). Noch am alten Platz, im Kirchlein des Hospitals von S. Croce in Fano, hängt ein gleiches Werk, ebenso in der Kirche des einsam gelegenen Klosters Montefiorentino, unweit Piagniano, auf dem der Stifter, Graf Carlo Oliva Pianiani, vor der Madonna im Kreise der Heiligen kniet. Dieses Bild (von 1489) ist das Meisterwerk unter den Staffeln Santi — „holde Schwermut spricht aus den Zügen der Maria, die in Formbildung, Bewegung und Blick als Vorbild ähnlicher Typen Raffaels erscheint, während die Engel ebenso durch die Schönheit ihrer Gesichter wie durch die Kindlichkeit ihres Eifers erfreuen“! Unter seinen Fresken nimmt die erste Stelle ein: das grosse Wandgemälde der Madonna mit Heiligen und eine Auferstehung in der Lünette darüber, in S. Domenico in Cagli, wo der Künstler die Ausmalung einer Kapelle im Auftrage Pietro Tirannis schon 1481, und zwar mit dem Schmucke einer Grabnische begonnen hatte. Ein Martyrium des Sebastian in Urbino, eine Heimsuchung in S. Maria nuova in Fano und eine Verkündigung in der Brera zeigen durch die grössere Betonung der Räumlichkeit und das dementsprechende Zurückdrängen der Figuren eine Veränderung des Stils, die sich aus der Wahl des von seinen symmetrisch komponierten Ausdrucksbildern abweichenden Stoffes ergibt.

Dem biederem, mitunter etwas schwerfälligen Santi steht ein unruhiger Feuergeist gegenüber, kühn und gewaltig, zum Höchsten strebend und zugleich zum erstenmal in umfassender Weise dem grössten aller Probleme in der Kunst, der Darstellung des Nackten, zugethan. Es ist der Hauptmeister dieser Gruppe, *Luca Signorelli*<sup>1)</sup> (ca. 1441—1523) aus Cortona. Seinen ersten Unterricht erhielt er bei Lazzaro Vasari, dem Urgrossvater des Künstlers und Kunstschriftstellers Giorgio Vasari, seine weitere Ausbildung bei Piero della Francesca, zu dessen Einfluss sich schon früh an Ort und Stelle gewonnene florentinische gesellen, namentlich die der malenden Goldschmiede, wie eines Verrocchio und Antonio Pollajuolo, die auf das Studium an der Leiche und dem lebenden Modell, auf äusserste Schärfe und Genauigkeit in der Zeichnung und Plastik ausgingen, weniger auf die Farbe. Sie ist in Signorellis Bildern zwar kräftig, aber nicht immer angenehm bräunlich und erdgelb, oft sogar abstossend rau und hart. Seine Stärke liegt in der Grösse der Auffassung, die naturgemäss am ehesten auf grossen Wandflächen zum Ausdruck kommt, in der vollendeten Sicherheit der Zeichnung auch der schwierigsten Verkürzungen, in der vollkommenen Herrschaft über den nackten Menschenleib. Nackte Gestalten hat er auf fast allen seinen Bildern gemalt, so ausgedehnt auch sein Darstellungsgebiet war. Wenn der Stoff es selbst nicht bedingte, wie bei der Geisselung (Mailand, Brera), der Taufe (Città di Castello, Stadtgalerie), dem Martyrium des Sebastian (ebendort, S. Domenico 1496), der Kreuzigung (Florenz, Akademie), so liebt er es, wie bei der Madonna mit dem Jesuskinde (Florenz, Uffizien) oder auf einem männlichen Bildnis (Berlin, Kgl. Gemäldegalerie), im Hintergrunde wenigstens nackte Jünglinge, die stehen, sitzen oder liegen, aus Freude am unverhüllten menschlichen Körper, ohne jede Beziehung zum Thema anzubringen. Unbeschränkte Gelegenheit zur Wiedergabe des Nackten hatte er in einem wahrscheinlich im Auftrage Lorenzo Magnificos nach Angabe eines gelehrten Freundes des Mediceers in Florenz gemalten Bilde aus dem saturnischen Zeitalter: „Pan mit

<sup>1)</sup> R. Vischer, Luca Signorelli und die italienische Renaissance. Leipzig, 1879. — M. Cruttwell, Luca Signorelli. London o. J.



seinen Begleitern“ (Berlin, Kgl. Gemäldegalerie) (Fig. 189). In einer arkadischen Landschaft mit einem römischen Triumphbogen im Hintergrunde sind neben zwei kleineren Nymphen im Mittelgrunde — übrigens genau nach dem Kompositionsschema der heiligen Konversationen — sechs lebensgrosse Aktfiguren zu einem idyllischen Konzert als Mitwirkende und Zuhörer, vereint: der bocksfüssige, jugendliche Pan, zwei junge, kräftige Burschen, der eine stehend, vom Rücken gesehen, der andere zu Füssen des Gottes hingeworfen, zwei derbe, wetterfeste Alte, auf Stäbe gestützt, und ein schönes, jugendliches Weib. Frauenkörper malte Signorelli sonst selten. Seiner herben, spröden, männlichen Kunst entsprechen besser sehnige Jünglinge und Greise mit faltiger Haut, wie Hieronymus und Onuphrius.

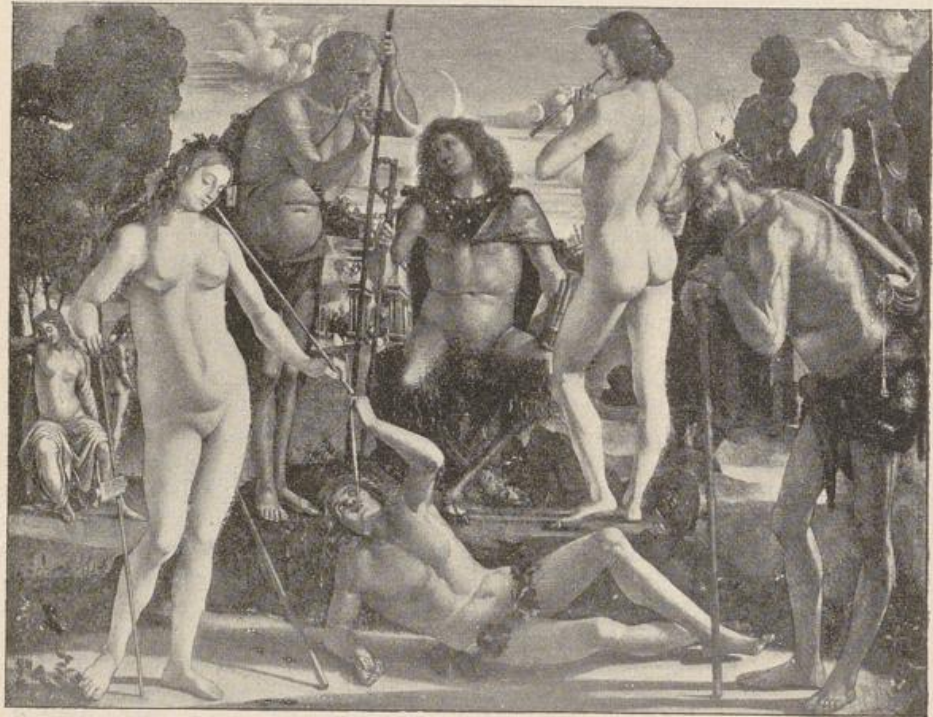


Fig. 189 Fest des Pan von Luca Signorelli

Diesem, einer für den Künstler sehr charakteristischen Gestalt, begegnen wir mit Johannes d. T., einem Bischof und Laurentius am Thron der Maria auf dem vollendeten Andachtsbilde Signorellis im Dom zu Perugia vom Jahre 1484. Es war wohl die erste „mit so viel Liebe und Sammlung“ wie sonst keine gefertigte Arbeit nach seiner Rückkehr in die Heimat, der 1491 ein grosser Marienaltar im Dom und eine Verkündigung in der Stadtgalerie (früher in S. Francesco) in Volterra und 1498 ein Altarwerk für S. Agostino in Siena folgten, von denen nur noch zwei Flügel mit Heiligengestalten in der Berliner Galerie erhalten sind. Von seinen Fresken sind die (restaurierten) Engel, Apostel, Evangelisten, Propheten und Kirchenväter in der Casa santa zu Loreto neben dem Bilde in Perugia seine bedeutendste Leistung vom malerischen Standpunkte. Sein um 1480 gemaltes Wandbild in der Sixtini-



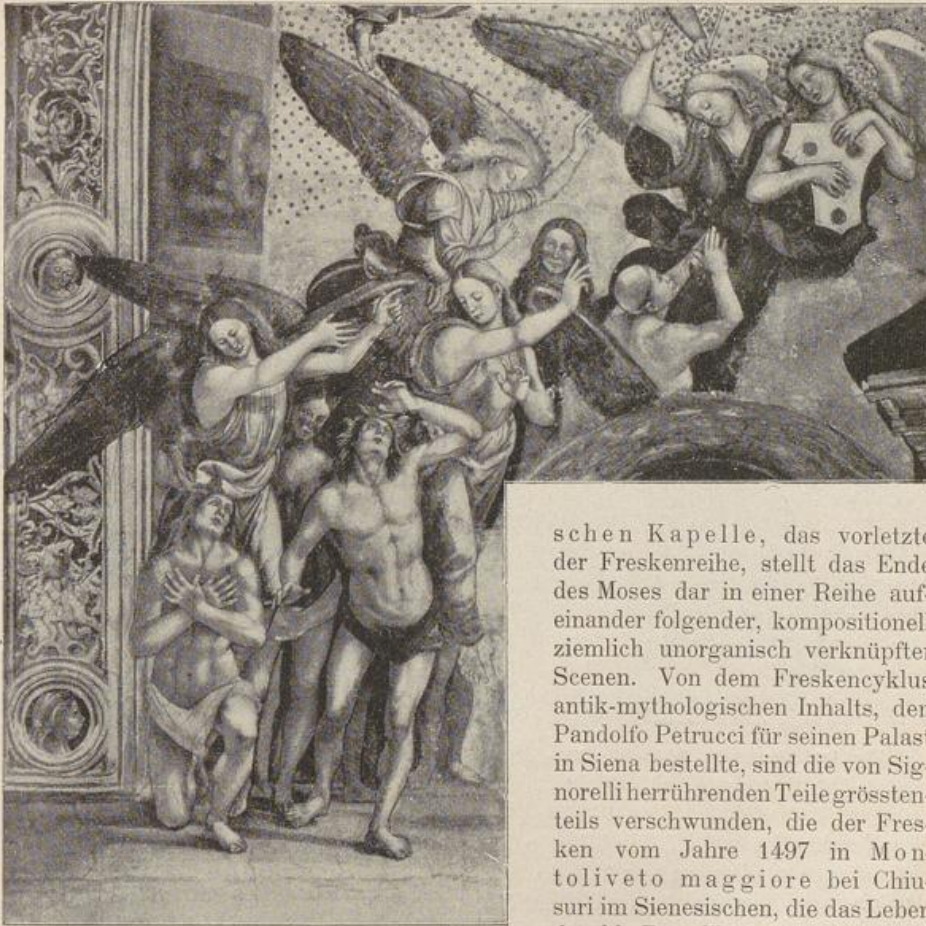


Fig. 190 Chor der Seligen aus den Fresken von Signorelli im Dom zu Orvieto

schen Kapelle, das vorletzte der Freskenreihe, stellt das Ende des Moses dar in einer Reihe aufeinander folgender, kompositionell ziemlich unorganisch verknüpfter Szenen. Von dem Freskenzyklus antik-mythologischen Inhalts, den Pandolfo Petrucci für seinen Palast in Siena bestellte, sind die von Signorelli herrührenden Teile größtenteils verschwunden, die der Fresken vom Jahre 1497 in Montoliveto maggiore bei Chiusuri im Sienesischen, die das Leben des hl. Benedikt schildern, heute sehr beschädigt. Auf Grund dieser Arbeiten erhielt er 1499 den Auftrag, die von Fra Angelico be-

gonnene Ausmalung der Kapelle der Madonna di S. Brizio (Cappella nuova) im Dom zu Orvieto zu vollenden. Selten haben sich solche Gegensätze in der Ausführung ein und desselben Werkes geeint. Die friedlichen, gottverklärten Gestalten Fiesoles blicken vom Gewölbe auf ein Geschlecht von Titanen an den Wänden. Der majestätisch furchtbare mittelalterliche Hymnus vom „Dies irae“ hat hier durch einen für diese Riesenaufgabe geradezu vorbestimmten Künstler einen tief erschütternden Ausdruck gefunden. Herrschaft und Sturz des Antichrist, die Auferstehung der Toten, der Chor der Seligen (Fig. 190) und der Sturz der Verdammten, Paradies und Hölle sind die Hauptbilder. „Da verlassen langsam und feierlich die Toten ihre Gräber, einige noch bemüht, aus der Erde hervorzusteigen, andere schon auferstanden und die Glieder wie nach langem Schläfe reckend und dehnend. Dort herrscht Jubel und Seligkeit. Kniee beugen sich, Hände legen sich aufs Herz, Arme heben sich dankbar gen Himmel. Im letzten Bild, der Hölle, ein athletisches Schauspiel! Schreckgestalten fliegen durch die Luft. Wilde Dämonen knebeln ihre Opfer und würgen sie wie mit ehernen Zangen. Nackte Körper winden sich





Fig. 191. Signorelli, Bildnis des Malers  
und des Fra Angelico Orvieto

in krampfhaften Zuckungen auf dem Boden, bäumen sich auf gegen rasenden Schmerz.“ — Wie eine Unterschrift unter dem grossen, 1504 vollendeten Werke seines Lebens wirkt auf dem Bilde des Antichrist des Malers eigene Gestalt mit betend gefalteten Händen, neben der er seinen Vorgänger bei der Arbeit, den frommen Dominikanermönch (Fig. 191), nicht vergessen hat. Diese Fresken, eine Schöpfung bis dahin ohnegleichen in Italien, bedeuten einen Höhepunkt in der Entwicklung einer bestimmten Seite der Frührenaissance und zeigen den Cortonesen als direkten Vorläufer Michelangelos, der in seinen Sixtina-Fresken auch äusserlich hier anknüpfte, indem er einzelne Motive und Gestalten, wie den Teufel mit dem Weib auf dem Rücken, in sein „Jüngstes Gericht“ übernahm. Alles, was Signorelli in seinem fast achtzigjährigen Leben vorher und nachher (Einsetzung des Abendmahls von 1512 im Dom, Madonna von 1515 in S. Domenico in Cortona) geschaffen, bleibt hinter den Bildern der Kapelle in Orvieto zurück.

Unberührt von dem realistischen Streben, wie es die umbro-florentinischen

Wanderkünstler zeigen, blieb lange Zeit die volkstümlich-kirchliche Richtung der eigentlichen umbrischen Schule. Im alten Umbrien, in den stillen Waldthälern des oberen Tiber und seiner Nebenflüsse erhielt sich eine selbständige Ausdrucksweise, die mehr auf einer tiefen religiösen Empfindung, wie sie bei der Bevölkerung abgelegener Gebirgsgegenden anzutreffen ist, als auf dem frischen Erfassen des Lebens beruht. Hier war schon früh die Heimat religiöser Extase, hier war der Geburtsort und die einflussreiche Stiftung des Heiligen Franz von Assisi, dem die schwärmerische Richtung der umbrischen Malerei ähnlich zur Seite steht wie früher der heiligen Katharina von Siena die verwandte Stimmung der sienesischen. Zunächst malten die älteren, meist aus dem Handwerk hervorgegangenen Maler in Umbrien weiter umbrisch-sienesisch, d. h. im Geiste und nach den Ueberlieferungen der alten Kunst Andachtsbilder für die gläubige Gemeinde, die sich durch saubere Ausführung, ungebrochene, heitere Farben, reichen Goldzierat, kindliche Frömmigkeit auszeichnen, aber einen Mangel an Formensinn erkennen lassen. Eine Madonna mit Engeln, Heiligen und dem Donator von *Ottaviano Nelli* († 1444) in Gubbio (S. Maria nuova) dient dafür als Beispiel. Und selbst ein jüngerer Zeitgenosse dieses Malers, *Gentile da Fabriano* († vor 1450), der nicht nur in den seiner Vaterstadt benachbarten Orten viel gemalt hat, sondern weit herumgekommen ist auf seinen 1400 angetretenen Wanderungen, nach Brescia, nach Venedig, wo er im Dogenpalast arbeitete und der Lehrer Jacopo Bellinis wurde, nach Florenz und Rom, ist trotzdem sehr wenig beeinflusst von den neuen Kunstströmungen und Errungenschaften der Malerei Mittelitaliens, so dass sein in Florenz 1423 entstandenes Hauptwerk: eine Anbetung der Könige



(Akademie) (Fig. 192), ebenso wie seine von 1425 an folgenden Arbeiten in Perugia, Città di Castello und Rom (ein Altarwerk mit der Glorie der Maria in den Uffizien, eine Maria mit zwei Heiligen in Berlin) noch ganz den altertümlichen umbrischen Stil haben und damit seine Vorzüge, Anmut und Poesie. „Aveva la mano simile al nome“ hat Michelangelo von Gentile gesagt. Auch *Niccolo di Liberatore* (ca. 1430—1502) aus Foligno, als „Niccolo Alunno“ von Vasari in die Kunstgeschichte eingeführt, ist noch altertümlich, manchmal hart und hölzern, aber er zeichnet doch schon sicherer und richtiger und schildert lebendiger und wahrheitsgetreuer als die vorhergenannten. Zwei Madonnenbildern von 1458 (Diruta, S. Francesco) und von 1465 (Mailand, Brera) folgte 1466 sein schönstes Werk, eine Verkündigung (Perugia, Pinakothek) und Christus am Kreuz



Fig. 192 Anbetung der Könige von Gentile da Fabriano

mit zwei Heiligen (Rom, Pinakothek des Vatikans), 1492 ein grosses Altarwerk mit Christi Geburt in S. Niccolo in Foligno. Voll Holdseligkeit ist der Engel Gabriel auf der Verkündigung, voll Lieblichkeit die Madonna vor ihrem Betpult unter einem Baldachin, ein Bild jungfräulicher Demut. Oben, über der Gartenmauer, umgeben von anmutigen Engelschören, schwebt Gott Vater, der die Taube des hl. Geistes entsendet; unten knien die Donatoren, die Bruderschaft der Annunziata. Der Ton des Bildes ist klar und goldig, der Ausdruck der Gesichter innig und gefühlvoll, die Formen allerdings noch etwas leer und unausgebildet.

Niccolos Arbeiten aber zeigen doch schon, dass das Streben der Zeit nach kräftiger Auffassung und ausführlicher Darstellung der Wirklichkeit so tief in das allgemeine Bewusstsein eingedrungen war, dass man auch in den weltabgeschiedenen Waldthälern Umbriens sich ihm nicht zu entziehen vermochte. So



entstand dann eine Verschmelzung beider Elemente, der umbrischen Gefühlswärme und des Florentiner Realismus, in den Werken der jüngeren umbrischen Malerschule, die dem reichen Bilde der italienischen Kunst eine neue, durch Zartheit der Empfindung und Innigkeit des Ausdruckes anziehende Erscheinung hinzufügt.

Der Sitz dieser Schule ist die umbrische Hauptstadt Perugia, ihre frühesten Vertreter sind *Benedetto Buonfigli* und dessen Schüler, *Fiorenzo di Lorenzo*. Der Wandel bei dem ersteren vollzieht sich durch eine Berührung mit den Arbeiten Benozzos und Fra Filippus, des Domenico Veneziano und Piero della Francesca, am deutlichsten erkennbar in seinem Hauptwerk, dem Freskenzyklus der Legende der Heiligen Ludwig von Toulouse und Herkulanus von Pisa im Stadthause von Perugia, wie an einer thronenden Madonna in der Pinakothek in Perugia, wo sich auch eine Verkündigung mit dem zwischen dem Engel und der Maria sitzenden St. Lukas befindet. Seine Vorzüge übertragen sich auf Fiorenzo, dem nur wenige Werke mit Sicherheit zugeschrieben werden können, u. a. eine Madonna mit den Apostelfürsten von 1487 in der Galerie in Perugia, werden sogar noch gesteigert zu grösserer Anmut, Lebendigkeit und Verschönerung der Formensprache, wahrscheinlich unter dem Einfluss desjenigen Künstlers, der das Haupt der Schule bildet.

Dieser Meister, der die Traditionen der umbrischen Schule mit den Ergebnissen seiner Florentiner Bildung in dem Schaffen eines langen und thätigen Lebens vereinigte, ist *Pietro Vannucci*, genannt *Pietro Perugino* (1446—1524). Geboren in Città della Pieve, einem kleinen umbrischen Städtchen, lernte er zuerst in der Heimat bei Buonfigli, später in Arezzo bei Piero della Francesca, suchte aber dann sich in der Werkstatt des Verrocchio in Florenz, wo er Leonardo da Vinci und Lorenzo di Credi kennen lernte, in der Oeltechnik, Formengebung und Komposition zu vervollkommen. Florenz bildete auch zunächst, bis zum Beginn des neuen Jahrhunderts, die Hauptstätte seiner Wirksamkeit, wenn er auch dazwischen für Perugia und Rom arbeitete. Das sind seine besten Jahre. Eine tiefe, religiöse Schwärmerei waltet in allen seinen Bildern, der Ausdruck der Andacht, der Hingebung, des Flehens und der Entzückung ist keinem anderen Meister in diesem Masse gelungen. Eine seltene Reinheit lebt in seinen Gestalten, und namentlich seine weiblichen und jugendlichen Köpfe mit dem sanften Oval, der hohen, klaren Stirn, den weichen Taubenaugen, der feinen, schmalen Nase und dem zierlich kleinen Mündchen sind von holdseliger Anmut. Auch das Ehrwürdige des Alters gelingt ihm wohl, und nur der Ausdruck männlicher Kraft, energischen Willens, thatfrischen Handelns geht ihm ab. Zudem sucht er seine ursprüngliche reine Temperatechnik immer mehr zu verbessern durch teilweise Vermischung der Farben mit Oel, um schliesslich zur eigentlichen Oelmalerei überzugehen. Seine Farbe gewinnt immer mehr Leuchtkraft und Schmelz, wird immer weicher und wärmer, ja oft leidenschaftlich glühend. Auf den steten Fortschritt in diesen Jahren aber folgt von der Wende des Jahrhunderts ab ein steter Niedergang bis zu der mit zitternder Greisenhand 1522 gemalten Anbetung des Kindes in Fontignano (jetzt in London, Southkensington-Museum), wo er bald nach der Vollendung dieses Bildes der Pest erlag. Von vornherein auf ein ziemlich enges Gebiet, die Darstellung des Marienlebens, beschränkt, kam er nämlich bald zu einer stereotypen Darstellung, in der er nicht nur dieselben Köpfe, denselben Ausdruck, auch die gleichen Stellungen und Bewegungen unermüdlich wiederholte. Dadurch erhielten seine hingebenden Gestalten häufig etwas Gemachtes, selbst Uebertriebenes, und wenn auch in der Durchbildung die Sorgfalt des Meisters sich nicht verkennen lässt, wenn namentlich das Kolorit vortrefflich bleibt, so giebt es doch kaum etwas Unerfreulicheres, als die handwerksmässig vorgetragene Sentimentalität, die sich in vielen seiner Bilder findet. Vieles davon mag freilich





DER FALL JERICHOS

Von Ghiberti's Bronzrelief im Baptisterium in Florenz

Paul Neff Verlag in Stuttgart

Verlag von Neff, Stuttgart









auf Rechnung seiner Gehilfen und Schüler kommen, deren Mitarbeit bei der massenhaften, durch gesteigerte Nachfrage hervorgerufenen Produktion gewiss sehr bedeutend war. Denn Peruginos Gefühlsseligkeit in moderner florentinischer Fassung entsprach durchaus dem Publikumsgeschmack, war nicht nur in Italien, sondern auch in Frankreich und in Spanien gesucht.

Seiner frühen Zeit gehört ein Temperatondo an, die Madonna mit zwei Engeln und den Heiligen Katharina und Rosa (Paris, Louvre), in seiner Befangenheit noch an die umbrisch-sienesische Kunst erinnernd und doch in Haltung und Ausdruck der schwärmerischen Gestalten den Typus aller seiner späteren heiligen Frauen fixierend. In das Ende der achtziger Jahre, also in die Blütezeit des Künstlers, fällt das Fresko der Schlüsselübergabe Christi an Petrus in dem schon mehrfach erwähnten Zyklus der Wandgemälde in der Sixtinischen Kapelle in Rom, an dem florentinische und umbrische Künstler im Wettstreit und Austausch ihrer Vorzüge geschaffen haben. Das nächste, das erste datierte Bild, ist eine von wehevoller Stimmung erfüllte Anbetung des Kindes, eins von den wenigen in ursprünglicher Form erhaltenen Altarwerken seiner Hand (Sammlung Torlonia, Villa Albani). Unter einer Halle, die sich gegen eine sanfte Berglandschaft öffnet, knien die Eltern und zwei Engel im Halbkreis um das Christkind; auf den Seitentafeln haben sich links Johannes d. T. und der Erzengel Michael, rechts Johannes d. E. und der Ritter Georg in ehrfurchtsvoller Entfernung anbetend genäht. Ueber dem Beginn des Erlösungswerkes zeigt sich auf den Seitentafeln seine Verkündigung und in einer Lünette über dem Mittelbilde seine Vollendung: Christus am Kreuz, das Magdalena umklammert, zwischen Maria und Johannes. Das Bild ist 1491 gemalt, als Perugino in Rom weilte, um den Palast des Giuliano della Rovere (Papst Julius II.) mit Wandbildern zu schmücken, die heute verloren sind. Es folgen dann eine Madonna mit dem Täufer und Sebastian in den Uffizien (Fig. 193), dem eine ganz ähnliche mit Jakobus und Augustinus von 1494 in S. Agostino in Cremona entspricht, und die tief empfundene Pietà in der Akademie zu Florenz; 1494 ist auch das angebliche Selbstbildnis in den Uffizien datiert, dem die ausdrucksvollen Köpfe zweier Valombrosaner Mönche in der Akademie zu Florenz sich anreihen, 1495 die Grablegung im Palazzo Pitti, klar und grossartig angeordnet, trefflich gemalt und von innigem Ausdruck des Schmerzes, 1496 eine

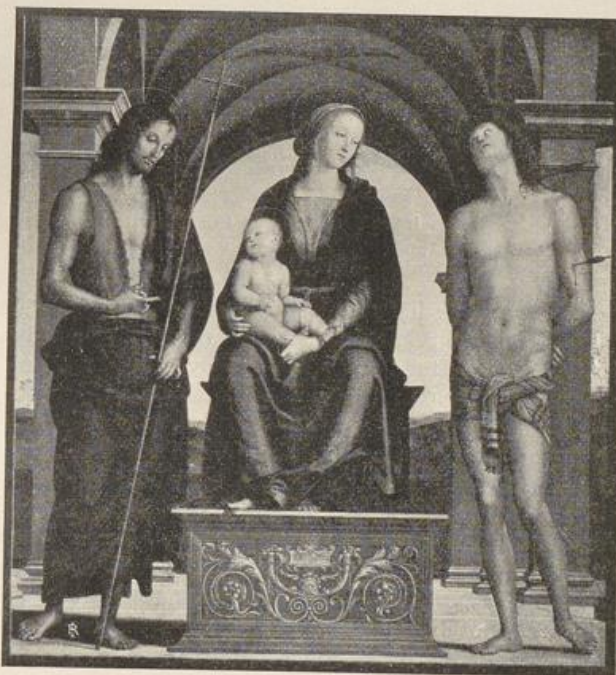


Fig. 193 Madonna mit dem Täufer und S. Sebastian von Pietro Perugino (nach Photographie Anderson)



Madonna mit Heiligen in der Galerie des Vatikans. Von den Wandgemälden ist aus dieser guten Zeit des Meisters besonders bemerkenswert der Crucifixus (Fig. 194) in S. Maria Maddalena dei Pazzi in Florenz, 1496 vollendet, wegen der Einheit der landschaftlichen Stimmung und des schmerz erfüllten Ausdrucks der Figuren; auch die farbenprächtige Tafel der Münchener Pinakothek: Maria erscheint dem hl. Bernhard gehört hierher. Dagegen zeigen die Wand- und Deckenbilder im Cambio (Gerichtshalle der Wechsler) in Perugia (1499—1500) — am Gewölbe Planeten und Zeichen des Tierkreises, an den Wänden die weltlichen Tugenden mit ihren Vertretern aus dem klassischen Altertum und Gottvater mit Propheten und Sibyllen und endlich Geburt und Verklärung Christi — schon einen künstlerischen Rückgang, Wiederholungen eigener und Anlehnungen an fremde Schöpfungen neben der von Gehilfenhänden herrührenden, lässigen Ausführung einzelner Teile. Das aus humanistischen

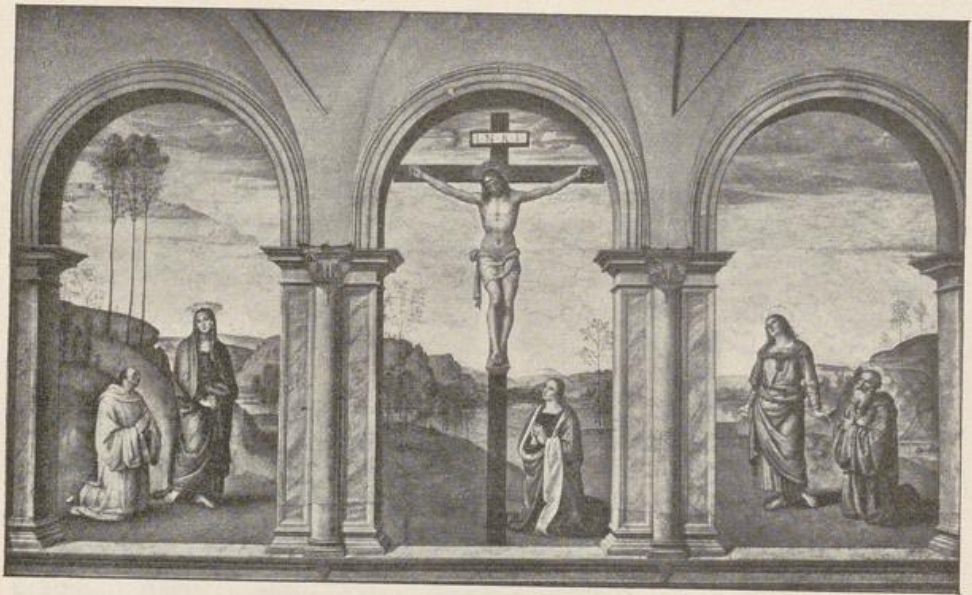


Fig. 194 Crucifixus mit Heiligen Fresko von Perugino in S. Maria Maddalena dei Pazzi zu Florenz

Gedankenkreisen hervorgegangene, dem Künstler vorgeschriebene Thema einzelner Bilder entsprach auch nicht seinen Fähigkeiten, was man ebensogut an dem 1505 für das „Studio“ der Herzogin von Mantua, Isabella von Este, ausgeführten Kampf Amors mit der Keuschheit ansehen kann, das bedeutend abfällt gegen die zu demselben Cyklus gehörigen Bilder Mantegnas und selbst Lorenzo Costas. Selten nur erhob sich unter den schnellfertigen und schablonenmässigen Werkstatfterzeugnissen der letzten zwei Jahrzehnte seiner Thätigkeit wieder eines zu der früheren Höhe, wie die grosse Himmelfahrt Mariä mit vier Heiligen in der Akademie in Florenz und die Anbetung des Kindes in der Nationalgalerie in London. Interessant ist die aus Perugia ins Museum in Caen gelangte Vermählung Mariä, weil Peruginos grosser Schüler Raffael das Bild in seinem „Sposalizio“ wiederholt und — übertroffen hat. Raffael war pietätvoll genug, als er die Arbeit in den Stanzen des Vatikans begann, die Deckenmalereien seines Lehrers, der 1507 in den päpstlichen Gemächern gemalt hatte, in dem



Raum zu schonen, der nach dem weltberühmten Wandgemälde des Urbinaten „Saal des Burgbrandes“ heisst.

Peruginos Schulgenosse und Gehilfe in Rom, *Bernardino Betti*, genannt *Pinturicchio*<sup>1)</sup> (geb. um 1445 in Perugia, gest. in Siena 1513) ist hauptsächlich Freskomaler, insbesondere Dekorationsmaler. Tafelbilder hat er nur wenige gemalt; sie verkörpern in vollkommener Unterwerfung unter die Lehre der Schule vortrefflich das umbrische Kunstideal, sind sorgfältig durchgeführt und frisch und reich in der Farbe. Diese ist etwas kühler als bei Perugino, ebenso wie Pinturicchio zwar herzlich und innig, aber nicht süsslich und schwärmerisch ist. Er ist überhaupt weniger religiös als lebensfreudig, er hat keine grossen Gedanken, aber er plaudert gern und viel, er liebt genrehafte Szenen und reiches ornamentales Detail, das seine im wesentlichen dekorative Begabung für Zeichnung und Farbe in glänzendem Lichte zeigt. Mit Perugino zusammen malte er in der Sixtinischen Kapelle Mosis Reise und die Taufe Christi, dann allein Leben und Wunder des hl. Bernhard in der Capella Buffalini in S. Maria Araceli auf dem Kapitol (um 1464), Fresken, die durch Feuchtigkeit und Uebermalungen sehr gelitten haben, während die in Chiaroscuro ausgeführte Ornamentik fast ganz zerstört ist. Nachdem er dann wiederum mit Perugino zusammen im Palazzo Colonna in Rom für den Kardinal Giuliano della Rovere thätig gewesen und für Domenico della Rovere im Palazzo de' Penitenzieri gearbeitet hatte — hier wie dort sind nur wenige rein dekorative, durch Grazie und Phantasie reichum ausgezeichnete Malereien auf uns gekommen — erhielt er von Alexander VI. bald nach dessen Krönung zum Papste (26. Aug. 1492) den Auftrag zur Ausmalung des von dem Borgiasprössling eingerichteten, nach seinem Familiennamen genannten Appartamento Borgia, einer Flucht von sechs Zimmern unter den Raffaelischen Stenzen im Vatikan<sup>2)</sup>. In drei Jahren, von 1492–95, hat der Künstler den umfänglichen malerischen Schmuck von fünf dieser Räume höchst wahrscheinlich mit Hilfe vieler Schüler und Genossen vollendet. Die Säle sind nach mannigfachen bis fast zur Vernichtung führenden Schicksalen seit 1891 wieder in ihren ursprünglichen Zustand zurückversetzt worden. Im Saal der Mysterien, im zweiten Gemache, sind die verschiedenen Heilswunder: Verkündigung, Geburt, Anbetung, Auferstehung und Himmelfahrt Christi, Ausgiessung des hl. Geistes und die Himmelfahrt Mariä dargestellt. Im folgenden, der Glanzleistung der Gesamtarbeit, der Sala dei Santi, werden die Geschichten von der unschuldig verfolgten Susanna, der glücklich erretteten Barbara, der anmutig disputierenden Katharina, von den alten Einsiedlern Antonius und Paulus, von der Heimsuchung Mariä und dem Martyrium Sebastians im Märchenerzählertone vorgeführt. An den dritten Saal stossen der der freien Künste mit den Vertreterinnen derselben, der Saal des Credo und der der Sibylle mit Aposteln, Propheten und Sibyllen und den sieben Planeten im Verein mit der Astronomie an der Decke. Zu diesen Wandbildern, die Pinturicchio besonders auch als hervorragenden Landschaftler zeigen, gesellt sich die fast unerschöpfliche Fülle der Verzierungsmotive an den Decken, in denen zum erstenmal ein neues Ornament auftritt, die Grottesken, ein anmutiges Spiel phantastischer Gestalten und Formen, so genannt nach ihren Vorbildern, den damals in den antiken Ruinen, Gräbern und Grotten in Rom entdeckten Dekorationsmustern. Das blendende Gold und der leuchtende Azur der Malereien ergiebt mit den bunten Pavimenten, marmornen Friesen und Thür-

<sup>1)</sup> E. Steinmann, *Pinturicchio*. Bielefeld und Leipzig, 1898, mit Angabe der übrigen Litteratur. *Boyer d'Agen*, *Pinturicchio, le peintre des Borgia*. Paris, 1901.

<sup>2)</sup> F. Ehrle et H. Stevenson, *Les Fresques du Pinturicchio dans les Salles Borgia au Vatican*. Rome, 1898.



gewänden, polychromen Kaminen ein Meisterstück pompöser Dekoration, deren wunderbare Gesamtwirkung den Mangel an Sorgfalt im einzelnen übersehen lässt. — Im Jahre 1501 erfolgte die Ausmalung der Baglioni-Kapelle (Cappella bella) in S. Maria maggiore in Spello, heute sehr verblasst. Man sieht an der Decke die vier Sibyllen, an den Wänden die Verkündigung, Anbetung der Hirten und den zwölfjährigen Christus im Tempel. Darauf beschloss der Meister in S. Maria del Popolo, wo er schon seit 1498 in der Katharinenkapelle, dann in den Kapellen der Rovere eine Anbetung u. a. gemalt hatte, durch den Gewölbeschmuck des Chors der Kirche (um 1505), eine Krönung Mariä mit Kirchenvätern, Evangelisten und Sibyllen, seine Tätigkeit in Rom. Inzwischen, 1502, hatte den Vielbeschäftigten nämlich ein neuer Auftrag nach Siena gerufen, wo er bis 1508 sein Hauptwerk schuf, zehn grosse Fresken: Scenen aus dem Leben des Papstes Pius II. (Aeneas Sylvius Piccolomini) in der sogen. Bibliothek des Domes. Eingefasst werden diese Momente aus dem Leben des „apostolischen Wanderers“ von einer sehr glücklich erfundenen architektonischen Umrahmung, deren Pfeiler mit einer Ornamentik von fast sinnverwirrender Pracht übersponnen sind. In den historischen Darstellungen aber konnte der Künstler seinem Erzählertalent freien Lauf lassen. Das Leben des Papstes ist zur anmutigen Fabel, zur „Novelle“ geworden, in der die Kapitel: In Piombino, Dichterkrönung in Frankfurt a./M., Heiligsprechung der Katharina (mit dem Selbstbildnis des Künstlers), Aeneas als Gesandter beim König von Schottland (Fig. 195), wohl die anziehendsten sind. — Von den Fresken im Palazzo Petrucci in Siena hat sich nur eins (in der Nationalgalerie in London) erhalten: Penelope, wie sie am Webstuhl sitzt und den Besuch der Freier empfängt, während der „Vielgewanderte“ in der Thür sichtbar wird — bis auf ganz geringe antike Einzelheiten ein treues Abbild zeitgenössischen italienischen Lebens!

Ein Schüler Peruginos und Pinturicchios und Mitschüler Raffaels, *Giovanni di Pietro*, gewöhnlich *lo Spagna* (der Spanier) genannt (gest. 1530), war hauptsächlich in Spoleto tätig, wo im Palazzo publico ein Fresko, die Madonna mit Heiligen, von ihm sich findet. Dieses, wie eine Anbetung des Kindes aus Ferentillo bei Spoleto in Berlin, eine Madonna in der Galerie in Perugia, ein Madonnenaltar von 1516 in der Unterkirche von Assisi zeigen eine Mischung der Stilelemente der drei genannten Künstler.

Ebenso wichtig, ja vielleicht noch wichtiger als Umbrien für die Entwicklung der italienischen Malerei im Quattrocento wurde eine andere Stätte der Kunstpflege in Oberitalien, Padua. Was Padua an bedeutenden malerischen Werken der vorangegangenen Periode besitzt, stammte, wie wir gesehen haben, ausschliesslich von fremden Künstlern. Den Grund zu einer selbständigen paduanischen Malerei von einschneidender, der toskanischen völlig ebenbürtiger Bedeutung legte im 15. Jahrhundert *Francesco Squarzone* (1394—1474) durch die Errichtung einer bald vielbesuchten Malerschule in Padua. Ursprünglich Schneider und Kunststicker, hatte er auf einer Reise in Griechenland antike Skulpturen und Zeichnungen danach gesammelt. Diese dienten nun in seiner um 1430 errichteten Malerwerkstatt als Vorlagen beim Unterrichte der Schüler. Diese seine Lehrmethode, dieser humanistische Kunstunterricht entsprach der gelehrten Atmosphäre der hochberühmten Universitätsstadt. An der Hochschule wurde das Studium der Antike und die wissenschaftliche Begründung der Perspektive mit Fleiss betrieben. Das wirkte auch auf die künstlerische Produktion. Man merkt den paduanischen Gemälden ebensogut den Boden ihrer Entstehung an, wie man in den gleichzeitigen Florentiner Bildern das freie, vielbewegte Leben eines grossen und mächtigen Gemeinwesens spürt. Dieser unmittelbare Zug zum Leben ist in den Paduaner Bildern wenig zu bemerken. Dagegen herrscht eine antiki-





Fig 195 Aeneas Piccolomini als Gesandter beim König von Schottland Fresko von Pinturicchio  
in der Dombibliothek zu Siena



sierende Richtung vor; das Studium des menschlichen Körpers wird durch die antike Plastik vermittelt, und wo nicht die nackte Gestalt selbst am Platze ist, wird das Aeusserliche: Kostüm, Schmuck, Gewandung, Architekturen und ihr reicher ornamentaler Schmuck der Antike entnommen. Dabei musste die Anmut und Weichheit, die bei der norditalienischen Malerei von alters her in Blüte steht, für eine Zeitlang zurücktreten und einem scharfen, oft herben Ausdruck, einer plastischen Bestimmtheit der Formen Platz machen. Diese Tendenz herrschte im 15. Jahrhundert um so unbedingter vor, als auch der hervorragendste Florentiner Künstler, der von 1444 ab in fast zehnjährigem Wirken zahlreiche Werke für Padua schuf, Donatello, einem durchaus verwandten Streben anhing.

*Squarziones* Bedeutung beruht mehr auf seiner Thätigkeit als Lehrer und Unternehmer als auf eigenen künstlerischen Fähigkeiten. Nur zwei Werke seines Namens sind bekannt, eine Glorie des hl. Hieronymus von 1452 in der Paduaner Galerie und eine Madonna im Berliner Museum, beide sehr ungleich, letztere an die Reliefkompositionen Donatellos sich anlehnend. Squarzone hatte angeblich 137 Schüler, doch nur eines einzigen wegen hat seine Werkstatt ewigen Ruhm erlangt. Dieser eine, *Mantegna*, wurde der Herrscher und Führer der norditalienischen Kunst und gilt uns als einer der grössten Künstler dieses Jahrhunderts.

*Andrea Mantegna*<sup>1)</sup> ist 1431 in Vicenza geboren und wurde als zehnjährige Waise von Francesco adoptiert. Schon mit seinen frühesten Leistungen, einem Fresko in der Lünette des Hauptportals von S. Antonio mit dem hl. Bernhardin und Antonius von 1452 und zwei Bildern aus dem Jahre 1454, dem Lukasaltar in der Brera in Mailand und der hl. Eufemia im Museum in Neapel überragt er Lehrer und Mitschüler durch den Sinn für Monumentalität, Verständnis der Perspektive, energische plastische Durchbildung in den Köpfen und der Gewandung. Um die gleiche Zeit entstanden die grossen dramatischen Kompositionen, die seinen Ruf in ganz Italien begründen sollten, die Fresken in der Christophoruskapelle der Kirche der Eremitani in Padua (1454 bis 1459). Die beiden Wände der Kapelle sind in drei Reihen übereinander mit je sechs Bildern aus dem Leben des hl. Jakobus und Christophorus geschmückt. Die Einteilung wird durch Pilaster und Frieze gegeben, die auf dunklem Grunde von Putten umspielte Fruchtschnüre zeigen; am Scheitel des spitzbogigen oberen Feldes spannen Genien eine Guirlande über die Fläche hinweg. An der rechten Wand tritt eine strengere architektonische Umrahmung mit trefflich gemaltem Gebälk hervor. Mantegna begann an der linken Wand oben mit der Berufung der Söhne Zebedäi und der Vertreibung der Dämonen durch den hl. Jakobus. Den bedeutenden Stilunterschied zwischen diesen Bildern und denen des Mittelfeldes: Jakobi Taufe des Hermogenes und sein Verhör vor Herodes Agrippa und der unteren Reihe: Gang Jakobi zum Richtplatz und sein Martyrium (Fig. 196) hat man dadurch zu erklären gesucht, dass nicht Mantegna, sondern sein Mitschüler *Niccolo Pizzolo* die oberen Bilder gemalt hat, doch ist wohl nur eine gewisse Zeit zwischen der Ausführung der oberen und der folgenden verstrichen, während der Mantegna im Studium der Perspektive, der Architektur, der Körperverhältnisse erstaunliche Fortschritte gemacht hatte. Squarzones Schule bildete ja nicht den einzigen Nährboden der Kunst in Padua. Von den fremden Künstlern, die damals dort ausser Donatello thätig waren, Paolo Uccello, Jacopo Bellini, wird er wohl ebenso grossen Nutzen gezogen haben, wie aus dem Unterricht seines eigentlichen Lehrers. Sein bis dahin

<sup>1)</sup> H. Thode, *Mantegna*. Bielefeld und Leipzig, 1897. — Ch. Yriarte, *Mantegna*. Paris, 1901. — P. Kristeller, *Andrea Mantegna*. Berlin und Leipzig, 1902.



entwickelter Stil wird charakterisiert durch ausdrucksvolle, fest auf dem Boden stehende Gestalten voll Kraft und Geschmeidigkeit, die wie aus Stein gemeißelt oder in Bronze gegossen sind, durch die mit vollendeter Kunst konstruierte, aus genauer

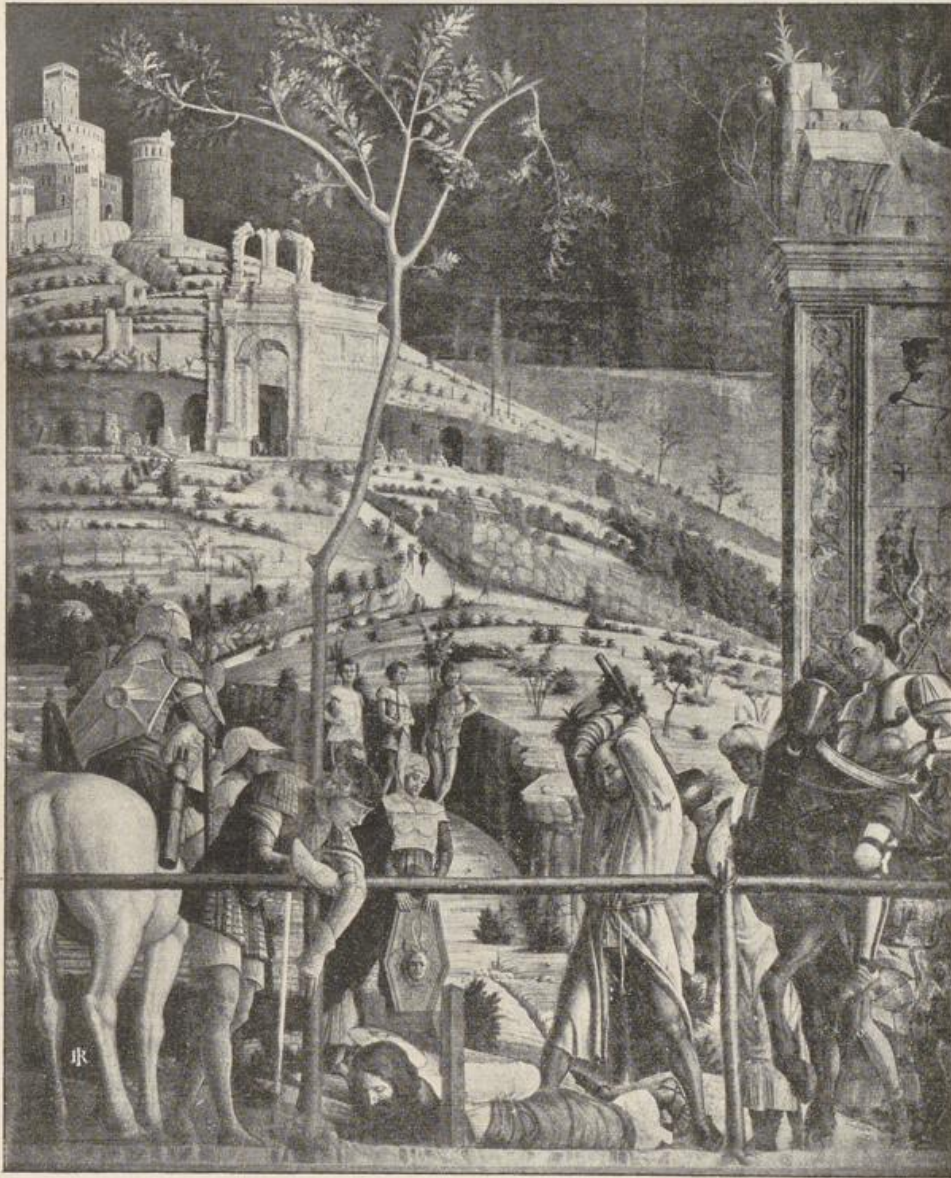


Fig. 196 Das Martyrium des hl. Jakobus Fresko von Mantegna in Padua  
(nach Photographie Anderson)

Kenntnis antiker Denkmäler heraus erfundene Architektur und die gesetzmässige Uebereinstimmung beider nach dem Standpunkt der Figuren in den verschiedenen Raumschichten. In den beiden unteren Szenen zeigt sich seine Sicherheit in der





Fig. 197 Madonna von Andrea Mantegna  
(nach Photographie Anderson)

perspektivischen Verkürzung darin, dass er entsprechend dem Gesichtspunkt des Beschauers den Augenpunkt unter die Ebene des Bildes verlegt hat, so dass nur die vorderen, etwas in Untersicht gegebenen Figuren ganz zu sehen sind, die Füße und Beine der tiefer im Bilde stehenden aber allmählich verschwinden. Das Geländer vor dem Bilde mit der Hinrichtung des hl. Jakobus, über das ein römischer Soldat lässig gebeugt ist, um zuzusehen, wie ein Scherge mit dem Fallbeil den am Boden liegenden Heiligen köpfen will, während auf der anderen Seite ein Offizier in Begleitung eines Mohren sein unruhiges Pferd zügelt, ein anderer auf einem Schimmel, gleichgültig nach hinten gewandt, mit einigen Fuss-

soldaten nur auf die Rückkehr nach der Stadt wartet, ist ein geniales Mittel, die Raumtäuschung zu erhöhen. Die Landschaft, ein kahler, felsiger Hügel mit einer Burg auf der Spitze, der hier, im Gegensatz zu den Strassenprospekten, die Scenerie bildet, entspricht, wie auch auf späteren Bildern des Meisters, völlig seinem „steinernen Stil“ in der Hervorhebung der Terrainbildung, der Blosslegung gleichsam des Knochengerüsts der Erde. Von den Bildern der Christophoruslegende an der rechten Wand, die, ebenso wie die Deckendekoration *Pizzolo*, *Bono da Ferrara*, *Ansuino da Forlì* und andere Schüler Squarziones ausführten, rühren von Mantegna nur die beiden untersten her: das Martyrium des Heiligen und seine Wegschleppung. Die Perspektive drängt sich hier nicht mehr so absichtsvoll in ihrer Künstlichkeit vor, an die Stelle des römischen Kostüms sind Zeittrachten getreten, die Köpfe sind lebendiger und bildnismässiger, die farbige Behandlung ist malerischer. Das letztere ist vielleicht dem Verkehr mit den Bellinis zuzuschreiben, deren Haupt, der alte Jacopo, 1453 Mantegnas Schwiegervater geworden war. Bevor der Meister einem schon 1456 an ihn ergangenen Rufe an den Hof Ludovico Gonzagas, des Markgrafen von Mantua, Folge leistete, hat er noch mehrere Tafelbilder vollendet: ein grossartiges Altarbild in leuchtenden Farben für S. Zeno in Verona, die Madonna auf einem reichgeschmückten, von singenden und musizierenden Putten umgebenen Thron, je vier Heiligen auf den Seitenbildern und der Kreuzigung, dem Gebet in Gethsemane und der Auferstehung an der Staffei (das erste im Original im Louvre, die beiden anderen in Tours), ferner eine Maria mit dem Kinde und Putten



mit den Leidenswerkzeugen auf dem Rahmen, die psychologische Charakterstudie einer Darstellung im Tempel in Halbfiguren (Berlin, Kgl. Gemäldegalerie), eine Anbetung der Könige (bei Lord Ashburnham in London) und endlich ein für seinen neuen Gönner ausgeführtes kleines Triptychon: Anbetung der Könige, Darstellung im Tempel und Himmelfahrt Christi, ein Kleinod der Feinmalerei, in der Tribuna der Uffizien in Florenz. Aus der ersten Mantuaner Zeit stammen wahrscheinlich: ein malerisches Seitenstück zu Donatellos Drachentöter an Or San Michele in Florenz, der hl. Georg in der Akademie in Venedig, eine Verkörperung des Ideals der norditalienischen Kunst, und ein hl. Sebastian in der Wiener Gemäldegalerie mit einer griechischen Inschrift. Während eines Aufenthaltes in Florenz im Sommer 1466 ist seine anmutige Madonna (Fig. 197) mit dem Kinde entstanden, das einzustimmen scheint in den Sphärensang der Engel, deren allerliebste Flügelköpfchen die zärtliche Gruppe im Kranze umschliessen (Mailand, Brera). Unterbrochen von kurzen Aufenthalten in Pisa und Bologna, ging dann die Ausmalung eines Zimmers des Castello di Corte (Palazzo Ducale) in Mantua vor sich. Die „camera degli sposi“ (der Ehegatten) heisst es nach den Porträtgruppenbildern Mantegnas, die in lebensgrossen Figuren an der Kaminwand den Marchese nebst seiner Gemahlin, Barbara von Brandenburg, inmitten ihrer Fa-

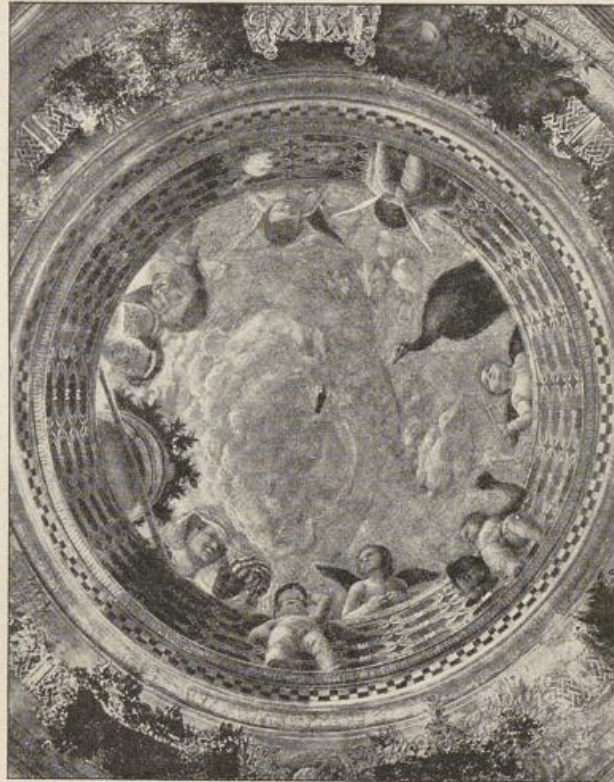


Fig. 198 Mitte der Decke in der Camera degli Sposi im Palast zu Mantua von Mantegna

milie, ihrer Freunde und ihres Hofstaates, an der Thürwand eine Begegnung des Herzogs mit seinem Sohne, dem Kardinal Francesco, vor der Stadt darstellen. In dem Raum über der Thür halten reizende Genien eine Tafel mit einer lateinischen Widmung des Künstlers an den Besteller und dem Jahr der Vollendung, 1474. Die Decke enthält, von einer prachtvollen Ornamentik eingerahmt, Putten, antike Kaiserbildnisse und mythologische Szenen; die Mitte (Fig. 198) aber wird von einer durchbrochenen Balustrade gebildet, in so täuschender Verkürzung gemalt, dass sie eine runde Oeffnung, durch die der blaue Himmel ins Zimmer schaut, zu umschliessen scheint. Auf der Balustrade steht eine Blumenvase, sitzt ein Pfau, und über sie hinweg, ins Zimmer hinein, blicken Dienerinnen der fürstlichen Familie, darunter eine Mohrin; an dem Geländer herum aber klettern drollige Flügelbübchen in mut-



willigem Spiel. Das Prinzip dieses bis zur vollkommenen optischen Täuschung geführten perspektivischen Kunststücks, das hier nur wie ein launiger Scherz wirkt, ist, wie wir gesehen haben (S. 186), von Melozzo da Forlì in grossartiger Weise ernsthaft ausgebildet worden, bis es Correggio zur Vollendung führte. — In die Zeit der Fertigstellung des heute zerstörten Wandschmucks der Belvederekapelle im Vatikan in Rom (1488–90) sind eine Madonna im Steinbruch (Florenz, Uffizien) und ein von Engeln betrauerter Christus (Kopenhagen, Museum) zu versetzen. Nach der Rückkehr nach Mantua, wo inzwischen schon ein zweiter Nachfolger Ludovicos, dessen Enkel Francesco, zur Regierung gekommen war und Isabella von Este geheiratet hatte, vollendete der Meister einen früher begonnenen Bilderzyklus, den Triumphzug Cäsars (Schloss Hampton Court bei London), dessen neun Abteilungen Goethe in klassischer Weise geschildert hat, eine auf eindringlichem Studium der Ueberlieferungen und Monumente begründete Wiederbelebung der antiken Kultur in völlig frei erfundenen Gestalten. Der gleichen Ideenwelt entstammten auch die beiden antiken Allegorien, die die geistreiche und kunstfreundliche junge Mantuaner Herzogin für ihr Privatgemach von ihm malen liess, der Parnass und der Sieg der Weisheit über die Laster (Paris, Louvre) (Seitenstücke von Perugino und Lorenzo Costa). In das letzte Dezennium des 15. Jahrhunderts fallen schliesslich drei grosse Altarbilder, die Madonna della Vittoria (Paris, Louvre) mit dem Stifter Francesco Gonzaga, dessen Niederlage gegen Karl VIII. von Frankreich am 6. Juli 1495 damit in einen Sieg verkehrt wurde, von 1496, eine Madonna in der Glorie von 1497 (Mailand, Sammlung Trivulzi) und eine Madonna mit dem Täufer und Magdalena (London, Nationalgalerie), auch ein in kühnster perspektivischer Verkürzung, mit einer grausam zu nennenden Naturwahrheit wiedergegebener Leichnam Christi, von Maria und Johannes beweint (Mailand, Brera). Von den heidnischen Stoffen, die den Künstler in seinen Mussestunden viel beschäftigten — er verstand die lateinische Sprache und hatte, woran das Bildnis Scarampis in der Berliner Galerie erinnert, in Padua wie in Florenz viel in gebildeten und gelehrten kunstliebenden Kreisen verkehrt — wandte er sich im Alter wieder zu religiösen. Und in ihrer Behandlung ist ein tiefer Schmerz und eine weltabgekehrte Schwermut zu erkennen. Ob der gewaltige Dominikanermönch Savonarola, der auch in Norditalien predigte, ihn so erschütterte, oder ob häusliche Schwierigkeiten es bewirkten, wissen wir nicht. Thatsache ist, dass er in Not und Sorgen am 15. September 1506 starb, nachdem er vergebens versucht hatte, das kostbarste Stück seiner Antikensammlung, eine Faustinabüste, zu veräussern.

Dieselben Phasen seiner inneren Entwicklung lassen sich auch an seinen Kupferstichen beobachten. Die Anfänge des Kupferstichs<sup>1)</sup> gehören in eine Geschichte der deutschen Kunst, nachdem Vasaris Erzählung von seiner Erfindung durch den Florentiner Goldschmied Maso Finiguerra als Irrtum erkannt worden ist. Ob die ältesten Florentiner Stiche älter sind als die frühesten Blätter Mantegnas, ist auch noch zweifelhaft. Jedenfalls ist Mantegna<sup>2)</sup> der Hauptmeister der italienischen Stecherkunst des 15. Jahrhunderts und der hervorragendste Maler-Stecher der italienischen Renaissance, dessen Technik — zur Modellierung sind nur Schrägstriche, keine Kreuzlagen verwendet — von der Florentiner, noch mehr von der deutschen Stichweise der Zeit abweicht. Von den 24 Blättern, die man ihm nachweist, schliessen sich die ältesten: eine Geisselung, Christi Höllenfahrt,

<sup>1)</sup> F. Lippmann, Der Kupferstich. Berlin, 1893.

<sup>2)</sup> F. Portheim, Mantegna als Kupferstecher. Jahrbuch der Kgl. preuss. Kunstsammlungen. VII, 214.



Kreuzabnahme an die Eremitanfresken und die Tafelbilder aus dieser Zeit an, zwei Szenen aus dem Triumph Cäsars begleiten den gleichnamigen Bildercyklus, zwei Bachanale und zwei Kämpfe mit Seegottheiten voll urwüchsiger Kraft und gewaltig sich äussernder Lebensfreude entsprechen seinen antik-mythologisch-allegorischen Bildern, eine ergreifende Maria mit dem Kinde, eine vom wildesten Weh erzitternde Grablegung (Fig. 199) und sein letzter Kupferstich, der dem Grabe mit der Siegesfahne entstiegene Erlöser des Menschengeschlechts zwischen dem Namensheiligen des Künstlers

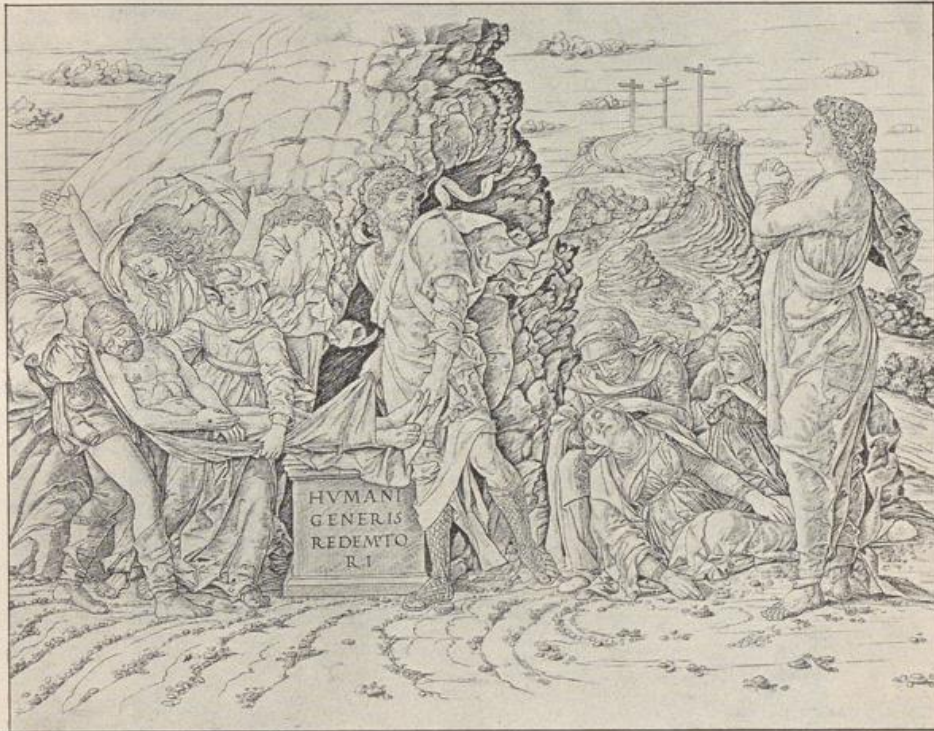


Fig. 199 Grablegung Christi Kupferstich von Mantegna

und dem hl. Longinus, der leidvollen Stimmung der letzten Jahre, als der der Natur, der Kunst und Wissenschaft zugewandte Meister im Glauben Trost suchte.

Mit dem Tode Mantegnas erlosch das Kunstleben Paduas. Aber die von ihm ausgestreute Saat blühte an anderen Orten auf. Seinen Einwirkungen konnte sich keine der oberitalienischen Schulen entziehen, auch nicht die selbständigste, die von Venedig.<sup>1)</sup>

Der Aufschwung der venezianischen Malerei im 15. Jahrhundert erfolgte nicht ganz aus eigener Kraft, aus den einheimischen Werkstätten heraus, die in handwerksmässigem Betriebe die Traditionen der byzantinisierenden Kunst des 14. Jahrhunderts bis tief hinein ins folgende Säkulum pflegten, sondern durch

<sup>1)</sup> B. Berenson, *The Venetian Painters of the Renaissance*. New-York und London, 1898.



einen Anstoss von aussen. *Vittore Pisano* aus Verona und *Gentile da Fabriano*<sup>1)</sup> aus Umbrien, (vergl. S. 190), zu Beginn des 15. Jahrhunderts berufen, den grossen Ratssaal des Dogenpalastes mit Schildereien aus der Geschichte der Stadt zu schmücken, brachten ein neues, fruchtbringendes Element in die Malerschule Venedigs. Unter dem Einfluss ihrer Thätigkeit, allerdings auch unter dem der



Fig. 200 Aus dem Altarwerk von Giovanni und Antonio da Murano in der Akademie zu Venedig

Skulptur des Trecento und Quattrocento, Donatellos namentlich, wurden Mitglieder zweier venezianischer Malerfamilien, der *Vivarini* und der *Bellini*, zu Führern der Malkunst Venedigs.

Der älteste der *Vivarini*, *Antonio*, hatte in Murano seine Arbeitsstätte, wo er zunächst mit einem Genossen, *Giovanni da Allemagna* (Johannes dem Deutschen) prunkvolle, mehrteilige Altarwerke, noch völlig gotischen Aufbaues, mit

<sup>1)</sup> *A. Venturi*, *Gentile da Fabriano und Vittore Pisano*, Jahrb. d. kgl. preuss. Kunstsammlungen. XVI, 65.



vielm Zierat und reicher Vergoldung fertigte, wie den von 1443 in S. Zaccaria in Venedig, die grosse Krönung Mariä in S. Pantaleone von 1444 und ein Triptychon von 1446, das die Akademie besitzt, mit der Madonna auf der Mitteltafel und den vier Kirchenvätern auf den Flügeln (Fig. 200). Die beiden Muranesen — sie bezeichneten ihre gemeinsamen Arbeiten gewöhnlich: IOHANNES ET ANTONIVS DA MVRANO — trennten sich später. Antonio verband sich mit seinem Bruder *Bartolommeo*. Ihr gemeinschaftliches Werk ist ein Altar von 1450, eine Madonna mit Heiligen, die aus der Certosa von Venedig in die Berliner Galerie kam. Nach vierzehn Jahren waren sie wieder getrennt; der jüngere Bartolommeo war dem Bruder überlegen. Zwei selbständige Arbeiten seiner Hand, eine Madonna mit dem Jesuskinde im Palazzo Colonna in Rom von 1471 und eine Madonna mit dem Gnadenmantel in S. Maria Formosa in Venedig von 1472 zeigen es, zugleich aber auch, was Bartolommeo von den Paduanern gelernt hat. Der dicke Goldschmuck ist verschwunden, auf ein plastisches Herausarbeiten der Körperformen ist eifriges Studium verwandt.



Fig. 201 Porträt von Antonello da Messina  
(nach Photographie Hanfstängl)

Das Haupt der *Bellini*, *Jacopo*, folgte seinem Lehrer Gentile da Fabriano, nachdem dieser seinen Auftrag in Venedig 1420 zu Ende geführt hatte, nach Florenz als Gehilfe, zu einer Zeit, da dort durch Donatello und Masaccio eine neue Kunstrichtung begründet wurde. Mit gänzlich neuen Eindrücken kehrte er in seine Vaterstadt zurück, wo er eine lebhaft, auf ganz Norditalien sich erstreckende Thätigkeit entfaltete. Gegen das Ende seines Lebens finden wir ihn in Padua, wo er seine Tochter dem Mantegna zur Frau gab. Besser als die wenigen seiner erhaltenen Gemälde gestatten uns zwei Skizzenbücher im British Museum in London und im Louvre in Paris ein Urteil über ihn. Scenen der Bibel und der Heiligenlegende wechseln darin ab mit frisch erfassten Bildern aus dem täglichen Leben der Strasse, die eine besondere Freude an der bunten Wirklichkeit bekunden, eine Schilderungslust, die auf seine Nachfolger sich übertragen hat.

Nun trat *Antonello da Messina* (1444—93) in Venedig auf. Er hatte die von den Brüdern van Eyck um die Mitte des 15. Jahrhunderts ausgebildete Oeltechnik an der Quelle, in flandrischen Werkstätten, studiert und war, wohl als er nach seiner Rückkehr in die Heimat Sizilien dort nicht die erhoffte Anerkennung und Beschäftigung fand, 1473 nach Venedig übergesiedelt. Aus der Zeit vor seiner





Fig. 202 Porträt des Sultans Mohammed II. von Gentile Bellini

Uebersiedelung stammt das älteste seiner beglaubigten Werke, das kleine Brustbild eines segnenden Christus vom Jahre 1465, jetzt in der Nationalgalerie in London, dem sich 1470 ein dornengekrönter Christus an der Säule (Sammlung Cir in Neapel) und ein mehrflügeliges Altarwerk von 1473 für S. Gregorio in Messina anreihen, jetzt in der Pinakothek der Stadt. Alle drei Bilder weisen eine Mischung flandrischer und italienischer Eigenheiten auf, ebenso wie der „Kalvarienberg“, der 1475 in Venedig entstand und von dort in das Museum zu Antwerpen kam. In den mit realistischem Vergnügen gezeichneten Figuren der beiden Schächer, die in den gewagtesten, die schwierigsten Verkürzungen bietenden Stellungen an Baum-

stämme gefesselt sind, in der scharf detaillierten Behandlung des Vordergrundes der Schädelstätte zeigt sich der Schüler der Niederländer, in der südlichen Landschaft, der edlen Gestalt Christi, in der trauernden Maria und besonders in dem betenden Johannes zeigt sich der Italiener. Auch eine Reihe von Bildnissen Antonellos, durchsichtig und metallisch glänzend in der Farbe, einander sehr ähnlich in Haltung und Beleuchtung des feingezeichneten Kopfes, die sich in Privatsammlungen Italiens, im Berliner Museum und im Louvre befinden, sind ohne die Porträts von Jan van Eyck nicht denkbar, sprechen aber auch zugleich für eine besondere Begabung Antonellos auf diesem Gebiete. Als die vortrefflichsten Beispiele der Bildnismalerei Antonellos muss man das im Louvre und das winzig kleine eines jungen Venezianers in der Berliner Galerie von 1478 bezeichnen (Fig. 201). Aber unter dem Einfluss zeitgenössischer Kollegen schwand Antonellos bedeutungsvoller Jugendstil. So steht er z. B. ganz im Banne Mantegnas in dem Sebastian der Dresdener Galerie. Mit der rühmenden Erwähnung als Porträtist und als Importeur der Oeltechnik nach dem Süden ist seine Bedeutung hinlänglich gekennzeichnet.

Die ersten, die diese für die Entfaltung einer in Venedig von jeher beliebten Farbenpracht günstige Malweise, die den atmosphärischen Einflüssen der feuchten Lagunenstadt gegenüber widerstandsfähiger war, als jede andere, mit vollem Erfolge sich aneigneten, waren die Brüder *Bellini*, *Gentile* und *Giovanni*.<sup>1)</sup> Sie waren

<sup>1)</sup> *Strong*, The brothers Bellini. London.



die Schüler ihres Vaters Jacopo, der seinen Aeltesten nach seinem Lehrer, Gentile, genannt hatte, blieben jedoch auch von ihrem Schwager Mantegna nicht unbeeinflusst.

*Gentile*, der 1464 aus Padua in die Vaterstadt zurückgekehrt war, erhielt 1474 den Auftrag zur Neuausschmückung des Gran consiglio in Venedig, musste diese Arbeit aber unterbrechen, als er 1479 nach Konstantinopel zum Sultan Mahomed II. berufen wurde, dessen Bildnis (Fig. 202) (Sammlung Layard in Venedig) er malte, sowie den Empfang einer venezianischen Gesandtschaft an der hohen Pforte (jetzt im Louvre). Nach einjährigem Aufenthalte am Bosphorus kehrte er mit der Ritterwürde heim und setzte die Arbeiten im grossen Ratssaale gemeinsam mit seinem Bruder Giovanni fort, der ihn inzwischen vertreten hatte. Der gesamte Cyklus der Gemälde, den ältere Meister begonnen, und der Vorgänge aus der Geschichte der Republik Venedig im Streite mit Friedrich Barbarossa darstellte, ist 1577 durch Brand zerstört worden. Erhalten



Fig. 203 Predigt des hl. Markus in Alexandrien von Gentile Bellini  
(nach Photographie Anderson)

aber sind uns eine Reihe von Kreuzreliquienbildern Gentiles, die aus der Scuola di San Giovanni Evangelista in die Akademie von Venedig gelangt sind und sein letztes, von dem jüngeren Bruder vollendetes Werk Die Predigt des hl. Markus in Alexandrien, ehemals in der Scuola di San Marco, jetzt in der Brera (Fig. 203). Wir können sie als Ersatz für die verloren gegangenen nehmen, wie sie schon der Aufgabe nach ihnen ähnlich sind in Auffassung und Behandlung des Stoffes. Die Scuolen, fromme, wohlthätige Bruderschaften, liessen damals, ebenso wie andere, besonders kommunale Korporationen, gern ihre Beratungszimmer mit Bildern zieren. Da galt es, das eigentliche Motiv, irgend einen Vorgang aus der Legende einzuspinnen in eine Schilderung zeitgenössischen Lebens. Mit realistischer Schärfe, mit bewunderungswürdiger Geschicklichkeit in der Komposition sind diese figurenreichen, erzählenden Werke geschaffen, die man als sehr anschauliche Milieu- und Charakterschilderungen ihrer Zeit mit den historisch so wichtigen venezianischen Gesandtschaftsberichten treffend verglichen hat. Gentile starb am 23. Februar 1507.

Sein jüngerer Bruder *Giovanni* war anderer Art. Ein zeitgenössischer Autor hatte die beiden Brüder dahin unterschieden, dass Gentile der Theorie der Malerei,



Giovanni mehr der praktischen Ausübung seiner Kunst sich beflüssigt habe. Man kann auch sagen, der Aeltere war der reflektierende, schildernde Chronist, der Jüngere der empfindende, seelenvolle Dichter. Gentile ging von der Einzelpersone aus, blieb aber auch bei ihr stehen, Giovanni erhob sich zum Typus und wurde Madonnen- und Heiligenmaler. Dazu kommt, dass er sich die technischen Errungenschaften der Oelmalerei durch Vermittelung des Antonello da Messina zu eigen gemacht hatte wie kein anderer. Ohne die Zeichnung zu vernachlässigen, rang er sich immer mehr zu einer rein malerischen Anschauungsweise durch. Sein Kolorit erreichte allmählich jene saftige Kraft, durchsichtige Klarheit, goldige Lichtwirkung, die fortan das Eigentum und Merkmal der venezianischen Schule bleiben sollte. Er ist der ehrwürdige Vater der neueren venezianischen Malerei.

Der Bellini, als den wir ihn schätzen, wurde er aber erst im hohen Alter. Seine Reifezeit beginnt etwa mit seinem sechzigsten Lebensjahre. Des Meisters frühere Bilder, von denen nur zwei „Pietà“ in der Brera in Mailand und in der Berliner Galerie (Fig. 204) genannt seien, stehen dem Mantegna so nahe, dass man z. B. das letztere Bild lange Zeit für ein Werk des grossen Paduaners gehalten hat. Ein Madonnenbild in der Akademie in Venedig (Fig. 205), inschriftlich vom Jahre 1487, also aus der Zeit, in der Giovanni Bellinis stetig fortschreitende Entwicklung die Stufe der Selbständigkeit erreichte, zeigt den einfachsten, später vielfach variierten Typus seiner zahlreichen Altarbilder für Kirche und Haus. Maria, in halber Figur, hält das vor ihr auf einer Brüstung stehende

Kind. Ein grüner Vorhang hängt hinter der lieblichen Gruppe. Zu seinen Seiten prangt nicht der bis dahin übliche Goldgrund, sondern eine freie, schöne Landschaft. Ueber die milden, schlichten Gestalten ist feierliche Ruhe gebreitet, die zu inniger Andacht zwingt. Auf anderen Bildern, meist breiten Halbfigurenbildern, gesellen sich zur Madonna rechts und links Heilige, anbetend, mit stillfeierlichem Ausdruck, wie die hl. Katharina und Magdalena auf einem von goldigen Lichtreflexen erhellten Bilde der Akademie in Venedig. Das waren die kleinen Bilder, zu denen im Hause gebetet wurde. Neben ihnen entstanden die grossen, vielfigurigen Altarbilder für die Kirchen Venedigs, vor denen die Menge auf den Knien lag. Auf ihnen erscheint

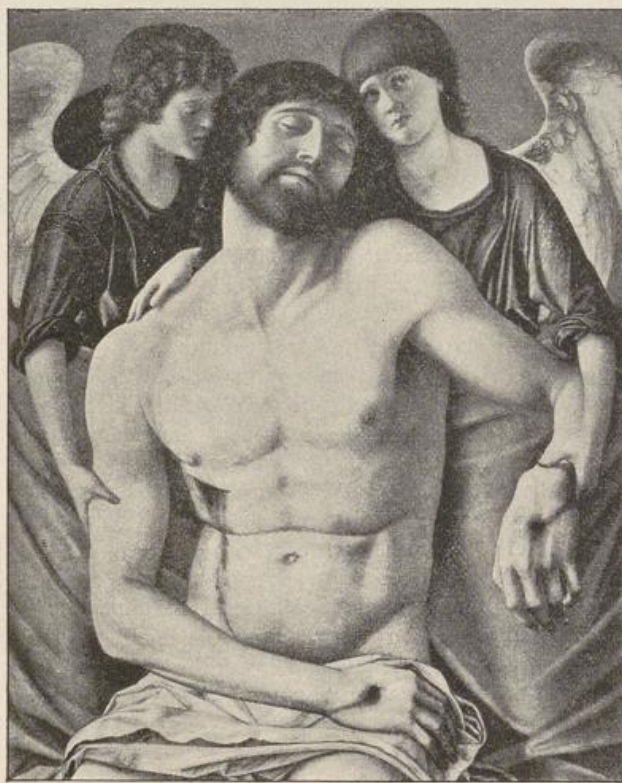


Fig. 204 Pietà von Giovanni Bellini



die Madonna als Himmelskönigin auf dem Throne, umgeben von einem glänzenden Hofstaat von Heiligen und begleitet von musizierenden Engels-Pagen.

Eines der ersten derartigen Werke, das des Meisters Ruhm in Venedig begründete, kam aus S. Giobbe in die Akademie in Venedig. Inmitten einer wundervollen, mit Marmorplatten und Mosaiken geschmückten Renaissancenische thront die Madonna mit dem Jesuskinde; eine erstaunte Handbewegung der Mutter, die in die Ferne gerichteten Blicke von Mutter und Kind scheinen auf eine Vision hinzuweisen. Rechts und links vom Thron stehen je drei Heilige, in stille Verehrung versunken, lauschend auf die Himmelstöne, die drei Engel auf den Stufen des Thrones ihren Instrumenten entlocken. Wirkt doch das Ganze selbst wie feierlicher Kirchenhymnus! Aus dem Jahre 1488 stammt der Marienaltar der Kirche S. Maria dei Frari in Venedig (Fig. 206), ein Triptychon in einem wundervollen Renaissancerahmen. Auf der Mitteltafel thront Maria mit dem stehenden Christkind auf den Knien; zu ihren Füßen stimmen zwei allerliebste Flügelbuben ihre Instrumente. Auf den Seitentafeln stehen Nikolaus von Bari mit einem Genossen und der hl. Benedikt mit einem Ordensbruder, zwei mächtige, charaktervolle Heiligenpaare, an die eine lebhaftere Erinnerung in den „Aposteln“ Dürers wiederklingt. Dürer kam 1505 nach Venedig und berichtet in einem Briefe an Pirkheimer von seinem Zusammentreffen mit dem greisen venezianischen Malerfürsten, der ihm sehr freundlich entgegenkam: Bellini hatte damals für S. Zaccaria in Venedig ein grosses Altarbild vollendet, auf dem die Madonna und das segnende Christuskind mit zwei heiligen Frauen, Katharina und Lucia, und zwei Greisen, Petrus und Hieronymus, und einem geigenden Engel in einem prächtigen Renaissancebau vereint ist. Obwohl auf allen diesen Bildern die Heiligen selten in irgend einer Beziehung zu einander stehen, sind Bellinis Altäre doch keineswegs blosse Repräsentationsstücke, wie manche Florentiner Bilder dieser Gattung, inhaltlose Zusammenstellungen von Figuren, sondern alle Einzelerscheinungen sind zusammengefasst zu ernstesten Harmonien von einem eigentümlichen poetischen Stimmungsgehalt, der hauptsächlich in der wunderbar warmen und leuchtenden Farbengebung begründet ist, dann aber auch in dem seelenvollen Ausdruck des nach innen gekehrten Gefühlslebens der adeligen und würdevollen Gestalten.

Von Bildern anderer Stoffkreise ist unter den wenigen bekannten Porträts Bellinis ein Meisterwerk, das Brustbild des Dogen Leonardo Loredan in der Nationalgalerie in London (Fig. 207), hervorzuheben. Auf anderen, religiösen Bildern, wie Christus auf dem Oelberg (London, National-



Fig. 205 Madonna von Giovanni Bellini



galerie), Taufe Christi (S. Corona in Vicenza), Verklärung Christi auf dem Berge Tabor (Neapel, Museo nazionale) oder mythologischen und allegorischen Szenen, wie der geheimnisvollen „Venus“ (Venedig, Akademie), ist die Schönheit der Landschaftsschilderung bemerkenswert, der Bellini ja auch schon in seinen Andachtsbildern ein Plätzchen erobert hatte.<sup>1)</sup> In einer grossartigen Felsenlandschaft spielt sich auch sein letztes eigenhändig vollendetes Bild ab: die Heiligen Christophorus, Augustinus und Chry-

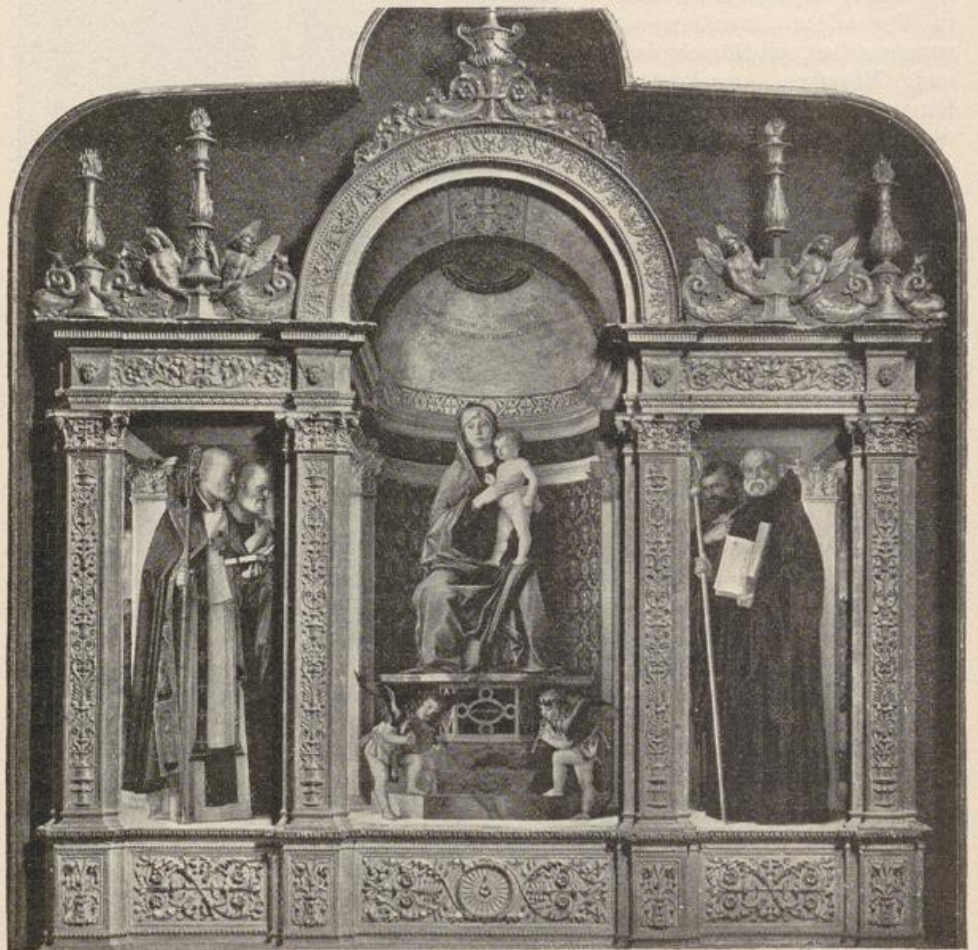


Fig. 206 Altarbild von Giovanni Bellini in S. Maria dei Frari zu Venedig

sostomus (in S. Giovanni e Crisostomo in Venedig), 1513 datiert. Am 29. November 1516 endete das fast 90jährige, nur von Sonnenschein begleitete Leben Giovanni Bellinis.

„Giambellin ist immer noch der Beste in der Malerei,“ heisst es in dem erwähnten Briefe Dürers. Diese Meinung war auch die in Venedig herrschende.

<sup>1)</sup> Vgl. E. Zimmermann, Die Landschaft in der venezianischen Malerei. Leipzig, 1893.



Wie ein Patriarch ragte Giovanni Bellini während der letzten zwanzig Jahre seines Lebens in der Künstlerkolonie Venedigs auf. Sein und seines Bruders einflussreiches Vorbild zog allmählich die Genossen der Jugend an sich, hielt die heranwachsenden Schüler völlig in seinem Bann, wies den grossen Meistern der folgenden Epoche, Giorgione und Tizian, die Bahn. So kehrte sich *Alvise (Luigi) Vivarini* (geb. um 1506), Antonios Sohn, in seinen Madonnenbildern und Heiligenaltären von den Traditionen der alten Künstlerfamilie von Murano, deren letzter Spross er war, ab, insbesondere von der Art Bartolommeos, dessen Strenge und Schärfe er zu mildern suchte, um schliesslich ganz den Brüdern Bellini nachzueifern. Auch mit ihren Arbeiten im Dogenpalast trat er auf sein eigenes Ersuchen hin an derselben Stelle mit einem Bilde in Wettbewerb, das heute verloren ist.

Aus der Schule der Vivarini ist auch noch ein höchst eigenartiger und anziehender Künstler nachzuholen, *Carlo Crivelli* (1435?—1493).<sup>1)</sup> Er hatte sich fern von der Heimat, in Ascoli in der Mark Ancona, niedergelassen, wo ihm 1490 für politische Verdienste die Ritterwürde verliehen wurde. Sonst wissen wir nichts von seinem Leben. Aber meist aus Kirchen kleinerer Ortschaften in der Nähe seines Wohnsitzes ist eine Reihe von Bildern erhalten, auf denen er seinen Namen, oft mit der Jahreszahl, seine Herkunft und zuletzt jene Standesbezeichnung angebracht hat: Bilder der Madonna (Bergamo, Galerie Lochis; Verona, Museo civico; London, Nationalgalerie; Rom, Galerie des Laterans; Budapest, Nationalgalerie; Brüssel, Königl. Belgisches Museum), der Madonna mit Heiligen (Berlin, Kgl. Museum), der hl. Magdalena (ebenda) (Fig. 208), eine Geburt Christi (Strassburg, Städtische Gemäldegalerie), eine Verkündigung von 1486 (London, Nationalgalerie) und eine Beweinung Christi von 1493 (Mailand, Brera). Sie sind durchweg mit äusserster Sorgfalt in der alten Temperatechnik gemalt, deren Gediegenheit sie in völliger Unversehrtheit und Farbenfrische bis heute erhalten hat. Konservativ wie in der Technik ist Crivelli auch in seinem Kunstcharakter. In der archaischen Auffassung und Komposition

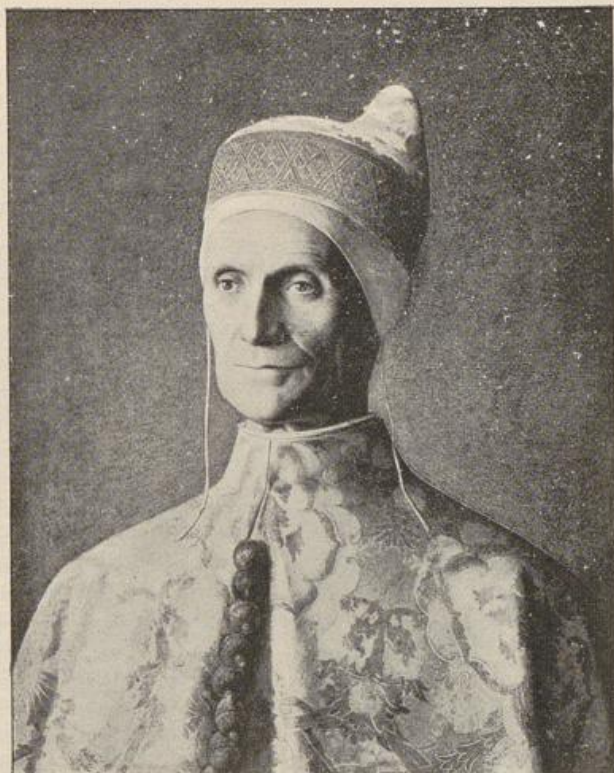


Fig. 207 Bildnis des Dogen Leonardo Loredan  
Von Giovanni Bellini

<sup>1)</sup> *Ruhsforth*, Carlo Crivelli, London o. J.



seiner Gemälde hängt er aufs engste mit den alten byzantinisierenden Meistern von Murano zusammen; seine Formensprache hat er in Padua gelernt. Doch übertreibt er häufig die Genauigkeit der Zeichnung und die Plastik der Modellierung zur Schärfe und Härte, die Bewegungen seiner mageren Figuren mit hageren Armen und dünnen, langen Fingern zu Verrenkungen, den Ausdruck ihres knöchigen Gesichts zur Grimasse. Auch in der Steigerung der festlichen



Fig. 208 Magdalena von Carlo Crivelli

Pracht der alten muranesisch-venezianischen Cereemonienbilder, in der Vorliebe für reichen bildnerischen Schmuck der Architektur, sogar plastisch herausgearbeitete Goldornamente, dicke Blumen- und Fruchtguirlanden, schwere Brokatgewänder, bunte orientalische Teppiche, funkelnde Edelsteine und Perlen, glitzernde Goldschmiedswerke, farbenschillerndes Vogelgefieder, kurz, in der Entfaltung eines Prunkes und Farbenglanzes ohnegleichen geht Crivelli oft bis an die Grenze des Ueberladenen. Eine seiner charakteristischsten und vollendetsten Schöpfungen ist die genannte „Verkündigung“ aus dem Kloster der Annunziaten in Ascoli (Fig. 209). Maria kniet vor dem Betpult in ihrem Schlafgemache, auf der Strasse vor ihrem Fenster der Engel mit dem jugendlichen Schutzheiligen von Ascoli, St. Emidius. Die Taube des heiligen Geistes ist auf einem Lichtschwall von einer Engelsglorie am Himmel aus durch ein ummauertes Loch in der Hauswand herabgeschwebt. Der Hauptvorgang wird von gut beobachteten, naturwahren Nebenscenen aus dem Alltagsleben der Strasse begleitet, wie auf niederländischen Bildern derselben Zeit. Und mit niederländischer Peinlichkeit und Treue ist alles Beiwerk, das reizende kleine Interieur, die Gestalten im Hintergrunde, Blumen, Vögel und Früchte, liebevoll geschildert; das Stoffliche ist täuschend nachgeahmt; alle Einzelheiten sind inhaltlich und farbig zu einem harmonischen Gesamteindruck verschmolzen.

Von den Nachfolgern und Nachahmern der Brüder Bellini ist *Vittore Carpaccio*, nachweisbar von 1450—1523, zuerst bei den Vivarini gebildet worden, wurde aber später ein direkter Schüler Gentile Bellinis. Sein Hauptwerk zeigt es: neun um 1490—95 gemalte grosse, lange Leinwandbilder, Scenen der Ursulalegende, aus der Scuola di S. Orsola in der Akademie in Venedig (Fig. 210). Gleich seinem Meister erzählt Car-

paccio in ihnen behaglich und anschaulich von dem festlichen Leben und Treiben des mittelalterlichen Venedig. Und wie er hier in schönen, klaren Farben das Meer und die Strassen, Burgen und Paläste, elegante Männer und Frauen schildert, hat er uns in dem hl. Hieronymus in der Zelle, in der Scuola di S. Giorgio degli Schiavoni in Venedig, das bis auf die kleinsten Kleinigkeiten vollständige Bild eines vornehmen Gelehrten-Arbeitszimmers seiner Zeit überliefert. Es gehört gleichfalls zu einer Folge von neun Bildern aus der Legende



des hl. Hieronymus, Georg und Trifonius, die zwischen 1505 und 1506 entstand. Aus einem dritten, etwas späteren Cyklus, wieder für eine Bruderschaft, die Scuola di S. Stefano, gemalt, sind zwei Bilder in deutschen Galerien: in Berlin die Weihung des Stephanus zum Diakonen (1511) und in Stuttgart seine Steinigung (1515); auf ihr hat der Künstler die Peiniger des Märtyrers in orientalische Trachten, die er liebte, gesteckt. Von den übrigen Werken des Künstlers ist eines im Museo Correr in Venedig sehr merk-

würdig, zwei junge Damen in reicher Tracht auf dem Balkon ihres Hauses, ein genrehaftes Gruppenbildnis. *Giovanni Battista*, genannt *Cima da Conegliano* (1489 bis 1508) wurde aus einem Zögling Alvise Vivarinis ein Schüler Giovanni Bellinis (Fig. 211). Er malte Andachtsbilder wie dieser, nur dass die Halle, in der die Madonna thront, wie auf dem Bilde der Akademie, oder Johannes der Täufer inmitten anderer Heiliger steht, wie in S. Maria dell' Orto in Venedig, nicht geschlossen, sondern nach allen Seiten hin offen ist, damit der Blick frei wird auf idyllische, etwas melancholische Berglandschaften in herbstlicher Färbung. Wieder und wieder schildert er sie, auch auf dem ausgezeichneten Bilde Christus und Thomas in der Akademie (Fig. 212) wohl in Erinnerung an seine Heimat Friaul. Auch *Marco Basaiti* (1490 bis 1521)

stammte dorthier; er war zuerst im Atelier Alvise Vivarinis, dessen letztes Bild er vollendete; auch er geriet unter den Einfluss Bellinis und auch er malte gern Landschaften, doch nicht sanfte Hügelketten, sondern wild zerklüftete Felspartien, die steil zum Meere abfallen, wie auf seinen öfter vorkommenden Hieronymusbildern (London, Venedig, Mailand) oder auf der Berufung der Söhne Zebedäi, von 1510 in der Akademie, einem sehr beachtenswerten Bilde, dessen Motiv der Künstler fünf Jahre später noch einmal in einem Bilde der K. Gemäldegalerie in Wien behandelte. Dort befindet sich auch ein ansprechendes schönes Jünglingsbildnis von ihm in der Akademie. *Andrea*



Fig. 209 Verkündigung von Carlo Crivelli



*Cordeliaghi*, genannt *Previtali*, hat sich zwar z. B. auf einem Madonnenbilde der Galerie von Bergamo von 1506 ausdrücklich als Schüler Giovanni Bellinis bezeichnet — vielleicht, um sich in der Provinzstadt, seinem Geburtsorte Bergamo, damit ein besonderes Ansehen zu geben — kann aber unmöglich lange in Venedig gewesen sein, da wir ihn schon frühzeitig wieder in Bergamo finden, wo er 1528 starb. Sein Stil ist auch zum mindesten ebenso lombardisch wie bellinesk. Von



Fig. 210 Ankunft der hl. Ursula in Köln Aus einem Wandbilde von Vittore Carpaccio

*Vincenzo di Biagio*, genannt *Catena*, aus Treviso (1495—1531) gehört ein Bild, das Martyrium der hl. Christina in Santa Maria Materdomini in Venedig, seiner ganzen Erscheinung nach schon dem Cinquecento an. Vasari rühmt den Künstler als Porträtisten. Sein Bildnis des Raimund Fugger aus dem Kaufhause der Deutschen hängt heute in der Berliner Galerie, sein Doge Lore-dano in der zu Bergamo, das Bildnis eines Domherrn in Wien. In anderen Bildern ist er durchaus abhängig von Giovanni Bellini. In noch höherem Grade



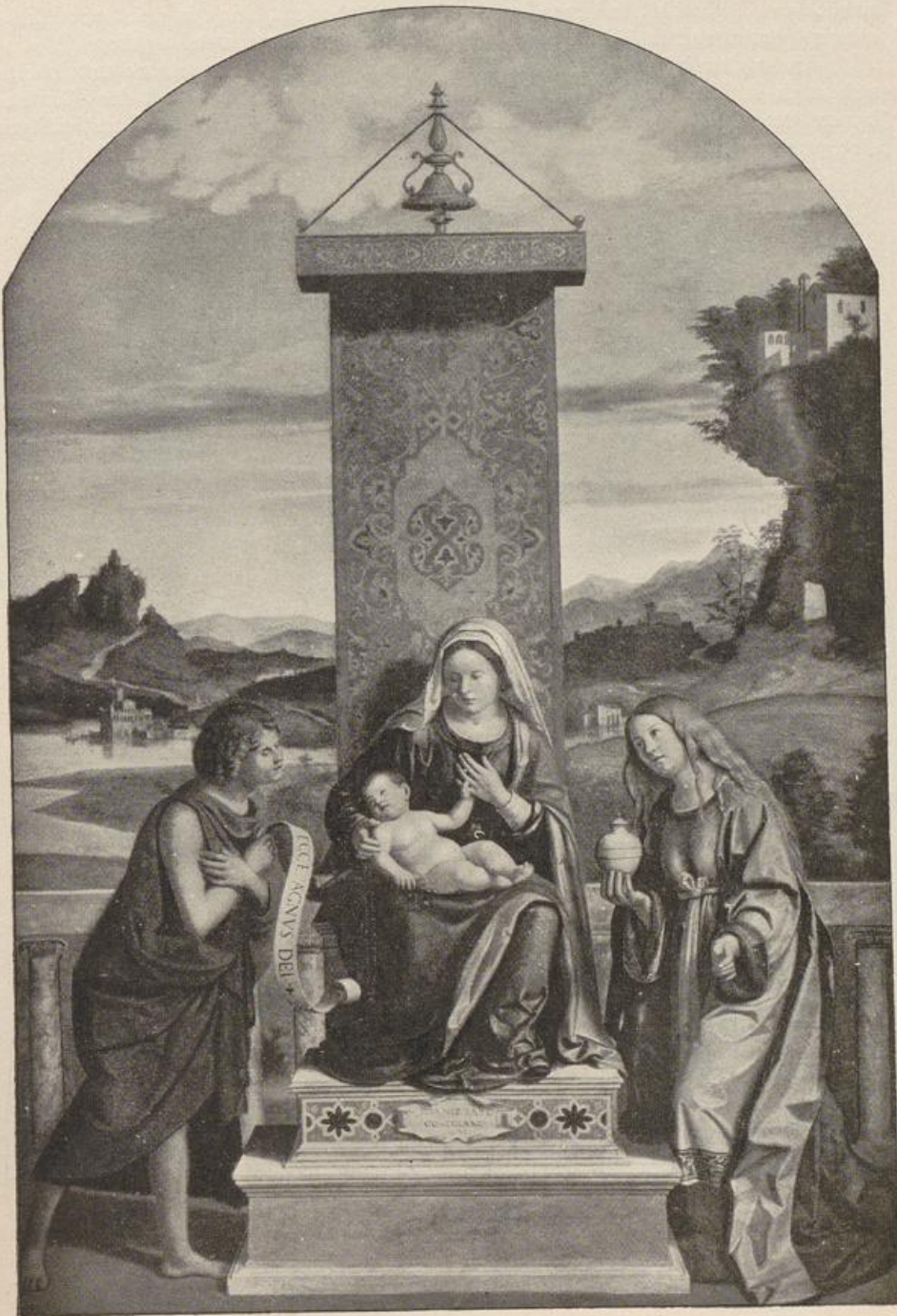


Fig. 211 Madonna mit Heiligen von Cima da Conegliano



gilt das von unselbständigen Künstlernaturen wie *Benedetto Diana*, *Francesco Bisolo*, *Marco Belli* u. a., in deren handwerklich tüchtigem, doch in geistloser Nachahmung erstarrendem Schaffen der Bellinismus gewissermassen ausklingt.

Unter dem Einfluss des Piero della Francesca und des Squarzone entwickelte sich auch in Ferrara eine Lokalschule, getragen von der Gunst des Fürstenhauses der Este, das ständig einen Kreis von Gelehrten, Dichtern, Künstlern um sich versammelte, den Glanz der Hofhaltung zu erhöhen.<sup>1)</sup> Die beiden Häupter der



Fig. 212 Christus und Thomas von Cima da Conegliano

älteren ferraresischen Schule sind *Cosma Tura*, gen. *Cosmé* (1432—95), und *Francesco Cossa* (1435—77).

Von *Cosma Tura*<sup>2)</sup> sind sämtliche Monumentalwerke verloren gegangen, auch

<sup>1)</sup> *G. Gruyer*, *L'Art Ferrarais à l'époque des princes d'Este*. Paris, 1897. — *A. Venturi*, Beiträge zur Geschichte der ferraresischen Kunst. *Jahrb. d. K. preuss. Kunstsammlungen*. VIII, 71.

<sup>2)</sup> *A. Venturi*, *Cosma Tura*, gen. *Cosmé*. *Jahrb. d. Kgl. preuss. Kunstsamml.* IX, 3. — *F. Harck*, Verzeichnis der Werke des *Cosma Tura*. Ebenda S. 34.



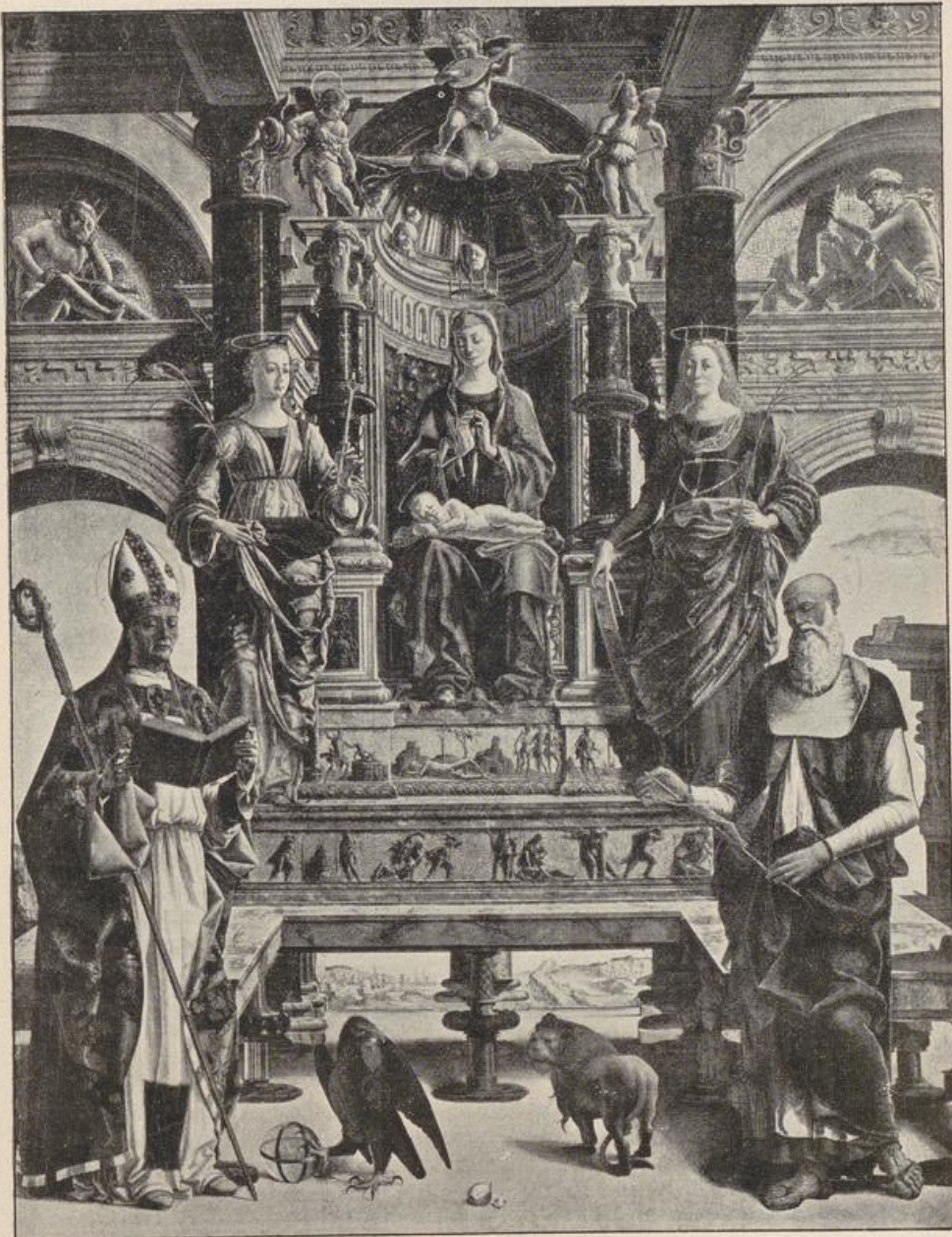


Fig. 213 Thronende Madonna von Cosma Tura

sonst mehr Bilder überliefert, als erhalten oder erkannt, die meisten in verschiedenen Privatsammlungen und öffentlichen Galerien zerstreut; unter seinen Zeichnungen finden sich eine Menge Vorlagen für das Kunsthandwerk, namentlich für Textilarbeiten und Waffen. Der Dom von Ferrara besitzt nur die beiden 1469 von





Fig. 214 Gruppe der Weberinnen aus dem Fresko im Pal. Schifanoia zu Ferrara Von Francesco Cossa

mut der Florentiner Heiligen zeigen sie das charakteristische Merkmal der gesamten ferraresischen Schule: neben der Eckigkeit der Formen ein mürrisches, stolzes Wesen. Dem Tura sehr ähnlich, nur einfacher und vornehmer, ist *Francesco Cossa*. Er siedelte schon 1470 nach Bologna über, zu einem neuen Gönner, Giovanni II. Bentivoglio, den er mit seiner Gemahlin, einer geborenen Sforza, auf einem in der scharfen Profilstellung der Köpfe an den Medailienstil erinnernden Doppelbildnis (in Pariser Privatbesitz) gemalt hat. Aus dem Jahre 1472 besitzt die Pinakothek in Bologna ein signiertes Madonnenbild Cossas mit zwei Heiligen und dem Stifter. Aus der Sammlung Costabili in Ferrara erwarb die Berliner Galerie eine Allegorie des Herbstes in Gestalt einer vollkommen naturalistisch aufgefassten, von der Arbeit heimkehrenden Winzerin, die in ihrer ganzen Erscheinung und der *plein air*-Beleuchtung, in der sie gemalt ist, auf Anregungen Piero della Francescos zurückgeführt werden muss, dem diese Tafel früher zugeschrieben wurde. In Bezug auf die Darstellung berührt sie sich mit dem zum grössten Teil allegorisch-symbolischen Inhalt des Gesamtdenkmals der älteren ferraresischen Schule, den zur Hälfte übertünchten Fresken im Palazzo Schifanoia in Ferrara (1469–71).<sup>1)</sup> Auf Streifen übereinander und Feldern innerhalb der Streifen sind miniaturartig fein durchgeführte Bilder

Tura gemalten einstigen Orgelthüren: eine Verkündigung und den heiligen Georg im Kampf mit dem Drachen. Die mit grösster Genauigkeit gezeichneten Figuren sind knochig und derb, die Gewandung knittig, die emailartige Färbung kühl und hell. Sein Hauptwerk: eine thronende Madonna (Fig. 213) mit den Heiligen Apollonia, Katharina, Augustinus und Hieronymus in der Berliner Galerie blendet geradezu durch den fabelhaften Prunk des architektonischen Aufbaues des Thrones, sein verschiedenartiges, kostbares Material: Marmor, Bronze, Kristall, seine überreiche Ornamentik, wie durch die Pracht der smaragdgrünen, scharlachroten und goldstrotzenden Gewänder der würdevollen Heiligen. Gegenüber der An-

<sup>1)</sup> F. Harck, Die Fresken im Palazzo Schifanoia in Ferrara. Jahrb. der Kgl. preuss. Kunstsammlungen V, 99.



aus dem Leben Borsos von Este, Herzogs von Ferrara, des Erbauers des Schlosses, dargestellt, ferner Monatsbeschäftigungen, die Zeichen des Tierkreises und die die Monate regierenden Götter auf Triumphwagen. „Das Ganze ist eine von jenen astrologisch-sinnbildlichen Encyklopädien, in deren Geheimnis zu sein das Glück der damaligen Gebildeten war.“ Heute haben besonders einzelne Darstellungen, wie z. B. Cossas Weberinnen (Fig. 214), neben dem künstlerischen ein hohes kulturgeschichtliches Interesse. Der Anteil der einzelnen Künstler an der ganzen Arbeit, die wohl der Leitung Cosma Turas unterstand, ist noch nicht völlig geklärt.



Fig. 215 Musenhof der Isabella d'Este von Lorenzo Costa

Von einem Schüler und Nachfolger Turas, *Ercole de' Roberti Grandi* (1513), besitzt die Sammlung Thiem in San Remo einen hl. Hieronymus, das Berliner Museum u. a. einen Johannes d. Täufer, beides langgestreckte, hagere Gestalten, gleich den Männerfiguren Turas; das Bild des Täufers ist auch landschaftlich sehr bedeutend.

Der Führer der jüngeren Malergeneration von Ferrara war *Lorenzo Costa*. Er wurde 1560 in Ferrara geboren, war von 1483 ab in Bologna tätig, von Giovanni II. Bentivoglio berufen, 1509 in Mantua am Hofe der Gonzaga, wo er 1535 starb. In Ferrara war er der Schüler Turas und Robertis, in Bologna wurde er von seinem anfänglichen Schüler Francia und damit indirekt von Perugino beeinflusst, in Mantua trat er die Erbschaft Mantegnas an, mit andern Worten: sein frischer ferraresischer Realismus wird unter umbrischem Einflusse durchdrungen von Anmut



und seelischer Empfindung, um zuletzt bei der Ausschmückung des „Studiolo“ der Isabella d' Este den dort von Mantegna für allegorisch-mythologische Darstellungen festgelegten Stil aufzunehmen. Denn Costa war zwar ein malerisches Talent, aber kein eigentlich schöpferisches Genie; er bedurfte der Anregungen von aussen und liess sich nur allzuleicht durch sie beeinflussen. Er zeichnet sich aus durch ein leuchtendes Kolorit, namentlich durch eine wunderbare bläuliche Farbe, auch ist er ein Meister in der Landschaft. Seine Hauptwerke finden sich in Bologna, in der Pinakothek und in S. Giacomo maggiore, wo er an dem Freskenzyklus in der Kapelle der hl. Cäcilie mit zwei Bildern: Valerians Bekehrung durch den Papst und seine Schenkung an die Armen beteiligt ist. Sein bedeutendstes Werk ist eine Krönung Mariä im Chor von S. Giovanni in monte. Eine Pietà von 1501 und eine Darstellung im Tempel von 1503 besitzt das Berliner Museum. Die beiden Stücke, die Costa zu dem phantastisch-allegorischen Bilderschmuck des Zimmers der Isabella Gonzaga beigezeichnet hat<sup>1)</sup>, „Der Musenhof der Isabella Gonzaga“ (Fig. 215) und „Der Hain des Gottes Komos“ hängen heute mit den übrigen zusammen im Louvre, wohin sie aus dem Besitz Richelieus kamen.

Costas bester Schüler ist ein *Ercole Grandi* (1470—1531), dessen Existenz lange Zeit durch den vorhin erwähnten Namensvetter verschleiert worden ist. Nur eine geringe Anzahl von Bildern seiner Hand ist bis heute festgestellt, darunter ein hl. Georg in der Galerie Corsini in Rom und eine auf einem mit Steinreliefs und bildlichen Mosaiken reich verzierten Throne sitzende Madonna mit vollen, abgerundeten Formen, zu deren Seiten ein schwärmerisch-asketischer Täufer und die Prachtgestalt eines jugendlichen Ritters, des hl. Wilhelm, stehen. Das wundervolle Bild wurde für die Chiesa della concezione in Ferrara gemalt und kam aus der Galerie Strozzi in die Nationalgalerie in London, die neben der Berliner den besten Ueberblick über die ferraresische Schule ausserhalb Italiens gewährt.

In Bologna gab es neben dem unbedeutenden Squarzone-Schüler *Marco Zoppo* in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts nur einen hervorragenderen einheimischen Maler: *Francesco Francia*, eigentlich *Francesco di Marco Raibolini* (1450—1517). Er war von Haus aus Goldschmied, Münzmeister und Stempelschneider und wandte sich erst mit dreissig Jahren etwa zur Malerei, angeregt wahrscheinlich durch die Thätigkeit Lorenzo Costas in Bologna, als dessen Schüler und späterer Werkstattgenosse er gilt. Eine seiner frühesten malerischen Arbeiten ist eine heilige Familie in der Berliner Galerie, die er laut Inschrift für seinen Freund, den Dichter Bianchini, Senator von Bologna, gemalt hat. Hier kämpft er noch mit den Schwierigkeiten der für ihn neuen künstlerischen Ausdrucksweise. Die Zeichnung ist herb und streng, die emailartig glatte Farbe auffallend bunt. Die Härte der Umrisse und die Glätte des Kolorits aber verlor sich allmählich. Schon auf einer Madonna mit sechs Heiligen und einem lautenspielenden Engel in der Pinakothek in Bologna ist seine Farbe leuchtend und hellglänzend, seine Gestalten zeigen eine liebliche Schönheit und innigen Gefühlsausdruck, Eigenschaften, die nur durch Beziehungen zu Perugino erklärt werden können, obwohl sie bisher nicht nachgewiesen sind. Durch die Verbindung mit Costa, mit dem er in einen noch nicht bestimmt festgestellten Austausch im Geben und Nehmen trat<sup>2)</sup>, entstand dann bei ihm ein merkwürdig gemischter Stil. Der derbe Realismus Costas vereinigte

<sup>1)</sup> R. Foerster, Die Bilder des Studiolo der Isabella Gonzaga. Jahrb. der Kgl. preuss. Kunstsammlungen XXII, 154.

<sup>2)</sup> E. Jacobsen, Lorenzo Costa und Francesco Francia. Jahrb. der Kgl. preuss. Kunstsammlungen XX, 159.



sich nur widerwillig mit der umbrischen Sentimentalität, wenn auch Francias gesunde Frische ihn davor bewahrte, diese bis zum verhimmelnden Schmachten des alternden Perugino zu steigern. Immerhin bildete sich dadurch in den Gesichtern seiner Figuren ein wunderlicher Ausdruck des „Gekränktheits“ aus. „Hauptsächlich die weiblichen Heiligen und die Madonnen scheinen dem Beschauer einen Vorwurf darüber zu machen, dass er die Unbescheidenheit hat, sie anzusehen“



Fig. 216 Altarbild in S. Giacomo Maggiore zu Bologna von Francesco Francia

(Burckhardt). Eines seiner vollendetsten Werke, ähnlich der Madonna in S. Martino, ist das herrliche Altarbild der Bentivogliokapelle in S. Giacomo Maggiore in Bologna (Fig. 216), auf dem in einer prächtigen Architektur die Madonna mit musizierenden Engeln und Heiligen — darunter ein wunderschöner Sebastian — vereint ist. Dasselbe Thema behandelte Francia in Bildern der Brera in Mailand, der Eremitage zu St. Petersburg, der Galerie



in Parma, andere, wie z. B. eine Anbetung des Christkindes in einem Gemälde in der Pinakothek in Bologna; ein gutes Porträt, das des Evangelista Scappi, hängt in den Uffizien in Florenz. Von seinen kleineren Madonnenbildern, Bildern innigen Familienglücks, besitzen die Galerien Borghese in Rom, die in Dresden und Berlin, die Münchener Pinakothek und die Eremitage in St. Petersburg Beispiele. Immer ist der sich gleichbleibende liebliche, milde Frauentypus der in stiller Andacht versunkenen Maria, ihr frommer, leise-schwärmerischer Ausdruck anziehend, ja ergreifend. Besonders berühmt ist Francias Madonna in der Rosenhecke in der Münchener Pinakothek (Fig. 217). Die zarte, jungfräulich-reine Erscheinung der Maria, die in gottschauendem Versunkensein mit über der Brust gekreuzten Armen leise die Kniee vor dem ins Gras gebetteten Kindlein beugt, der Gottesfriede, der über der Landschaft und dieser anmutigen Gruppe liegt, die feinen, hellen, zu einem Silberton verschmolzenen Farben, das alles vereinigt sich zu einem geradezu wehevollen Eindruck. In derartigen ruhigen Kompositionen ohne Handlung liegt die Stärke Francias; wenn er, wie namentlich in seiner letzten Zeit, dramatisch bewegte Szenen schildern will, z. B. eine Kreuzabnahme (in der Galerie zu Parma), streift er die Grenzen seiner Begabung. In den beiden Fresken für S. Cecilia, der Vermählung und dem Begräbnis der hl. Cecilia, steht er schon unter

dem Einfluss Raffaels. Als Raffaels Heilige Cäcilie nach Bologna kam, soll, wie die Legende erzählt, der erschütternde Eindruck dieses Werkes seinen Tod herbeigeführt haben.

Von seinen Schülern, seinen Söhnen *Giacomo* und *Giulio Francia*, *Amico Aspertini* und *Timoteo Viti* ist letzterer der bekannteste. In Ferrara 1467 geboren verpflanzte er 1495 die Art seines Lehrers nach Urbino, wo er in Beziehungen zu Raffael trat. Zum Gefolge Francias gehört auch der Romagnole *Francesco Zaganelli*, nach seinem Geburtsorte *Cotignola* genannt (thätig 1505 bis 27), von dem die Stadtgalerie in Forlì einen Gottvater in der Glorie, von Heiligen verehrt, besitzt.

An der Spitze der Schule von Vicenza, die eine Mischung paduanischer und veneziani-



Fig. 217 Madonna, das Kind anbetend Von Francia München, Pinakothek (Nach Photographie Bruckmann)



scher Einflüsse zeigt, steht *Bartolommeo Montagna* aus Brescia (1445—1523). Seine Madonna mit Heiligen von 1499 in der Brera, die als eines der schönsten Bilder Oberitaliens gilt (andere Madonnen in Berlin und Vicenza), schliesst sich in der Komposition eng an Giovanni Bellinis grosse Altäre an, in der statuarischen Haltung der Figuren aber, namentlich des heiligen Sigismund, an Mantegna. Auch die kraftvollen Charaktere der beiden erhaltenen Heiligenpaare der z. T. zerstörten Fresken in S. Nazaro e Celso in Verona, wie die ergreifende Beweinung Christi in Monte Berico bei Vicenza erinnern an die Schule von Padua. In der „Beweinung“ ist die Schroffheit Mantegnas allerdings bedeutend gemildert. Montagna ist überhaupt kein sklavischer Nachahmer, sondern er verarbeitet die empfangenen Eindrücke selbständig, vornehmlich auch mit seiner eigenen Palette. Die landschaftlichen Teile seiner Bilder zeigen frische, lebhaft Lokalfarben, einen klaren, kalten Luftton, womit die tiefen, gesättigten Farben der Gewänder seiner Figuren vortrefflich harmonieren.

Ein eingeborener Vicentiner war der Maler *Giovanni Buonconsiglio* oder *Marescalco*, der sich später an Antonello da Messina anschloss, nach Venedig übersiedelte und dort starb. (Madonna mit dem hl. Cosmas und Damianus von 1497 in Venedig, Beweinung Christi in der Galerie in Vicenza, Madonna mit vier Heiligen von 1502 in S. Rocco in Vicenza, Madonna in Montecchio maggiore von 1519.)

Der Begründer der italienischen Medaillenkunst, *Vittore Pisano*, gen. *Pisanello*, hat auch als Maler — als solchen bekennt er sich ausdrücklich auf seinen Medaillen — eine grosse Bedeutung als Uebergangskünstler von der Gotik zur Frührenaissance in Verona. Dort ist er um 1380 geboren, also vor Squarzone und Masaccio. Sein Leben war ein Wanderleben. Von einem Fürstenhofe seines Landes zum andern ziehend, durchreiste er fast ganz Italien vom Norden bis zum Süden. In Verona hat er das Grabmal des 1420 verstorbenen Brenzoni in S. Fermo mit Fresken, einer Verkündigung und den beiden Heiligen Georg und Michael, geschmückt. Die Körperlichkeit der Gestalten und die Vertiefung des Raumes zeigen ihn trotz einiger deutlicher Merkmale gotischer Kunstweise schon hier als Vertreter des Quattrocento. Kurz darauf wurde er (s. S. 204) nach Venedig gerufen, um mit Gentile da Fabriano zusammen den Ratssaal des Dogenpalastes auszumalen, dessen Bilder zerstört sind. Auch seine Fresken im Festsaal des Schlosses in Pavia, gemalt im Auftrage Filippo Maria Viscontis, und die Cyklen, die Papst Eugen IV. 1431 im Hauptschiffe der Lateranskirche in Rom von ihm ausführen liess, sind nicht erhalten. Nach Erledigung des Auftrages in Rom machte der Künstler in Ferrara Halt, wo sich im Schlosse der Este die Abgesandten der morgenländischen und abendländischen Kirche versammelten, um wegen der Türkengefahr zu verhandeln. Das bunte Treiben am Hofe, die fremdländischen Physiognomien und Trachten haben ihn zu mannigfachen, mit peinlichster Sorgfalt spitz gezeichneten Skizzen veranlasst (150 Zeichnungen im Codex Valardi im Louvre, andere in der Albertina in Wien). Aus dieser Zeit stammt wohl auch ein höchst reizvolles weibliches Bildnis (Fig. 218) Pisanellos im Salon carré des Louvre mit einem sonderbaren Hintergrunde von Blüten und gaukelnden Schmetterlingen, das sich, wie viele seiner naturalistischen Detailstudien, merkwürdig mit der Kunst der Japaner berührt. Die Dargestellte ist Margareta Gonzaga, die erste Gemahlin Lionello d'Estes, die 1439 starb. Das Pendant zu dem Bilde, das Porträt Lionellos, befindet sich in der Sammlung Morelli in Bergamo. Seine Züge trägt auch ein hl. Georg, dem mit dem hl. Antonius zusammen auf einem Bilde Pisanos in der Nationalgalerie in London die Madonna in der Glorie über den Wipfeln eines Pinienhaines erscheint. 1441 malte Pisano im Speisesaale des Schlosses der Gonzaga in Mantua





Fig. 218 Bildnis einer Dame von Vittore Pisano

erhaltene Tondo mit der Anbetung der Könige in Berlin her, das den Inhalt der Kunst des Meisters gewissermassen zusammenfasst, aber auch auf eine höhere Stufe erhebt durch die Vertiefung der Landschaft, eines Motivs vom Gardasee. In den Kostümen und in der Art, wie die italienischen Fürsten jener Zeit zu reisen pflegten, mit einem grossen Tross von Dienern, Pferden, Hunden und Jagdfalken, sind die heiligen drei Könige zur Hütte in Bethlehem gekommen, vor der die heilige Familie sich niedergelassen hat, und auf der ein farbenschillernder Pfau sitzt.

Die zahlreichen Veroneser Maler der zweiten Hälfte des 15. und des beginnenden 16. Jahrhunderts sind keine irgendwie hervortretenden Künstlererscheinungen. Ihre Beschäftigung bestand hauptsächlich in der Miniaturmalerei und der Fassadendekoration, die in der Etschstadt sehr beliebt war. Auch *Stefano da Zevio* und *Liberale da Verona* z. B. sind aus der Buchmalerei hervorgegangen. Einem hl. Sebastian in der Brera von Liberale sieht man das sofort an dem Hintergrunde an, einem minutiös durchgeführten gondelbelebten Kanalprospekt, während der Heilige eine Aktfigur Paduaner Schulung ist. *Francesco Bonsignori* (1455—1519) ist dem Montagna verwandt (Madonna mit Heiligen in S. Bernardino und anderen Kirchen). *Domenico* und sein Sohn *Francesco Morone* haben die Fresken der Antoniuskapelle und des Refektoriums im Bernhardinkloster in Verona geschaffen. Von Francesco allein rührt die malerische Ausschmückung der Sakristei von S. Maria in Organo in Verona her.

Jagdscenen. Seine Kunst der Tierdarstellung wird in den Lobeshymnen, mit denen zeitgenössische Dichter ihn feierten, besonders gepriesen. Eine Anschauung davon giebt uns ein kleines Bildchen, St. Eustachius in der Nationalgalerie in London, mit einem Pferde, Hirschen, Hunden, Häschen, Reiher und Pelikanen. So zierlich die Tiere gemalt sind, so sehr lässt die Naturwahrheit der Terrainwiedergabe zu wünschen übrig. Später treffen wir den Künstler noch einmal in Verona wieder, wo er an der Eingangswand der pellegrinischen Kapelle in S. Anastasia die Befreiung der hl. Margareta durch den Ritter Georg malte, dann am Hofe in Rimini und in Neapel. 1451 ist er gestorben. Vielleicht von einem Schüler Pisanellos rührt das wunderbar er-



In der Lombardei ragte um diese Zeit die Schule von Mailand hervor, deren Anfänge ebenfalls an die Paduaner Richtung anknüpfen. Ein Squarzone-schüler, *Vincenzo Foppa*, wird als der Hauptmeister angesehen, obwohl er in Brescia ansässig war und dort als Stadtmaler 1492 starb. Er hat aber so viel in Mailand gearbeitet, dass er diese Stadt als seine zweite Vaterstadt betrachten konnte. Von seinen historischen und religiösen Wandbildern in verschiedenen oberitalienischen Städten ist nur ein Martyrium des hl. Sebastian in der Brera erhalten. Der Hieronymus und ein kleines Bild der Kreuzigung von 1456 in der Galerie zu Bergamo zeigen völlig mantegnesken Stil, sind scharf gezeichnet und effektiv beleuchtet, auch in der architektonischen Umrahmung die antiki-sierenden Tendenzen der Paduaner Schule verratend. Zu Foppas Schülern gehört *Bernardino de' Conti*, von dem es eine Anzahl nachlässig behandelte Porträts, meist Halbfiguren in Profilstellung, giebt (ein Prälatenbildnis in Berlin und ein Knabenporträt Francesco Sforzas im Vatikan) und *Ambrogio da Fossano*, gen. *Borgognone* († 1523). Zahlreiche Werke, Wand- und Altarbilder, von ihm finden sich in der Certosa bei Pavia, an deren Bau er beteiligt war. Auch *Bramantino* (1455—1536 ?) — sein Familienname war *Bartolommeo Suardi* — für den ein Freskobild der Madonna mit Engeln in der Brera bezeichnend ist, war zugleich Architekt, die letzte Zeit seines Lebens, nachdem ihn Bramante, der selbst auch malerisch tätig war, von Mailand nach Rom gezogen hatte, sogar vorwiegend. Ein Skizzenbuch von ihm mit römischen und Florentiner Gebäuden wird in der Ambrosiana neben einer merkwürdigen Anbetung des Kindes aufbewahrt.

Ausser diesen Künstlern war eine Schar anderer, aber nur mittelwertiger Maler in der Lombardei tätig, wie z. B. die oft gemeinsam arbeitenden *Bernardino Zenale* und *Bernardino Buttinone*. Selbst bis nach Piemont hin lässt sich die Einwirkung des neuen Stils verfolgen, obwohl seine Aufnahme in dieser Entfernung von den Mittelpunkten des künstlerischen Lebens des Landes eine mehr oberflächliche war. *Giovanni Donato Montorfano* malte 1499 im Refektorium von S. Maria delle Grazie in Mailand ein grosses Kreuzigungsbild. An der Wand gegenüber strahlte damals, heute nur noch eine Ruine, das Abendmahl Lionardos. Lionardo ist der Name, der der Mailänder Kunst unvergänglichen Ruhm erwerben sollte.