



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Handbuch der Kunstgeschichte

<<Die>> Renaissance in Italien

Springer, Anton

Leipzig [u.a.], 1896

B. Das 15. Jahrhundert. Frührenaissance

[urn:nbn:de:hbz:466:1-94400](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-94400)



B. Das 15. Jahrhundert: Frührenaissance.

1. Architektur.



uf dem Umwege über Frankreich empfingen wir den Taufnamen für das glänzendste Zeitalter der italienischen Kunst. Doch verstanden die Italiener unter dem „rinascimento“ zunächst nur den allgemeinen Aufschwung der Kunst im Gegensatz zum barbarischen Mittelalter, während wir mit der „Renaissance“ einen besonderen Nebengriff verknüpfen, an die Wiedergeburt der antiken Kunst denken. So gefaßt, verleitet der Name leicht zu dem Mißverständnisse, als ob die italienischen Künstler schon im 15. Jahrhundert eine unmittelbare und vollkommene Anlehnung an die Antike sich zum Ziele gesetzt hätten. Das war bekanntlich nicht der Fall. Sie verehrten das klassische,



Fig. 37. Pilasterkapital. Venedig, S. Maria de' Miracoli.

namentlich das ihnen allein näher bekannte römische Altertum als Heroenzeitalter und empfahlen es für die gesamte Bildung als Muster. In erster Linie strebten sie in ihren Werken aber die lebendige Naturwahrheit an. Es verdient Beachtung, daß nicht die Städte, in welchen die Trümmer der antiken Welt am reichsten zu Tage lagen, sondern Florenz die wahre Geburtsstätte der Renaissancekunst bildet, wo das kräftigste Leben sich regte, die Gegenwart vollauf alle Gemüter beschäftigte und alle Interessen in Anspruch nahm. Aber freilich die einfache Naturwahrheit genügte allgemach nicht. Auf die Wiedergabe einer auserlesenen, vollkommenen Natur war das Augenmerk gerichtet. Da trat nun die Antike berichtigend und ergänzend hinzu.

Die Italiener erblickten in ihr nicht den idealen Gegensatz zur wirklichen Natur, sondern erfreuten sich an der vollkommenen Lebendigkeit ihrer Schilderungen. Ihr Auge hätte aber sehr stumpf

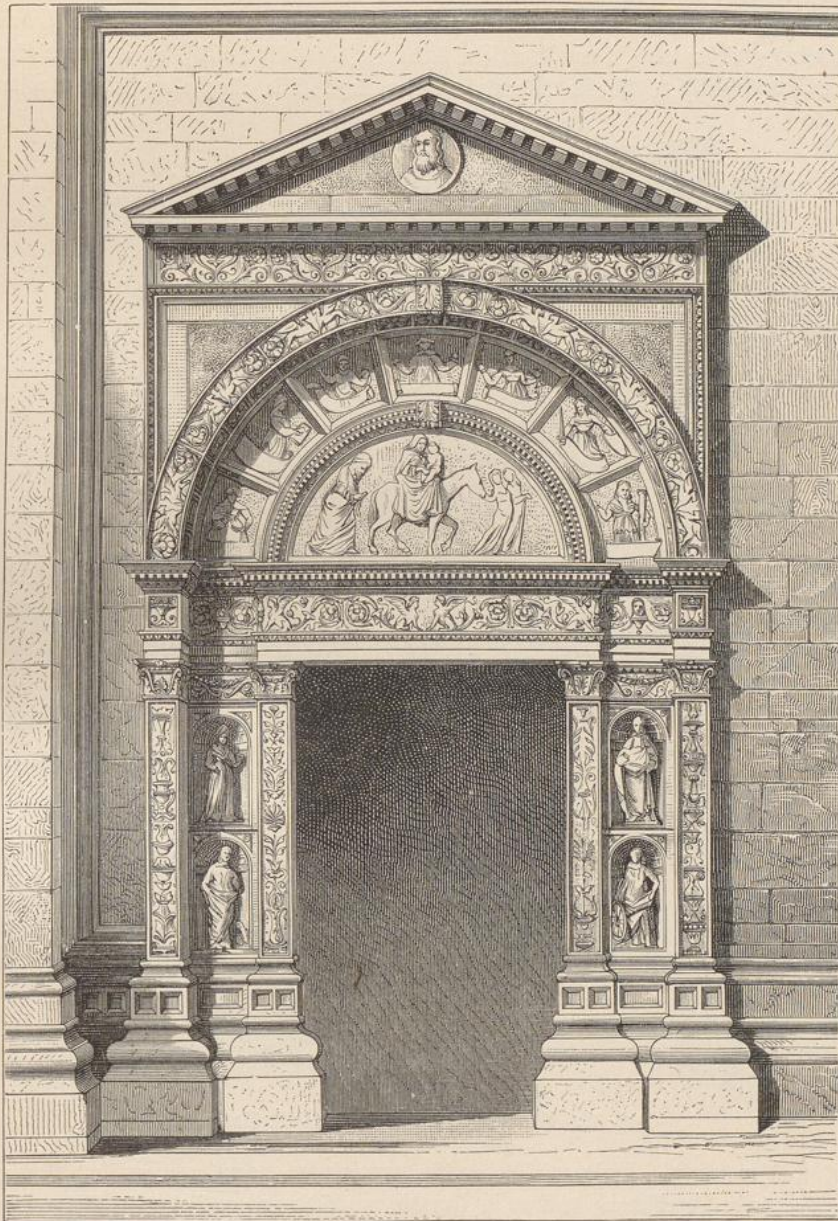


Fig. 38. Südliches Portal am Dome zu Como.

sein müssen, wenn sie nicht auch den Zug der Schönheit, welcher die antiken Werke auszeichnet, wahrgenommen hätten. Vor allem zeigten sie sich für das Maßvolle und Harmonische in den alten Schöpfungen empfänglich und entdeckten darin die höchste Schönheit.

Springer, Kunstgeschichte. III.

5

Wir lesen das Streben nach voller Lebendigkeit und nach harmonischen Verhältnissen nicht nur aus den Kunstwerken des 15. Jahrhunderts heraus; wir besitzen auch vollgültige Zeugnisse dafür, daß den Italienern diese Ziele klar und bewußt vorschwebten. Einer der größten Künstler Italiens, welcher mit Recht als der Vorläufer Leonardos gerühmt und wegen der Allseitigkeit seines Wesens gepriesen wird, Leon Battista Alberti (1404 bis 1472), hat in seinen Schriften ein förmliches ästhetisches Glaubensbekenntnis niedergelegt. Wie alle Helden der Renaissancezeit



R. BONG. 14.

Baum. 1877.

Fig. 39. Pilasterornament. Mailand, S. Satiro.

war er, was er lehrte. Eifrig erpächte er die mannigfachen Lebensregungen und Formen der Natur; flammende Begeisterung weckten in ihm die verschiedenartigen Reize der Naturwesen, der Pflanzen wie der Tiere und vor allem des Menschen; dabei war er aber stets bedacht, alles Einseitige und Uebertriebene zu vermeiden, seine Persönlichkeit harmonisch auszubilden. Gerade so empfahl er den Künstlern die Natur als die beste Lehrmeisterin; er drang auf fleißiges Naturstudium und hob als die erste Bedingung eines wirksamen Kunstwerkes die Wahrheit hervor. Vor allem aber predigte er die Harmonie der Verhältnisse. „Die Schönheit ist ein

gewisser Zusammenklang, die Harmonie der einzelnen Teile und Glieder, so daß ohne Schaden nichts hinzugefügt, nichts weggenommen werden kann.“ Diese Definition erschöpft nicht das Wesen der Schönheit, liefert uns aber den Schlüssel zum Verständnis der Renaissancekunst.

Große und neue Aufgaben werden dem Künstler gestellt. Die Tradition hört auf sein Wegweiser zu sein. Sie bietet ihm noch vorwiegend die Gegenstände der Darstellung, sie kann ihm aber nicht den scharfen Blick für die ganze Erscheinungswelt, ihr Auftreten, ihre Formen geben, sie kann ihm nicht die Harmonie der Verhältnisse lehren. Aus sich heraus, aus seiner individuellen Natur muß er die ihn leitenden Grundsätze schöpfen, mit seiner Persönlichkeit für das Werk eintreten. So gewinnt die Person des Künstlers eine ganz andere Bedeutung als in den Jahrhunderten des Mittelalters. Aus dem Werke spricht jetzt zunächst der Künstler;



Fig. 40. Der Dom in Florenz.

ein gewisses subjektives Gepräge, welches nur aus der besonderen Natur des schaffenden Baumeisters, Bildhauers oder Malers erklärt werden kann, haftet den künstlerischen Schöpfungen an. Dieses neue Verhältnis drückt sich schon äußerlich dadurch aus, daß die Kunstgeschichte die Gestalt ein Künstlergeschichte annimmt, den Biographien der einzelnen Künstler fortan der weiteste Raum gegönnt wird.

Der großartige Umschwung im italienischen Kunstleben offenbart sich in der Architektur zwar nicht früher, aber selbst für das Laienauge viel deutlicher als in den anderen Künsten. Den festen Schritt dankt sie der günstigen Stimmung der Zeit. Sind doch „Bauten und Bücher“ die Leidenschaft der Renaissance gewesen. Am frühesten und kräftigsten wird von der neuen Strömung das Grenzgebiet zwischen Architektur und Plastik, die dekorative Kunst berührt. Hier kamen die Studien nach den antik-römischen Werken am besten zur Geltung. Denn die

Einzelglieder der antiken Denkmäler regten zunächst die Phantasie mehr an, als die ganzen Anlagen. Das antiquarische Studium wurde zwar nicht allein von Gelehrten, sondern auch von Künstlern eifrig betrieben; die Aufnahme der Ruinen Roms, die Versuche, sie zu einem Gesamtbilde zusammenzufassen, beschäftigten zahlreiche Architekten von Francesco di Giorgio bis auf Raffael und Antonio da San Gallo. Die Baupraxis entlehnte aber in der ersten Zeit

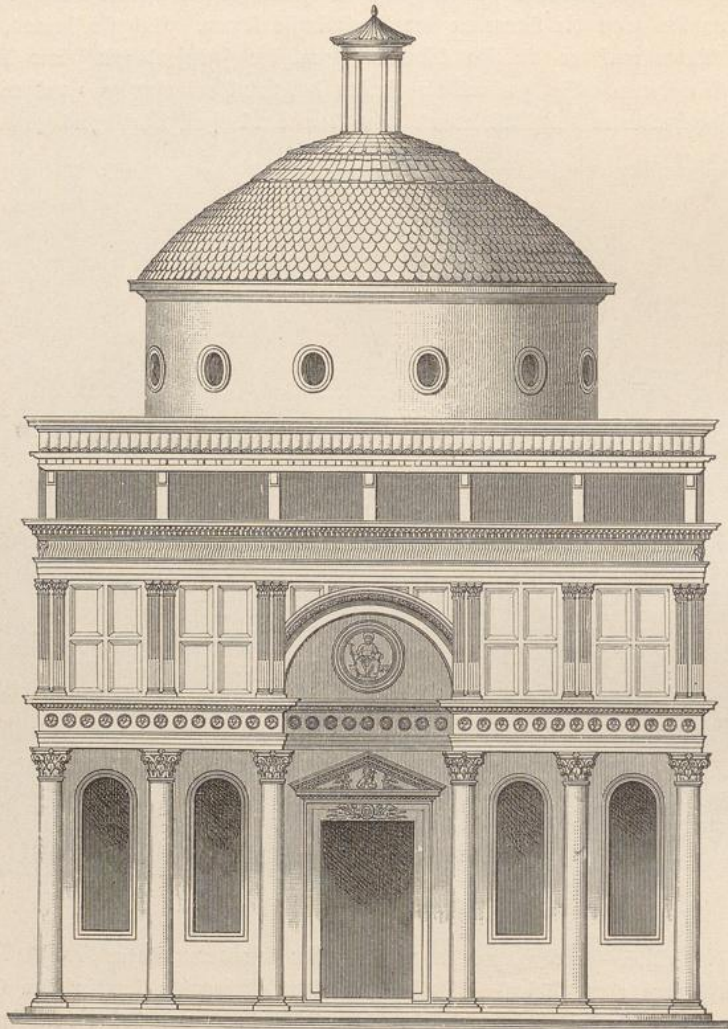


Fig. 41. Capella de' Pazzi im Klosterhofe von S. Croce. Von Brunellesco.

von einzelnen Gesimsen, Kapitälern, Pilastern, Wandfüllungen die brauchbaren Muster. Die Bauaufgaben: Kirchen, Paläste, verlangten ein selbständiges Vorgehen der Architekten und schränkten die Nachbildung der Antike auf die Einzelglieder und die Dekoration ein. Nicht minder wichtig als diese Durchdringung des Details durch antike Elemente erscheint die der Antike abgelauschte Reinheit und Schönheit der Maßverhältnisse. Auf der Harmonie der Maße, auf den schönen Kontrasten beruht eine wesentliche Wirkung der Renaissancebauten; durch die Betonung

des Rhythmus der Verhältnisse, die feine Abstufung der einzelnen Teile, das Gleichgewicht derselben zeichnen sie sich insbesondere vor den mittelalterlichen Werken aus. Hierin und in der künstlerischen Durchbildung des Details liegt der Hauptreiz der Renaissancearchitektur. Ob dieser Reiz voll und ungetrübt vom Beschauer empfunden, ob die Doppelaufgabe glücklich

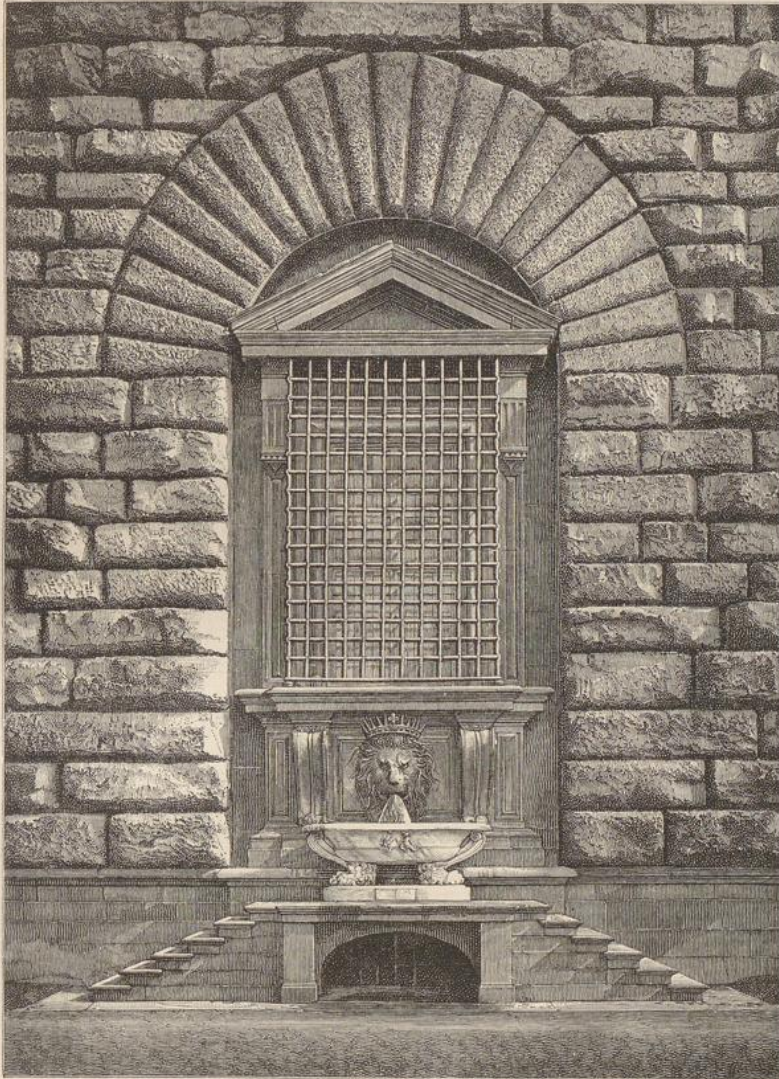


Fig. 42. Rustika am Pal. Pitti in Florenz. Von Brunellesco.

gelöst wird, das hängt in erster Linie von der Persönlichkeit des Architekten ab. In der Regel bietet ihm die Antike nur die Anregungen, welche er selbständig weiter entwickeln muß. Bei den Säulen- und Pilasterkapitälern z. B. (Fig. 36 und Fig. 37) bildet das korinthische einblättrige Kapitäl den Ausgangspunkt für die mannigfachen, immer zierlichen, zuweilen allerdings unorganischen Formen der Renaissance. Aber selbst in den Fällen, in welchen ein Bauglied unmittelbar aus der römischen Kunst herübergenommen ist, wie bei dem Kranzgesims am

Palaste Strozzi in Florenz, paßte der Architekt (Cronaca) erst die Größe des Gesimjes dem neuen Werke sorgfältig an. Wenn man hört, wie eingehend einzelne Fragen geprüft werden, ob z. B. das Kranzgesims als Abschluß des obersten Stockwerkes oder als Krönung des ganzen Baues zu fassen sei, so wird dadurch die Ueberzeugung bekräftigt, daß den Renaissancekünstlern die Wahl der richtigen Maße und Verhältnisse am meisten am Herzen lag. Es währte lange, ehe darüber feste Grundsätze sich einbürgerten. In der Frührenaissance überwiegt noch meistens der dekorative Reichtum den organischen Aufbau; auf den Schmuck der Einzelglieder muß daher das Auge besonders achten. Die Behandlung der Pilaster als Rahmen mit vortretenden Rändern und vertieften Feldern ist besonders charakteristisch. Die inneren Füllungen mit Rankenwerk zu schmücken (Fig. 38 und 39), verstanden die Meister der Frührenaissance am

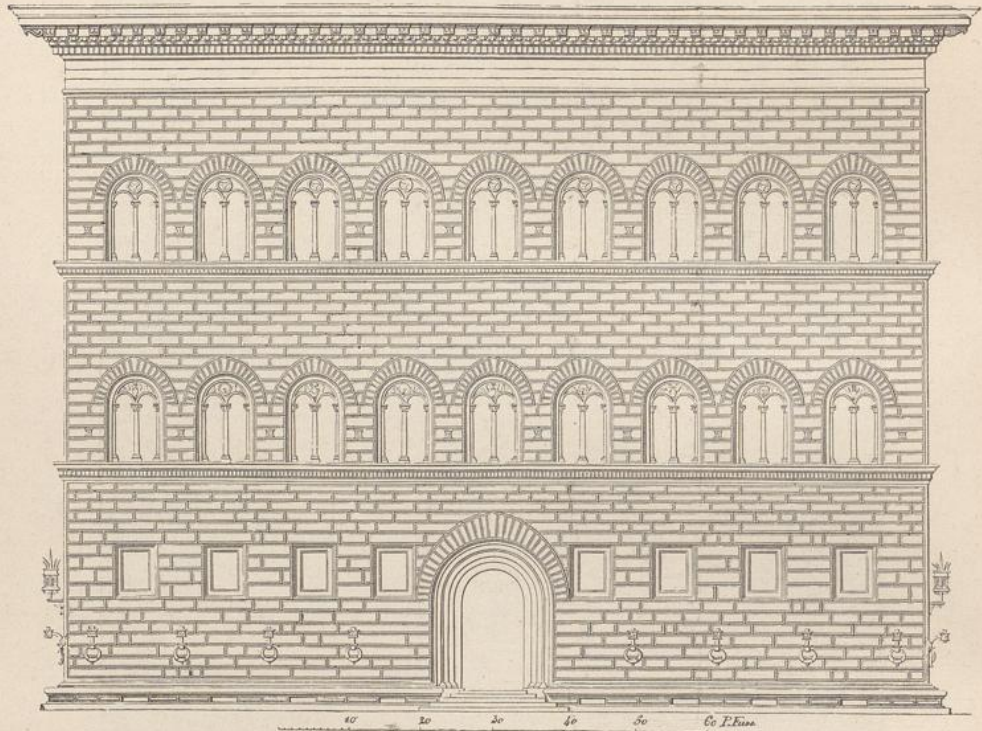


Fig. 43. Palazzo Strozzi in Florenz. Von Benedetto da Majano.

besten. Wenn man den Schwung der Linien, ihren feinen Fluß, die Zeichnung der Blätter und Ranken, wie sie sich ineinander verflechten und dennoch stetig weiter entwickeln, genau verfolgt, so hält es nicht schwer, den Charakter der Renaissance nach dieser Seite sicher zu erfassen. Dagegen kann aus bloßen Nachbildungen die andere Seite der Renaissancearchitektur die hochgesteigerte Kunst harmonischer Verhältnisse und schöner Maße kaum verstanden werden. Der Anblick der Originalwerke giebt erst den Schlüssel zu vollkommenem Verständnis.

Bahnbrechend wirkte der florentiner Baumeister Filippo Brunellesco (1377—1446), gleich Giotto nicht ansehnlich von Gestalt, aber von mächtigem Geiste, in vielen Wissenschaften und Künsten zu Hause, durch wiederholten Aufenthalt in Rom mit der antiken Architektur vertraut, bei hochfliegender Phantasie auch in technischer Hinsicht ein Meister. Bei dem Hauptwerke seines Lebens, der Kuppel des Doms zu Florenz (Fig. 40), war er allerdings an den

älteren Bau gebunden, seine Thätigkeit, da der hohe Cylinder oder Tambour bereits seit 1367 im Plane lag, auf die technische Durchführung der Spitzkuppel und den Entwurf der Laterne beschränkt. Aber schon der erfinderische Sinn, welchen er bei dem Kuppelbaue kundgab, deutet eine kräftige Persönlichkeit, wie sie die Renaissance zu schaffen liebte, an. Vollends die flammende Begeisterung Brunellescos und des ganzen florentiner Volkes gerade für einen Kuppelbau enthüllt uns das Ideal, welches der Bauphantasie vorschwebte. Der Norden schwärmte für kühn zum Himmel emporragende Türme, die Augen der Italiener entzückte der schön geschwungene Umriss der Kuppel. Die Herrlichkeit des Pantheons wurde selbst im tiefsten Mittelalter angestaunt

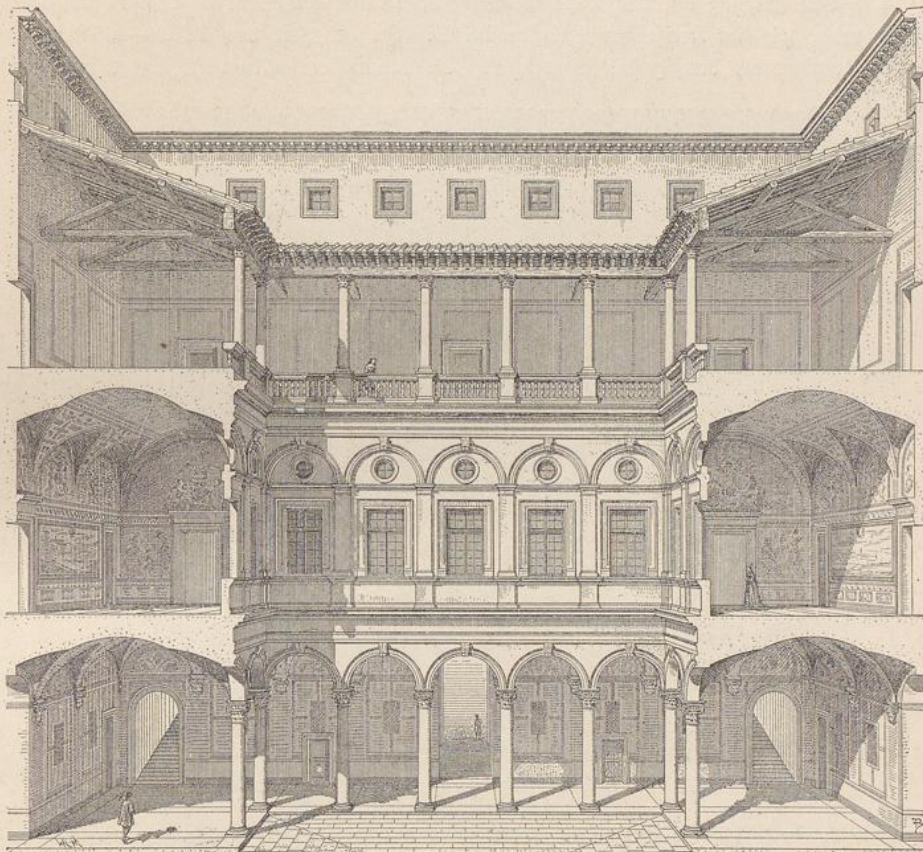


Fig. 44. Palazzo Strozzi in Florenz. Durchschnitt des Hofes.

und als ein Weltwunder gepriesen. Jetzt, da sich der Blick der Antike wieder zuwandte, gewann der Kuppelbau geradezu eine ideale Bedeutung. Mit Vorliebe verwenden die Maler Kuppelbauten als Schmuck ihrer Hintergründe; sie galten den Medailleuren und Bildhauern schlechtthin als der Typus einer schönen Baukunst und schwebten den Architekten als höchstes Ziel vor, wenn sie, unbekümmert um die materiellen Bedingungen eines Baues, in Zeichnungen ihrer Phantasie freien Lauf ließen. In der Wirklichkeit konnten sie den neuen Gedanken zunächst nur bei kleineren Werken Ausdruck geben. So schuf Brunellesco die nur wenig über die Fundamente hinausgerückte Kirche degli Angeli als einen achtförmigen Kuppelraum mit Kapellen und Nischen in der Außenmauer. In der Form eines Zentralbaues entwarf er

die reizende Familienkapelle der Pazzi im Klosterhofe von S. Croce (Fig. 41). Eine Vorhalle, von sechs Säulen getragen, mit Tonnengewölben eingedeckt, führt in das Innere, dessen mittlerer Raum mit einer flachen Rundkuppel gedeckt ist. In ähnlicher Art verfuhr Brunellesco bei dem Baue (1428) der Sakristei von S. Lorenzo, wo sich über dem Quadrat eine polygone Kuppel erhebt. Die Kirche S. Lorenzo und die (erst nach seinem Tode ausgeführte) Kirche S. Spirito behielten aber die überlieferte Basilikenform. Doch gab er in S. Lorenzo den Einzelgliedern mit bewußter Absicht einen antiken Charakter, setzte auf die Säulen die ihnen zugehörigen Gebälkstücke und führte auch außen am Oberschiff das römische Gebälke durch.

Die Baubewegung auf kirchlichem Gebiete war bei der Fülle älterer Anlagen in Florenz nicht so reich, wie im Kreise der Palastarchitektur. In der Zeit von 1450—1478 wurden hier nicht weniger als dreißig Paläste errichtet. Die Baumeister hatten nicht immer freie Hand.

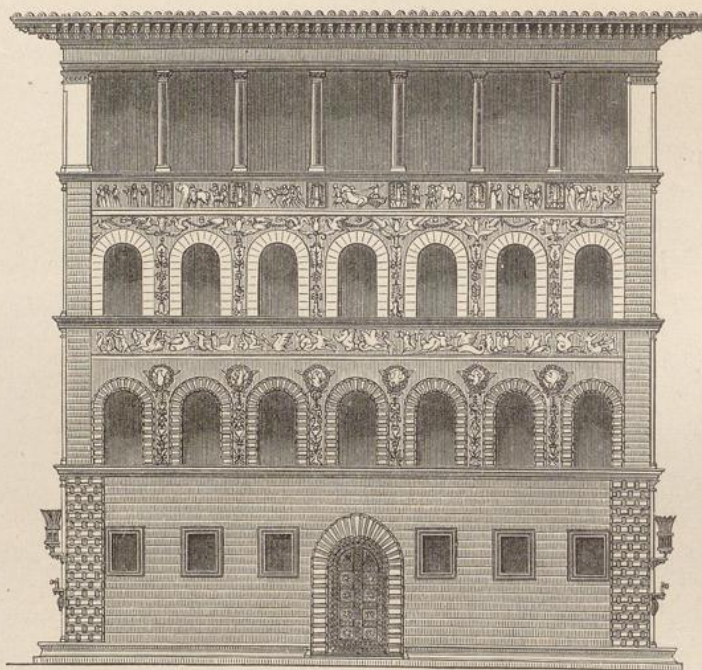


Fig. 45. Pal. Guadagni in Florenz. Von Cronaca.

Das traditionelle toskanische Steinhaus, wehrhaft und trozig in seinem Wesen, nach außen so abgeschlossen wie möglich, ließ sich nicht gleich beseitigen. So blieb es denn auch jetzt noch bei den an der Vorderseite roh behauenen Quadern, der sogen. Rustika (Fig. 42), bei der Gliederung des Baues einfach durch Abstufung der Höhe der Stockwerke, bei der starken Betonung der festen Mauerteile, so daß im Erdgeschoße die Thür- und Fensteröffnungen zurücktreten und auch in den oberen Stockwerken die im Halbkreise geschlossenen Fenster in weiten Abständen angeordnet werden. An die Stelle der Zinnen trat das Kranzgesims; doch erhielt sich auch das weit vorspringende Sparrendach. Der Pittipalast, von Brunellesco entworfen, nach Vasari von Luca Fancelli (1430—1492), also erst nach Brunellescos Tode ausgeführt, übrigens anfangs nur, wie alte Holzschnitte zeigen, auf den mittleren Teil eingeschränkt, dann der Palast Riccardi, von Michelozzo di Bartolomeo (1396?—1472), dem thätigsten Architekten in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts, für Cosimo Medici erbaut, der Palast

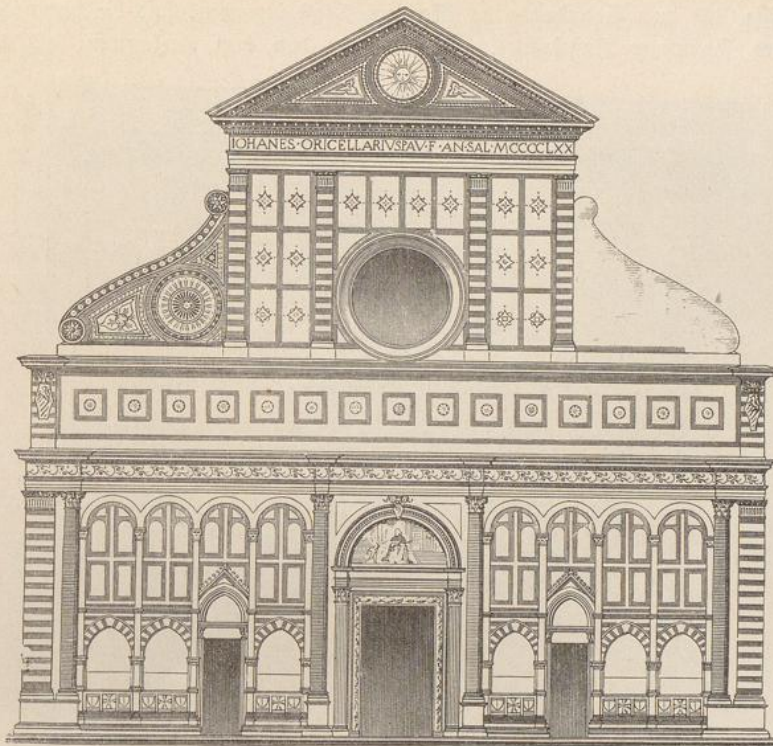


Fig. 46. Fassade von S. Maria Novella in Florenz. Von Leon Battista Alberti.

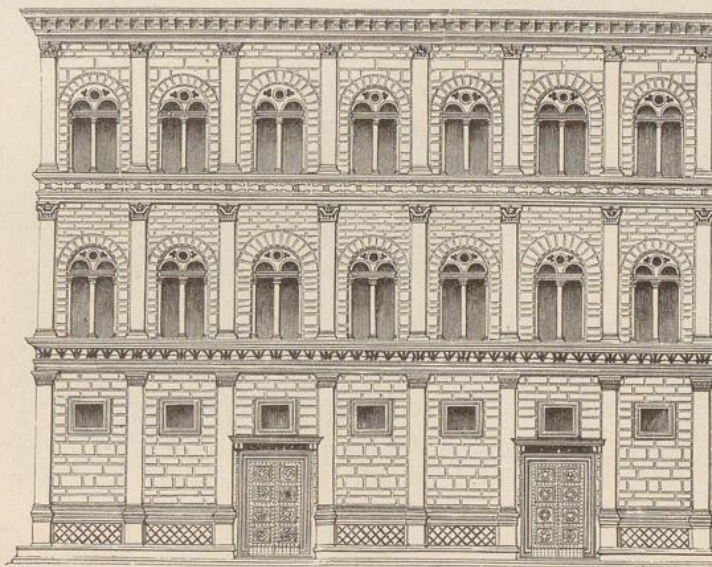


Fig. 47. Pal. Rucellai in Florenz. Von L. B. Alberti und Bern. Rossellino.
(Teil der Fassade.)

Strozzi (Fig. 43), von Benedetto da Majano 1489 begonnen, sind die hervorragendsten Beispiele des florentiner Rustikastiles. Unabhängiger von dem Herkommen, als bei dem



Fig. 48. Portal von Sta. Maria Novella in Florenz.

Fassadenbaue, bewegten sich die Architekten in der Anlage der Höfe (Fig. 44), wo die Kenntnis der antiken Säulenordnungen und die Zierlust zu voller Geltung gelangten. Schon abgeschliffener, zierlicher erscheint der altflorentinische Palastbau in dem Palazzo Guadagni

(Fig. 45), einem Werke des Cronaca (1454—1509), welcher auch am Palast Strozzi thätig war. Die Quadern dienen vorwiegend als Einfassung, eine offene Säulenhalle mit vorspringendem Dache schließt den Bau ab.

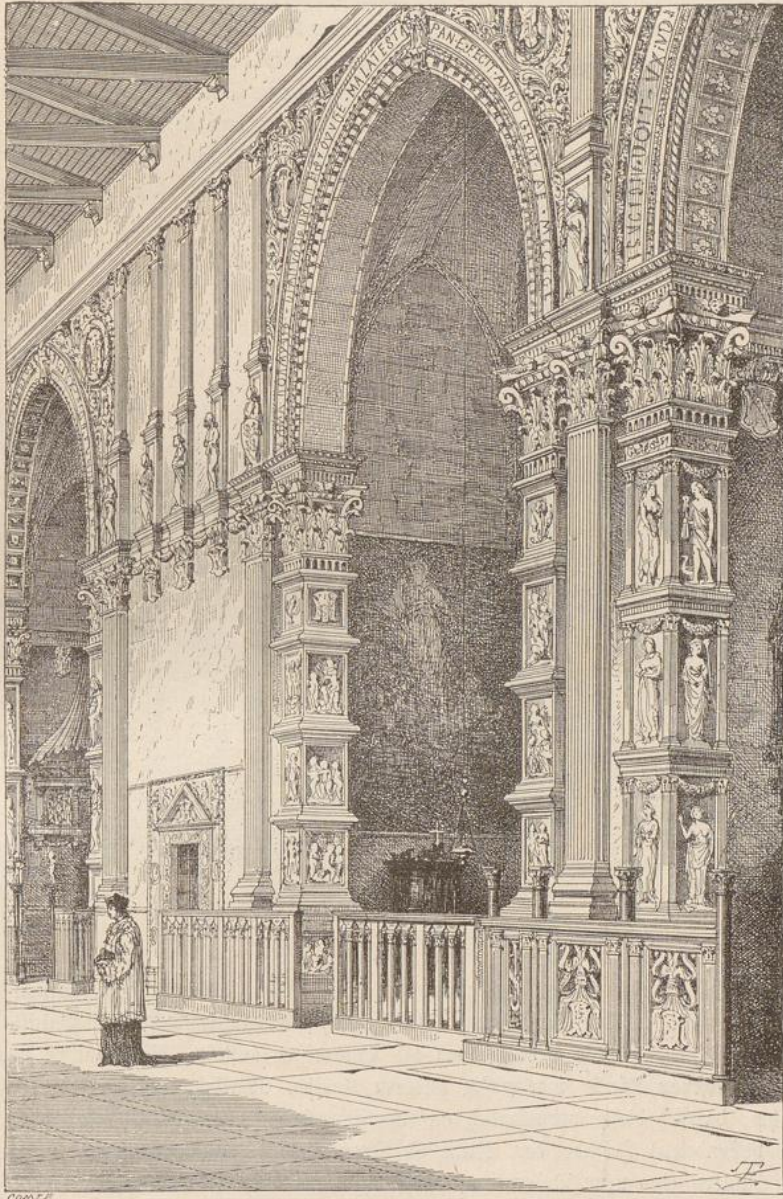


Fig. 49. Inneres von San Francesco zu Rimini.

Ein neues Element kam durch die Verwendung der Pilaster als vertikaler Trennungsglieder der Fassaden in die florentiner Architektur. Wir bemerken Pilaster in Verbindung mit Rustika zuerst am Palazzo Rucellai (Fig. 47), dessen Entwurf auf den größten Kunsttheoretiker

6*

des Quattrocento, auf Leon Battista Alberti (1404—1472), zurückgeführt wird. Eine ähnliche Fassade hat der von Bernardo Rossellino entworfene Palazzo Piccolomini in Pienza, der Heimat des Papstes Pius II. (Aeneas Sylvius), die von diesem mit einer Reihe stattlicher Bauten bedacht wurde. Rossellino gilt daher auch vielfach als der Schöpfer der Rucellai-Fassade, ähnlich wie auch von der Fassade der Kirche S. Maria Novella (Fig. 46) behauptet wird, daß sie nicht von Alberti, sondern von Giovanni Bertini oder Vertini herrühre. Die Marmortäfelung (Inkrustation) geht auf ältere Sitten zurück; neu ist der Ersatz der Halbgebel durch Voluten, die zur Vermittelung zwischen dem hohen Mittelgiebel und den breiteren unteren Stockwerken dienen. Mustergültig für den Stil der Frührenaissance erscheint das mittlere Portal (Fig. 48) von kannelierten Pfeilern, kassettierten Bogen und korinthischen

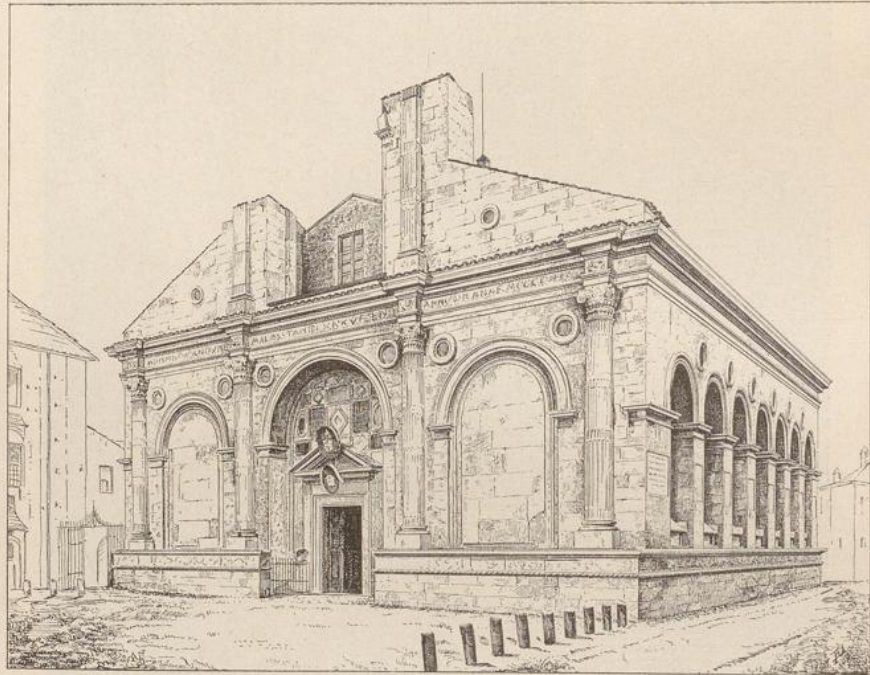


Fig. 50. S. Francesco zu Rimini. Von L. B. Alberti.

Säulen eingefast. Dieses Portal wenigstens dürfte ein Werk Albertis sein, natürlich nur in der Zeichnung, nicht in der Ausführung. Es scheint überhaupt, daß Leon Battista Alberti, welcher erst in seinen späteren Lebensjahren als Baumeister auftritt, die technische Leitung der von ihm entworfenen Werke regelmäßig anderen Kräften überließ. Das mindert aber nicht seinen Ruhm, da sich dieser vornehmlich auf die Erweckung neuer Baugedanken gründet. An der (nicht vollendeten) Fassade der Kirche S. Francesco in Rimini, eines älteren Baues, welcher im Innern eine neue Dekoration, vielleicht unter Albertis Leitung, empfing (Fig. 49), begnügte er sich nicht mit der Uebernahme einzelner antiker Glieder, sondern versuchte der Fronte als einem geschlossenen Ganzen ein antikes Ansehen zu geben (Fig. 50). Der kleinen Kapelle in S. Pancrazio in Florenz, mit dem heiligen Grabe, verlieh er die Gestalt einer winzigen einschiffigen Basilika; die kannelierten korinthischen Pfeiler tragen ein streng antikes Gebälke, auf welchem eine kleine, von Säulen getragene Kuppel ruht (Fig. 51). In Mantua, wo er

sich 1459 aufhielt, entwarf er den Plan zur Kirche S. Sebastiano in Form eines griechischen Kreuzes; die Kirche S. Andrea dachte er mit einer großen Kuppel zu krönen, die Fassade komponierte er in bewußtem Anschlusse an die Antike als Tempelfronte. Durch Alberti gewann die Antike eine gesteigerte Bedeutung für die Renaissance, das Bauideal der Zeitgenossen, die einschiffige, kreuzförmige Kuppelkirche, eine greifbare Gestalt. Es ist seitdem nicht wieder aus der Phantasie der Renaissancekünstler geschwunden, wurde nach Alberti zunächst von dem Brüderpaare Giuliano (1445–1516) und Antonio d. ä. da San Gallo (1455–1534) festgehalten. Von Giuliano rührt die Kirche der Madonna delle Carceri in Prato, im griechischen Kreuze mit Kuppel und farbiger, glasierter Friesdekoration, her. Auch die zierliche achteckige Sakristei von S. Spirito in Florenz (Fig. 53) wird ihm zugeschrieben. In noch reicherer Entwicklung des Grundrisses und der Kuppelform schuf sodann Antonio die Hauptkirche in Montepulciano (Fig. 52), welche aber schon in das nächste Jahrhundert (1518) fällt, nur in der Dekoration an die Frührenaissance erinnert.

Verwandt mit Florenz ist Siena, wie in vielen anderen Beziehungen, so auch in seinen Palastbauten. Von Siena und Florenz, den beiden Hauptorten toskanischer Kunst, ist wieder Pienza abhängig, wo insbesondere Bernardo di Matteo, gen. Rossellino, eine reiche Thätigkeit als Baumeister des Papstes Pius II. entfaltete. Der Dom zeigt im Innern drei gleich hohe Schiffe, die offenbar aus Deutschland, wo sie Aeneas Sylvius öfters erblickt haben mochte, eingeführte Hallenform, an der Fassade aber schon wieder eine italienische, klare und sichere Gliederung des Giebelbaues durch durchgehende Pilaster. Nur der Aufriß des Domes übt einen fremdartigen Eindruck. Sonst prägt sich in den Schöpfungen Pius II.: im Bischofspalaste, Palazzo del Pretorio (Fig. 54) und Pal. Piccolomini, der echte nationale Stil, wie er sich um die Mitte des Jahrhunderts ausgebildet hatte, trefflich aus. Florentiner Baueinfluß im Stile Brunellescos zeigt der von Giuliano da Majano 1474 begonnene Dom von Faenza.

Seit dem Pontifikate Nikolaus V. regte sich auch in Rom die Bauthätigkeit. Wäre es nach den Wünschen dieses „Humanisten auf dem päpstlichen Throne“ gegangen, so hätte Rom schon um die Mitte des 15. Jahrhunderts alle Städte Italiens an monumentaler Pracht überragt. Der Papst wollte die Peterskirche umbauen, den Vatikan erweitern; er dachte daran,

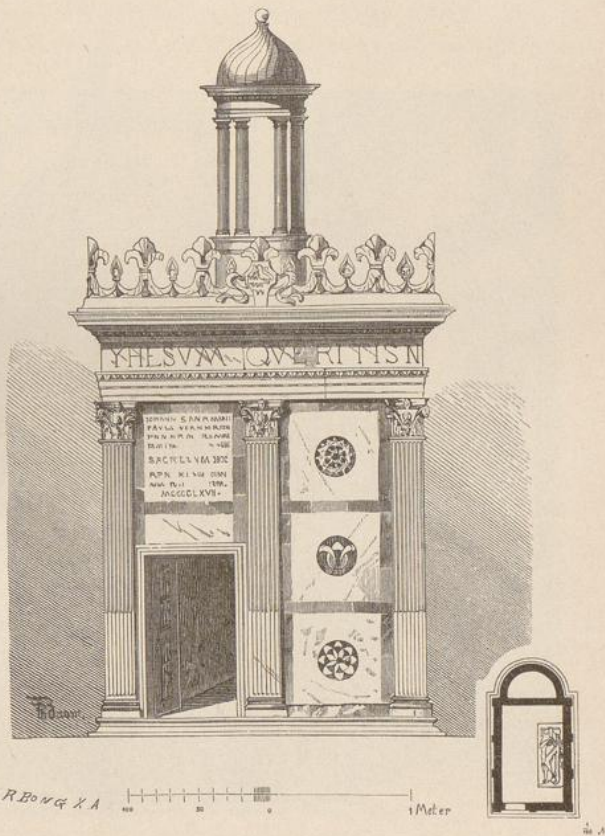


Fig. 51. Heiliges Grab in S. Pancrazio in Florenz.
Von L. B. Alberti.

einen neuen Stadtteil von der Engelsburg bis zur Peterskirche zu schaffen. Aber noch versagten die Mittel, um so großartige Pläne auszuführen. Mit Florenz verglichen erscheint die Bau-
thätigkeit in Rom von Nikolaus V. bis Sixtus IV. ziemlich dürftig. Fremde Kräfte werden
in der Regel herangezogen. Bald kürzer, bald länger verweilen toskanische Architekten, oft nur
als Scarpellini bezeichnet, in Rom, um die Pläne der Päpste auszuführen, so, außer Bernardo
Rossellino, ein anderer Bernardo (di Lorenzo), Giacomo da Pietrasanta, Giovannino de' Dolci u. a.
Sie wurden sowohl bei dem Kirchenbau, wie bei dem Palastbau (Pal. S. Marco) und bei der
Anlage von Fortifikationen beschäftigt. Von den Kirchen und Kirchenfassaden (S. Agostino,



Fig. 52. Madonna di S. Biagio in Montepulciano. Von Antonio da San Gallo d. ä.

S. Maria del popolo, S. Pietro in vincoli u. a.) übt keine einzige einen bedeutenden Eindruck
und spricht einen neuen Gedanken aus. Das hervorragendste Werk bleibt der von Papst Paul II.
begonnene Palast, unter dem Namen Pal. di Venezia bekannt. Das Äußere (ohne Rustika)
wirkt durch die einfach großen Verhältnisse, im Hofe sind unmittelbare Einflüsse der römischen
Bauten (Kolosseum) nachweisbar. Als schönste Fürstenvohnung galt aber den Zeitgenossen kein
florentiner oder römischer Palast, sondern das in seinen besten Teilen von dem Dalmatiner
Luciano da Laurana (1468—1482) gebaute Schloß von Urbino, äußerlich einer mittel-
alterlichen Burg verwandt, im Schloßhofe (Fig. 55) und in der inneren Dekoration von scharf
ausgeprägtem und glänzend entwickeltem Renaissancecharakter.

In der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts geht Florenz und weiterhin Toskana allen anderen Landschaften Italiens an Kunsteifer und Raschheit der Entwicklung voran; in der zweiten Hälfte stellt sich bereits ein vollständiges Gleichgewicht her, und mehrere Provinzen Italiens stehen nahezu auf gleicher Linie mit Florenz. So namentlich Oberitalien, wohin zwar auch florentinische Einflüsse (Michelozzo) reichen, welches aber dennoch im ganzen eine große Selbständigkeit bewahrt. Eine reiche Bauhätigkeit entwickelte Mailand unter der Herrschaft des Lodovico Moro. Gemeinhin wird mit ihr der Name des Bramante verknüpft, der im Jahre 1472 als Ingenieur nach Mailand kam und hier über zwei Jahrzehnte verweilte. Bramantes wahre Größe lernt man aber erst aus seinen römischen Werken kennen. Was er in Mailand schuf, wird am besten als Vorbereitung auf seine, wenn auch kurze, doch glänzende



Fig. 53. Sakristei von Sto. Spirito in Florenz. Von Giuliano da San Gallo.

römische Laufbahn gefaßt und im Zusammenhange mit dieser geschildert. Schwieriger ist die Lösung der Frage, welchen Umfang sein unmittelbarer oder mittelbarer Einfluß auf die lombardische Architektur hatte, wer von den vielen Architekten in Oberitalien zu seinen Schülern gerechnet werden muß. Gewiß richteten sich die Augen der Fachgenossen auf den hervorragenden Mann und wurde sein Beispiel für viele maßgebend. Und ebenso gewiß darf man annehmen, daß bei den Bauten, welche der Herzog selbst aufführen ließ, sein Rat in Anspruch genommen wurde. Minder sicher ist, ob er seine Dienste auch anderen Bauherren, z. B. Klöstern, widmen konnte und ob er im stande war, die hier herrschenden Traditionen zu durchbrechen. Der Zweifel regt sich um so stärker, als Bramante in der Lombardei, nach den ihm zugeschriebenen Werken zu schließen, keinen geschlossenen Stil entwickelte, mehr durch die feine Zeichnung der Glieder, die größere Harmonie der Verhältnisse, die vornehme Einfachheit der Anordnung der

einzelnen Teile, als durch neue Formen wirkte. Jedenfalls darf der Einfluß des landesüblichen Materials, des Backsteines, nicht zu gering angeschlagen werden. Auf ihn lassen sich viele gemeinsame und nicht unwichtige Züge der lombardischen Renaissance zwanglos zurückführen. Der Pfeilerbau herrscht vor, die Kreislinie und die Halbkreislinie wird bei der Bildung der

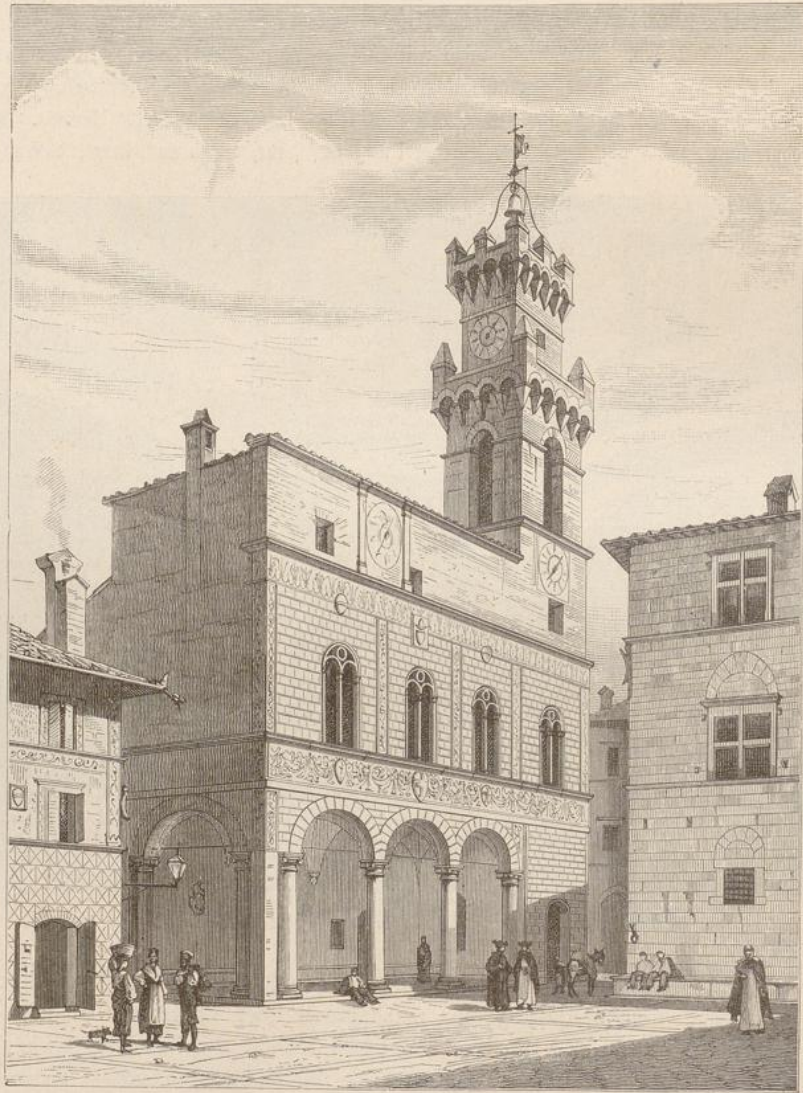


Fig. 54. Palazzo del Pretorio zu Pienza. Von Bernardo Rossellino. (Nach Bender.)

Grundrisse gern angewendet, die Dekoration mit Hilfe der Farbe durchgeführt, der Polychromie eine reiche Stätte gegönnt. Auch die Kuppel, zunächst die polygone, flachgedeckte, ist diesem Stile nicht fremd. Als ein gutes Beispiel lombardischen Backsteinbaues darf die Kirche S. Maria della Croce bei Crema (Fig. 56) innen achteckig, außen rund und mit Vorbauten, gelten. Das Prachtwerk der lombardischen Renaissance bleibt die Fassade der Karthause bei Pavia

(Fig. 57), weniger durch die Kunst der Konstruktion, als durch den Reichtum der üppigsten Marmordekoration ausgezeichnet, so daß die Architektur nur als der Hintergrund für den plastischen Schmuck erscheint. Giovan Antonio Amadeo hat an der Ausführung des Entwurfes den größten Anteil. Wesentlich verschiedene Baugruppen, durch reiche Bemalung der Bauglieder ausgezeichnet, lernen wir in Parma und Piacenza und dann wieder in Ferrara



Fig. 55. Vom Schloßhof zu Urbino.

kennen. Die Kirche S. Francesco in Ferrara (Fig. 58), von Pietro Benvenuti 1494 begonnen, geht auf den Typus der Säulenbasiliken zurück, zeigt aber alle Teile mit niedrigen Kuppelgewölben bedeckt und reiht den Seitenschiffen noch Kapellen an. Auch hier spielt die dekorative Malerei eine große Rolle. Sie gehört der neuen Kunstweise an, während im Grundriß die so mächtig im 14. Jahrhundert flutende Bauströmung sich noch bemerkbar macht. Nicht wegen seines künstlerischen Wertes oder seiner dekorativen Pracht muß noch ein Bauwerk

Oberitaliens hervorgehoben werden: der Dom zu Turin. Nur geringe Schönheit kann man seiner Fassade nachrühmen; immerhin verdient sie Beachtung, weil Formen und Gliederung häufig (z. B. in Rom) wiederkehren und für kleinere Kirchen geradezu typisch wurden. Die Übereinstimmung der römischen Kirchen (S. M. del popolo u. s. w.) mit dem Turiner Dome berechtigt zu der

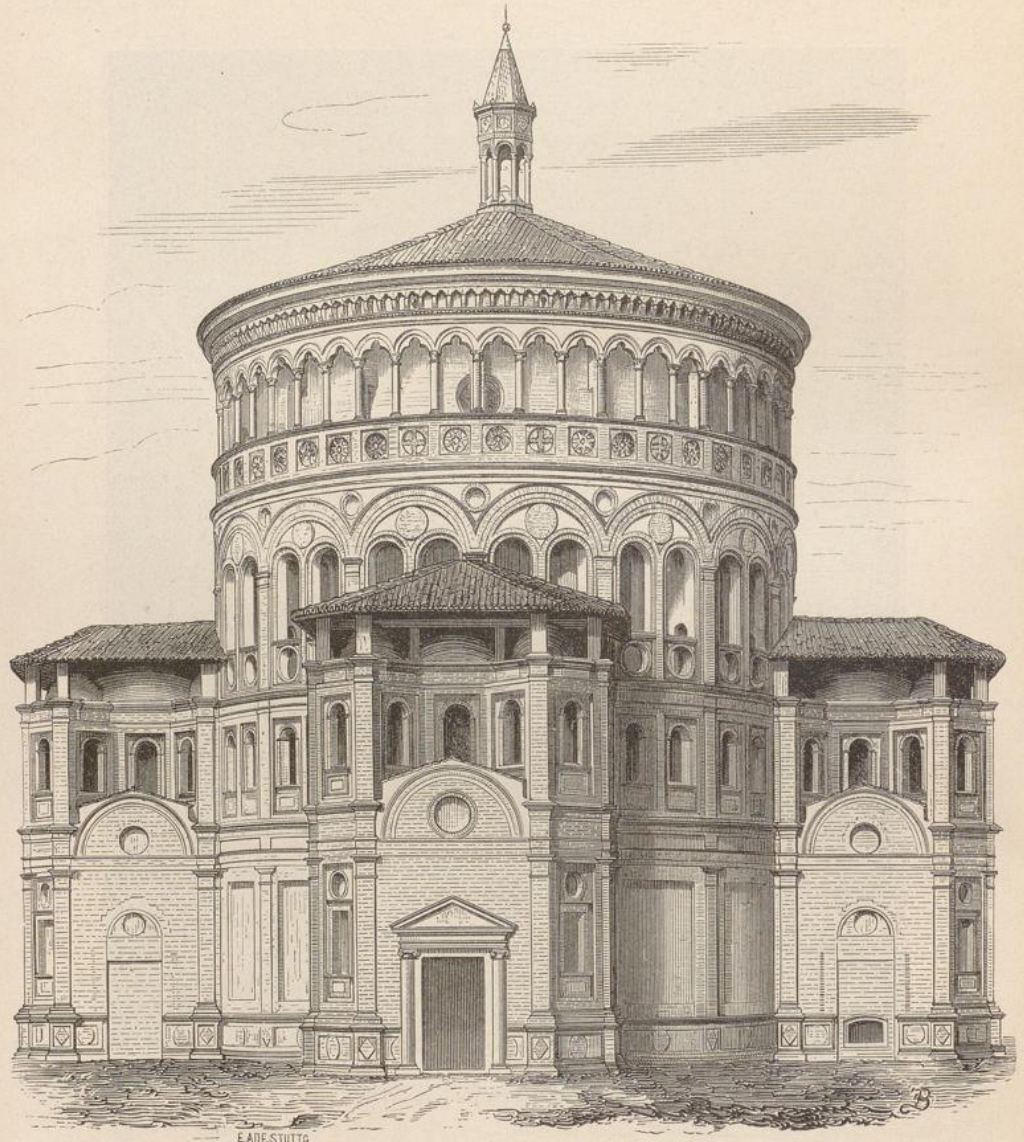


Fig. 56. S. Maria della Croce bei Crema.

Annahme, daß der Erbauer des letzteren, Amadeo di Francesco da Settignano (1430 bis 1501), Meo del Caprino genannt, auch die ersten errichtete. Früher wurden sie dem Baccio Pontelli (1450—? 1492) aus Florenz, der in Urbino thätig war, unter Papst Sixtus IV. und Innocenz VIII. seit 1481 als Militärarchitekt in Civita vecchia verwendet wurde, zugeschrieben.

Wie für den Kirchenbau, so ist Oberitalien auch für den Palastbau eine reiche Pflegstätte geworden. In Bologna wurde in dem üblichen Materiale (Backstein) und in der hergebrachten Weise (das Erdgeschoß als offene Halle behandelt) eine Reihe von Palästen (Fig. 59) im Laufe des 15. Jahrhunderts errichtet. Man darf keine strenge Gliederung nach antiken Motiven erwarten, auch keine große Mannigfaltigkeit in der Anlage suchen. Dagegen wird das Auge



Fig. 57. Die Karthause bei Pavia.

oft durch den reichen Fenster- und Bogenschmuck erfreut und die Phantasie, indem sie die Einrichtung dieser Bauten mit dem Volksleben in Verbindung bringt, angenehm angeregt. Auch die Kommunalbauten, der Stolz der lombardischen Städte im Mittelalter, erscheinen in der Renaissanceperiode glänzend vertreten. Sie imponieren nicht durch Größe und Ausdehnung, behalten ihren alten Charakter mit der offenen Halle im Erdgeschoße bei, steigern aber durch die Fülle und die Zierlichkeit der Dekoration die heitere Wirkung. Der Palazzo Municipale in Brescia (Fig. 61), wie die Loggia del Consiglio in Verona (Fig. 60) fallen zwar schon in



Fig. 58. E. Francesco zu Ferrara. Inneres.



Fig. 59. Pal. Fava in Bologna.

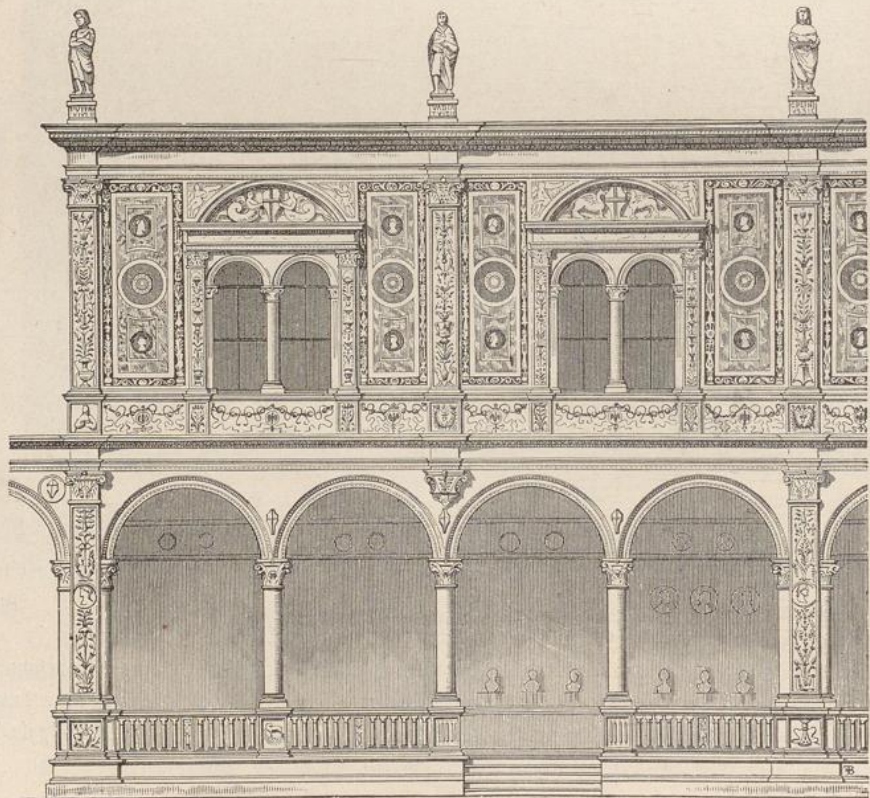


Fig. 60. Loggia del Consiglio in Verona. Von Fra Giocondo.

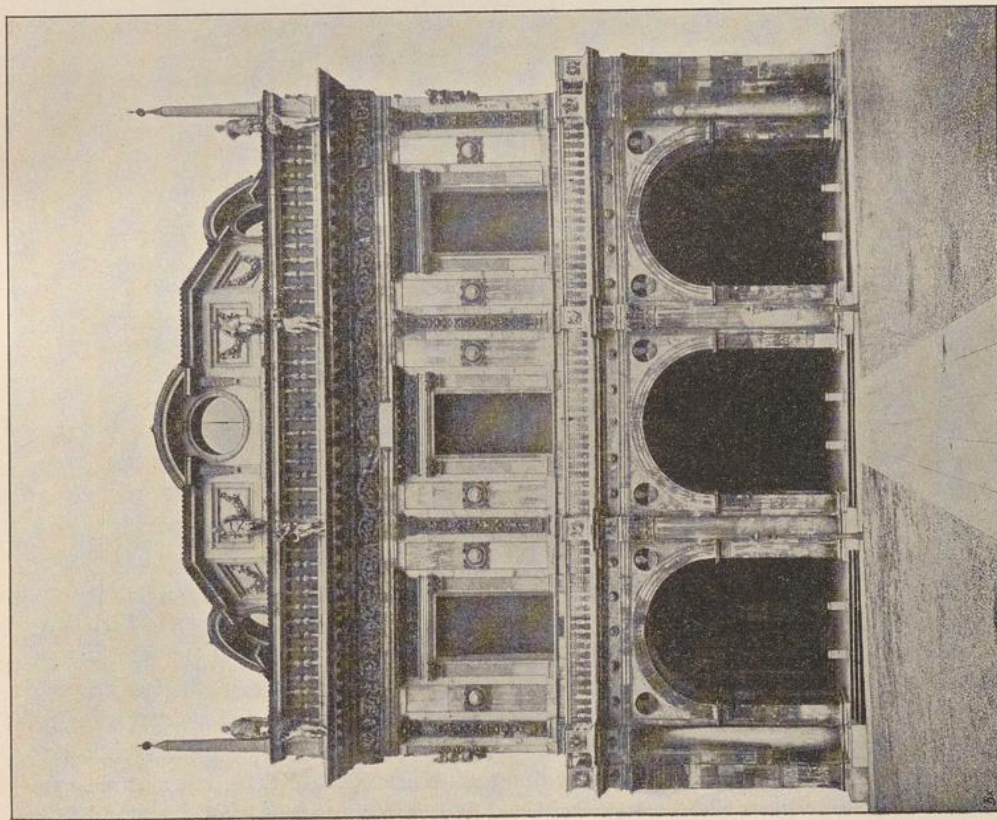


Fig. 61. Pal. Municipale in Brescia.

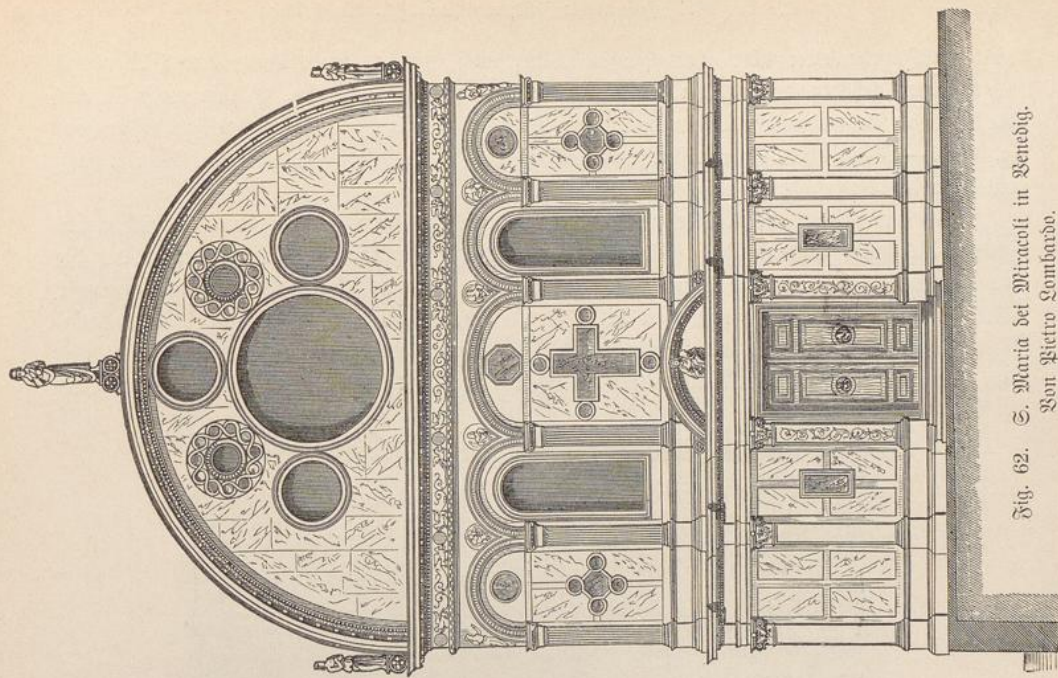


Fig. 62. S. Maria dei Miracoli in Venedig.
Von Pietro Lombardo.

das 16. Jahrhundert; aber ihrer ganzen Natur nach, in der Behandlung der Pfeiler und Wandfelder, gehören sie noch zu den Schöpfungen der Frührenaissance. Dahin weist sie auch die Vorliebe für aufgemalte Ornamente. Die Veroneser Loggia ist ein Werk des Fra Giocondo (c. 1435—1514), des vielgereisten und vielkundigen Mannes, für dessen unendlichen Thätigkeitstrieb die Vaterstadt zu enge Schranken hatte.

Die venezianische Architektur des 15. Jahrhunderts kann so wenig wie die frühere und spätere die durch Bodenbeschaffenheit und Sitte bedingte Eigentümlichkeit aufgeben. Nur das dekorative Gerüste wird der Renaissance entlehnt und der überlieferten Konstruktion angepaßt. Mit besonderer Vorliebe pflegt man die Inkrustation, belegt die Flächen mit bunten Steinscheiben, füllt die Pilaster mit Arabesken aus. Der venezianische Renaissancestil verdient eher den Namen einer Felder- als einer Gliederarchitektur. Die Kraft oder die Schönheit der Bau-

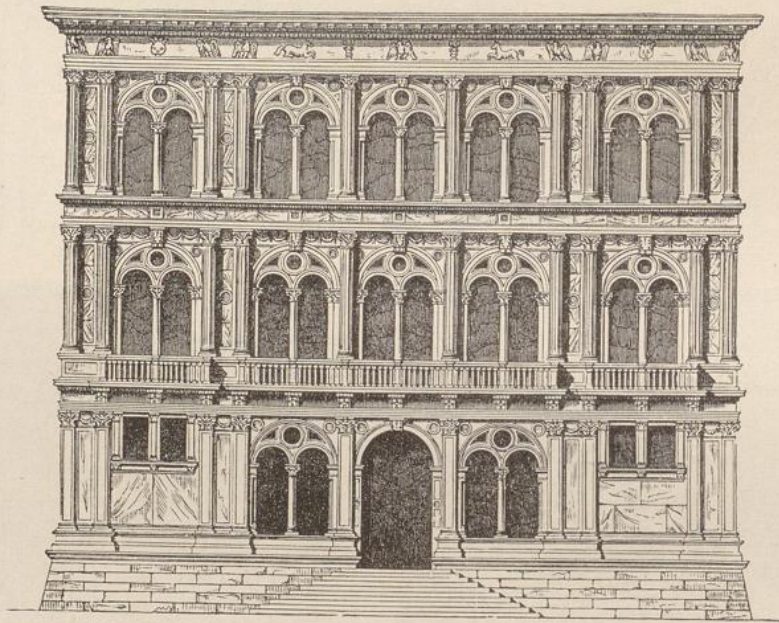


Fig. 63. Pal. Vendramin-Calergi in Venedig. Von Pietro Lombardo.

glieder bestimmt nicht die Wirkung des Werkes, welche vielmehr wesentlich auf dem farbigen Reiz der mannigfachen Felder, auf dem Reichtum des Flächenornamentes beruht. Der Name einer Künstlerkolonie kehrt in der venezianer Baugeschichte des 15. Jahrhunderts regelmäßig wieder, jener der Lombardi, unter welchen man einen Martino und Moro Lombardo, einen Pietro, Antonio, Tullio u. a. unterscheidet. Doch hält es schwer, den Anteil der verschiedenen Künstler an den einzelnen Schöpfungen fest zu begrenzen. Die zierlichste Schöpfung der venezianischen Frührenaissance ist unstreitig die Kirche S. Maria de' Miracoli (Fig. 62). In ganz bescheidenen Verhältnissen, einschiffig mit quadratischem Chöre, errichtet, entzückt sie das Auge durch den malerischen Schmuck der Fassade und den dekorativen Glanz des Chores. Pilaster fassen an der Fassade die mit buntfarbigen Kreuzen, Rechtecken belegten Felder ein; sie tragen im unteren Stodwerke ein gerades Gesimse, schließen sich oben zu Bogen zusammen, über welchen sich der in Venedig so sehr beliebte (Scuola S. Marco u. a.), aus Byzanz stammende halbkreisförmige Giebel erhebt. Demselben Meister: Pietro Lombardo, welcher 1480

die Kirche S. M. de' Miracoli begonnen haben soll, wird auch der Palast Vendramin-Calergi (Fig. 63) zugeschrieben. Nur im unteren Stockwerk prägt sich die übliche Dreiteilung in Mittelbau und zwei Flügel deutlicher aus, die oberen Geschosse werden durch kannelierte Säulen gegliedert, zwischen welchen mächtige Rundbogenfenster sich ausbreiten. Minder gelungen als die Paläste, deren schmale Fronten sich trefflich zu dekorativer Bekleidung eignen, erscheinen die großen monumentalen Werke. Die Hofarchitektur im Dogenpalaste, ein Werk des Antonio Rizzo oder Bregno und des Antonio Scarpagnino, nur an einer Seite vollendet (Fig. 64), noch mit Spitzbogen im ersten Stockwerke, zeigt weder Einheit in der Anlage noch

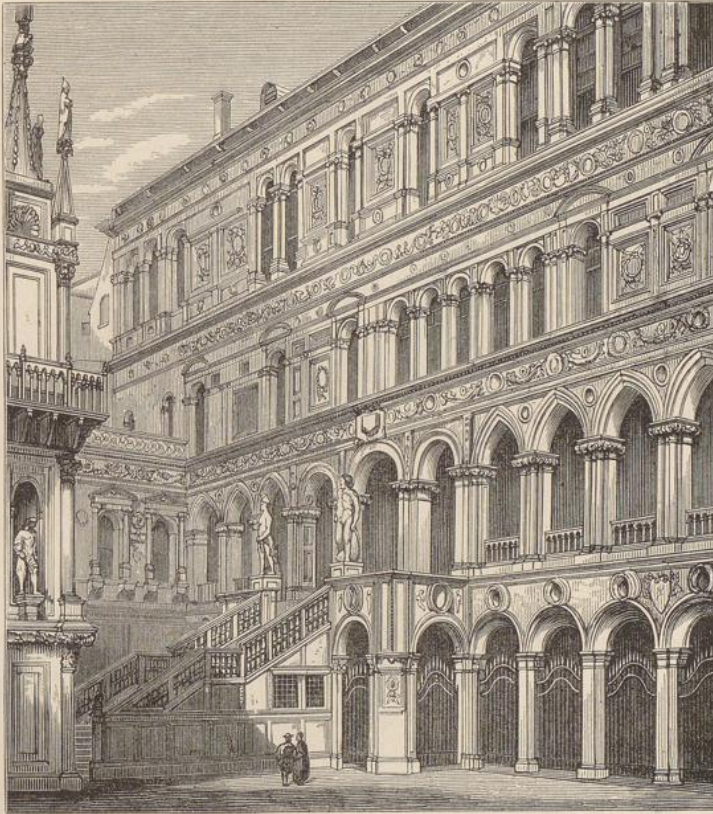


Fig. 64. Hof des Dogenpalastes zu Venedig. Von Antonio Bregno.

Folgerichtigkeit in der Gliederung, wird aber ihren reichen Effekt schon durch die großen historischen Erinnerungen, die sich an den Bau knüpfen, stets bewahren.

Die venezianische, ja die ganze oberitalienische Architektur, wenn wir von den Bramantebauten absehen, wird erst durch die reiche Dekoration bedeutsam. Diese läßt nicht allein die oft dürftige Gliederung vergessen, sondern übt auch an sich einen großen Reiz. Man weiß häufig nicht, wo der Architekt aufhört und der Bildhauer beginnt, ob das Werk dem Kreise der Baukunst oder dem der Plastik mit größerem Rechte einverleibt werden soll. Solche Prachtthore, vollständig mit Reliefs übersponnen, wie das nördliche Seitenportal des Domes zu Como (s. S. 33) oder das (nach dem Louvre übertragene) Thor des Pal Stanga in Cremona, finden in Mittelitalien nicht ihres gleichen. Uner schöpft ist die Phantasie der Oberitaliener

in der Erfindung ornamentaler Motive, um die Pilaster zu füllen, die Gesimse zu beleben. Vorn wird noch die Wirkung durch die Farbe erhöht. So deutet schon die Architektur des 15. Jahrhunderts die Richtung an, welche die farbenreiche oberitalienische Kunst im folgenden Zeitalter einschlägt. Diese dekorative Kunst hat aber noch eine besondere historische Bedeutung. Sie war die Schatzkammer, aus welcher die deutschen Künstler, Maler, Bildhauer und Ornamentisten der Renaissancezeit unermüdlich ihre Anregungen holten.



Fig. 65. Der Evangelist Matthäus.
Von der älteren Thür Ghiberti's am Baptisterium in Florenz.

2. Skulptur.

Ein scharfer Einschnitt scheidet, wenn wir dem Biographen der italienischen Künstler folgen, auf dem Gebiete der Plastik die Renaissance von der mittelalterlichen Kunstweise. Vasari erzählt ausführlich von dem Wettstreite, welchen 1401 die besten Künstler von Florenz anstellten, als es galt, die zweite Thür des städtischen Heiligtums, des Baptisteriums, mit Bronzereliefs zu schmücken. Als Probebild war die Opferung Isaaks ausersehen worden. Haben sich auch nicht alle Probestücke erhalten, so wurden wenigstens die beiden Arbeiten, zwischen welchen den Richtern die Wahl schwer fiel, vor der Zerstörung gerettet. Sie sind im Museo Nazionale aufgestellt (Fig. 66 u. 67) und entstammen den Händen Brunellescos und Lorenzo Ghibertis (1378 bis 1455), der aus dem Wettstreite als Sieger hervorging und

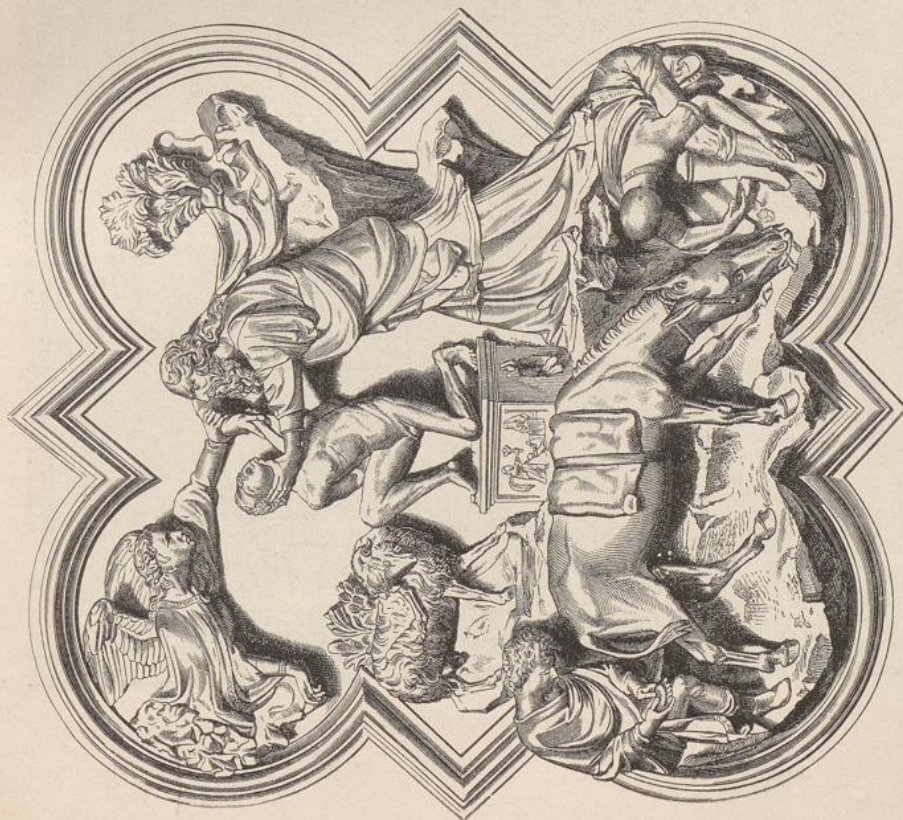


Fig. 66. Spierung Jhafts. Bronzerelief von Brunellesco.
Florenz, Museo Nazionale.

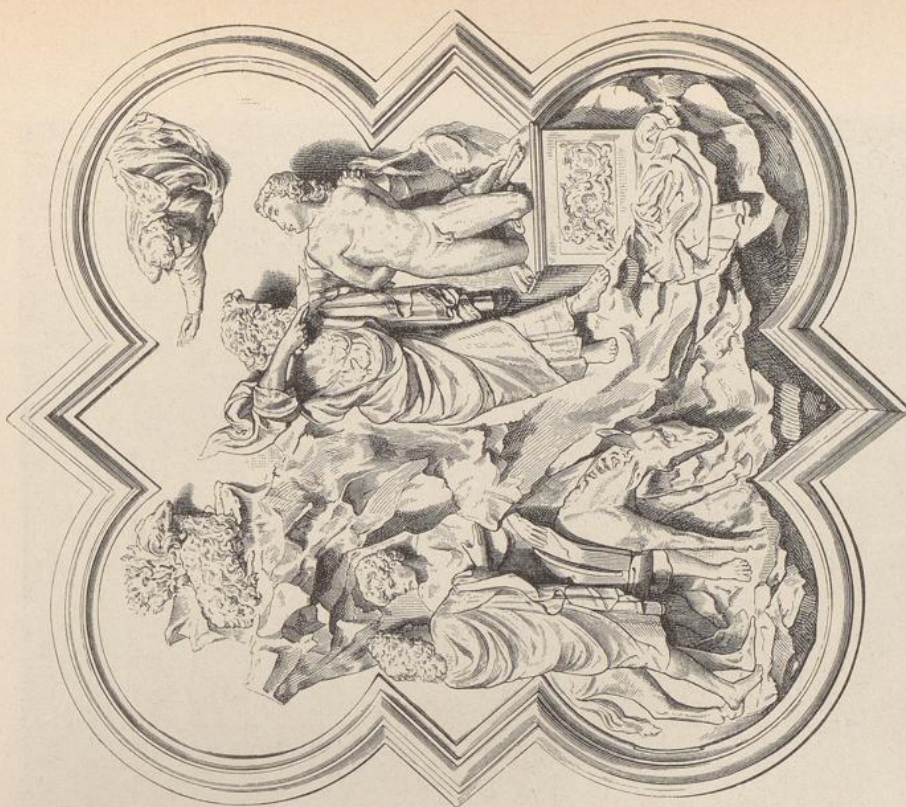


Fig. 67. Spierung Jhafts. Bronzerelief von Ghisberti.
Florenz, Museo Nazionale.

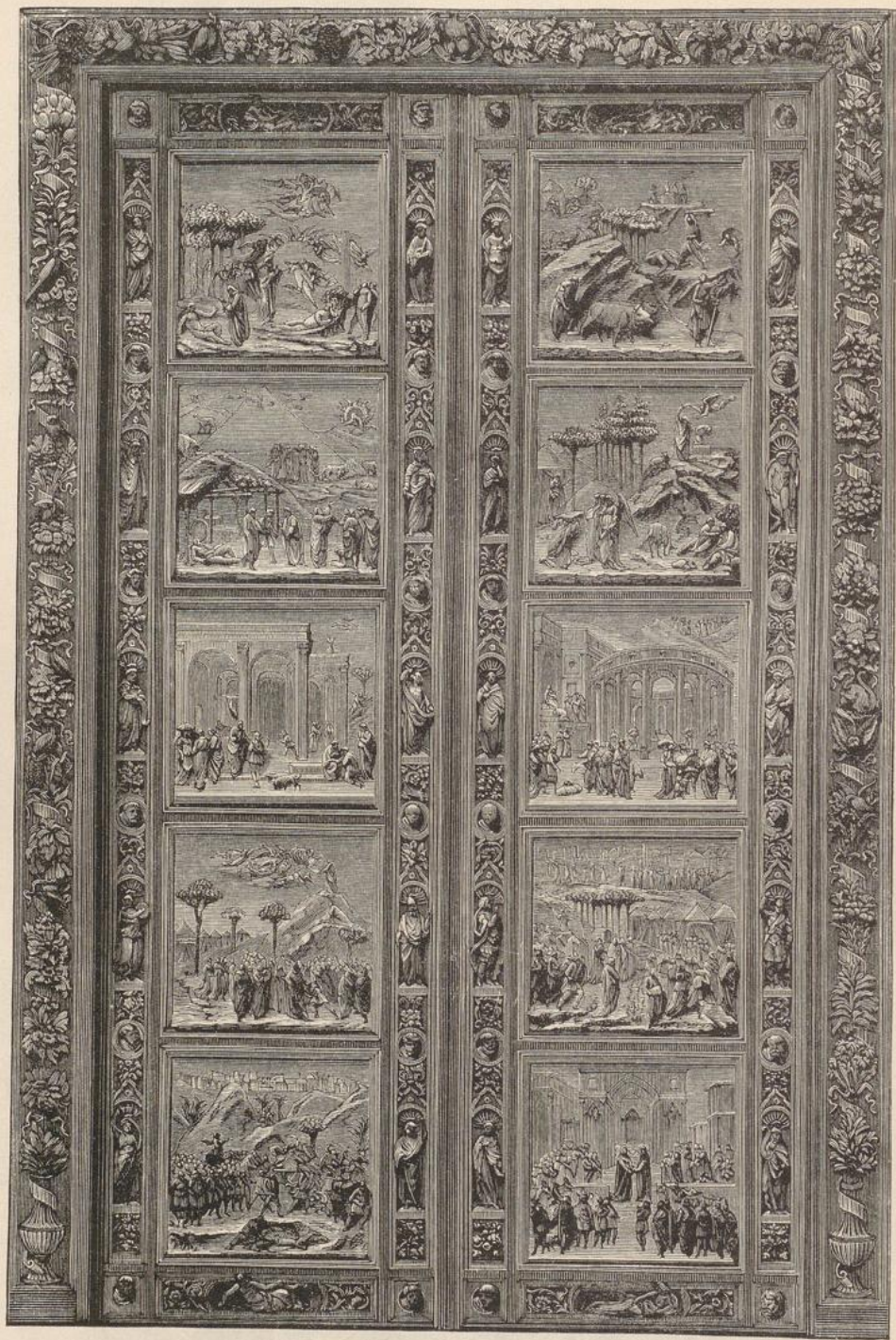


Fig. 68. Hauptthür des Baptisteriums zu Florenz. Von Ghiberti.

vom Jahre 1403 - 1424 die Pfortenreliefs mit Darstellungen aus dem Neuen Testamente und den Bildern der Evangelisten und Kirchenväter (Fig. 65) arbeitete.

Ghibertis Bronzethüre, sowie die zahlreichen Statuen außen an Or San Michele sind der augenfällige Wendepunkt in der Geschichte der italienischen Plastik. Nicht die Anlehnung an die Antike ist das Neue, was in die Kunst hineingebracht wird. Die Antike wird vorwiegend im dekorativen Beiwerke, auch wohl in Gewandmotiven nachgeahmt. Epochemachend wirkt die



Fig. 69. Erschaffung der Menschen und Vertreibung aus dem Paradiese.
Von der zweiten Thüre Ghibertis am Baptisterium (Hauptthür) in Florenz.

unmittelbare und reiche Lebendigkeit in der Schilderung. Sie setzt genaues Naturstudium voraus, sie verleiht den Köpfen und Gestalten ein porträtartiges Gepräge, sie geht auf besonderen Ausdruck, verständliche und richtige Bewegungen aus und sammelt gern die Einzelzüge zu einem geschlossenen Charakter. Ueber der energischen Wiedergabe eines innerlich bewegten Lebens tritt zuweilen die Anmut und Schönheit der Erscheinung zurück. Doch zeigen die nackten Figuren, daß auch nach dieser Seite hin der Sinn erschlossen war. Dagegen hat bei Reliefdarstellungen das Streben nach Naturnachahmung zu einer malerischen Auffassung geführt, welcher die ganze

Renaissanceperiode treu bleibt, und wodurch die Renaissanceplastik am meisten von der Antike abweicht. Bei der führenden Rolle, welche der Malerei seit der Einführung des Christentums zufiel, war eine Annäherung an diese für die Skulptur unvermeidlich.

Wie in der Architektur, so steht auch in der Plastik Florenz im Mittelpunkt. Aus dem Kreise der Bildhauer, welche sich von dem künstlerischen Herkommen nicht völlig lossagen konnten, wie Niccolò d'Arezzo (von 1388 bis 1444 thätig), Nanni di Banco († 1421), Bernardo di



Fig. 70. St. Stephanus. Bronze statue von Ghiberti.
Or San Michele in Florenz.



Fig. 71. St. Petrus. Marmor statue von Donatello.
Or San Michele in Florenz.

Piero Giusfagni (1381 bis 1457) u. a. heben sich als bahnbrechende Meister: Lorenzo di Cione Ghiberti, Donato di Niccolò di Betto Bardi, gewöhnlich Donatello genannt, und Luca della Robbia heraus. Ghibertis Kunst bewegt sich vorzugsweise im Erzguß. Nachdem er die zweite Thür am Baptisterium vollendet hatte, in welcher er sich noch nicht vollständig von dem Vorbilde Andrea Pisanos, des Gießers der ersten Thür, entfernte, arbeitete er 1425 bis 1452 an der dritten, jetzt der Hauptthüre. Das ist das Werk, welches Michelangelo würdig erklärte, die Pforten des Paradieses zu schmücken. Die Thür wird von einem kräftigen

Bande von Ranken und Fruchtstängeln eingefast, welche aus Vasen emporsteigen und von allerhand Vögel (Vachteln) belebt sind. Auch jeden Thürflügel (Fig. 68) umschloß er mit einem ornamentalen Rahmen, welcher in Nischen kleine alttestamentliche Figuren und porträtmäßig erfaßte Köpfe zeigt. Diese auch technisch vollendeten Schöpfungen plastischer Kleinkunst gehören durch lebendige Natürlichkeit des Ausdruckes und Schönheit der Behandlung zu dem Besten, was die Renaissance geschaffen hat. In je fünf Feldern auf jedem Flügel schilderte er Szenen aus dem Alten Testamente von der Erschaffung des ersten Menschenpaares bis zum Besuche der Königin von Saba bei Salomo. Kühn brach er mit der überlieferten Kompositionsweise. Das antike Studium ist in der Gewandung am meisten erkennbar, hemmt aber nicht das frische Naturgefühl des Künstlers, welches so weit geht, daß er die hergebrachten Regeln des Relieffstils wohlgemut überspringt und mit der Malerei zu wetteifern erfolgreich versucht. So zeigt z. B. das oberste Feld des linken Thürflügels (Fig. 69), gerade wie die gleichzeitige Malerei, eine Reihe verschiedener Szenen von der Erschaffung Adams bis zur Vertreibung aus dem Paradiese in einem Rahmen vereinigt; die vordersten Figuren sind beinahe in vollem Runde, die hinteren flach und in allen Dimensionen kleiner gearbeitet. Offenbar lag die Absicht vor, die Wirkungen der malerischen Perspektive auf die Reliefdarstellung zu übertragen. Auch die Behandlung des Hintergrundes, seine Ausfüllung mit landschaftlicher und architektonischer Staffage, die Abstufung der Komposition nach der Tiefe zu wurde für lange Zeit mustergültig. Von Ghibertis Bronzestatuen an Or San Michele: Johannes, Matthäus, Stephanus, ist der letztere (Fig. 70) am spätesten (1428) in Erz gegossen worden. Man muß sie mit dem Petrus des Donatello (Fig. 71) vergleichen, um den ganzen Gegensatz zwischen den beiden Künstlern und die Eigentümlichkeit Ghibertis vollständig zu erfassen. Die größere formelle Schönheit besitzt der h. Stephanus; das tiefere Leben, den schärfer ausgeprägten Charakter offenbart Donatellos Jugendarbeit.



Fig. 72. Der Evangelist Johannes. Von Donatello.
Florenz, Domtribuna. (Münz, Donatello.)

Ghiberti ist im ganzen eine konservative Natur, ohne durchgreifenden Einfluß auf die Kunst der Zeitgenossen, Donatello dagegen ein kühner Pfadfinder und unerschrockener Wegweiser auf neuen Gebieten.



Fig. 73. St. Georg. Marmorstatue von Donatello an Or San Michele in Florenz.
(Das Original jetzt im Museo Nazionale.)

ungleich tiefere Natur und wahrhaft plastische Phantasie des letzteren. Alle vier Statuen zeigen die gleiche Haltung; der Kopf ist gradaus gewendet, die eine Hand auf dem Evangelienbuche aufruhend, die andere (Markus ausgenommen) lässig auf den Oberschenkel gelegt. Aber nur Donatellos Johannes hat einen wirklich individuellen Kopf, zeigt eine ausdrucksvolle Bewegung, eine wohldurchdachte Anordnung des Gewandes. Schon hier durchbricht er alle konventionellen

In ansprechender Weise erzählt Vasari Donatellos (1386 bis 1466) Jugendleben. Die Freundschaft mit Brunellesco, die gemeinsame Wanderung nach Rom spielen in dem Berichte die Hauptrolle. Manches mag darin im Laufe eines Jahrhunderts bereits eine legendarische Färbung angenommen haben; der Kern bleibt doch wahr und richtig. Seit dem Jahre 1406, also seit seinem zwanzigsten Jahre, tritt er als Künstler deutlich in das Sehfeld und wird zu drei großen Unternehmungen, welche damals die florentiner Bildhauer in Atem hielten, zu der plastischen Ausschmückung der (später abgebrochenen) Domfassade, des Campanile und der Außenseite von Or San Michele, herangezogen. Beinahe zwei Jahrzehnte nimmt diese Tätigkeit seine Kraft vorwiegend in Anspruch. Donatello wächst aus der Richtung heraus, welche bereits Niccolò d'Arezzo und einzelne andere Künstler, doch ohne den festen, zielbewußten Blick, eingeschlagen hatten. In seinen ältesten für die Domfassade gearbeiteten Statuen, z. B. dem sog. Josua, steht er in der Zeichnung der Gestalt, in der Bewegung des einen nachschleifenden Beines, in der willkürlichen Anordnung der Gewandfalten den Genossen noch ziemlich nahe. Sieht man aber schärfer zu, vergleicht man die vier sitzenden (jetzt in der Tribuna des Domes aufgestellten) Kolossalstatuen, den Markus des Niccolo, den Lukas des Nanni di Banco, den Matthäus des Ciuffagni und den Johannes (Fig. 72) des Donatello miteinander, so entdeckt man bald die

Schranken und schafft eine lebensvolle Charakterfigur. Wie der Johannes, dessen Anblick bei vielen Betrachtern die Erinnerung an den Moses Michelangelos weckt, alle Domstatuen übertragt, so steht der h. Georg (Fig. 73) an der Spitze der für Dr San Michele gemeißelten Werke. Auch der Evangelist Markus, an welchem Michelangelo den ehrlich biedereren Ausdruck so sehr rühmte, zeichnet sich durch den ganz individuell gefaßten Kopf, die feste Haltung und



Fig. 74. Johannes der Täufer.
Bronzestatue von Donatello. Berlin, Museum.



Fig. 75. David. Bronzestatue von Donatello.
Florenz, Museo Nazionale.

plastisch schöne Gewandung aus. Noch bedeutsamer für das Verständnis der Natur und der Richtung Donatellos erscheint der h. Georg, das lebendige Bild des tapferen, furchtlosen Kriegers. Welche Zuversicht spricht aus seinem festen, breitspurigen Auftreten, welcher mutige Trotz aus dem jugendlichen Kopfe! Der Entwurf der Gewandung verlangte bei dem Georg keine reiche Kunst. Nur lose hängt von der Schulter ein über der Brust befestigter Mantel herab, einen Teil der letzteren und den linken Oberarm bedeckend. Der Körper, soweit ihn nicht der hohe

Schild verbirgt, ist in eine eng am Leibe liegende Rüstung gehüllt und läßt uns bereits die freie Herrschaft des Meisters über die nackten Formen ahnen.

Von einer neuen Seite lernen wir Donatello in seinen Prophetenstatuen am Campanile kennen. Hier giebt er dem malerischen Zuge unumwundenen Ausdruck, jedoch in anderer Weise als Ghiberti. Jede Gestalt wird gleich in einem nach Höhe und Entfernung bestimmten Raume vom Künstler gedacht, darnach die Zeichnung und Modellierung, die Verhältnisse und das Maß der Ausführung geregelt, also der perspektivische Standpunkt in die Skulptur hineingetragen, ohne jedoch, wie es bei Ghiberti geschah, die natürlichen Grenzen der letzteren zu überschreiten. Die Annäherung an malerische Wirkungen prägt sich in dem scharfen Porträtcharakter aus,

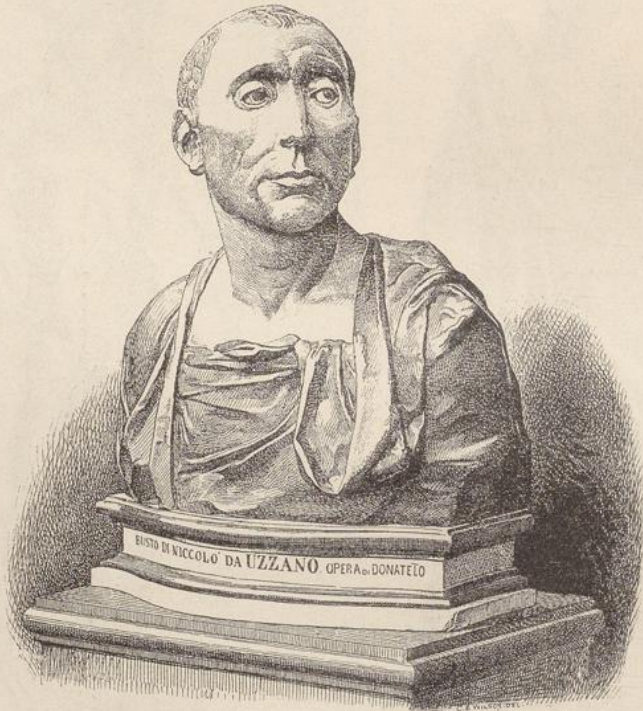


Fig. 76. Terrakottabüste des Niccolò da Uzzano, von Donatello.
Florenz, Museo Nazionale. (Münch, Donatello.)

welchen die Köpfe tragen. Der bloß individuelle Typus genügt nicht mehr; aus der unmittelbaren Umgebung, aus dem wirklichen Leben wird eine Persönlichkeit herausgeholt und eine weniger durch Schönheit als durch Schärfe des Ausdruckes packender Kopf der Prophetengestalt aufgesetzt. Von den vier Figuren am Campanile, dem Johannes d. T., dem Habakuk, Jeremias und David (?) sind die beiden letzteren besonders berühmt. Der sog. David führte stets im Volksmunde schlechthin den Namen des Kahlkopfes (Zuccone) und giebt in der That die Züge eines alten, durch mannigfache Schicksalschläge zäh und hart gewordenen Mannes aus dem Volke vortrefflich wieder. Eine ähnliche verwitterte, aber ausnehmend lebensvolle Figur tritt uns in dem Jeremias (fälschlich Salomo) entgegen. Donatello bezeichnete beide Statuen mit seinem Namen, ein Beweis, wie befriedigt er von diesen Werken war. Eine der Auffassung nach verwandte Bronzestatue, Johannes d. T., besitzt das Berliner Museum (Fig. 74). An die

altehrwürdigen biblischen Typen, an Heiligenbilder wird man allerdings durch diese Propheten nicht erinnert. Die Tradition, soweit sie nicht in der Brust des Künstlers wiederklingt, hat ihr Recht verloren; an ihre Stelle ist die schöpferische Phantasie des Bildners getreten, der nicht nur die Ausführung, sondern auch die allgemeine Auffassung als sein Eigentum in Anspruch nimmt. Donatello legte seiner Natur keinen Zwang an. Das Kräftige und Lebensvolle, in erster Linie die Wahrheit und dann erst die Schönheit, war sein Ideal, und diesem huldigte er unbe-



Fig. 77. Die h. Cäcilia. Flachrelief von Donatello (?).
Im Besitz des Lord Elcho.

dingt, im Einklange mit der Zeitstimmung, in welcher sich gleichfalls das freudige Vollgefühl eines neuen, kräftigen Lebens ausprägte. Wir wundern uns daher nicht, daß die alten Florentiner die Porträtwahrheit der Gestalten Donatellos priesen und die Propheten nach berühmten Landsleuten benannten. Bei einfachen Bildnissen, wie bei der Thonbüste des Niccolò Uzzano im Museo Nazionale zu Florenz (Fig. 76), steigerte Donatello die lebendige Wirkung noch durch vollständige naturtreue Bemalung. Doch wäre es ein grober Irrtum, wenn man den

Meister als einen einfachen Naturalisten auffassen wollte. Es geht durch seine Werke ein Zug gesteigerter Lebensfülle, welchen er nicht der gemeinen Wirklichkeit ablauschen konnte.

Durch seine Thätigkeit am Dome und an Or San Michele gewann Donatello allmählich großes Ansehen. Es mehrte sich der Kreis der ihm gestellten Aufgaben, zu deren Vollenbung er die Mitwirkung des auch als Baumeister bekannten Michelozzo (seit 1420) erlangte. Weit über das Reichbild seiner Vaterstadt hinaus beehrte man jetzt seine Werke. Im Baptisterium zu Florenz schuf er das große Grabmal des Papstes Johannes XXIII., dessen Aufbau das Vorbild für viele ähnliche Werke abgab; die Peterskirche in Rom bewahrt von seiner Hand ein mit Kinderfiguren und Reliefs gezieres Tabernakel (1433); in Prato schmückte er die Außentempel mit einem Reigen tanzender Knaben (1438). Auf Donatello und Michelozzo werden Grabdenkmäler in Montepulciano und in Neapel (Brancacci in S. Angelo a Nilo) zurückgeführt. Einen



Fig. 78. Vom Kinderfries Donatellos. Florenz, Museo S. M. di Fiore.

neuen, reichen Wirkungskreis öffnete ihm das freundschaftliche Verhältnis zu Cosimo Medici. Es galt jetzt, einen Palast mit plastischen Werken zu schmücken, in welchem der Humanismus, die verständnisvolle Freude an der Antike eine heimische Stätte gefunden hatten. So wurde auch Donatello in die Kreise der Antike gezogen. Kameen und Münzbilder übertrug er (Hof des Pal. Medici, jetzt Riccardi) in größere Reliefmedaillons, einem antiken Werke lauschte er das kleine, friesartige Bronzerelief mit dem trunkenen Silen ab, dessen Wagen derblustige Kinder ziehen und schieben. Wichtiger als diese stofflichen Anregungen war die feinere Ausbildung des Formen sinnes, welche er dem Studium der Antike verdankte. In dem Hirtenknaben David im Museo Nazionale (Fig. 75) löste er zum erstenmal seit der Römerzeit die Aufgabe, einen nackten Körper in Bronze zu stellen. Er traute dem Gusse die Fähigkeit zu, auch die leisesten Hebungen und Senkungen des Thonmodells auszudrücken. Ueberaus weich rundet er die sanften Glieder des jugendlichen David, auch die zartesten Uebergänge weiß er mit dem Modellier-

holze wiederzugeben. Das Vollendetste in dieser Richtung leistet er in dem Helme des besiegten Goliath. Die Formen heben sich kaum merklich von der Grundfläche ab, so fein sind sie aufgelegt. Ein anderes Beispiel flachster Modellierung bietet eine Büste der h. Cäcilia (Fig. 77). Ist sie auch keine eigenhändige Arbeit des Meisters, so geht sie doch entschieden auf seine Kunstweise zurück.

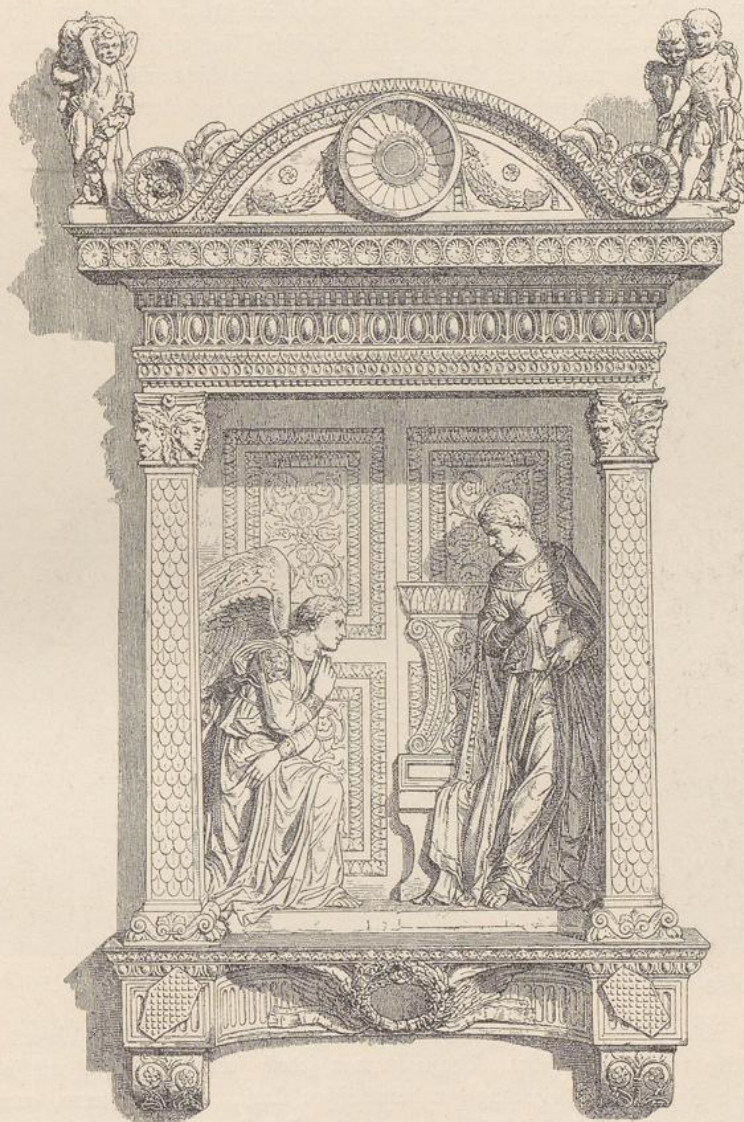


Fig. 79. Die Verkündigung. Marmortabernakel von Donatello. Florenz, S. Croce.

Bei der Schilderung der Werke Donatellos muß die Verwendung des mannigfachsten plastischen Stoffes auffallen. Donatello arbeitete in Thon, Erz und Stein und verstand es in jedem Falle vortrefflich die Formen der Natur des Materiales anzubequemen. Noch auffälliger erscheint die verschiedenartige Auffassung desselben Gegenstandes. Mit großer, bei einem Florentiner begreiflichen Vorliebe verkörperte Donatello den Täufer, den Schutzpatron der Stadt.

Welcher Abstand trennt aber die jugendliche Figur des Heiligen in der Casa Martelli (Florenz) von der Bronzestatue im Dome zu Siena, in welcher der abgekehrte Leib des Wüstenpredigers mit furchtbarer Wahrheit wiedergegeben wird! Welcher tiefe Unterschied waltet zwischen einzelnen flachen, der Antike abgelauschten Bronzereliefs und den derben, die höchste Lebenslust atmenden musizierenden und tanzenden Knaben, mit welchen er die Sängerbühne im Dome (jetzt Museo S. M. di Fiore) schmückte (Fig. 78)! Die reiche plastische Phantasie des Künstlers erklärt in den meisten Fällen diese mannigfachen Stilwandlungen; er wird nicht müde, immer neue formale Aufgaben der Skulptur aufzusuchen und zu bewältigen. Aber auch der Gang der persönlichen



Fig. 80. Das eiserne Standbild des Gattamelata in Padua. Von Donatello.

Entwicklung übte Einfluß auf seinen Formensinn. Der Grundzug seines Wesens blieb, so lange Donatello wirkte, unverfehrt. Vergleicht man jedoch frühere Arbeiten mit späteren, so beobachtet man eine stetige Steigerung der dramatischen Kraft. So schüchterne, anmutige Gestalten, wie sie uns in der Frühzeit entgegentreten, hat Donatello im höheren Alter nicht wieder geschaffen. Selbst die zahlreichen kleinen Madonnenreliefs, in bemaltem Stucco, Thon oder Marmor ausgeführt, welche mit Recht auf Donatello und seine Schule zurückgeführt werden, lassen über dem Streben nach lebendiger Frische und über einem gewissen vornehmen, stolzen Zuge die feineren Schönheitsreize vergessen. Sie werden in dieser Beziehung nicht selten von älteren Werken übertroffen, haben aber dadurch eine große Bedeutung, daß sie der mehr natürlichen Auffassung der Madonna den Weg wiesen, noch Maler des 16. Jahrhunderts

an ihre Spur bannten. Das Relief der Verkündigung Mariä in S. Croce in Florenz (Fig. 79), das in die letzte Zeit Donatellos zu verweisen ist, lehrt am besten das kennen, was die spätere Zeit von seiner Kunst übernommen und weitergebildet hat.

Sein größtes Werk schuf Donatello fern von der Heimat. Im Jahre 1444 wurde er nach Padua berufen, um das Ehrenstandbild des venezianischen Heerführers Gattamelata (Erasmo de' Narni) zu entwerfen und zu gießen. Er hatte bereits in Florenz seine Tüchtigkeit als Erz= bildner bewiesen, in seiner Judith mit dem Leichnam des Holofernes, ursprünglich im Palast der Medici, jetzt in der Loggia de' Lanzi aufgestellt, sich zuerst an eine größere Bronzegruppe gewagt. Teils die Neuheit des Gegenstandes, teils die Schwierigkeiten der Technik verhinderten das völlige Gelingen. Die Komposition erscheint zu sehr gedrängt, nicht frei genug bewegt. Das Reiterstand=



Fig. 81. Die Kreuzigung. Bronzerelief von Donatello. Florenz, S. Lorenzo.

bild des Gattamelata (Fig. 80) dagegen zeichnet sich nicht allein durch die vollkommene Beherrschung der Technik, sondern auch durch die lebendig individuelle und doch monumentale Wiedergabe des Reiters und Rosses aus. Der Pferdekopf namentlich (eine Variante im Museum zu Neapel) könnte leicht für antik gelten. Der „Cavallo“ ist auch in dem Sinne ein echtes Werk der Renaissance, daß er zum erstenmal wieder eine in der antiken Kunst heimische Aufgabe würdig verkörpert. Mehrere Jahre verweilte Donatello in Padua, um die ihm übertragenen Schmuckwerke in der Kirche des h. Antonius (Santo), insbesondere den Hochaltar auszuführen. Die hervorragendste Leistung sind die vier Flachreliefs mit Szenen aus dem Leben des Schutzheiligen. Im Ausdruck und in der Bewegung der Gestalten, im dramatischen Pathos wettersfert Donatello mit den Malern; in der Anordnung der Bilder hält er sich aber ungleich mehr an die Gesetze der Plastik als Ghiberti, welcher die Einzelfiguren zwar plastisch auffaßte, die Komposition aber wie in einem Gemälde perspektivisch vertiefte.

Als betagter Mann, siebzugjährig, kehrte Donatello nach Florenz zurück. Auch jetzt ruhte und rastete der nur im Schaffen und Arbeiten glückliche, in seinem Wesen sonst anspruchslose, bescheidene Meister nicht. Die Kirche S. Lorenzo war der letzte Schauplatz seines Wirkens. Für die Sakristei goß er die beiden Erzthüren mit kleinen Heiligenfiguren und modellierte (in Stucco) die Rundbilder der Evangelisten und die Büste des h. Laurentius. Wenn er hier mit weiser Mäßigung tief empfundene, aber einfach ruhige Charaktertypen verkörperte, so gab er in den Kanzelreliefs, welche das Leiden und den Triumph Christi schildern, seiner dramatischen

Gestaltungskraft freien Lauf. Namentlich in der Kreuzigung (Fig. 81) und der Abnahme vom Kreuz lodern mächtige Leidenschaften hell auf. Die Vollendung des Werkes mußte Donatello seinem Gehilfen Bertoldo di Giovanni überlassen. Die antiken Motive, welche dieser im Werke hier anbrachte, weisen auf den Einfluß, welchen die antiken Studien in der Schule Donatellos allmählich gewannen, deutlich hin. Bertoldo, der letzte Schüler Donatellos, ist zugleich der Lehrer Michelangelos. So sind die beiden größten Bildhauer Italiens, wie sie innerlich nahe verwandt sind, auch äußerlich eng mit einander verknüpft.

Seit Giotto hat kein Künstler einen so nachhaltigen und weitgreifenden Einfluß geübt, wie Donatello. Er gab nicht nur in seinem eigentlichen Fache die Richtung an, welcher die meisten Genossen folgten, sondern warf auch auf das benachbarte Gebiet der Malerei den Widerschein seines Wirkens. In der dramatischen Gewalt der Erzählung, in der kraftvollen Wahrheit der Schilderung, in dem energischen Vortragen innerer Empfindungen, in der Wichtigkeit und Mannig-

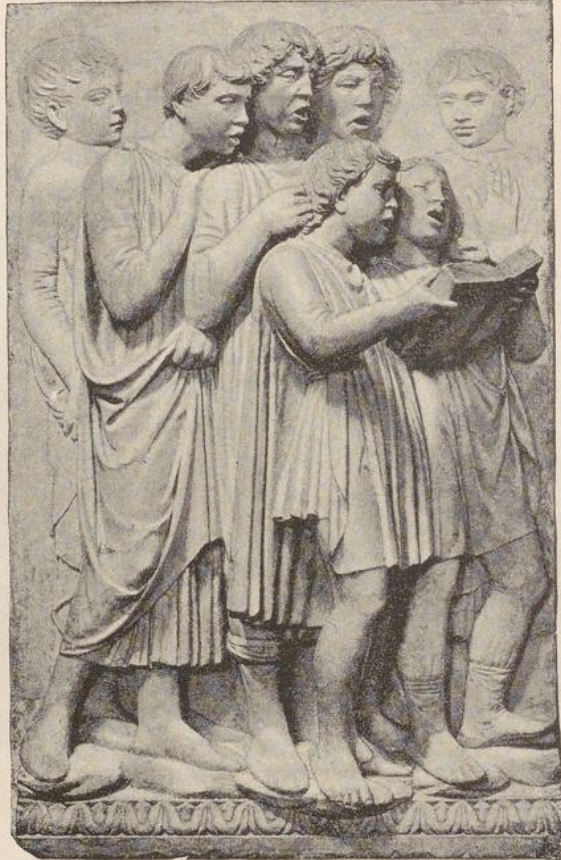


Fig. 82. Von dem Kinderfries des Luca della Robbia. (Marmor.)
Florenz, Museo S. M. di Fiore.

faltigkeit der äußeren Bewegungen, in der Kenntnis des menschlichen Körpers ging er den Malern voran und zwang sie zum Einschlagen des gleichen Weges.

Neben Donatello und Ghiberti steht unter den älteren florentiner Renaissancekünstlern Luca della Robbia (1400—1482) in erster Linie.

Schmiegsamer in seinem Wesen, erfuhr Luca zuerst Einflüsse seiner beiden Genossen, besonders Donatellos; mit diesem weitergehend schuf er (1431) die Reliefs an der zweiten Orgelbühne im Dom zu Florenz, jetzt im Museo S. M. di Fiore. Die tanzenden und musizierenden

Kinder (Fig. 82), an sich eine der schönsten Leistungen der Frührenaissance, erscheinen trefflich geeignet, die besondere Natur Lucas erkennen zu lassen. Sie sind zierlicher und feiner durchgebildet als Donatellos Knaben, entbehren aber der Mannigfaltigkeit und Kühnheit der Bewegungen, welche Donatellos Fries auszeichnen, sind auch in der Gesamtwirkung nicht so glücklich erfunden wie jene. Ein anderes Mal trat Luca an Donatellos Stelle, als dieser es unterließ, die Bronze-reliefs für die Domthüre auszuführen. Luca fertigte sie 1446 gemeinsam mit Michelozzo und Maso di Bartolomeo. So hoch wahrscheinlich Luca selbst seine Thätigkeit als Marmorbildner und Erzgießer schätzte, so knüpft sich doch sein Hauptruhm an die bescheideneren Thonreliefs. Er belebte damit einen vollstümlichen Kunstzweig, gab ihm durch seine Erfindung einer emailartigen,



Fig. 83. Thonrelief von Giovanni della Robbia. Köln, Kunstgewerbemuseum.

farbigen und insbesondere weißen Thonglasur, oder doch durch Verbesserung der bisher in Italien üblichen, Dauer und erweiterte Wirkung, verlieh ihm zugleich durch die Anmut seiner Madonnen, die milde Ruhe seiner Gestalten eine künstlerische Weihe. Das gefügige Material lockte zu einer weicheren Behandlung der Formen, zum Beschreiten naturalistischer Bahnen. Lucas Verdienst war es, daß er die richtigen stilistischen Folgerungen aus der Natur des Stoffes zog, aber jede Einseitigkeit und Uebertreibung vermied. Kein Künstler des 15. Jahrhunderts war im Kreise maßvoller Empfindungen so heimisch und verstand so gut Innigkeit des Ausdruckes und Lebensfrische mit plastischer Ruhe zu verknüpfen wie Luca. Die verhältnismäßig sparsame Färbung, welche bei den „Robbiawerken“ vorwiegt, bezeichnet trefflich die Richtung. Nur eine beschränkte Reihe von Farben, eben hinreichend zur reicheren Belebung des Reliefs, kommt zur Anwendung. Die vom blauen Grunde sich abhebenden Gestalten erscheinen wesent-

lich weiß, stehen, dank dem glänzenden Email, nicht schroff den Marmorwerken gegenüber. Im Beiwerke, namentlich in den Blumen und Fruchtgewinden, welche die Reliefs einrahmen (Fig. 83), wird allein von mannigfachen Farbentönen Gebrauch gemacht. Rasch gewann die neue Technik und mildsinnige Auffassung in Toskana große Beliebtheit.

Ein volles Jahrhundert betrieb die Familie Robbia diesen nach ihr benannten Kunstzweig. Luca nahm seinen Neffen Andrea (1437—1528) als Gehilfen an. Nach Lucas Tode stand Andrea an der Spitze der Werkstätte und vererbte die Kunst wieder auf seine vier Söhne: Girolamo, Luca, Ambrogio und Giovanni. Erst spät im 16. Jahrhundert starb der Kunstzweig in Italien aus. Lucas glasierte Thonreliefs sind vielfach dekorativer Natur und stehen mit der architektonischen Umgebung in unmittelbarem Zusammenhange, wie z. B. die Kassetten in der Kapelle Pazzi und die Deckenmedaillons in der Kapelle von S. Jacopo in S. Miniato. Seine Madonnenreliefs in Thürkünetten (Dom, S. Pierino u. a. in Florenz, S. Domenico in Urbino)



Fig. 84. Verkündigung. Thonrelief von Andrea della Robbia. Florenz, Spedale degli Innocenti.

atmen noch einen strengeren kirchlichen Geist. Erst in den Werken Andreas kommt der weiche Liebreiz, das mild freundliche Wesen, welches als das Wahrzeichen der „Robbien“ begrüßt wird und nicht selten an die Schilderungen des Fra Angelico erinnert, zu voller Geltung (Fig. 84). Die Madonna verwandelt sich in eine zärtliche Mutter, welche auch mit dem Kinde zu spielen liebt; dieses selbst regt und bewegt sich in naiv munterer Weise. Eine Mittelstellung nimmt das auch in der Malerei beliebte Motiv ein, welches die knieende Madonna, in stille Andacht vor dem schlafenden Christkinde versunken, darstellt. Allmählich, mit der gesteigerten technischen Kraft wächst auch der Mut der Schule. Sie erweitert den Aufgabenkreis des Reliefs, giebt auch reichere, beinahe dramatische bewegte Szenen und förmliche Gruppen wieder, baut Altäre, Taufbrunnen, größere Friestafeln aus Thon auf und berührt nicht selten in ihren Werken das Gebiet der monumentalen Plastik und dekorativen Architektur. Den größten Reiz üben aber doch die einfachen, kleinen Reliefbilder aus, in welchen weiche Formen, ein anmutiger oder lieblicher Ausdruck vorherrschen. So bilden die Wickelkinder (Medaillons) an der Halle

des florentiner Findelhauses von Andrea Robbia (Fig. 85) eine schier unerschöpfliche Quelle des heiteren Genusses. Auf der anderen Seite begreift man, daß die bereits durch das Material und die Anwendung der Farbe genährte Neigung zum Naturalismus eifrig aufgegriffen wurde, allerdings erst in späterer Zeit und außerhalb der engeren Schule Robbias. Das berühmteste Beispiel dafür liefern die Reliefs am Ospedale del Ceppo in Pistoja, in welchen die sieben Werke der Barmherzigkeit in lebendiger Erzählung vorgeführt werden (Fig. 86).

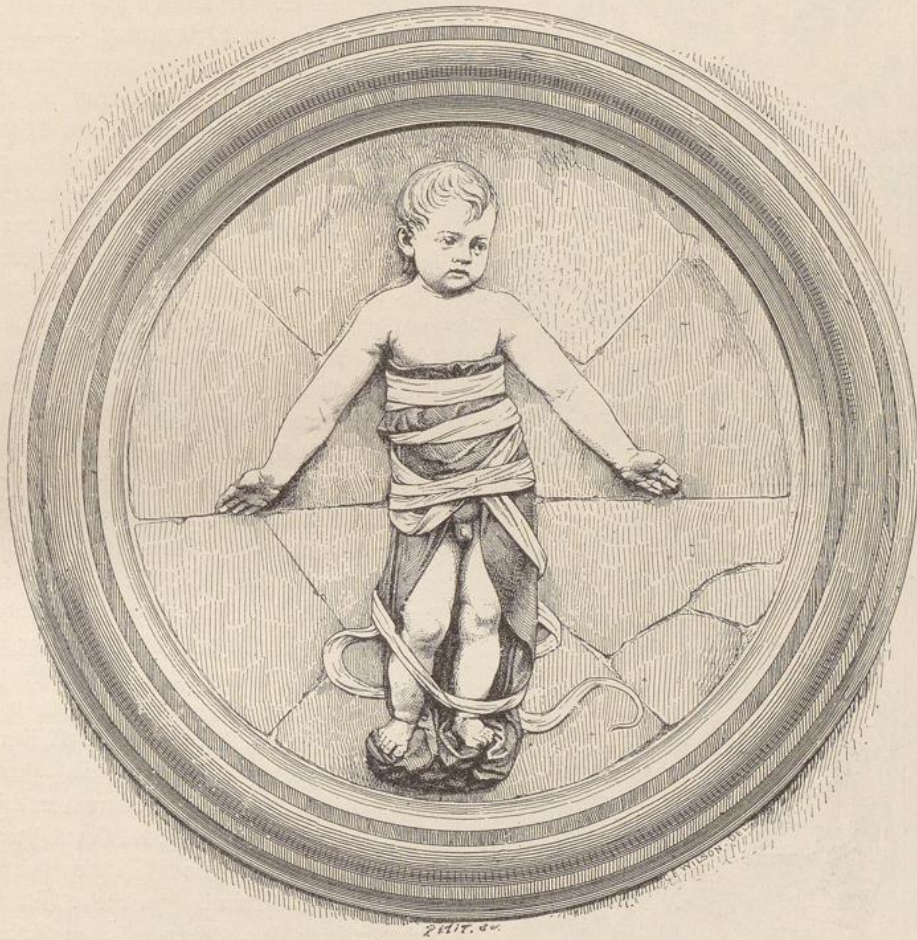


Fig. 85. Wickelkind. Thonrelief von Andrea della Robbia. Florenz, Spedale degli Innocenti.
(Nach Cavallucci und Molinier.)

Selbstverständlich füllte die Thätigkeit der großen Meister nicht das ganze florentiner Kunstleben aus. Neben ihnen wirkten, mehr oder weniger von ihnen abhängig, noch zahlreiche namhafte Künstler, welche aber keinen wesentlich neuen Zug in die florentiner Skulptur brachten, auch in ihrer persönlichen Entwicklung nicht genau verfolgt werden können. Bei größeren Unternehmungen wurden mannigfache Kräfte zur Mitwirkung herangezogen. So halfen Ghiberti bei der Herstellung der zweiten Bronzethüre mehr als zwanzig Genossen. Michelozzo war mehrere Jahre hindurch der Gehilfe Donatello's; der von L. B. Alberti gepriesene Maso di Bartolommeo, auch Masaccio genannt, arbeitete gemeinsam mit Michelozzo und Luca della

Robbia. Bei solcher Art von Thätigkeit hält es schwer, sich von der einzelnen Persönlichkeit ein klares Bild zu verschaffen, und kann es nicht Wunder nehmen, wenn bei dem einen oder

anderen Künstler eine fest begrenzte Richtung nicht wahrgenommen wird, wie bei Agostino d'Antonio di Duccio (1418 — n. 1481) aus Florenz, dessen Hauptwerke in Perugia (Fassade von S. Bernardino) und Rimini (Innendekoration in S. Francesco; s. S. 43) zu sehen sind. Einzelne seiner Köpfe erinnern durch den schwärmerischen Ausdruck an die umbrische Malerschule, andere Gestalten streifen mit ihren unruhig flatternden, mit Falten überladenen oder lang schleifenden Gewändern an das Manierierte; auch die Schilderung heftig bewegter, leidenschaftlicher Szenen (Fig. 87) war ihm nicht fremd. Er entfaltet wohl äußerlich eine gar mannigfache Wirkksamkeit, ist aber doch innerlich keine reiche Natur. Gleiches gilt noch von manchen anderen Zeitgenossen Donatellos, dessen Einfluß auf minder kräftige Persönlichkeiten schwer drückte.

Gleichzeitig mit den bahnbrechenden florentiner Bildhauern entwickelt Jacopo della Quercia in Siena (1371—1438) eine fruchtbare Thätigkeit. Er hat sich von dem Stile des 14. Jahrhunderts in mancher Beziehung noch nicht losgelöst, steht aber in der Kunst, die Komposition dramatisch zu beleben und die Körper bewegt und voll Kraft zu gestalten, den florentiner Meistern mindestens gleich. Außer in Siena (Fonte Gaja, Taufbrunnen in S. Giovanni) und in Lucca (Grabmal der Maria del Caretto) war Jacopo auch in Bologna thätig. Am Hauptportale von S. Petronio schmückte er Pilaster und Architrav (Fig. 88) mit flachen Reliefs aus der Genesis und aus der Jugendgeschichte Christi, welche trotz ihrer Kleinheit mächtig wirken und eine merkwürdige Herrschaft über kraftvolle physische Lebensäußerungen bekunden. Sein Hauptwerk in Bologna ist das Grabmal des gelehrten Galeazzo Bentivoglio in S. Giacomo maggiore mit sieben Statuetten und einem Relief, welches in lebendiger Weise

eine Vorlesung schildert (Fig. 89). Er übte Einfluß auf einzelne Bildhauer der überaus rührigen sienesischen Schule, konnte aber natürlich nicht hindern, daß die andere, der sienesischen Malerei ver-

Fig. 86. Teil des Terracotta-Griffes am Speckel bei Geyppo in Viterbo.



wandte Richtung siegreich durchdrang, welche auf den empfindungsreichen, still sinnigen Ausdruck und eine feine Ausführung den Nachdruck legt. Großer Namen, außer Jacopo della Quercia, kann sich die sienesisische Skulptur des 15. Jahrhunderts nicht rühmen; dagegen bietet sie eine Fülle kleiner Werke, namentlich Madonnenreliefs, welche dem Besten, was die Frührenaissance geschaffen hat, sich anreihen.

Die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts hat keinen Bildhauer von gleicher Größe und Bedeutung wie Donatello aufzuweisen, wohl aber eine Reihe tüchtiger Kräfte, die vorwie-

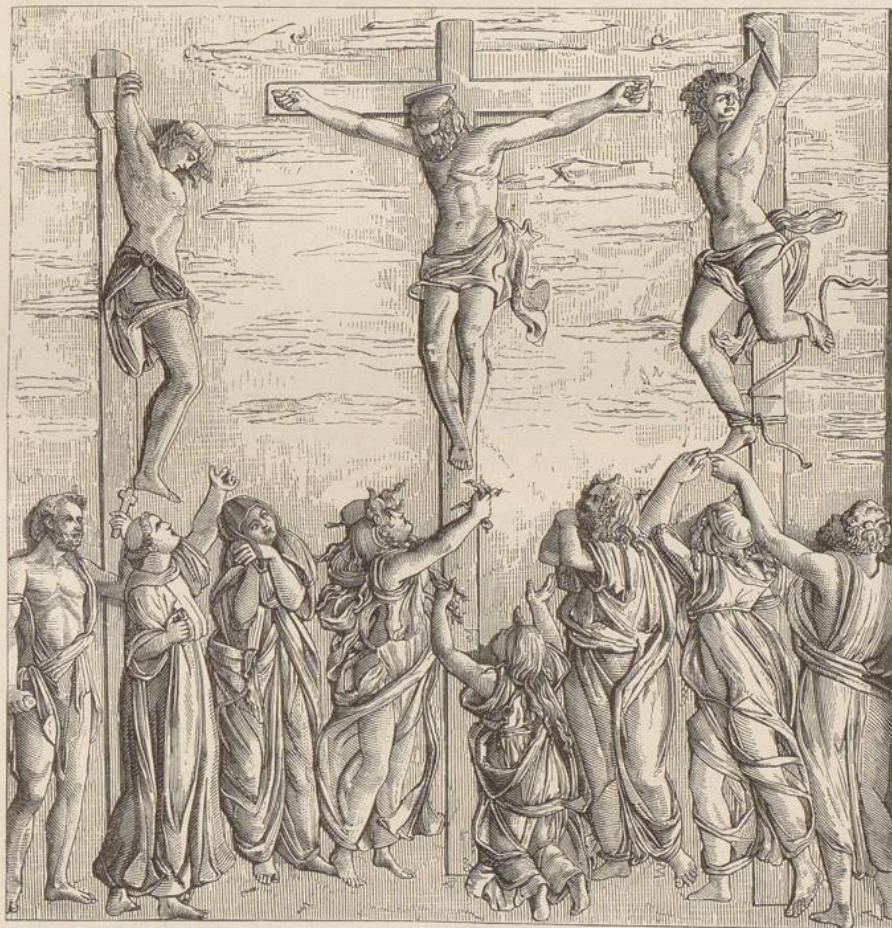


Fig. 87. Kreuzigung. Bronzerelief von Agostino di Duccio. Florenz, Museo Nazionale.

gend auf Donatellos Grundlage weiter bauen, dabei aber das technische Verfahren verbessern, das dekorative Element glänzend ausbilden und überdies der heiteren, ruhigen Anmut in der Schilderung einen größeren Raum gönnen, als ihr in der Welt des Charakteristischen und mächtig Bewegten vorzugsweise heimischer Vorgänger. Die Porträtbüste und das Grabdenkmal sind die Hauptaufgaben der späteren florentiner Plastik. In den Bildnissen wird dem Beschauer von dem herben Realismus in der Auffassung nichts geschenkt, einer Vereblung der Züge auf Kosten individueller Lebendigkeit nicht nachgestrebt. Den Beweis liefern u. a. einige Büsten im



Fig. 88. Flucht nach Egypten. Marmorrelief von Jacopo della Quercia.
Bologna, Portal von S. Petronio.

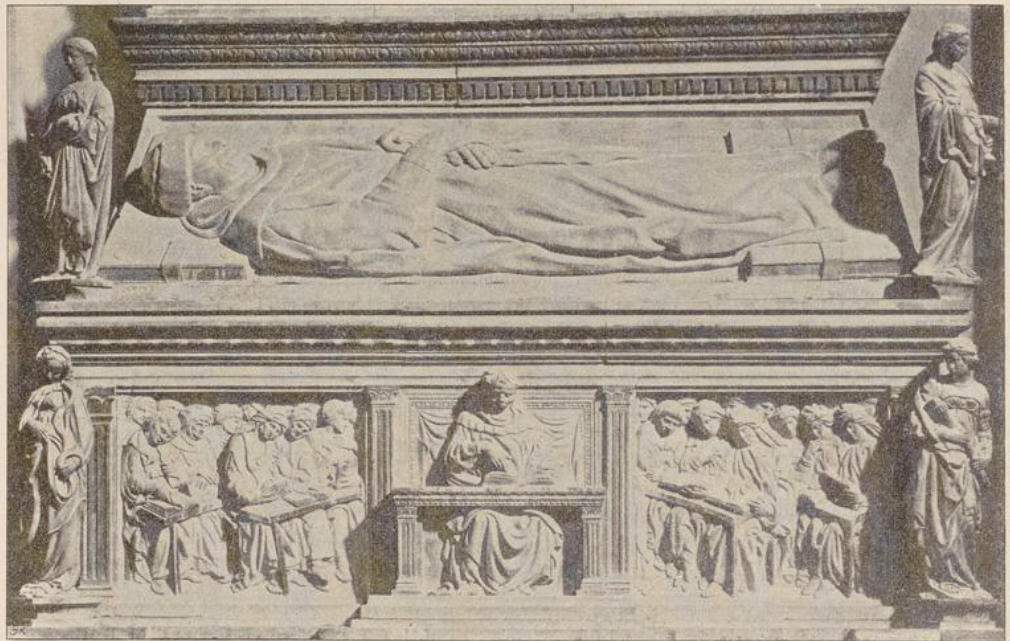


Fig. 89. Vom Grabmal des Galeazzo Bentivoglio. Von Jacopo della Quercia.
Bologna, S. Giacomo maggiore.

Berliner Museum, welche ehemals zum Familienschatz der Strozzi gehörten: die Marmorbüste der Marietta Strozzi und die Kalksteinbüsten einer Prinzessin von Urbino von Desiderio da Settignano und des Niccolo Strozzi von Mino da Giesole. Von einem dritten Familienporträt, jenem des Filippo Strozzi, einem Werke des Benedetto da Majano, hat sich sowohl das Thonmodell (Berlin) wie auch das ausgeführte Marmorbild (Louvre) erhalten. Die gleichen Eigenschaften bemerkt man auch an vielen anderen Marmor- und Thonbüsten (Erzbüsten waren selten), die die genannten und andere florentiner Künstler im Laufe des 15. Jahrh. schufen (Fig. 90 u. Fig. 91); am stärksten erscheinen sie natürlich in den bemalten Thonbüsten ausgeprägt. Die Sitte vielfarbiger Skulptur wurde allerdings durch die herrschende Richtung begünstigt; sie beweist aber außerdem die Volkstümlichkeit der plastischen Kunst. Denn die echte Volkskunst kennt noch nicht die scharfe Scheidung plastischer und malerischer Wirkungen, sie verlangt zuerst unmittelbare Lebendigkeit und sinnliche Wahrheit; daher kann sie auch in der Skulptur die Farbe schwer missen und widerstrebt der Beschränkung der Bildnerei auf die reine Formensprache.

Bei den Grabmonumenten führte schon die reiche, zierliche dekorative Einrahmung zu einer leichten Milderung des herben realistischen Tones. Das Grabdenkmal gewinnt einen festen Typus, der die mittelalterliche Grabplatte und den mittelalterlichen freistehenden Sarkophag beseitigt und bis in das 16. Jahrhundert sich herrschend erhält. Es wird an die Wand angelehnt, als Hochbau behandelt. Ein mit Früchtnüssen, Greifen und anderen Zierfiguren geschmückter Sockel trägt die Pilaster, welche das Grab einrahmen, und den Sarkophag, auf welchem, wie auf einem Paradebette oder einer Bahre, der Tote ruht, nicht gerade ausgestreckt,



Fig. 90. Porträtbüste.
Von Desiderio da Settignano. Berlin, Museum.



Fig. 91. Marmorbüste des Piero de' Medici. Von
Mino da Giesole. Florenz, Museo Nazionale.



Fig. 92. Grabmal Marzupini. Von Desiderio da Settignano. Florenz, S. Croce.

sondern mit dem Kopfe etwas gegen den Beschauer gewendet. Eine flache Nische oder Wand bildet den Hintergrund, mit einem zierlichen Gebälke gekrönt und in einen Halbbogen auslaufend, in welchem gewöhnlich ein Rundbild der Madonna, von Engeln gehalten, von Fruchtgewinden umgeben, angebracht ist. An der Spitze der Bildhauer, welche den Typus des florentinischen Grabdenkmales vollendeten, stehen der auch als Architekt thätige Bernardo Rossellino und der frühverstorbene Desiderio da Settignano (1428—1464). Desiderios Hauptwerk ist das Grabmal des 1455 verstorbenen florentiner Staatssekretärs Marzupini in S. Croce



Fig. 93. Vom Grabmal des Leonardo Bruni. Von Bernardo Rossellino. Florenz, S. Croce.

(Fig. 92). Von Bernardo stammt das Denkmal des 1444 verstorbenen Leonardo Bruni, des Vorgängers Marzuppinis im Amte (Fig. 93), ebenfalls in S. Croce, an welchem besonders die Porträtfigur des Beigesetzten sich durch eine tiefere Beseelung auszeichnet. Den gleichen Vorzug läßt auch ein Jugendwerk des Künstlers, das Reliefbild einer Verkündigung in der Misericordia zu Empoli erkennen (Fig. 94). Nur wenig nach steht ihm darin die hervorragendste Schöpfung seines jüngeren Bruders Antonio (1427—n. 1478), das Monument des Kardinals Johann von Portugal in S. Miniato, welches außerdem durch reiche dekorative Ausstattung glänzt.

Notwendig drängt sich die Frage nach der Stellung dieser Künstler zu Donatello auf. Seine große Natur konnte er nicht auf die Schüler und Genossen vererben; immerhin mochten diese aber dem Meister einzelne Züge und Eigentümlichkeiten ablauschen. In der That schwankt in einzelnen Fällen, besonders bei kleineren Werken, Büsten und Reliefs, die Entscheidung, ob

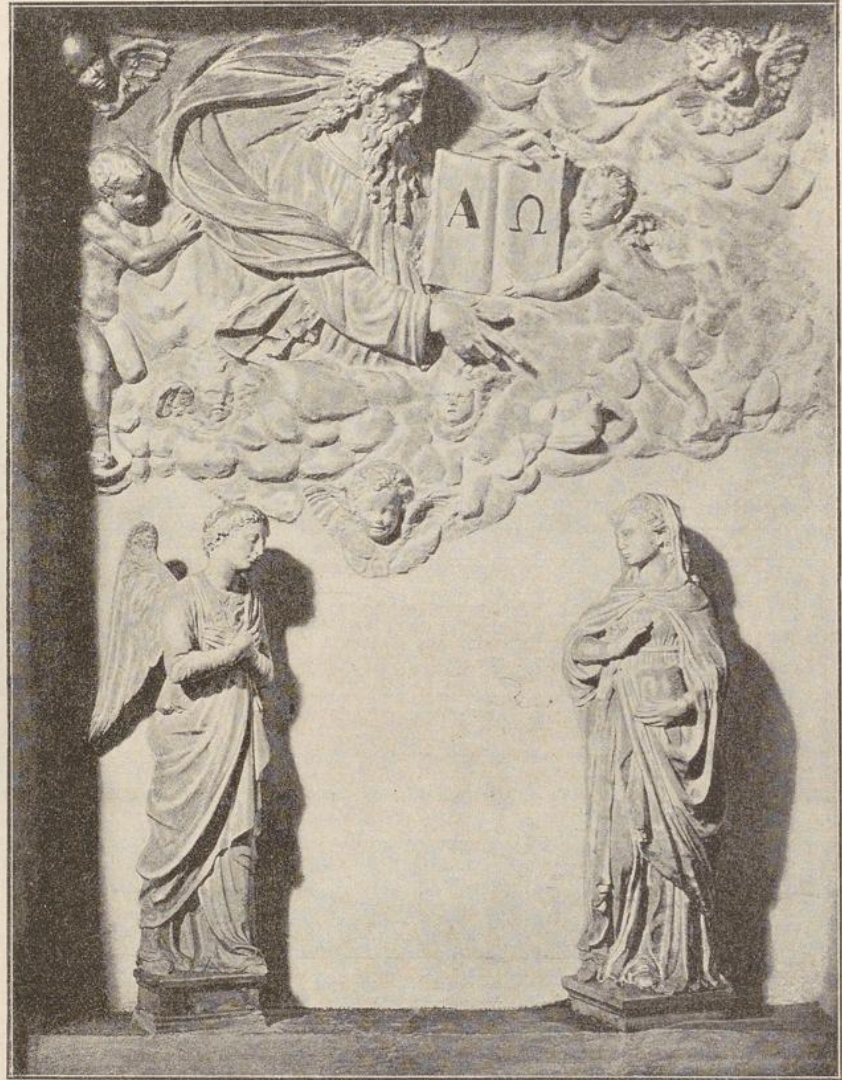


Fig. 94. Die Verkündigung. Marmorrelief von Bernardo Rossellino. Empoli, Misericordia.

sie Donatello oder dem jüngeren Geschlechte zugeschrieben werden sollen. Am stärksten zeigt sich Desiderio von Donatello berührt; am weitesten von ihm entfernt erscheint Antonio Rossellino, nicht allein wegen des so häufig bei ihm hervortretenden dekorativen Zuges, sondern auch wegen der großen Weichheit der Formen, der milden Anmut im Ausdruck und in der Bewegung der Gestalten, welche Vorzüge durch seine vollendete Marmortechnik in ein noch helleres Licht

gestellt werden. Nach beiden Richtungen hin bleibt sein h. Sebastian im Dom zu Empoli (Fig. 95) ein bewunderungswürdiges Beispiel.

Dem Antonio Rossellino gleicht oder nähert sich doch der mit ihm auch in persönlichen Beziehungen stehende Matteo Civitale aus Lucca (1435—1501). Ohne Zweifel hat Civitale seine künstlerische Erziehung in Florenz genossen. Den Beweis liefern das Grabmal des päpstlichen Sekretärs Pietro da Noceto im Dome zu Lucca (1472) und der Regulusaltar (Fig. 96), mit welchem zugleich das Grabmal des Heiligen verbunden wurde (1484). Beide Werke gehen auf florentiner Meister zurück. Deutlicher als in diesen Werken tritt Civitales eigentümliche Natur in mehreren kleineren Schöpfungen, den Engeln von dem zerstörten Sakramentshäuschen im Dome, allegorischen Frauengestalten (Fig. 97), Eccehomo-Bildern und Madonnenreliefs zu Tage. Es weht in ihnen ein Zug holder Andacht und stillfriedlicher Frömmigkeit. Den empfindungsreichen Ausdruck erhöht eine überaus sorgfältige Ausführung, welche auch in seinen rein dekorativen Werken wiederkehrt. Große schöpferische Begabung, eine reiche Phantasie und energische Kraft kann man ihm freilich, so sehr auch einzelne Bilder sich dem Sinne des Beschauers einschmeicheln, nicht zugestehen.

Hinderte Civitale vielleicht nur das Stillleben in einer kleinen Stadt an der vollen Entfaltung seiner Kunst, so schwächte Mino da Fiesole (1431—1484) nur zu häufig durch die flüchtig rasche Arbeit die Wirkung seiner Schöpfungen. Die scharfe Individualisierung, die frische Naturwahrheit und gediegene Ausführung, welche seine älteren Marmorbilder, insbesondere seine Porträtbüsten (Gionardo Salutati im Dome zu Fiesole) (s. auch S. 77) offenbaren, läßt später, als er mit Aufträgen überhäuft wurde und mit anderen Bildhauern gemeinsam arbeitete, merklich nach. Viele Jahre (seit 1454) weilte er in Rom. Die Zahl der hier gemeißelten Tabernakel und Grabdenkmäler (S. Peter, S. Marco, S. Cecilia, S. M. del Popolo u. a.) ist stattlich genug. Doch ging früher die Meinung von Minos Fruchtbarkeit noch viel weiter und schrieb ihm fast alle römischen Skulpturen aus der Schlusszeit des 15. Jahrhunderts zu. Wir wissen jetzt, daß neben ihm noch viele andere Bildhauer tätig waren, allerdings fast alle aus der Fremde herbeigerufen, wie Isia aus Pisa, Giovanni Dalmata, keiner von ihnen durch eine klar ausgesprochene künstlerische Persönlichkeit ausgezeichnet. Minos Anteil an der Entwicklung der römischen Skulptur ist weit geringer anzuschlagen, als man früher annahm, auch hat die Forschung eine geschlossene römische Schule, welche der toskanischen gegenübergestellt werden könnte und eigentümliche Vorzüge besäße, bis jetzt noch nicht nachgewiesen.

Den Kreis der florentiner Marmorbildner schließt Benedetto da Majano (1442—1497). Weitreichend ist der Schauplatz wie der Umfang seiner Tätigkeit. Wohlerfahren in der Kunst



Fig. 95. St. Sebastian.
Von Antonio Rossellino. Empoli, Dom.



Fig. 96. Unterer Teil des Regulusaltars von Civitale. Lucca, Dom.

eingeleger Holzarbeit (Intarsia), hervorragend als Baumeister, hat er sich auch in der dekorativen und monumentalen Plastik als Meister bewährt. In den Marken (Vareto, Faenza), in Neapel beehrte man Werke seiner Hand. Das Beste leistete er aber doch in seiner toskanischen

Heimat. Die Kirche S. Domenico in Siena bewahrt von Benedetto einen Hostienbehälter (Giborium) aus Marmor (Fig. 98), welcher das fröhliche Behagen der Frührenaissance an üppiger Dekoration trefflich zur Anschauung bringt. Wenn seine Porträtköpfe darthun, daß Benedetto in Bezug auf frische und genaue Naturwahrheit hinter keinem seiner Genossen



Fig. 97. Der Glaube. Marmorrelief von Matteo Civitale.
Florenz, Museo Nazionale.

zurücksteht, so legen die Arbeiten im Dom zu S. Gimignano (Hinaaltar) von seinem lebendigen Sinne für anmutige und weiche Formen Zeugnis ab. Seine beste Schöpfung bleibt jedenfalls die Kanzel in S. Croce (Fig. 99). In reicher architektonischer Gliederung steigt sie von der Konsole empor, geschmückt mit Statuetten in den Nischen des Unterbaues und mit Reliefs in den Feldern der Brüstung. Die letzteren (Fig. 100) zeigen die malerische

11*

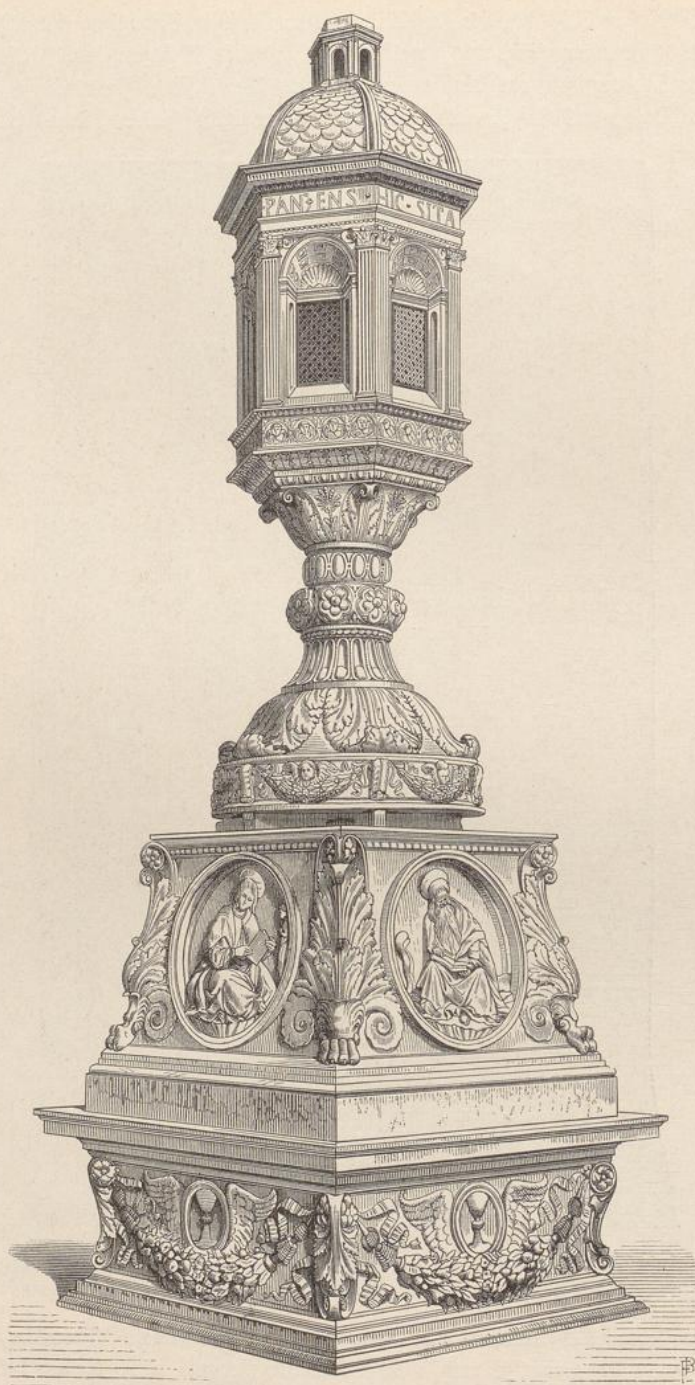


Fig. 98. Ciborium von Benedetto da Majano. Siena, S. Domenico.

Auffassung in der glücklichsten Weise durchgeführt, stehen mit den gleichzeitigen Gemälden in unmittelbarem Zusammenhange, ohne das plastische Element ungebührlich zurückzudrängen. Am Schlusse des Jahrhunderts rücken die Malerei und die Skulptur in Florenz, welche am Anfange so weit abstanden, einander ganz nahe und vollenden in ihrer Einigung den ersten Kreislauf der Renaissancekunst.

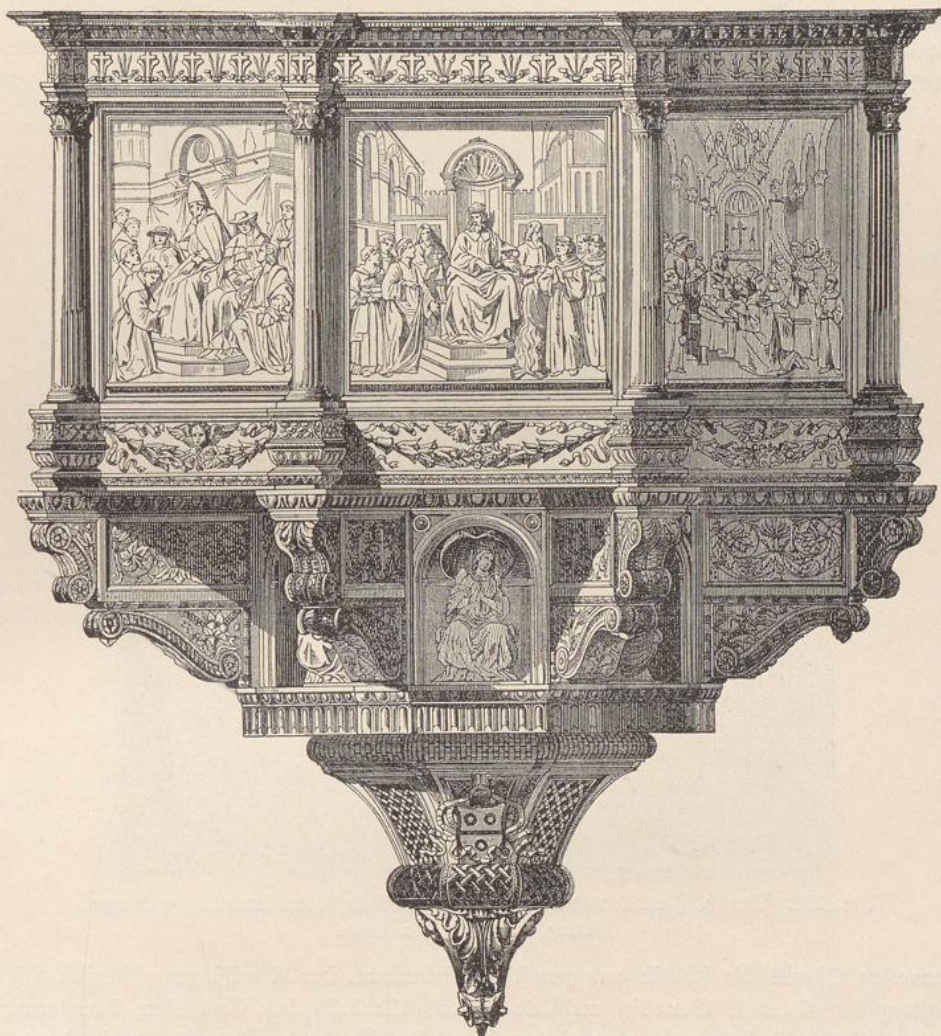


Fig. 99. Kanzel in Sta. Croce in Florenz. Von Benedetto da Majano.

Beinahe in noch höherem Ansehen als die Marmorarbeit stand in Florenz der Bronze-
guß. Die dabei in Frage kommenden technischen Schwierigkeiten reizten die Erfindungskraft
der Künstler; die durch die Natur des Materiales bedingte Formbehandlung, die Schärfe und
Präzision der Modellierung entsprach der realistischen Richtung der Phantasie. Die Brüder
Antonio (1429–1498) und Piero Pollajuolo zählten zu den geschäftigsten Bronze-
gießern.

Antonio war als Goldschmied ausgebildet worden, übte auch als Maler eine wichtige Wirksamkeit und fand in Rom, wo er die Papstgräber Sixtus IV. und Innocenz VIII. (in der Peterskirche) schuf, Gelegenheit, seine Kunst als Erzbildner zu betätigen.

Am Schlusse der Frührenaissance steht Andrea (di Michele di Francesco Cione) Verrochio (1435–1488), ursprünglich gleichfalls ein Goldschmied, als Lehrer der Malerei durch seine drei Schüler Leonardo da Vinci, Lorenzo di Credi, Perugino hoch angesehen, als Bildhauer, wie seine Reliefs vom Grabmale der Francesca Tornabuoni (im Museo Nazionale) zeigen, zunächst von Donatello angeregt. Ihm war es vorbehalten, nach Donatello das zweitgrößte Reiterstandbild des 15. Jahrhunderts, seit der Zerstörung des Modells Lionardos für das Monument

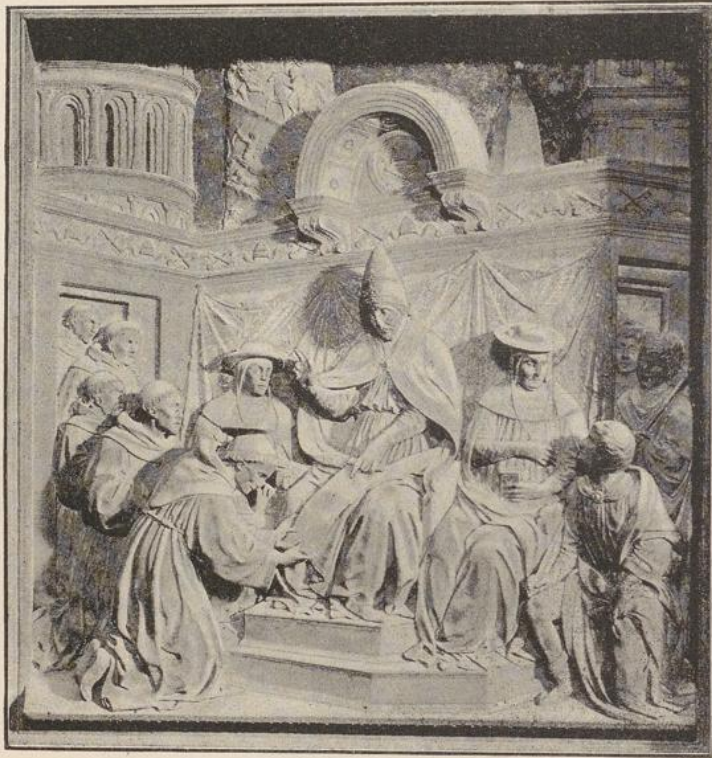


Fig. 100. Der h. Franciscus vor Innocenz III. Relief von Benedetto da Majano.
Florenz, Kanzel in Sta. Croce.

Francesco Sforzas die schönste und gewaltigste Reiterstatue der Renaissance zu schaffen. Im Auftrag der Republik Venedig errichtete er das Standbild des Condottiere Bartolommeo Colleoni, dessen Vollendung er aber nicht mehr erlebte (Fig. 101). Donatellos Reiterstandbild in Ehren, erscheint doch Verrochios Colleoni als die reifere Schöpfung. Roß und Reiter passen in ihren Maßen und Verhältnissen besser zu einander, die Haltung des Reiters, insbesondere der ausdrucksvolle, schwerlich auf ein Porträt zurückgehende Kopf (Fig. 102) geben den trotzigen Charakter eines Condottiere lebendiger wieder. Die tiefere Beseelung, das Herausarbeiten der Form aus der inneren Empfindung und Stimmung heraus dürfte überhaupt den Hauptvorteil des Künstlers bilden. Sieht man darauf den Hirtenknaben im Museo Nazionale in Florenz (Fig. 103) an, so erkennt man sofort den zwischen Verrochio und Donatello waltenden

Unterschied. Erst Verrocchio hat sich in die echte Jünglingsnatur vollkommen hineingedacht. Wie in einer Knospe ist die Fülle des schönen Leibes noch verschlossen, eine leise Befangenheit äußert sich in der Bewegung, ein träumerischer Zug ist dem Gesichte aufgeprägt. Aus dem Lockenkopfe mit dem schwärmerischen Lächeln, aus dem schmalen Rinne, den großen Augen ist Leonardos Ideal hervorgegangen. Der David befand sich ursprünglich wie die gleiche Figur Donatellos im Besitze Lorenzo Medicis. Für diesen hat Verrocchio auch das in vollendeter Bronzetechnik ausgeführte Grabdenkmal des Piero und Giovanni Medici in S. Lorenzo und die kleine Brunnenfigur des Knaben mit dem wasserspeienden Delphin, jetzt im Hofe des Pal. vecchio, gearbeitet. Der ideale Zug, welcher bereits im David anklingt, steigert sich zu



Fig. 101. Das Standbild des Bartolommeo Colleoni, von Verrocchio. Venedig.

großartig ernster Würde in dem ungläubigen Thomas an Dr. S. Michele (Fig. 104). Man ahnt nicht die Schwierigkeit, welche der Aufbau einer geschlossenen Gruppe aus nur zwei Gestalten dem Künstler bieten mußte. Dadurch, daß Christus erhöht auf einer Stufe steht, Thomas scheinbar kleiner erscheint, daß ferner Christus das volle Antlitz dem Beschauer zuwendet, während der Jünger im Profil gezeichnet ist, bleibt Christus der Held der Handlung, gewinnt die Komposition eine feste Einheit. Auch hier verstand Verrocchio durch die Gegensätze des jugendlich anmutigen Thomas und feierlich ernsten Christus die Wirkung zu heben und in die Köpfe tiefe Empfindung und klaren Ausdruck zu legen. Zeigten nicht die Gewänder nach der bei ihm herrschenden Sitte allzureiche, schwere Falten, so dürften wir in der Gruppe eine vollendete, der größten Meister würdige Schöpfung begrüßen. Das sieht man aber sofort, daß

Verrocchio sich keineswegs wie die Marmorbildner einfach begnügt, die Errungenschaften der Frührenaissance festzuhalten, sondern kühn vorwärtstrebt. Es bezeichnet sein Wesen, daß er zuerst Reliefbüsten nach antiken Helden in phantastischem Aufputze schuf und in dem Grabdenkmale des Kardinals Jorteguerra, welches übrigens nicht in der verstümmelten Marmorausführung im Dome zu Pistoja, sondern in der Thonskizze im Kensingtonmuseum studiert werden muß, über die dekorative Anordnung der Figuren weit hinausgeht, eine dramatisch bewegte Szene



Fig. 102. Kopf des Colleoni von dessen Standbild in Venedig.

schildert. Glaube, Hoffnung und Liebe umringen den Verstorbenen. Der Glaube weist ihn nach oben, wo Christus von Engeln umgeben in der Mandorla thront. Nach oben wendet auch die Hoffnung ihre flehenden Blicke, während die Caritas verklärt ihm voranschwebt. Mit dieser Schöpfung führt uns Verrocchio in eine neue Welt.



Fig. 103. David. Bronzestatue von Verrocchio. Florenz, Museo Nazionale.

Neben der toskanischen Schule entfalten die Bildhauer Oberitaliens die reichste Wirksamkeit. Ruht auch nicht in ihren Händen das Schicksal der italienischen Plastik, so bilden sie doch die Brücke, auf welcher die nordischen Künstler zur Kenntnis der Renaissance gelangten, und bringen einzelne neue Züge in das italienische Kunstleben. Die Skulptur der Lombardei steht teilweise unter dem Einflusse Donatello's. Sein langer Aufenthalt in Padua führte ihm hier mehrere Schüler und Nachahmer zu, wie Bellano (c. 1430 — c. 1492) und den trefflichen Gießer Andrea Briosco, nach seinem gelockten Haar Riccio (1470—1532).

genannt, dessen Bronzekandelaber in der Antoniuskirche zu den berühmtesten Werken dieser Art gehört (s. u. Kapitel D.: Kunsthandwerk in der italienischen Renaissance).

Aber Oberitalien war doch nicht bloß der empfangende Teil. Oberitalienische Künstler errangen namentlich in Unteritalien große Beliebtheit. Der Stammvater des berühmten Paler-

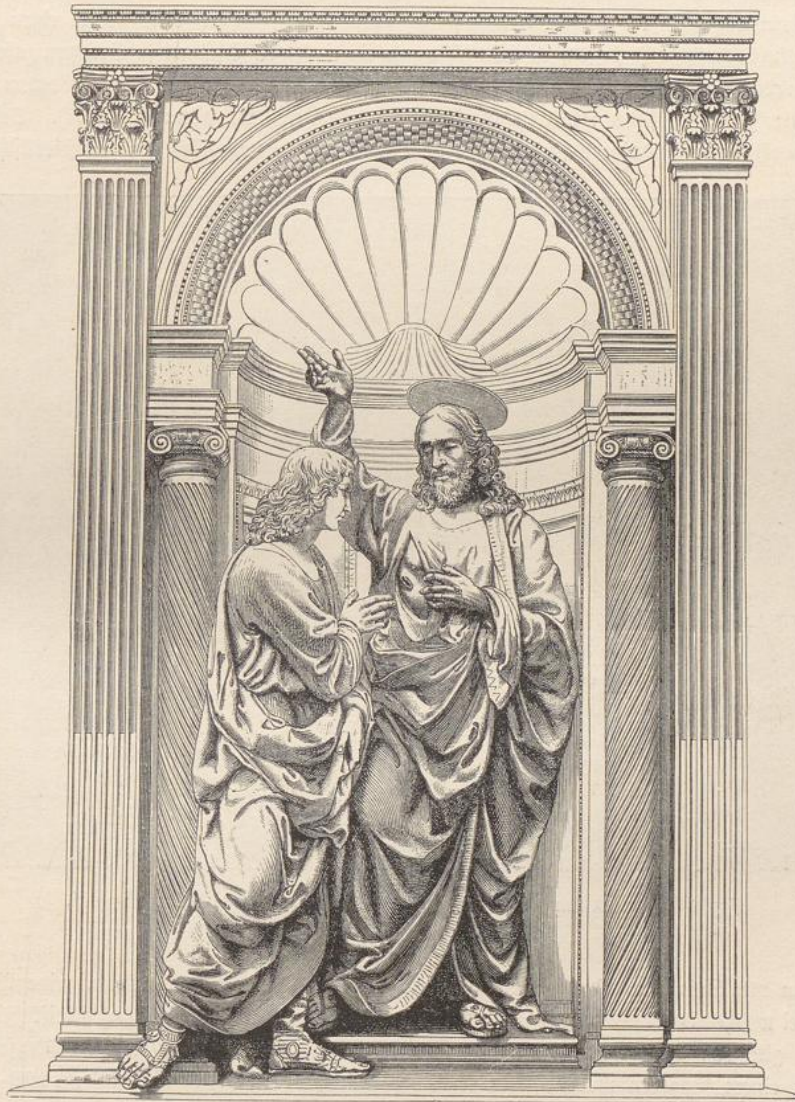


Fig. 104. Christus und Thomas. Bronzegruppe von Verrocchio.
Der San Michele in Florenz.

mitaner Künstlergeschlechtes Domenico Gagini († 1492) ist von Geburt und Erziehung ein Lombarde. Die gleiche Heimat hatten Mazzoni und Laurana, welche ebenfalls im Süden ein reiches Tätigkeitsfeld fanden. Der Bildhauer und Medailleur Francesco Laurana ist wahrscheinlich aus der umbrischen Schule hervorgegangen; 1460—1480 in Neapel,
Springer, Kunstgeschichte. III.

Sizilien und Südfrankreich tätig, ist er für die Einführung der Renaissance in Frankreich und für ihre Durchführung in Sizilien von hervorragender Bedeutung. Noch heute ist in Unteritalien die Terrakottaplastik der volkstümlichste Kunstzweig. Auch in der Lombardei erfreuten sich Statuen, in Thon gebrannt und bemalt, weit und breit großer Beliebtheit; auch in der Emilia, der alten Heimat des Backsteinbaues blühte die Thonskulptur. Auf Kreise berechnet, welche in größter Naturwahrheit die höchste Kunstwirkung bewundern, zeigen diese Werke einen unverhüllten Naturalismus und lassen, namentlich wenn die einzelnen Statuen zu Gruppen zusammengestellt werden, die eigentliche künstlerische Komposition oft vermissen. Ein Hauptmeister in dieser Gattung ist der schon erwähnte Guido Mazzoni, aus Modena († 1518). Seine Erfolge verdankt er nicht äußeren Zufällen, sondern einer Wahlverwandtschaft in künstlerischen An-



Fig. 105. Beueinung Christi. Farbige Thongruppe von Guido Mazzoni.
Modena, S. Giovanni.

schauungen mit Laurana. In seiner Vaterstadt befindet sich in S. Giovanni eine Passionsgruppe, bei welcher der Ausdruck einzelner Leidtragender bereits an Uebertreibung streift (Fig. 105). Dasselbe gilt von der großen Passionsgruppe in Mont-Oliveto zu Neapel. Mazzoni wird noch von einem jüngeren modenesischen Meister, dem Antonio Begarelli (c. 1498—1565) übertroffen, dessen Gruppen durch den gesteigerten Affekt und die erhöhte Empfindung in den Köpfen den Eindruck machen, als wären Correggios Gemälde in Thon übertragen worden, zumal da sie auch vollkommen malerisch angeordnet, und nur für einen einzigen Standpunkt gearbeitet, keine Mannigfaltigkeit der Ansichten bieten. Die Mängel im Aufbau der Gruppe treten selbst in Begarellis Hauptwerke, der großen Kreuzabnahme in S. Francesco in Modena, offen zu Tage, werden aber durch die Schönheit der Köpfe und die packende innere Bewegtheit der Gestalten beinahe vollständig verwischt. Von dem hervorragenden

Schönheitssinn des Meisters zeugt auch ein im Museo Civico zu Modena bewahrtes Werk, die Madonna del Popolo (Fig. 106).

Die lombardische Lokalschule streift an die malerische Behandlung an und läßt in den größeren Einzelstatuen und insbesondere in der Zeichnung der Gewänder die strengere Zucht, welche die Florentiner an der Hand des Naturstudiums durchmachten, vermissen. Ueberreich erscheint sie dagegen in der Wiedergabe feiner und zierlich anmutiger Empfindungen, auch weiß sie in den Reliefs, der Hauptstärke der Schule, lebendig zu erzählen und ausdrucksvoll



Fig. 106. Madonna del Popolo. Thongruppe von Antonio Begarelli.
Modena, Museo Civico.

zu charakterisieren. Die Mehrzahl der plastischen Werke in der Lombardei steht in unmittelbarer Beziehung zur Architektur, dient dekorativen Zwecken. Insbesondere fanden die lombardischen Bildhauer an der Certosa bei Pavia die reichste Gelegenheit zu fruchtbarem Wirken. Ein volles Jahrhundert waren sie mit der Ausschmückung der Fassade, der Portale, der inneren Räume beschäftigt. Kaum ein Künstler kann genannt werden, der nicht auch hier thätig gewesen wäre, so in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts die Brüder Cristoforo und Antonio Montegazza, welchen der bedeutendste Meister Oberitaliens Giovan Antonio Amadeo aus Pavia (1447—1522), Cristoforo Solari, gen. il Gobbo (Fig. 107),

Agostino Busti, gen. Bambaja (c. 1480—1548), u. a. folgten. Die gesteigerte Innigkeit der Empfindung, welche die lombardischen Werke auszeichnet und für die Wiedergabe sanft lyrischer und elegischer Stimmungen trefflich geeignet macht, würde an deutsche Einflüsse denken lassen, wenn nicht die ganz andere Formgebung zu dem Schlusse zwänge, daß doch nur eine altheimische Richtung jetzt zu voller Reife gelangte. Die dekorative Pracht, welche die lombardische Skulptur in Verbindung mit der Architektur und an Grabmonumenten entfaltet (Kapelle und Grabdenkmal Colleoni in Bergamo von Amadeo, Grabmal des Gaston de Foix,



Fig. 107. Pieta. Relief von Cristoforo Solari. Vom Hochaltar der Certosa bei Pavia.

in zerstreuten Fragmenten erhalten, von Agostino Busti, Grabmal des Gian-Galeazzo in der Certosa bei Pavia [Fig. 108 u. 109], Statuenschnuck am Mailänder Dome und am Dome zu Como), kann freilich durch die bloße Wortschilderung nicht anschaulich gemacht werden.

Ein schärferer Blick auf die oft verwirrende Masse der Schmuckreliefs, welche den architektonischen Hintergrund in eine förmliche Schauwand verwandeln, läßt leicht erkennen, daß diese keineswegs für das betreffende Bauwerk erfunden, sondern, aus verschiedenen Quellen zusammengetragen, hier nur in einem anderen Maßstabe und in einem anderen Materiale wiederholt wurden. Einzelne dieser Quellen sind uns erst durch die jüngsten Forschungen zugänglich

geworden. Oberitalien ist die wahre Heimat der plastischen Kleinkunst. Die ältesten und berühmtesten Medailleure des 15. Jahrhunderts entstammen oberitalienischen Landschaften, so Vittore Pisano oder Pisanello (u. 1380—1451), der Fürst der italienischen Medaillenkünstler, welcher 1438 oder 1439 die Denkmünze auf den griechischen Kaiser Palaeologos goß und als der eigentliche Schöpfer dieses Kunstzweiges begrüßt wird. Wie Pisanello wurde in Verona auch Matteo de' Pasti geboren, vornehmlich durch seine Thätigkeit im Dienste des Sigismondo Malatesta berühmt; aus Mantua kamen Cristoforo Geremia, der unter



Fig. 108. Vom Grabmal des Gian-Galeazzo Visconti. Certosa bei Pavia.

dem Namen l'Antiquo bekannte Pietro Jacopo Mario, der fruchtbare Sperandio († 1523). Mailand bildete den ersten Schauplatz für die Wirksamkeit des in Mendonico bei Como geborenen Ambrogio Foppa († um 1526) genannt Caradosso. Neben den Lombarden tauchen auch florentiner Namen auf; jene selbst haben ihren Aufenthalt oft gewechselt. Als vollends die Prägung von Medaillen im 16. Jahrhundert förmliche Modesache wurde, gab es kaum eine größere italienische Stadt, welche nicht auch treffliche Meister in diesem Fache besaß. Die älteste und wichtigste heimische Stätte bleibt aber doch Oberitalien.

In noch höherem Maße gilt dieser örtliche Ursprung von dem benachbarten, den Me-

daillen eng verwandten Kunstzweige, den Kleinplatten aus Erz oder sogenannten Plaketten (Fig. 110—112). Schon das Mittelalter kannte in Hohlformen gegossene Zinn- und Bleiplättchen mit Heiligenbildern. Pilger und Wallfahrer schmückten ihre Kleider und Stäbe mit ihnen, Gläubige bewahrten sie als Gegenstände der Andacht in ihren Wohnstuben. Sie spielten im künstlerischen Hausrat des Volkes eine ähnliche Rolle wie die Holzschnitte in Deutschland. Erst gegen die Mitte des 15. Jahrhunderts gewannen die Kleinplatten einen größeren Kunstwert,

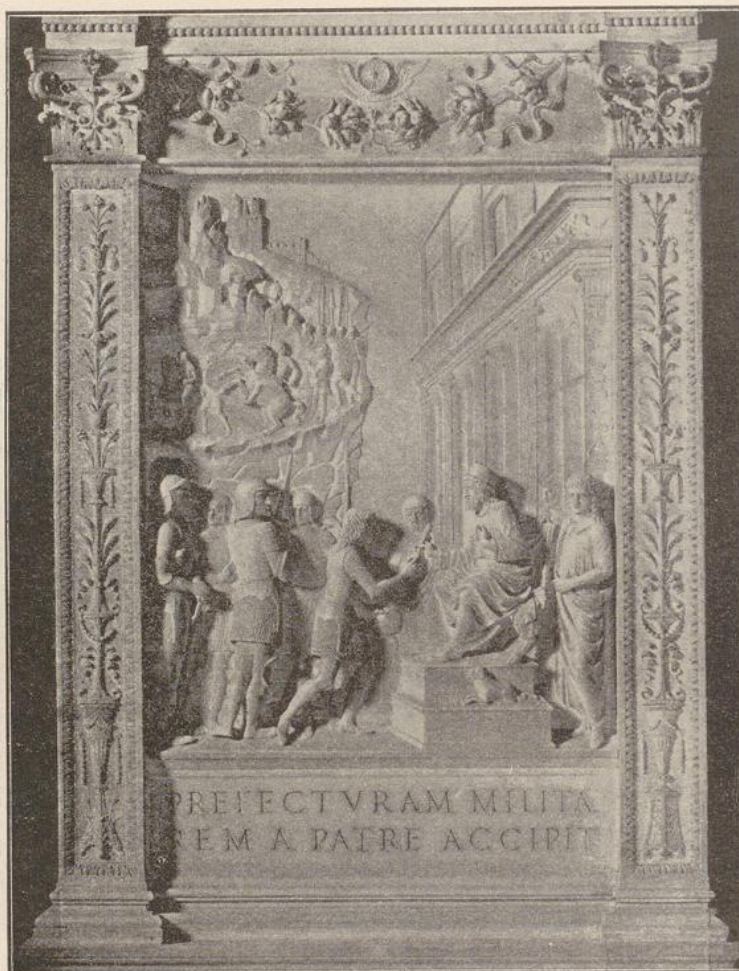


Fig. 109. Gian-Galeazzo's Ernennung zum Heerführer. Relief von Amadeo.
Am Grabmal des Gian-Galeazzo in der Certosa bei Pavia.

also um dieselbe Zeit, in welcher die Medaillenkunst emporkam. Es waren auch in der Regel die gleichen Hände hier und dort thätig. Die Absicht zu bestimmen, welche die Künstler bei dem Gusse der Plaketten leitete, hält schwer, da ihre Zwecke so mannigfach waren. Sie zierten jetzt gleichfalls Kleider, Rüstungen, Geräte; sie dienten dazu, in Gold oder Silber ausgeführte Reliefs in einem wohlfeileren Stoffe zu wiederholen, überhaupt Kunstwerke rasch weiteren Kreisen zugänglich zu machen. Auch selbständige Kompositionen werden in den Klein-

platten niedergelegt, namentlich aber antike Schöpfungen, wie geschnittene Steine, durch sie festgehalten (Fig. 111). Ueber Venedig gelangten reiche antike Kunstschätze nach Italien; die Gelehrten in Padua, begeisterte und kundige Verehrer des Altertums, wurden nicht müde, sie zu preisen, zu deuten und zum Studium zu empfehlen. So kann es nicht wunder nehmen, daß die oberitalienischen Bildhauer und Erzgießer mit Feuereifer daran gingen, sich diese Schätze durch Nachbildungen und Wiedergabe in den Plaketten zu sichern. Die Anzahl der kirchlichen Dar-



Fig. 110 (von Vittore Pisano).



Fig. 111 (von Boldu).



Fig. 112 (von Vittore Pisano).

Fig. 110—112. Plaketten und Schaumünzen aus dem 15. und 16. Jahrhundert.

stellungen auf den Kleinplatten ist kaum größer als die der antiken Schilderungen; die Wert- schätzung in künstlerischen Kreisen galt aber gewiß den letzteren in gesteigertem Maße.

Wir kennen nun den Weg, auf welchem sich, ehe die Ausgrabungen in Rom einen mächtigen Umfang gewannen, die Kenntnis der Antike in Italien ausbreitete. Die oberitalienischen Kleinplatten haben daran einen gewichtigen Anteil. Wir wissen ferner, aus welchen Quellen die dekorative Skulptur Oberitaliens schöpfte. Die Bildhauer von Como, Bergamo,

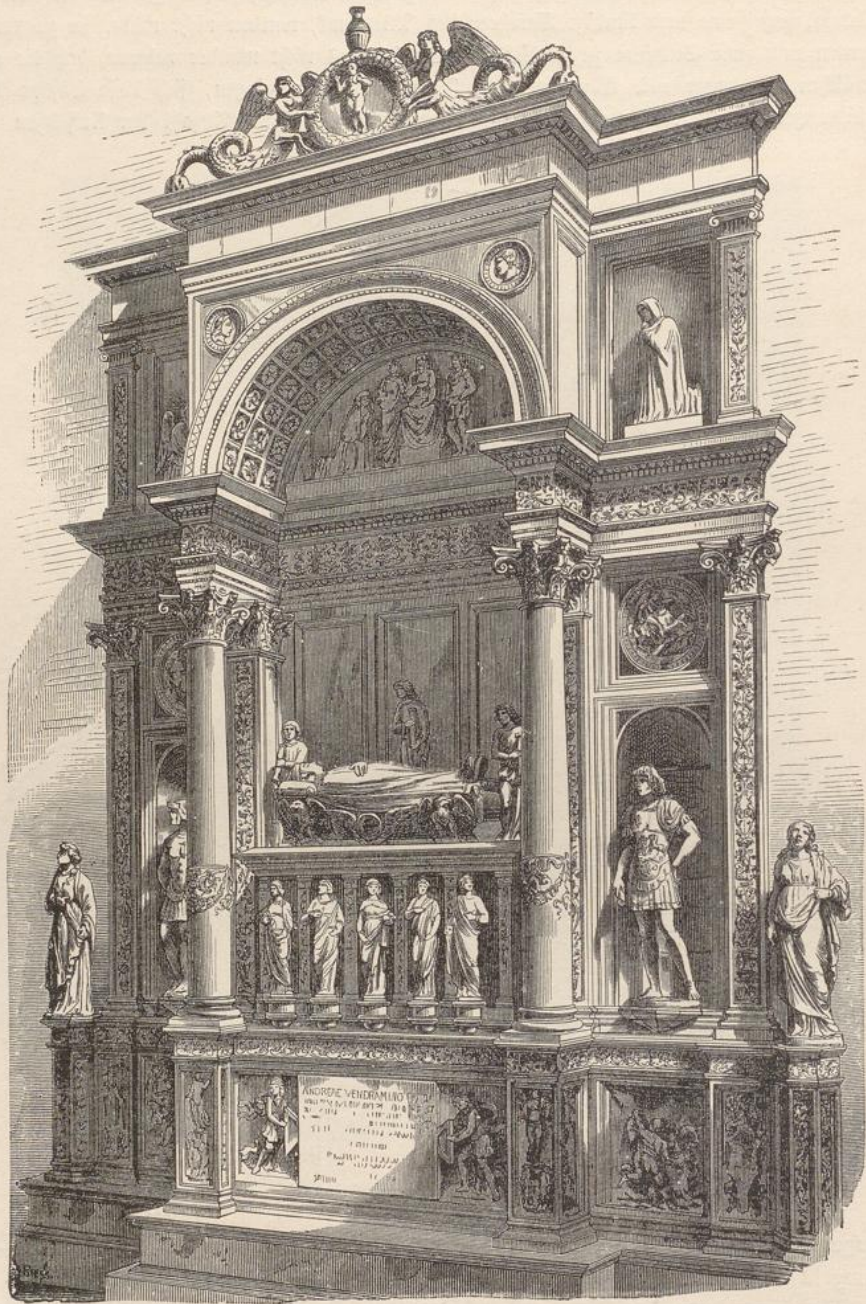


Fig. 113. Grabmal des Dogen Vendramin von Alessandro Leopardi.
Venedig, S. Giovanni e Paolo.

Pavia u. s. w. griffen nach den Plaketten wie nach einem Musterbuche. Das ist aber nicht die einzige Bedeutung der Kleinplatten und Medaillen. Diese unterscheiden sich von den anderen Skulpturen durch die Möglichkeit leichter Vervielfältigung. Dadurch rücken sie den Holzschnitten und Kupferstichen nahe und erringen in der Kunstgeschichte eine verwandte Stellung. Ist es nicht merkwürdig, daß Skulptur und Malerei gleichzeitig die mechanische Reproduktion der künstlerischen Schöpfungen anstreben? Wenn auch Vasaris Erzählung von der Erfindung des Kupferstiches durch den florentiner Goldschmied Maso Finiguerra im Jahre 1452 als eitle Fabel zurückgewiesen werden muß, so bleibt doch die Tatsache bestehen, daß der Kupferstich und Holzschnitt, in Italien wie in Deutschland, erst seit der Mitte des 15. Jahrhunderts in die Höhe kam. Zur selben Zeit wurden die Gipsabgüsse eingeführt und warf sich die plastische Kleinkunst auf die Vervielfältigung der Originalwerke durch den Bronze- und Gipsguß. Offenbar lag diesen verwandten Bestrebungen eine gemeinsame Geistesströmung und Kunststrichtung zu Grunde. Bemerkenswert bleibt auch, daß in derselben Landschaft Italiens, in welcher die plastische Kleinkunst aufblüht, auch der Kupferstich die glänzendste Wirksamkeit entfaltet. Wir besitzen auch von Donatello und anderen florentiner Künstlern Kleinplatten, die überwiegende Zahl stammt aber doch aus den oberitalienischen Werkstätten eines Moderno, Niccio, Antonio da Brescia u. a., wo sie, wie es scheint, gewerbmäßig hergestellt wurden.

Die venezianische Skulptur bewahrt längere Zeit einen konservativen Zug, so daß der Uebergang in den Renaissancestil, welcher am deutlichsten in den Bildwerken am Dogenpalaste (s. S. 15) sich wiederpiegelt, ganz unmerklich erfolgte. Damit stimmt auch die Kunstpflge in Familien und, wie es scheint, fast zunftmäßig geschlossenen Verbänden zusammen. Auf Glieder der Familie Bregno oder Rizzo (s. Seite 55) folgen die Lombardi, schwerlich alle als die Glieder einer Familie, wahrscheinlicher nur als durch gemeinsame Herkunft verbundene Künstler aufzufassen, unter welchen als Plastiker Pietro (Grabmal des Dogen P. Mocenigo in S. Giovanni e Paolo) und dessen Söhne Tullio und Antonio hervorragen. Zahlreiche Altäre, Chorschranken, Fassadenskulpturen an Kirchen (S. Maria de' Miracoli), zum Teil Werke dekorativer Natur, werden auf sie zurückgeführt. Die reichste und lohnendste Beschäftigung bot der in Venedig herrschende Gräberluxus. Die Grabdenkmale, anfangs noch mit gotischen Anklängen, empfingen bald den reinen Renaissancecharakter, ohne aber dem florentiner Typus slavisch zu folgen. Sie unterscheiden sich von diesem vornehmlich durch die reichere architektonische Ausstattung und die größere Statuenvülle. Der wahre Renaissancebildhauer Venedigs ist der in seinen äußeren Lebensverhältnissen wenig bekannte Alessandro Leopardi († nach 1521), in dessen Werken das fleißige Studium der griechischen Antike sich deutlich fundgiebt. Leopardi ist der Schöpfer des schönsten Dogengrabes (Andrea Vendramin in S. Giovanni e Paolo), eines durch den freien Aufbau wie durch die feine Durchbildung der Einzelgestalten und Reliefs gleich ausgezeichneten Werkes (Fig. 113); von ihm rühren ferner die Flaggenhalter auf dem Markusplatze her, er vollendete auch nach Verrochios Tode das Reiterstandbild Colleoni's (den Sockel). Läge das Hauptverdienst der Renaissancekunst darin, daß sie sorgsam den Spuren der Antike nachgeht, so müßte die Palme der venezianischen Skulptur gereicht werden. Sie hält sich aber schließlich doch nur in den Grenzen äußerlicher Nachahmung und konnte daher nicht die gleiche Lebenskraft entwickeln, wie die selbständigere, aus nationalen Wurzeln herauswachsende florentiner Kunst.



Fig. 114. Das Gastmahl des Herodes; Salome mit dem Haupte Johannis des Täufers.
Wandmalerei von Masolino in Castiglione d'Osna.

3. Malerei.

Ein Werk und eine Persönlichkeit werden in der Erinnerung lebendig, wenn von dem Beginn der Renaissance-malerei, von dem glorreichen Umschwunge, welchen die Malerkunst im 15. Jahrhundert nahm, gesprochen und geschrieben wird: die Wandgemälde der Kapelle Brancacci in der Karmeliterkirche (del Carmine) zu Florenz und Masaccio, ihr Schöpfer. Die Schule Giotto's hatte sich allmählich ausgelebt. Ihre Grundlage blieb aufrecht, aber die Schranken, welche die Ausbildung des Formenfinnes bisher eingengt hatten, fielen. Schärfer wurde die Natur studiert, genauer die äußeren Erscheinungen betrachtet. Die allgemeine Wahrheit der Schilderung verwandelte sich in einen vollkommenen Realismus, der durch alle erreichbaren Hilfsmittel — bessere Kenntnis des Nackten, Erforschung der perspektivischen Gesetze, Prüfung der Farbenwirkungen — gestützt wird. Die Anlehnung an die Architektur wird beibehalten, aber die Aufgaben des monumentalen Stiles in freierer Weise als früher gelöst. Die Haufen sondern sich in Gruppen ab, die Hauptpersonen werden von einem teilnehmenden Chore umgeben, die Handlung in behaglicher Breite, aber zugleich auch im Raume vertieft dargestellt, der Hintergrund sorgfältiger, reicher, natürlicher geschildert. Die architektonischen Gesetze, die Symmetrie, die Uebereinstimmung der entsprechenden Bildteile, um-

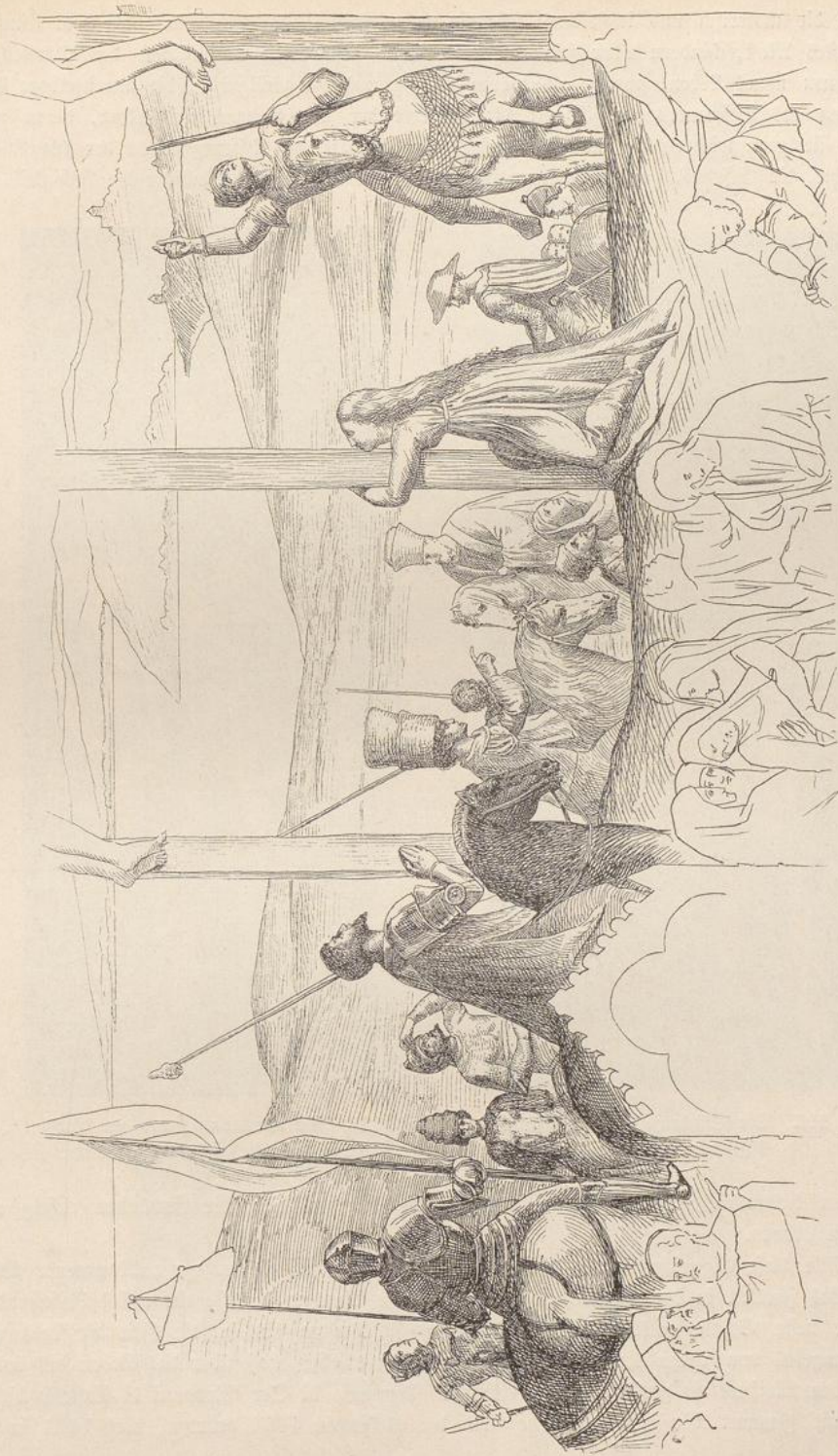


Fig. 115. Aus der Kreuzigung des Marignano in S. Clemente zu Rom.

spielten die malerisch und individuell lebendig aufgefaßten Gestalten. Sie geben dem Künstler ein festes Maß, hindern aber seine Freiheit nicht. Die alten Gegenstände der Darstellung empfangen neues Leben, regen, als wären es gegenwärtige Ereignisse, die unmittelbare Empfindung des Beschauers an. Dankt die Malerei der benachbarten Architektur, deren neue Typen sie gern wiederholte und mit üppiger Phantasie in den Hintergründen der Wandbilder anbrachte, die Gesetzmäßigkeit der Komposition, so entnahm sie der Skulptur die Fähigkeit, die

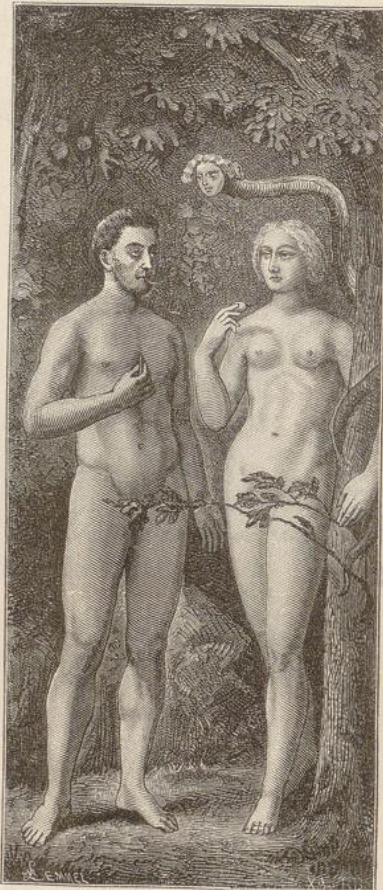


Fig. 116. Der Sündenfall. Von Masolino.
Florenz, Carmine.

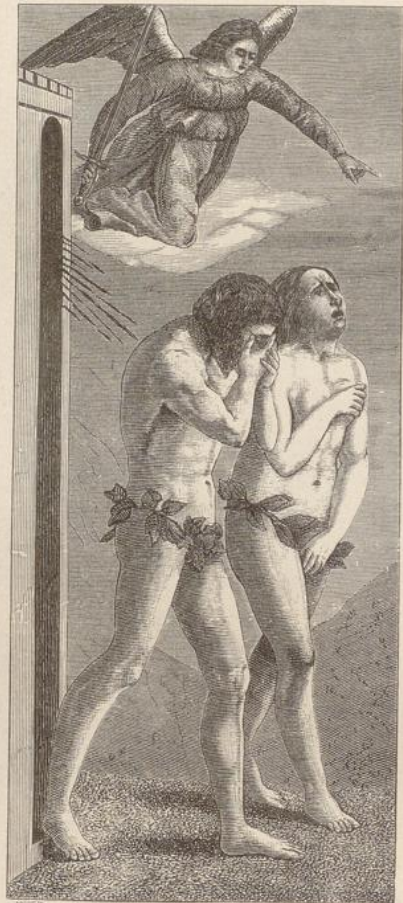


Fig. 117. Die Vertreibung aus dem Paradiese.
Von Masaccio. Florenz, Carmine.

Gestalten körperlich, rund zu schauen, das Nackte durchzubilden, die Gewänder richtig und schön zu ordnen.

Alle diese Eigenschaften des neuen Stiles zeigen zuerst in nahezu vollkommener Weise Masaccios Fresken in der Brancaccikapelle. Kein Wunder, daß sie ein volles Jahrhundert als die beste Schule galten und die jüngeren Geschlechter bis in die Zeit Raffaels und Michelangelos von ihnen lernten, um so wunderbarer aber, daß über das Leben des bahnbrechenden Meisters so großes Dunkel herrscht. Tommaso di Ser Giovanni di Castello di S. Giovanni, genannt Masaccio, wurde nach den Urkunden 1401 geboren, trat 1421 in die

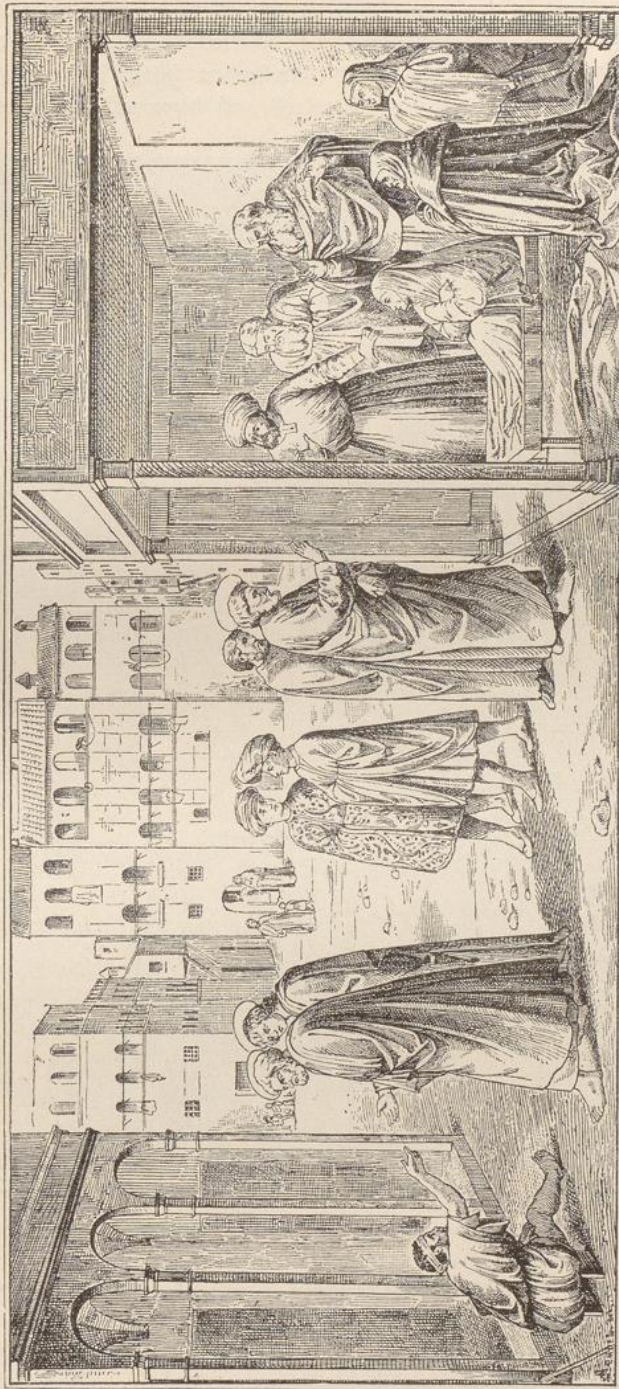


Fig. 118. Heilung des Lahmen; Erwachung von Marjano in der Brancacci-Kapelle.

Zunft der Apotheker, drei Jahre später in die Malergilde; im Jahre 1429 wird sein Tod in Rom berichtet. Er starb in der Fremde, ehe er sein Werk in der Brancaccikapelle vollendet hatte, jung und in dürftigen Verhältnissen. Daß Masaccio die Fresken in der Kapelle nicht vollendete, steht fest. Erst über ein halbes Jahrhundert später fanden sie durch Filippino Lippi's Hand den Abschluß. Hat er den Bilderkreis auch begonnen? Nach der Ueberlieferung



Fig. 119. Gruppe aus dem Wandgemälde des Masolino in Castiglione d'Olena. (Vergl. Fig. 114.)

hatte Masaccio's Lehrer, der gleichnamige Tommaso, gewöhnlich Masolino da Panicale genannt, (geb. 1383, † um 1450) der auch in Castiglione d'Olena bei Varese Fresken in der Collegiatkirche (1425—1428) und im Baptisterium (1435) gemalt hatte, die Freskoarbeiten in der Brancaccikapelle angefangen. An der letzteren Thatfache ist nicht zu zweifeln. Bezieht sich aber Masolino's Anteil auf die völlig zerstörten Deckenbilder in der Kapelle oder auf die Wand-

gemälde? Die neuere Kritik schwankt zwischen beiden Meinungen, wie sie auch die Fresken in S. Clemente in Rom, welche an der Wölbung die Gestalten der Evangelisten und Kirchenväter, an den Wänden u. a. die Legende des h. Ambrosius, der h. Katharina und die Kreuzigung (Fig. 115) schildern, bald dem einen, bald dem anderen Maler zuschreibt. Die Meinung, daß der Meister der Fresken von Castiglione auch in S. Clemente gemalt hat, verdient unbedingt den Vorzug; die Arbeiten in S. Clemente müssen danach erst in den letzten Lebensjahren Majolino's (1446—1450) entstanden sein. Aber auch wenn wir vor die Entscheidung gestellt werden, ob zwischen den Bildern in der Brancaccikapelle ein bloßer Grad- oder ein wirklicher Grundunterschied walte, ob die drei frühesten Wandgemälde daselbst (Sündenfall, Auferweckung der Tabitha und Predigt Petri) die Hand des noch nicht gereiften Schülers oder jene des noch auf einer niedrigeren Stufe stehenden Lehrers verraten, so spricht manches zu gunsten Majolino's. Nach verschiedenen Modellen sind Adam und Eva im Sünden-falle (Fig. 116) und in der Vertreibung (Fig. 117) entworfen. Sie stimmen weder in den Um-rissen noch in den Maßen überein. Die fremdartigen Trachten in der Auferweckung der Tabitha (Fig. 118) kehren in Castiglione d'Ona (Fig. 114 u. 119) wieder. Auch die Heiligenheine (Fig. 120) zeigen in den drei früheren Bildern eine andere Gestalt, als in den Gemälden,



a) von Majolino.



b) von Majaccio.

Fig. 120. Köpfe aus den Wandgemälden der Brancaccikapelle im Carmine zu Florenz.

welche Majaccio zweifellos geschaffen hat. Aber ein Umstand spricht wieder gegen den Lehrer und für den Schüler. Der Vortrag der Fresken in der Brancaccikapelle ist trotz mancher Ähnlichkeit freier, als er in den Bildern von Castiglione d'Ona sich zeigt. Wären jene von Majolino, so müßte dieser in seinen späteren Werken in Castiglione d'Ona wieder zurückgegangen sein, und zwar nicht in Einzelheiten, sondern recht eigentlich in seinem Stil. Die Bedeutung Majaccio's bleibt von der Streitfrage unberührt. Die ihn auszeichnenden Eigenschaften kommen in den Fresken, welche ihm von jeher zugeschrieben wurden: Vertreibung aus dem Paradiese, der Zoll-großchen (Fig. 121), Petrus taucht, heilt Kranke durch seinen Schatten und verteilt Almosen, zur vollsten Geltung.

Als geradezu epochemachend darf das Bild der Vertreibung gelten. Eine ganze Welt trennt es von den Schilderungen der früheren Künstlergeschlechter; ganz nahe rückt es an den Stil der Cinquecentisten heran, deren größter, Raffael, es vor Augen behielt, als er denselben Gegenstand in den Loggien malte. Die nackten Körper sind trefflich durchgebildet, die Bewegungen natürlich dargestellt, die Stimmung, die Scham in Adam, der laute Schmerz in Eva, lebendig wiedergegeben, auch die Verkürzung in der Engelsfigur mit feinerem Verständnis gezeichnet. Ernste Würde prägt sich in den Gestalten der Apostel aus. Wie der Schnitt der gern in das Profil gestellten Köpfe, so hebt auch der Wurf der Gewänder sie weit empor über die ge-wöhnlichen Menschen. Ganz erfüllt von ihrer Macht, in strenger Hingabe an ihren Beruf



Fig. 121. Der Zöllner. Standgenosse von Alfacio. Kapelle der Brunnerei in der Kirche bei Garmine in Garmine.

schreiten sie in vornehmer Haltung, unbeirrt von ihrer Umgebung, einher. Die Gewänder sind so gezeichnet, daß sie die Form und Bewegung der Gliedmaßen ahnen lassen und zugleich durch den einfach schönen Wurf der Falten das Auge erfreuen. Scharfe Naturbeobachtung



Fig. 122. Die Schlacht bei S. Egidio. Wandgemälde von Paolo Uccello. London, Nationalgalerie.

offenbaren die Krüppel, welche Heilung von den Aposteln heischen. Die ursprüngliche Anmut lassen bei der Almosenspende die von Hunger und Krankheit verkümmerten Züge der jungen Mutter mit dem Kind auf dem Arme ahnen. So bricht aus der naturwahren Schilderung überall ein pathetisch ideales Element siegreich hervor. In der größeren Freske: der Zoll-

Springer, Kunstgeschichte. III.

großen, sind drei verschiedene Szenen geschildert, so glücklich aber angeordnet, daß die Komposition nicht auseinanderfällt, vielmehr einer geschlossenen Einheit sich nähert. Mit markiger Kraft hat der Künstler die Apostel begabt, die Christusgestalt wirksam durch Stellung und ideale Auffassung über die ganze Umgebung erhoben, in dem Zöllner eine prächtige, naturwahre Gestalt geschaffen. Masaccio steht nicht allein und unvermittelt in dem Kunstkreise des 15. Jahrhunderts da. Wodurch er seine Genossen überragt und den Ruhm, an die Spitze der Renaissance-maler gestellt zu werden, sich verdient hat, das ist eine groß und harmonisch angelegte Persönlichkeit, welche ihn vor jedem einseitigen Streben bewahrt, ihn stets den Kern der Handlung und die künstlerisch schöne Form treffen läßt, die Phantasie und das technische Vermögen in glücklichem Gleichgewicht erhält.

In der Entwicklungsgeschichte der italienischen Malerei spielen noch andere Meister eine wichtige Rolle. Ja, wenn man bloß die eine oder die andere Seite der Kunstübung in Betracht zieht, zeigen einzelne Maler ein noch größeres Ungestüm, die Phantasie und das Auge weiter zu bilden. Paolo (di Dono) Uccello (1397 bis 1475) bemüht sich, die Geheimnisse der Perspektive zu ergründen, die richtige Licht- und Schattenwirkung zu erproben. Er erweitert auch namhaft den üblichen Darstellungskreis. Aber über dem Studium der Einzelerrscheinungen im Menschen- und Tierleben, wie in der Landschaft, vergißt er, seinen Kompositionen eine geschlossene Einheit zu verleihen, seine Gestalten tiefer zu beseelen. Der Gesamteindruck der (verdorbenen) einfarbigen Fresken im Klosterhose von S. Maria Novella und der Schlachtengemälde in den Uffizien in Florenz und in der Nationalgalerie in London (Fig. 122) ist nicht günstig; erst wenn man die Bilder gleichsam zerlegt und die lebendig bewegten, kühn verkürzten Einzelgestalten prüft, ahnt man die Bedeutung des Mannes.

Ähnlich verhält es sich mit Andrea del Castagno (1390—1457), von dessen stürmisch bewegtem Leben Vasari erzählt. Die Freskobilder in der Villa Carducci (jetzt im Museo Nazionale zu Florenz) atmen schon durch ihre Gegenstände den richtigen Renaissancegeist. Sie stellen Kriegshelden, Dichter und berühmte Frauen dar. Ihrer riesigen Größe entspricht trefflich die wuchtige Form und der Ausdruck fast übermächtiger Kraft. Wieder aber wird der Eindruck durch eine trockene Färbung und eine gewisse Uebertreibung in der Charakteristik abgeschwächt.

Nur ein einziger Mann steht Masaccio als eine durchaus harmonische, in sich abgeschlossene Künstlernatur gegenüber. Das ist der Dominikanermönch Fra Giovanni Angelico da Fiesole (1387—1455). Als das Ideal eines kunstliebenden Klosterbruders wird Fra Giovanni in weiten Kreisen verehrt. Seine lautere Frömmigkeit, die ausschließlich kirchliche Bestimmung seiner Werke, die tiefandächtige Stimmung in diesen scheinen ihn nach der gangbaren Vorstellung von der Starkgläubigkeit des Mittelalters zu einem treuen Sohne des letzteren zu stempeln. Aber abgesehen davon, daß der Mangel an Frömmigkeit kein Wahrzeichen der Renaissance bildet, steht Fra Giovanni doch in mannigfacher Beziehung auf dem Boden der Kunst des 15. Jahrhunderts; je älter er wird, desto fester. Sein Stand verpflichtete ihn, die Kunst in den Dienst der Kirche zu stellen; er arbeitete in der Klosterwerkstatt und schmückte mit seinen Bildern vornehmlich die Ordenskirchen. Diese äußerlichen Verhältnisse erklären aber nicht vollständig das eigentümliche Wesen der Schöpfungen Fiesoles. Die Kunstrichtung, die scharfe Begrenzung der Phantasie wurden durch seine persönliche Natur bestimmt. Fra Giovanni zeigt sich allem Gewalttamen, leidenschaftlich Bewegten, Häßlichen abhold. Unfaßlich waren ihm Charaktere wie der Verräter Judas, unmöglich für ihn, die Spukgestalten der Hölle im jüngsten Gerichte, die böshaftern Peiniger bei der Geißelung Christi zu schildern. Nur der Schmerz und die Trauer äußern sich als heftigere Empfindungen. Stets erscheint ihm die Welt in hellem

Lichte, wie er denn auch für die weiße Farbe eine besondere Vorliebe hegt. Die Demut allein dämpft die Freude, welche aus den meisten Gesichtern strahlt, schüchterne Befangenheit läßt zuweilen die Anmut der Züge sich nicht ganz frei entfalten. Sind aber auch seine Gestalten weniger formell durchgebildet als bei Masaccio, die Beherrschung der äußeren Natur minder vorgeschritten als bei anderen Kunstgenossen, so übertrifft er doch alle in der innigen Zartheit, in der stillen Gottseligkeit des Ausdrucks. Ueber der andächtigen Stimmung vergißt er nicht dem rein Menschlichen und natürlich Wahren sein volles Recht zu geben. Wie herzig schmiegt sich nicht z. B. in der Madonna delle stelle im Museum S. Marco (so genannt von den Sternrosen, welche die Gestalt der Maria einrahmen) das Kind an die allerdings in den Formen nicht ganz gereifte Mutter, wie ganz erfüllt von ihrer Aufgabe zeigen sich nicht die musizierenden Engel (Fig. 123) auf dem Rahmen der thronenden Madonna in den Uffizien, der vollstündlichsten Schöpfung des Meisters.

Fra Giovanni, mit dem weltlichen Namen Guido, hatte wahrscheinlich schon vor seinem Eintritte in den Dominikanerorden (1407) Kunstunterricht empfangen. Aus der langen Zeit seines Aufenthaltes in den Klöstern zu Cortona und Fiesole hat sich keine belangreiche Anzahl von Werken erhalten (Altarbilder in den Dominikanerkirchen beider Städte, 35 kleine Tafeln mit Darstellungen aus dem Leben Jesu in der florentiner Akademie). In seinem vollen Glanze tritt er uns erst seit seiner Uebersiedelung in das Kloster S. Marco in Florenz (1436) entgegen. Ueber dem Eingange zur Klosterherberge malte er in sinniger Symbolik Christus als Pilger, von zwei Klosterbrüdern begrüßt, im Kapitelsaale das große Gemälde des gekreuzigten Christus. Doch führt er uns nicht die dramatische Szene der Kreuzigung vor die Augen, sondern den lebendigen Widerschein des Vorganges in den Seelen der Gläubigen. Maria, die Freunde Christi, die Heiligen der



Fig. 123. Posauneblasender Engel vom Rahmen der thronenden Madonna von Fra Angelico da Fiesole. Florenz, Uffizien.

Kirche haben sich um den Kreuzesstamm versammelt und geben ihrem Schmerz und ihrer Trostlosigkeit in rührendster Weise Ausdruck. Selbst die einzelnen Mönchszellen schmückte er unermüdlich mit Bildern, teils aus dem Leben Mariä (Fig. 124), teils aus der Passion Christi. Alle diese Schöpfungen sprechen nicht allein durch den herzinnigen Ausdruck, die mildfriedliche Stimmung zu unserem Gemüt, sondern wecken auch durch die treffliche Freskotechnik unsere Bewunderung. Erst im Laufe des 14. Jahrhunderts war der Malerei auf nassem Kalkbewurfe (al fresco) eine reichere Ausbildung zu teil geworden. Nur einige Geschlechter vergehen, und schon steht sie auf sehr hoher Stufe und bedarf nur noch weniger Schritte zu ihrer Vollendung.



Fig. 124. Die Verkündigung. Wandgemälde von Fra Angelico da Fiesole im Kloster S. Marco zu Florenz.

Seine letzten Jahre brachte Fra Giovanni, einen kurzen Aufenthalt in Orvieto abgerechnet, in Rom zu, wohin ihn Papst Eugen IV. berufen hatte. Die Fresken in der vatikanischen Kapelle des Papstes Nikolaus V. schildern die wichtigsten Begebenheiten aus dem Leben der Heiligen Stephanus und Laurentius. Hier namentlich wird der Anschluß des Künstlers an Masaccios Richtung deutlich, seine Freude auch an Renaissanceformen sichtbar. Die Gruppenbildung im Verhöre des h. Laurentius vor dem Präfekten (Fig. 125), die Charakteristik der einzelnen Bettler in dem Gemälde des h. Laurentius als Almosenspender setzen notwendig die Kenntnis Masaccios voraus.

Die Geschichte der florentiner Malerei in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts kennt noch einen zweiten Klosterbruder, den Carmelitermönch Fra Filippo Lippi (um 1406—1469), einen Schüler Masaccios. Doch gehört er nur nach seinem äußeren Stande, nicht nach seiner

Gefinnung dem Klosterkreise an. Die bunten Schicksale des Mannes (Raub durch Seeräuber) boten den Novellisten willkommenen Erzählungsstoff; auch die beglaubigten Ereignisse seines Lebens (Entführung einer Nonne) sind nicht ohne Interesse. Doch enthalten sie nichts, was seine besondere Kunstrichtung erklären könnte, es sei denn, daß man die heitere Lebenslust, die Freude an munteren Frauentypen in seinen späteren Gemälden auf seine Persönlichkeit zurückführen wollte. Anfangs, wie auf dem Gemälde im Berliner Museum, welches die



Fig. 125. Der h. Laurentius vor dem Präfecten Decius. Wandgemälde von Fra Angelico da Fiesole in der Kapelle Nikolaus V. im Vatikan.

Madonna darstellt, die in einem Waldhage knieend das vor ihr liegende Christuskind anbetet, folgt er noch den Spuren Fiesoles. Allmählich streift er aber in den Madonnenbildern das kirchliche Gepräge beinahe vollständig ab. Sie wecken nicht Andacht, fesseln mehr durch die natürliche, fast gemüthliche Haltung und das Streben, die Einzelgestalt anmutig zu beleben.

Mit Lippi kommt eine Madonnenauffassung in der Malerei in die Höhe, welche in Raffaels florentiner Madonnen ihre Vollendung empfing. Wohl hat auch Filippio umfangreiche, durch die natürliche Gruppierung und lebensvolle Charakteristik der Gestalten fesselnde Fresken geschaffen: in der Pfarrkirche zu Prato das Leben des Täufer und des h. Stephanus, in der Apsis des Domes zu Spoleto die Krönung Mariä geschildert. Will man aber das neue

Element, welches durch ihn der italienischen Kunst zugefügt wurde, betonen, so muß man sich besonders seinen Tafelbildern zuwenden. Jedenfalls nehmen diese neuerdings eine größere Bedeutung, als ihnen früher in der florentiner Malerei eingeräumt wurde, in Anspruch. Nur darf man noch nicht große Farbenwirkungen bei ihnen erwarten. Die älteren Renaissancemaler stehen in Bezug auf Farbmischung und Auftrag auf dem alten Boden. Die Farbe dient ihnen wesentlich zu kräftigerem Hervorheben und zur besseren Abrundung der Formen. Bald herrscht ein helles, in das Graue spielendes, bald ein bräunliches, warmes Kolorit vor; die



Fig. 126. Madonna. Von Filippo Lippi. Florenz, Galerie Pitti.

Kunst, die Licht- und Schattenseiten seiner abzutönen und durch Uebergänge zu verschmelzen, hatte sich in Italien noch nicht eingebürgert. Von entscheidender Wichtigkeit ist die allmähliche Umwandlung des Kirchenbildes in ein Hausbild. Nicht die äußere Bestimmung allein wird geändert, sondern auch die künstlerische Auffassung in eine neue Bahn gelenkt. In Filippo Lippis späteren Werken kann man den Vorgang deutlich beobachten, und wie er sich langsam abspielt, am besten erkennen. Auf dem Rundbilde in der Pittigalerie z. B. (Fig. 126) und ebenso auf dem Madonnengemälde in den Uffizien ist der Maler über die Stellung der Madonna noch nicht zu völliger Klarheit gelangt. Dort sieht sie dem Spiele des Kindes gleichgültig zu, wendet den Blick nach außen. Hier faltet sie die Hände und nimmt keinen

unmittelbaren Anteil an der Szene. Aber das Leben und Treiben im Hintergrunde des Rundbildes weist bereits auf die neue Strömung im Gebiete der Phantasie hin. Die Wochens-
stube der h. Anna wird mit allen Reizen der Wirklichkeit ausgestattet, bei der Schilderung auf die Wahrheit und die frische Anmut ein besonderer Nachdruck gelegt. Beachtung verdient die Frauengestalt vor dem Pfeiler mit dem Korbe auf dem Haupte und dem gleichsam durch den Wind zurückgebauchten Gewande. Sie wurde mit Vorliebe von den Malern und Bildhauern des Quattrocento verwendet. Neu ist auch auf dem anderen Bilde das Motiv der beiden munteren Engelnaben, welche das Christkind auf ihre Schultern heben und der Madonna darreichen. Blicken wir endlich auf das Gemälde der Krönung Mariä in der florentiner Akademie (Fig. 127), so entdecken wir, wie die Fülle der munteren Frauen und Mädchen im Vordergrund die Haupthandlung in den Schatten zu stellen droht.



Fig. 127. Die Krönung der Maria. Von Filippo Lippi. Florenz, Akademie.

Erst das nächstfolgende Geschlecht bringt zur vollen Entfaltung, was Filippo Lippi anregt und noch vielfach schwankend und unsicher zu schaffen versucht. Es währt überhaupt längere Zeit, bis in Florenz wieder ein Maler ersteht, der, wie Masaccio, als eine volle, harmonische Persönlichkeit auftritt, und dessen Werke einen allseitig befriedigenden Eindruck machen. Um die Mitte des 15. Jahrhunderts scheint in Florenz eine Armut an hervorragenden Künstlern zu herrschen. Der auch als Baumeister und Erzgießer bekannte Antonio Giarrete erwähnt in seinem Traktate über die Architektur unter den Malern, welche um die Mitte des 15. Jahrhunderts in Italien blühten, nur einen Florentiner: Filippo Lippi. (Die anderen gehören Ober-
italien und Umbrien an.) Indessen entfaltet in dieser Zeit Benozzo Gozzoli (geb. 1424, † nach 1496) aus Florenz eine große Fruchtbarkeit und wird mit zahlreichen Aufträgen bedacht. Man stößt auf ausgedehnte Wandgemälde von seiner Hand in Montefalco bei Foligno (Leben des h. Franciscus), S. Gimignano (Leben des h. Augustin), Florenz: Zug der h. drei Könige

in der Kapelle des Palastes Medici-Riccardi (Fig. 128), welchen Gegenstand er später in gedrängter, viel übersichtlicher Anordnung im Campo santo zu Pisa wiederholte. Hier hat er im Laufe von 16 Jahren (seit 1469) sein Hauptwerk, 22 große Wandbilder aus dem alten Testamente, geschaffen. Mehrere darunter ergötzen durch die zahlreich angebrachten Porträtköpfe und die eingestreuten, dem unmittelbaren Volksleben entlehnten Züge. So giebt die Weinlese Noahs ein gutes Bild eines toskanischen Herbstes. Wie sich zu dem Turmbau zu Babel Neugierige drängen, Bauhandwerker sich fleißig regen, so mag es bei dem Bau der florentiner Domkuppel



Fig. 128. Aus dem Zug der h. drei Könige. Wandgemälde von Benozzo Gozzoli. Florenz, Pal. Riccardi.

zugegangen sein. Die Vermählung Jakobs mit Rahel erinnert an eine lustige florentiner Hochzeit. Eine kräftige künstlerische Individualität spricht sich in seinen Arbeiten nicht aus. Er hat darum keine Schule gebildet. Aber er ist reich an anmutigen Einzelzügen, und mit seinen weiten Landschaftshintergründen und ihrer heiteren, leichten Architektur ist er nicht ohne Einfluß auf die Nachfolgenden geblieben.

Man darf indes nicht glauben, die Natur wäre plötzlich mit der Schöpfung künstlerischer Talente karg geworden. Es warfen sich eben viele an sich tüchtige Meister mit so großem Eifer auf die Lösung von Einzelproblemen, daß darüber das Streben nach dem harmonischen und

zusammenfassenden Ausgleiche der verschiedenen künstlerischen Aufgaben zurückgedrängt wurde. Der vollendete Realismus der Darstellung, das nächste Ziel der italienischen Renaissancekunst, ließ sich nicht mit einemmale erreichen. Da suchten die einen durch schärfere Nachahmung namentlich der Bronzeskulptur, durch das Studium der Antike, die anderen durch Erforschung der perspektivischen Gesetze in ihrem weitesten Umfange, durch Verbesserung der technischen Mittel, insbesondere der Bindemittel der Farben, dem Ziele näher zu kommen. Ehe sie den Gestalten die freiere individuelle Empfindung einhauchten, sie tiefer beseelten und als Schöpfungen ihrer Phantasie über die bloße Wirklichkeit erhoben, bemühten sie sich, die natürliche Gesetzmäßigkeit in ihnen zum Ausdruck zu bringen.

Hier liegt die Bedeutung des Pesellino (Francesco di Stefano 1422—1457), der beiden Brüder Pollajuolo, Antonio (1429—1498) und besonders Piero Pollajuolos (1443 bis vor 1498), in dessen Tafelbildern die reiche Ausbildung der landschaftlichen Hintergründe, die



Fig. 129. Geburt der Venus. Von Botticelli. Florenz, Uffizien.

genaue anatomische Zeichnung der Gestalten auffällt, vor allen aber des Piero de' Franceschi (? 1423—1492), von dem weiter unten die Rede sein wird.

Erst im letzten Drittel des 15. Jahrhunderts kommt wieder eine gewisse Beruhigung und Sättigung über die Geister. Man sucht aus den vorausgegangenen arbeitsvollen Bestrebungen behaglich die Früchte zu sammeln. Die florentiner Lokalschule erreicht eine neue Blüte.

Aus diesem Kreise ist zunächst Sandro Botticelli (richtig Alessandro Filipepi, 1446—1510) zu erwähnen. Zuerst im Goldschmiedhandwerk unterwiesen, wurde er danach in der Schule Filippo Lippis ausgebildet. Die Gegenstände der Darstellung sind vielumfassend. Er holt sich aus einem homerischen Hymnus seine Inspiration zu der Geburt der Venus (Fig. 129), entlehnt einmal dem Lucian (Verleumdung des Apelles), ein andermal dem Boccaccio (Rastagios Vision) den Inhalt seiner Bilder, entwirft, in bewunderungswürdiger Weise sich in den Geist der Dichtung vertiefend, Zeichnungen zu Dante (86 Blätter im Berliner Kupferstichkabinett, andere Blätter in der Vaticana) und ergeht sich wohl auch noch in allegorischen und mythologischen

Schilderungen (Frühling, Geburt der Venus nach Polizians *Giostra*). Außer zahlreichen Tafelbildern malte er auch Fresken. Papst Sixtus IV. berief ihn (nach 1480) mit mehreren Genossen (Domenico Ghirlandajo, Cosimo Rosselli, Signorelli, Perugino, Pinturicchio) nach Rom, um die von ihm erbaute Palastkapelle (Sixtinische Kapelle) mit Wandgemälden schmücken zu lassen. Die Thaten Moses (Fig. 130) und Christi werden nach mittelalterlicher Sitte einander gegenüber gestellt. Die Häufung der Gruppen, die allzugroße Beweglichkeit der einzelnen Gestalten, die sich auch den häufig flatternden Gewändern mitteilt, die Vorliebe für das Schmuckreiche schwächt den Eindruck der Bilder Botticellis, zumal da sie oft mehrere Handlungen und Ereignisse nebeneinander, zum Schaden für die geschlossene Einheit der Komposition, schildern. Die innere Unruhe, die leichte Reizbarkeit seiner Phantasie macht ihn aber auch für neue Anregungen empfänglich. Botticelli gehört zu den ersten Malern, welche der antiken Architektur einen größeren Raum in ihren Bildern gönnen und, wie die Geburt der Venus zeigt, auch die antike



Fig. 130. Moses und die Horde Korah. Wandgemälde von Botticelli. Rom, Sixtinische Kapelle.

Skulptur als Muster verwerten. Die monumentale Malerei, mit ihrer strengen Gesetzmäßigkeit und festen architektonischen Gliederung, legte dem Streben Botticellis, gerade die mächtigeren Seelenstimmungen auszusprechen, tieferen Empfindungen nachzugehen, notwendigerweise enge Fesseln an. Freier konnte er sich in den Tafelbildern bewegen. In den Madonnendarstellungen schlägt er gern einen feierlichen Ton an, so in dem Rundbilde im Berliner Museum, in welchem rosenbekränzte und herzentragende Engel die Hauptgruppe umgeben, und in dem anderen großen Rundbilde in den Uffizien, der Krönung Mariä (Fig. 131). Das Christkind hält in der einen Hand einen Granatapfel und führt mit der anderen die Hand der Madonna, welche sich anschickt, in das ihr vorgehaltene Buch das Magnificat (Anfangswort des Lobgesanges Mariä bei Lukas 1, 46) zu schreiben. Zwei Knaben, von einem dritten, größeren geleitet, halten das Tintenfaß und das Buch, während zwei Engel über dem Kopfe der Madonna die Krone emporheben. Die Anordnung weckt die Erinnerung an die alten Devotionsbilder; doch unterscheidet sich Botticellis Gemälde von jenen durch den lebendigeren Ausdruck, die selbständigen Formenreize. Die Naturwahrheit und Schönheit durchbricht siegreich den andächtigen Zug.

Einzelne Züge des Meisters vererben sich auf seinen Schüler Filippino Lippi (1458—1504), den Sohn des Fra Filippo Lippi. Die unruhige Komposition, die heftigen Bewegungen, die Vorliebe für antike Bauten als Hintergrund zeigen sich auch bei ihm namentlich in seinen spätern Werken, so in den Fresken in S. Maria sopra Minerva in Rom, wo er den h. Thomas von Aquino verherrlicht (Fig. 132) und in den Wandgemälden in der Capella Strozzi in S. Maria Novella zu Florenz mit Szenen aus dem Leben der Apostel Johannes und Philippus. Filippinos Haupttrium knüpft sich an die Fresken in der Brancacci-

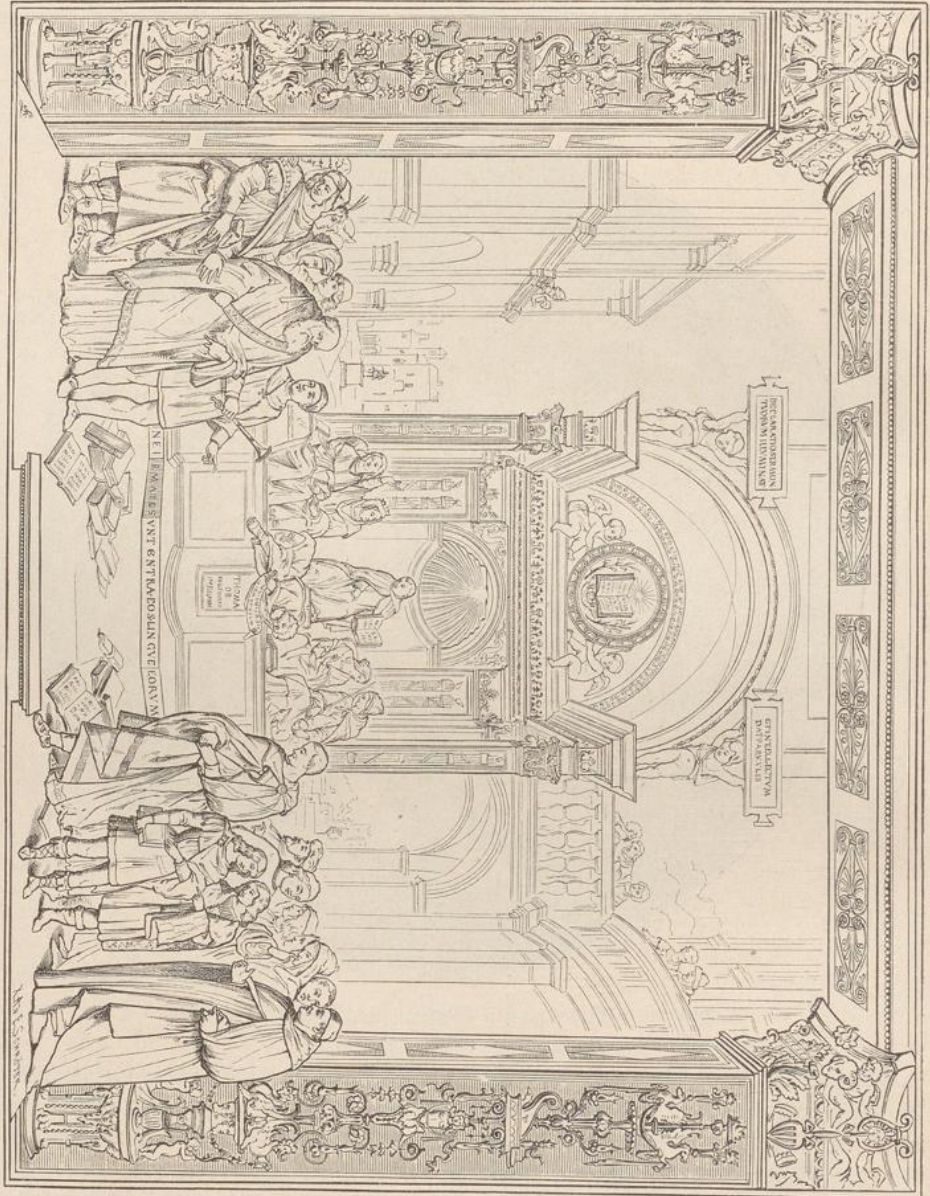


Fig. 131. Madonna mit Engeln. Von Botticelli. Florenz.

kapelle, wo er etwa sechzig Jahre nach Masaccios Tode dessen Arbeit fortsetzte. Er vollendete die Auferweckung des Sohnes des Theophilus, welche Masaccio nur zur Hälfte fertig gemalt hatte, und schilderte sodann selbständig den Besuch des Paulus im Kerker des Petrus, die Befreiung Petri, das Verhör der beiden Apostel vor dem Prokonful und die Kreuzigung Petri (Fig. 133). In der Schilderung der Szene, wie Petrus durch einen Engel aus dem Kerker befreit wird, erscheint die Figur des schlafenden Soldaten besonders gelungen. In dem Prokonful auf dem großen Wandbilde ist das Studium antiker Porträtköpfe ersichtlich; der gekreuzigte Petrus beweist die genaue Kenntnis der Natur und des Nackten. Als Komposition steht das Bild nicht hoch, ebenso fehlt die tiefere Charakteristik der handelnden Personen. Auch

in Tafelbildern entfaltete Filippino Lippi eine große Fruchtbarkeit. Sein schönstes Werk ist eins seiner frühesten Bilder, die Vision des h. Bernhard in der Badia zu Florenz (Fig. 134). Dem Heiligen, welcher seine Homilien schreibt, erscheint in Begleitung von Engeln die Madonna.

Fig. 132. Aus dem Triumphe des h. Thomas von Aquino, Wandgemälde von Filippino Lippi. Rom, S. Maria sopra Minerva.



Hinter dem h. Bernhard bemerkt man gefesselte Teufel und rechts im Hintergrunde Mönche. Im Vordergrund rechts kniet der Besteller des Werkes: Francesco del Pugliese. Die Landschaft ist phantastisch behandelt, der Gegensatz zwischen dem abgehärmten Heiligen und den aumutigen Engeln überaus wirksam.

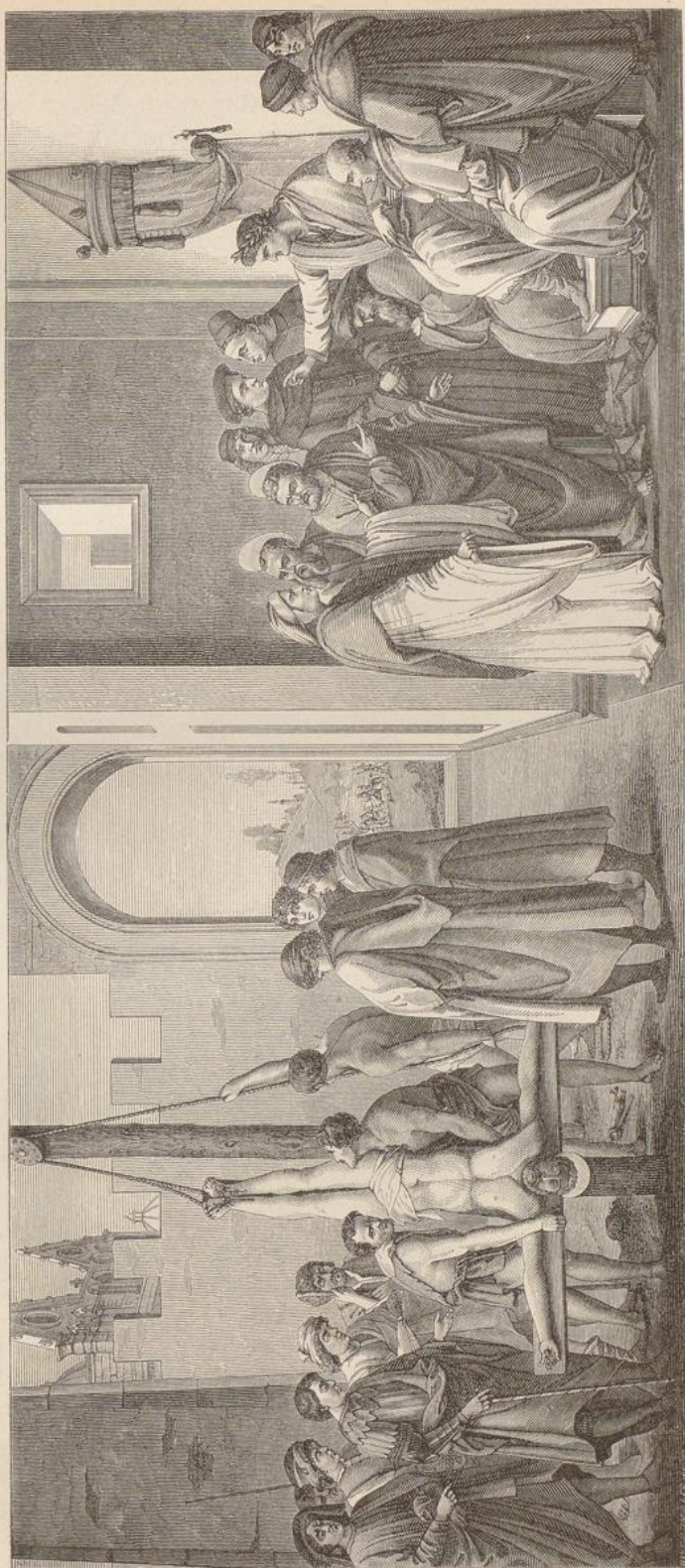


Fig. 133. Das Martyrium Petri. Von Silippino Gippi. Florenz, Kapelle der Brancacci.

Im Mittelpunkt des florentiner Kunstkreises steht Domenico Ghirlandajo (1449—1494). Seine Klage, daß er nicht die Ringmauern von Florenz mit Historien bedecken könne, sein Ruhm als Schnellmaler bezeichnen am besten, daß er zu ruhiger Herrschaft über alle bis dahin erworbenen Kunstmittel gelangt war. Kein stürmischer Neuerer, ohne Vorliebe für die eine oder andere Seite der Kunstwirkung, weiß er die Resultate der mannigfachen Bestrebungen harmonisch zu vereinigen. Ihn unterstützt dabei die lebendige Empfindung für das Würdevolle und Vornehme, für das Mächtige und Große in den Formen menschlicher Erscheinung. Dome-



Fig. 134. Vision des h. Bernhard. Von Filippino Lippi. Florenz, Badia.

nico schuf auch zahlreiche Tafelbilder. Sie sind stumpf in der Färbung, spiegeln aber sonst die gerühmten Eigenschaften des Künstlers trefflich wider, namentlich das Wohlabgewogene in der Komposition bei aller Freiheit der Bewegung innerhalb der größeren Gruppen. Von den noch jetzt in Florenz — und nur in Florenz tritt die Wahrheit seiner Schilderung überzeugend vor das Auge — bewahrten Gemälden verdienen die Anbetung der Hirten in der Akademie (1485) und die symmetrisch aufgebaute Anbetung der h. drei Könige in der Kirche degli Innocenti (1488) besondere Beachtung (Fig. 135). Doch bleibt die Freskomalerei seine eigentliche Heimat. In der Kapelle der h. Fina in S. Gimignano malte er das Leben der Schutzheiligen, in der Sixtinischen Kapelle die Berufung der Apostel Petrus und Andreas, in der

Kapelle Saffetti in S. Trinita zu Florenz sechs Szenen aus dem Leben des h. Franziskus. So abgeschlossen auch schon durch wiederholte Darstellung der Gegenstand war, so mußte Ghirlandajo ihm doch neue Reize abzugewinnen. Wie oft ist die Bestattung eines Heiligen seit Giotto gemalt worden! Ghirlandajo wick in seinem Begräbnis des h. Franziskus in den

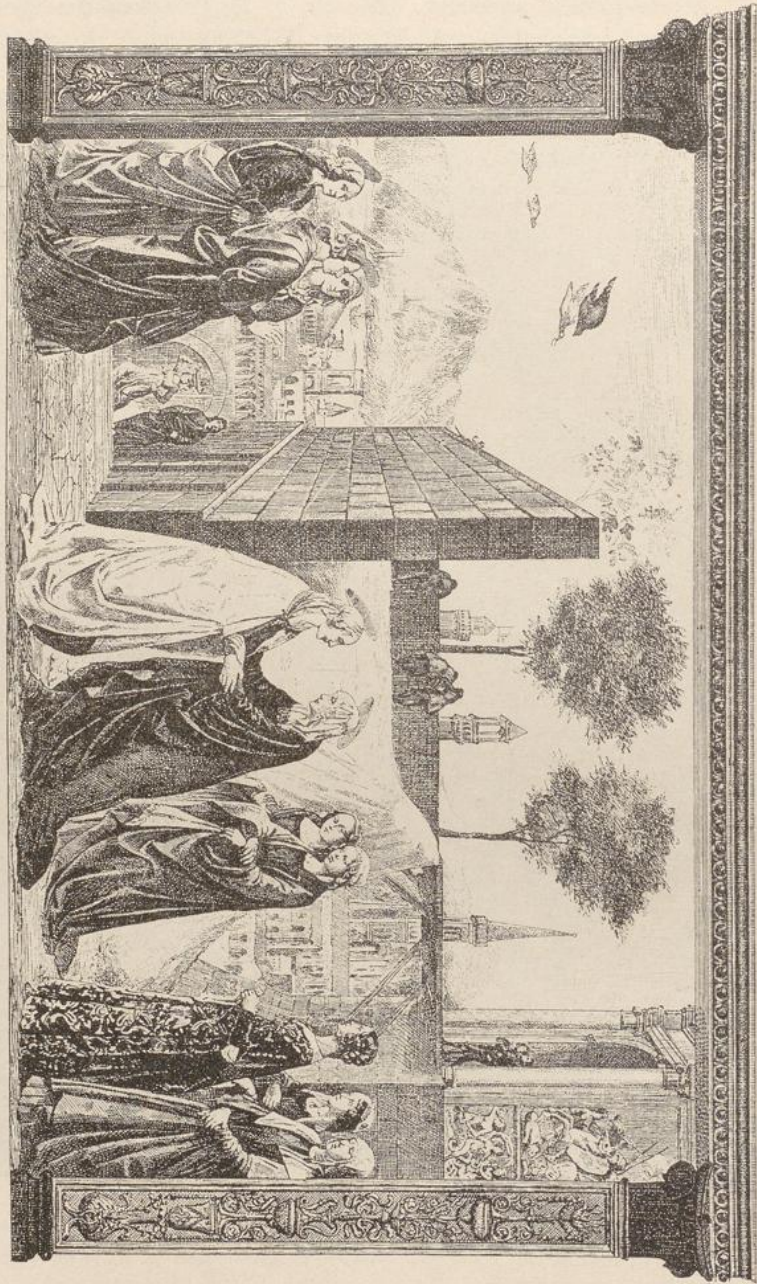


Fig. 135. Anbetung der h. drei Könige. Von Dom. Ghirlandajo.
Florenz, Spedale degli Innocenti.

Grundlagen der Komposition nicht von der Ueberlieferung ab, steigerte aber durch den schönen architektonischen Hintergrund, die Mannigfaltigkeit der Charaktere, die Lebendigkeit des Ausdruckes namhaft die Wirkung des Bildes. Sein Hauptwerk sind unstreitig die Fresken im Chöre der Kirche S. Maria Novella, wo er an drei Wänden, in je vier Reihen, das Leben Mariä

und des Tänzers erzählte. Sein hochentwickelter Raumsinn lehrte ihn, die Komposition architektonisch zu gliedern, sein Schönheitsgefühl bewahrte ihn vor den Klippen eines harten

Fig. 136. Die Heimsuchung. Wandgemälde von Domenico Ghirlandajo. Florenz, S. Maria Novella.



Realismus. Es geht bei der Heimsuchung (Fig. 136) oder bei der Geburt Mariä ganz natürlich zu, es fehlt nicht an Porträtköpfen; jede einzelne Gestalt aber ragt durch Stattlichkeit und markige Schönheit hervor; über dem Ganzen schwebt ein Hauch gediegen vor-

nehmen Wesens, das uns den Eindruck macht, als bewegten wir uns in der Gesellschaft außerordentlicher Menschen.

So fruchtbar Domenico Ghirlandajo erscheint, so selten sind die unzweifelhaften Proben malerischer Thätigkeit, die sich von dem (schon oben S. 86 erwähnten) berühmten Bildhauer Andrea Verrochio (1435—1488) erhalten haben. Dennoch darf er nicht in der Ge-



Fig. 137. Taufe Christi. Von Verrochio. Florenz, Akademie.

sichte der Malerei übergangen werden. Daß aus seiner Schule so hervorragende Meister wie Lorenzo di Credi, Perugino, Leonardo da Vinci hervorgingen, beweist seine ausgezeichnete Lehrbegabung. Der Umstand, daß Verrochios Handzeichnungen jenen Lionardos oft ganz nahe kommen, gestattet noch einen wichtigeren Schluß. Verrochio hat bereits das Schönheitsideal angeregt, welches sodann in Lionardos Werken zur Vollendung gelangt. Das einzige äußerlich beglaubigte Tafelbild Verrochios: die Taufe Christi (Fig. 137) hat außerdem ein besonderes Interesse dadurch, daß der Kopf des vorderen, zu Christus aufblickenden Engels und wahrschein-

Springer, Kunstgeschichte. III.

lich auch der Engel selbst von Lionardo gemalt wurde. Doch kann man nicht annehmen, daß sich Verrocchios Thätigkeit als Maler auf dieses einzige, übrigens unvollendete Werk beschränkt hätte. Ihm oder seiner Werkstätte werden aus stilkritischen Gründen noch eine größere Zahl von Tafelbildern — Fresken hat Verrocchio nie gemalt — zugeschrieben, welche bisher unter anderen Namen gingen. Dieses gilt von dem Bilde des Tobias mit den drei Engeln in der florentiner Akademie (Fig. 138) und dem kleineren Tobiasbilde in der Londoner Nationalgalerie, sowie von mehreren (früher Pesello oder Pollajuolo getauften) Madonnendarstellungen, welche die Madonna bald stehend und das Christkind vor sich haltend, bald sitzend



Fig. 138. Tobias vom Engel geleitet. Von Verrocchio (?). Florenz, Akademie.

und das Christkind umfassend schildern. Die Verwandtschaft mit den Reliefdarstellungen, der Zusammenhang mit echten Handzeichnungen des Meisters, einzelne Merkmale, welche bei allen Schülern wiederkehren (Kopfschmuck, Haltung des kleinen Fingers u. s. w.) lassen über den gemeinsamen Ursprung dieser untereinander verwandten Bilder kaum einen Zweifel aufkommen. Soweit bleibt aber doch die alte Ansicht im Rechte, daß die produktive Thätigkeit Verrocchios von seiner offenbar ganz ausgezeichneten Lehrkraft überragt wird, und daß vor allem sein Einfluß auf zahlreiche Künstler ihm die große historische Bedeutung sichert.

Unter seinen Schülern stand ihm am nächsten Lorenzo di Credi (1459—1537), nur als Tafelmaler thätig und um die Ausbildung der Delmalerei in Lokalkreisen verdient. Seine Bilder, mit größter Gewissenhaftigkeit und fast peinlicher Reinlichkeit ausgeführt, atmen zugleich

eine milde Empfindung und gewinnen durch die treffliche Färbung. Ein lieblicher, fast schwermütig angehauchter Zug spricht aus seiner Anbetung des Christkinds in der Akademie zu Florenz (Fig. 139). Dasselbe Motiv, nur in einfacheren Formen, kehrt bei Lorenzo di Credi häufig wieder, so daß die Bilder mit der Madonna, welche knieend das vor ihr liegende Christkind verehrt, für den Künstler geradezu typisch geworden sind. Doch dankt er das Motiv, wie



Fig. 139. Anbetung des Christkinds. Von Lorenzo di Credi. Florenz, Akademie.

gewiß noch manche andere Komposition, seinem Lehrer, welcher es wieder der Reliefkunst (Robbia?) abgelauscht hat. Steht Lorenzo di Credi in vielen seiner Gemälde noch auf dem Boden der Frührenaissance, so nähert er sich doch in einzelnen Werken schon dem jüngeren Geschlechte, wie z. B. in dem kleinen Bilde der Verkündigung in den Uffizien. Er sieht von allem Detailreichtum ab, läßt alles Beiwerk beiseite und sucht die Handlung ideal zu fassen.

Eine scharf ausgeprägte, geschlossene Natur offenbart sich in Lorenzos Bildern nicht, ebensowenig wie in jenen des Piero di Lorenzo (1462–1521), der nach seinem Lehrer, dem

in Florenz und Rom (Sirtina) thätigen, an sich unbedeutenden Cosimo Rosselli (1439—1507), den Namen Piero di Cosimo führte. Als einen wunderlichen Heiligen hat ihn Vasari beschrieben.

Fig. 140. Die Königin von Saba vor dem Kreuzesholz hütend. Wandgemälde von Piero di Francesco. Reggio, G. Francesco.



Von seinen seltsamen Einfällen, seiner phantastischen Natur legen auch die Tierfiguren auf seinen Bildern ein klares Zeugnis ab. Das größte Interesse erregen seine mythologischen Schilderungen,

wie solche nach einer seit dem Anfange des Jahrhunderts aufgekommenen Sitte mit Vorliebe als Schmuck der Prunktruhen und Prachtbetten verwendet und seit Della, welcher zuerst solche Truhenbilder geschaffen haben soll, von vielen Malern eifrig gepflegt wurden. Die Volkspheantasie war bereits von antiken Mythen stark erfüllt, ehe noch die tiefere Kenntnis der antiken Kunst die richtigen Ausdrucksmittel für dieses Darstellungsgebiet bereitgestellt hatte, und half sich nun, ähnlich wie es später im Norden geschah, dadurch, daß sie die antiken Sagen in ein novellistisches Kleid hüllte und auf diese Art der Gegenwart nahe rückte.



Fig. 141. Sixtus IV. empfängt den Gelehrten Platina. Wandgemälde von Melozzo da Forlì. Rom, Vatikan.

Die mittellitalienischen Lokalschulen verlieren gegen das Ende des 15. Jahrhunderts den fest und scharf abgegrenzten Charakter, öffnen sich gegen die Nachbarschulen und tauschen ihre Eigentümlichkeiten und Vorzüge gegenseitig aus. Diese Ausgleichung geht wesentlich auf Wanderkünstler zurück, welche, in kleineren Orten heimisch, sich von den Mittelpunkten der Kunstübung angezogen fühlten oder ohne festen Aufenthalt ihre Lehren und ihr Beispiel nach verschiedenen Städten verpflanzten. So sandte z. B. die an Toskana grenzende umbrische Landschaft einzelne junge Künstler nach Florenz, welche hier die rechten Wege und großen Ziele der Kunst kennen

lernten und den Mut und die Kraft gewannen, in dem mächtigen Hauptströme zu schwimmen. Da sie keine einflußreiche Lokaltradition leitete, so warfen sie sich mit wahren Ungestüm gerade auf die neuen Aufgaben, welchen die florentiner Malerei aufgestellt hatte, und wurden Hauptvertreter des technischen Fortschrittes. In Florenz hemmte die Fülle heimischer Kräfte öfters ihre Wirksamkeit; dagegen öffnete sich ihnen ein weiter Schauplatz in den Provinzialstädten und an den kleineren Höfen. Sie brachten in die Künstlerkreise bis nach Oberitalien Leben und Bewegung. Der hervorragendste dieser Wanderkünstler ist Piero de' Franceschi, aus Borgo S. Sepolcro (s. oben S. 113), vielleicht der gelehrteste unter den Malern des 15. Jahrhunderts. Er hatte die anatomischen wie in noch höherem Maße die perspektivischen Gesetze theoretisch ergründet und verwertete diese Kenntnis energisch in seinen Werken. Auch



Fig. 142. Engel, von Melozzo da Forlì.
Rom, St. Peter.

der eigentlichen Farbentechnik wandte er seine Aufmerksamkeit zu und war bemüht, in die Geheimnisse der neu aufkommenen Technik der Oelmalerei einzudringen. In jungen Jahren lebte er in Florenz, wo er sich dem Domenico Veneziano angeschlossen hatte, später arbeitete er in seiner Vaterstadt, in Rimini, Urbino und Arezzo. In Arezzo (S. Francesco) schuf er sein umfangreichstes Werk, eine Reihe von Wandbildern, in denen er die Legende vom h. Kreuze erzählt, von der Bestattung Adams, welchem ein Samenkorn des Kreuzbaumes unter die Zunge gelegt wird, bis zu den Schlachten gegen Maxentius und Chosroes. Alle Einzelschilderungen der Legende, wie die Königin von Saba in einem Brückenbalken vor dem Palaste Salomos den Stamm des Kreuzbaumes erkennt und ihn knieend verehrt (Fig. 140), wie dem Kaiser Konstantin nächtlicher Weile ein Engel erscheint, ein Engel die Kaiserin Helena zur Auffindung des Kreuzes auffordert, irrtümlich als Verkündigung gedeutet, wie das wahre Kreuz gefunden und auf seine Wunderkraft geprüft wird u. s. w., werden mit großer perspektivischer Kunst, in wirksamer

Färbung, wiedergegeben. Die Unmittelbarkeit der Empfindung und des Ausdruckes mußte freilich gegen die berechnete Richtigkeit, die plastische Schärfe zurücktreten.

Ob Melozzo da Forlì (1438—1494) zu Piero de' Franceschi in einem unmittelbaren Schulverhältnisse stand, wissen wir nicht; jedenfalls kannte er dessen Werke und fühlte sich ihm wahlverwandt. Seine Grabchrift nennt ihn »gelehrt in der Perspektive«. Muster richtiger Perspektive, Meisterstücke kühner Verkürzung treten uns in der That in seinen Werken entgegen. Melozzo überragt aber sein Vorbild durch den mächtigeren Schwung der Phantasie, die vornehmere Erscheinung und tiefere Befassung der einzelnen Gestalten. In Forlì, Urbino, Loreto (Capella del Tesoro) und Rom entfaltete er eine reiche Thätigkeit. Rom, wo er unter dem Pontifikate Sixtus IV. eine hervorragende Stellung einnahm, besitzt noch jetzt seine Hauptwerke, außer dem (jetzt auf Leinwand übertragenen) Fresko, welches den Ausbau der vatikanischen Bibliothek verherrlicht (Fig. 141), die leider zerstreuten Reste des Himmelfahrtbildes, welches ehemals die Wölbung der Tribuna in S. Apostoli schmückte. Dort wird eigentlich nur ein

zeremonieller Vorgang dargestellt. Der Papst Sixtus IV. nimmt in Gegenwart von Kardinälen und Hofleuten die Huldigung des knieenden Bibliothekars Platina entgegen. Die scharfe Charakteristik der einzelnen Persönlichkeiten verleiht aber dem Bilde ein reiches inneres Leben. In den Resten der Himmelfahrt Christi aus der Apostelkirche (der segnende Christus von

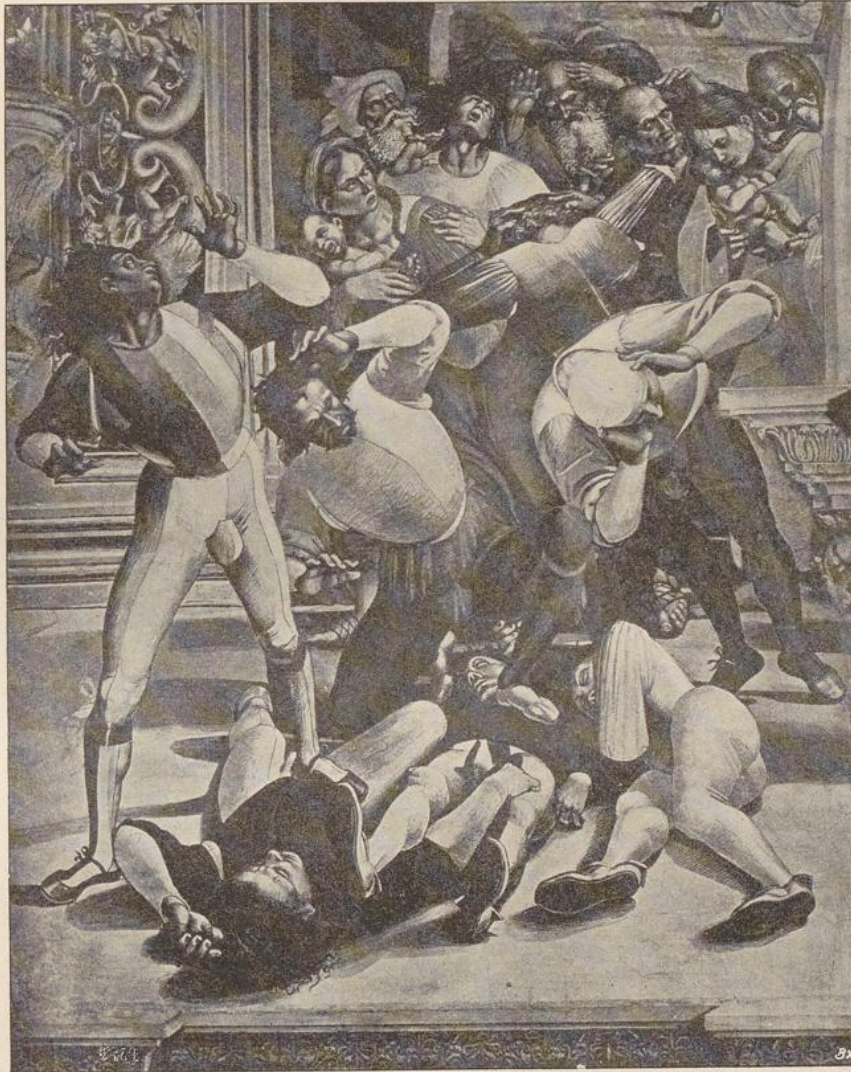


Fig. 143. Untere Gruppe (links) aus dem Sturz des Antichrists. Von Signorelli.
Orvieto, Capella nuova im Dom.

Engelknaben umgeben im Quirinal, einzelne musizierende Engel (Fig. 142) und vier Apostelköpfe im Kapitelsaale von S. Peter) weckt die Bewunderung nicht nur die neue Weise, die einzelnen Gestalten so in den Raum hineinzuzichnen, daß sie in der Untersicht, als ständen sie aufrecht, erscheinen, sondern auch die gesteigerte Empfindung, die Formengröße, welche die einzelnen Gestalten offenbaren.

Jetzt erst reifen die Früchte der mannigfachen technischen Bemühungen und theoretischen Studien. Sie dienen dazu, dem Künstler die volle Herrschaft über die äußere Welt zu sichern. Nachdem er diese gewonnen, genügt ihm die bloße Lebendigkeit und Naturwahrheit nicht. Er

Fig. 144. Strafe der Verdamnten. Von Signorelli. Fresco, Capella nuova im Dom.



erhebt sich über die unmittelbare Umgebung, benutzt aber jene Sicherheit, um nun auch den tieferen, inneren Gebilden seiner Phantasie die Wahrheit und äußere Glaubwürdigkeit zu verleihen. Das Reich des Idealismus ersteht wieder, nicht mehr der alte, vor der lebendigen Schilderung zurückweichende Idealismus, sondern ein neuer, welcher im eifrigen Naturstudium sich eine feste Grundlage erobert hat, in seiner Art auch vollkommene Wahrheit besitzt. Nichts ist so lehrreich,

wie die Vergleichung gleichnamiger Schilderungen aus den zwei Zeitaltern, bevor die äußere Erscheinungswelt von den Künstlern scharf beobachtet wurde, und nachdem die Künstler reiche Erfahrungen über alle äußeren Lebensformen gesammelt hatten. Die Darstellung der sieben freien Künste beschäftigte schon die Künstler des 14. Jahrhunderts. Auch Melozzo hat für den



Fig. 145. Untere Gruppe (rechts) aus dem Sturz des Antichrists. Von Signorelli.
Orvieto, Capella nuova im Dom.

Herzog von Urbino allegorische Bilder der Art (Nationalgalerie in London, Berliner Museum) geschaffen. Wie ganz anders lebensvoll, dabei würdig und feierlich hat er sie erfaßt, wie viel feiner die Frau Musica charakterisiert, sie von der Muse der Rhetorik und Dialektik unterschieden! Nur die Freude an prunkvoller Ausstattung der Szenen und die

porträtmäßigen Züge erinnern an den Weg, welchen der Künstler genommen hat; sonst streifen seine Schöpfungen schon nahe an die Weise des 16. Jahrhunderts. Insofern muß man Melozzo als einen Mann des Ueberganges begrüßen.

Doch nicht ihn allein. Auch Verrocchio und der aus Cortona stammende Luca Signorelli (1441?—1523), welcher als Jüngling in Arezzo in der Umgebung Pieros de' Franceschi verweilte, haben Anspruch auf diese Bezeichnung. Luca war kein großer Farbkünstler, aber was Verständnis des Nackten, Kühnheit der Zeichnung und Großartigkeit der Auffassung betrifft, ein würdiger Vorgänger Michelangelos, wenn bei ihm auch der Kultus des Nackten andere Quellen hat. Diese Eigenschaften prägen sich in seinen Tafelbildern ebenso deutlich aus, wie in seinen Wandgemälden, und kommen zur Geltung, gleichviel ob er antike Mythen schildert oder christliche Heilige verherrlicht. Pan unter den Hirten, welche ihn durch Flötenspiel ergötzen (Berliner Museum), zwar hart in der Färbung, zeigt Signorellis

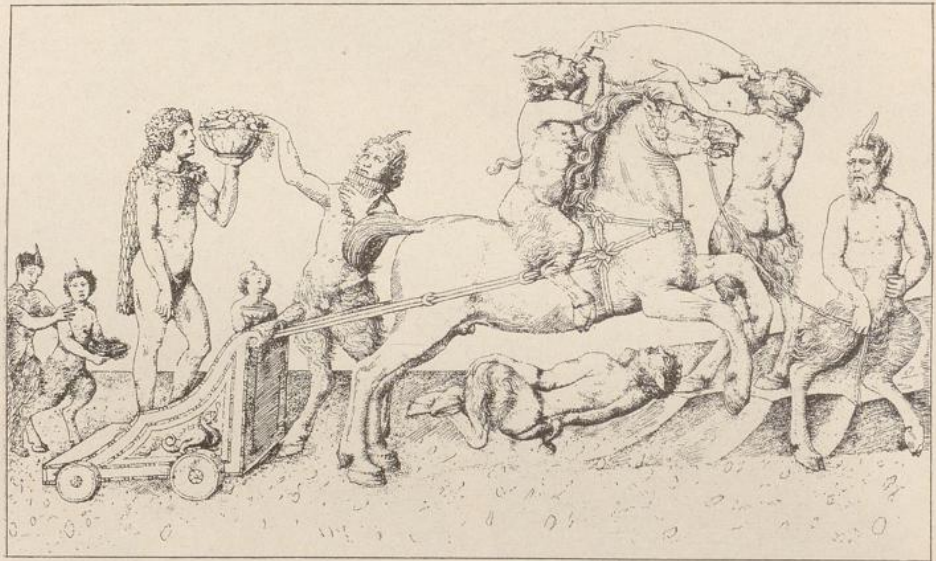


Fig. 146. Handzeichnung von Jacopo Bellini. Paris, Louvre.

volle Meisterschaft in der Modellierung nackter Körper; die Madonna mit den zwei Erzengeln und Kirchenvätern in der florentiner Akademie fesselt das Auge durch die feierlich gemessene Anordnung, den breiten Wurf der Gewänder, die mächtigen Formen der männlichen Gestalten. Auch Luca führte ein unruhiges Wanderleben und hinterließ in verschiedenen Städten Mittelitaliens reiche Spuren seines von einer Lokaltradition schon völlig unabhängigen Wirkens. In Loreto stellte er in den Fresken der Casa Santa Apostel, Evangelisten und Kirchenväter dar, in Rom malte er in der Sixtina die letzten Thaten und den Tod Moses; in Monte Oliveto (bei Siena) schilderte er in acht Wandbildern das Leben des h. Benedikt, im Dom zu Orvieto endlich schuf er (1499) sein hervorragendstes Werk: die letzten Dinge. Die Predigt und der Sturz des Antichrist (Fig. 143), die Auferstehung der Toten, die Strafe der Verdammten (Fig. 144) und der Einzug in das Paradies werden uns zum Teile nach legendarischen Quellen, aber in durchaus selbständiger Auffassung vorgeführt. Wieder sind es die fast übermächtigen Gestalten der Propheten (Fig. 145) und die von kräftigem inneren Leben durchströmten nackten Figuren, worin sich vornehmlich seine Kunst darthut. Erst die

weiteren Aufgaben, die mehr dramatische Zuspitzung der Handlung und tiefere Bejeelung der Köpfe, stießen auf die Schranken seiner Natur. Ihre vollkommene Lösung blieb dem jüngeren Geschlechte vorbehalten.

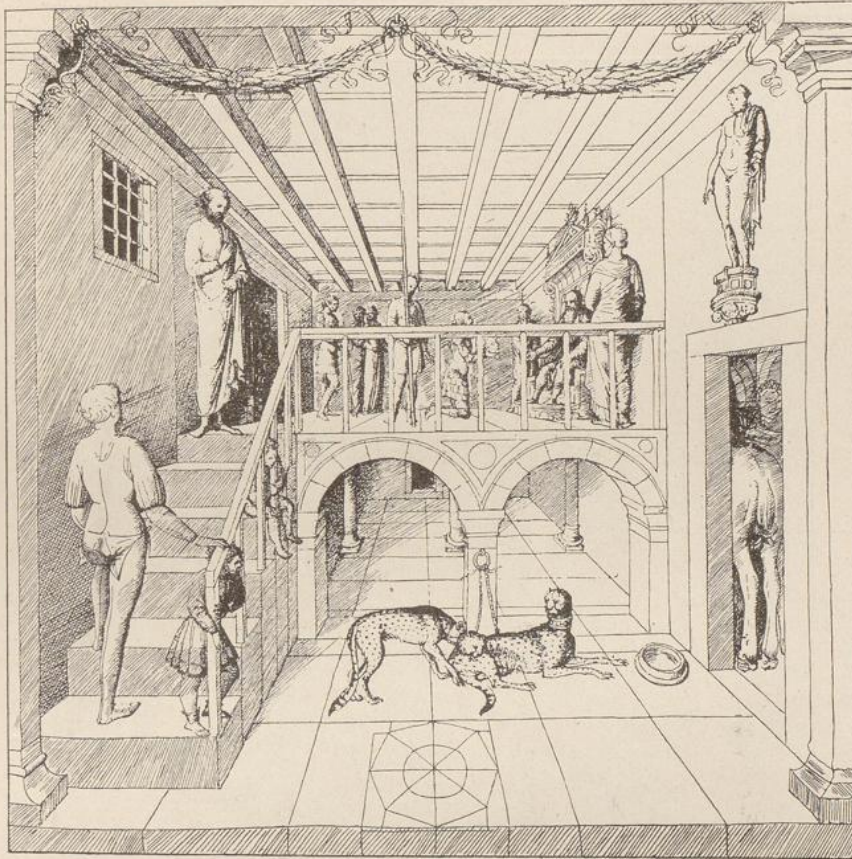


Fig. 147. Handzeichnung von Jacopo Bellini. Paris, Louvre.

Wie in der Skulptur, so tritt auch in der Malerei Oberitalien der florentiner Schule selbständig, vielfach sogar ebenbürtig gegenüber. Den wichtigsten Schauplatz der Kunstpflege bildet hier Padua. Der Sammeleifer des Kunststückerers Francesco Squarcione (1394—1474), der eine Reihe von Vorlagen, Zeichnungen (auch Gipsabgüsse?) auf Reisen erworben hatte und danach junge Leute arbeiten ließ, gab den äußeren Anlaß, daß sich in Padua eine Richtung entwickelte, welche vom Studium der Antike, besonders auch in dekorativer Richtung, ausging. Der doktrinaire Geist der Paduaner Universität förderte sowohl die Vorliebe für Allegorien, als auch die Neigung zur Lösung mathematisch-perspektivischer Aufgaben. Der Einfluß Donatellos empfahl die schärfere Beobachtung plastischer Formen und ihre Nachahmung. Alle Eigentümlichkeiten der Paduaner Schule erblicken wir verschmolzen und überdies durch eine kräftige Persönlichkeit wirksam gehoben in den Werken des Hauptmeisters: Andrea Mantegna (1431—1506). Die Beziehungen zu seinem Schwiegervater, Jacopo Bellini, der längere

Zeit in Florenz gelebt und hier sich dem milden, farbenreichen Gentile da Fabriano (s. weiter unten S. 145) angeschlossen hatte, fügten noch ein neues Element zu Andreas künstlerischem Charakter. Wir müssen sogar auf Grund der uns (Paris, London) erhaltenen Zeichnungen Jacopos annehmen, das dessen Einfluß der nachhaltigste und wichtigste war. Schon bei Jacopo Bellini stoßen wir auf das eifrige Studium der Antike (Fig. 146) und der Perspektive (Fig. 147) und erblicken Mantegnas künstlerische Eigenschaften gleichsam vorgebildet. Mantegnas früheste



Fig. 148. Der heil. Jakobus tauft einen Heiden. Von Mantegna. Padua, Eremitani.

Thätigkeit gehörte Padua an, wo er neben anderen Meistern aus dem Kreise Squarciones eine Kapelle der Eremitenkirche mit Fresken aus dem Leben der Heiligen Jakobus und Christophorus schmückte (um 1448 begonnen). Reiche Architekturen füllen den Hintergrund, die Gestalten sind trefflich in den Raum komponiert, die Verkürzungen mit Sicherheit gezeichnet, auf die prägnante Wahrheit, „die scharfe, sichere Gegenwart“ der Darstellung, ist überall Bedacht genommen (Fig. 148). Im Jahre 1459 empfing Mantegna einen Ruf des Marchese Lodovico Gonzaga und siedelte nach längeren Verhandlungen im Anfange der sechziger Jahre nach Mantua über. Die



Fig. 149. Markgraf Ludovico III. mit seiner Familie. Von Mantegna.
Mantua, Castello di Corte.

Fresken im Castello di Corte, ein Bild des Markgrafen Lodovico III. im Kreise seiner Familie, sowie ein anderes, welches ihn mit seinen beiden geistlichen Söhnen nebst Enkeln und

Fig. 150. Aus dem „Triumphzug des Cäsar“, von Mantegna. Schloß Hamptoncourt.



Herrn des Hofes vorführt (Fig. 149), vor allem aber der zwei Jahrzehnte später geschaffene Triumphzug Cäsars: neun Bilder auf Papier mit Leimfarben gemalt und dann auf Leinwand gezogen, zur Dekoration eines Saales bestimmt (gegenwärtig in Hamptoncourt bei London),

sind die hervorragendsten Denkmäler seiner Mantuaner Thätigkeit. Tubabläser, Krieger, welche auf Tafeln die Abbildungen der Siegesthaten tragen oder Trophäen emporhalten, Opfertiere, Elefanten mit Beute beladen (Fig. 150), Gefangene, Sänger und Tänzer, endlich auf einem zweispännigen Wagen der Triumphator selbst, ziehen in langem Zuge an uns vorüber. Ein befreundeter Paduaner Gelehrter hat offenbar dem Künstler aus alten Schriftstellern das Programm zusammengestellt, dieser selbst antike Kunstwerke auf viele Einzelheiten hin genau angesehen. Dennoch trägt das Werk keineswegs einen antiquarischen Charakter. Im Gegenteil lauscht Mantegna die Mehrzahl der Gestalten unmittelbar der Natur ab und verleiht besonders einzelnen Jünglingsköpfen eine anmutige Frische, wie sie im 15. Jahrhundert kaum ihresgleichen findet. Auch jene Fresken im Castello di Corte befunden in den Porträfiguren des Marchese und seiner Familie eine scharfe Naturbeobachtung, welche sich in den Deckenbildern (Fig. 151) bis zum Streben nach Sinnestäuschung steigert. Er zeichnet, ähnlich wie Melozzo, die Gestalten



Fig. 151. Von den Deckenfresken Mantegnas im Castello di Corte zu Mantua.

an der Decke so, wie sie im wirklichen Luftraume, von unten gesehen, dem Auge sich darbieten würden. Schon an den Freskobildern Mantegnas bemerkt man die Vorliebe für eine reiche Ausstattung des Hintergrundes. Hier konnte er seine antiken Anschauungen und perspektivischen Studien unbehindert geltend machen. Die gleiche Neigung zeigt er auch in den Tafelbildern, namentlich in der früheren Zeit. Leppige Fruchtkränze, reiche Pilaster schmückten das Altargemälde in S. Zeno (Verona), welches die thronende Madonna, umgeben von musizierenden Knaben, darstellt (um 1460); von einer antiken Säule hebt sich die von tiefem Schmerz gepackte Gestalt des h. Sebastian in der Wiener Galerie ab; auch die Madonna della Vittoria im Louvre (1496) sitzt inmitten einer Blumenlaube. Daß es aber bei ihm eines solchen Prunkes nicht bedarf, um die volle künstlerische Wirkung zu erzielen, beweisen die Madonna mit dem h. Johannes und der h. Magdalena in der Nationalgalerie in London (Fig. 152) und die von einem jubelnden Engelchore eingeschlossene Madonna in der Brera zu Mailand. Die Fülle der Anmut, die Weichheit der Formen, welche Eigenschaften nach gangbarer Meinung nur von der venezianer Schule gerühmt werden, kommen hier bereits zur Geltung. Mantegna zog auch mythologisch-allegorische Gedanken in den Kreis seiner Schilderungen. Sie waren in

der höfischen Welt, welche jetzt die Kunstpflege vielfach übernahm und in Kabinetten oder Studios zur Unterhaltung Bilder sammelte, wie es z. B. Isabella Gonzaga in Mantua that,



Fig. 152. Madonna mit Johannes und Magdalena. Von Mantegna. London, Nationalgalerie.

beliebt und durch die Anklänge an die gelehrte Poesie des Zeitalters und durch die Zierlichkeit der Malerei doppelt fesselnd.

Mit der Schilderung der Malerthätigkeit Mantegnas ist seine Bedeutung noch keineswegs erschöpft. Unter den älteren italienischen Kupferstechern nimmt er unbedingt den ersten Platz in Anspruch. Mannigfaches Dunkel schwebt noch über der frühesten Geschichte des

Kupferstiches in Italien. Läßt man, wie sich gebührt, Vasaris Erzählung von der Erfindung des Kupferstiches durch Maso Finiguerra beiseite und hält nur an der Thatsache fest, daß die Goldschmiede, ehe sie die Niellomasse in die eingegrabenen Vertiefungen der Silberplatten einschmolzen, von der Gravierung Abdrücke auf Papier zu nehmen pflegten, so kennt man vielleicht die Vorgeschichte des Kupferstiches. Doch mag erwähnt werden, daß die erhaltenen Niellodrucke jünger sind als die ältesten Kupferstiche, die um die Mitte oder kurz vor der Mitte des 15. Jahrhunderts entstanden sein mögen. Gerade die ältesten Beispiele, wie das weibliche Bildnis im Berliner Kupferstichkabinet (Fig. 153), weisen auf Florenz als Ent-

stehungsort hin. Immerhin wird nach unserm gegenwärtigen Wissen auf die Frage: Wer hat in Italien zuerst Kupferplatten mit der Absicht graviert, die Zeichnung durch den Druck zu vervielfältigen, und wann geschah es? eine sichere Antwort noch nicht zu geben sein. Gewöhnlich wird der sonst unbekannte Vaccio Baldini (geb. 1435) als der erste italienische Kupferstecher genannt, mit ihm Sandro Botticelli in unmittelbare Verbindung gebracht. Die ihm zugeschriebenen Blätter (zusammenhängende Folgen der Propheten, Sibyllen, Planeten, das sog. Kartenspiel, eigentlich ein lehrhaftes, die menschlichen Stände, Mäusen, freien Künste, Tugenden, Planeten darstellendes Bilderbuch u. a.) verteilen sich aber auf mehrere, nicht einmal immer florentiner Hände und umfassen einen ziemlich weiten Zeitraum. Die allein genau datierbaren Stiche, Illustrationen zu einem Erbauungsbuche: »monte sancto di Dio«, und zu Dante, fallen in die Jahre 1472 und 1481 und zeigen noch eine sehr unbeholfene Technik. Diese Umstände mindern die Ansprüche der florentiner Stecher auf eine führende Stellung und machen es nicht wahrscheinlich, daß die Kunst des Kupferstiches erst von Florenz

nach Oberitalien verpflanzt wurde, oder daß Mantegna von florentiner Stechern gelernt hat. Die Unwahrscheinlichkeit würde sich noch steigern, wenn bewiesen werden könnte, daß Mantegna's Anfänge als Kupferstecher schon in die Paduaner Zeit, also vor 1460, fallen. Jedenfalls gewann der Kupferstich in Oberitalien eine kräftige Entwicklung und trieb reiche Blüten, während er in Florenz rasch verkümmerte. Das größte Verdienst daran gebührt Mantegna. Der herbe Zug in seiner Phantasie und ebenso seine Freude an feinsten Zuspitzung des Ausdruckes erhielten im Kupferstich einen weiten Spielraum. Was in einzelnen Gemälden, wie z. B. in dem toten Christus (Brera), als Herzenshärte erscheint, die selbst vor dem Häßlichen nicht zurückschreckende Wahrheit der Schilderung empfängt hier eine leise phantastische Färbung. So wirken die Geißelung, die Grablegung, Christus in der Vorhölle, die kauende Madonna mit dem



Fig. 153. Italienischer Kupferstich (um 1450).
Berlin, k. Kupferstichkabinet. (Verkleinert.)

Kind am Busen, ergreifend. Sie haben auch bei den Zeitgenossen Beifall und Nachahmung gefunden. Ueberhaupt strömt von Mantegna und von der Paduaner Schule ein reiches Leben aus. Wenige der oberitalienischen Schulen konnten sich ihrem Einflusse entziehen, nicht einmal die selbständigste von allen, die Malerschule von Venedig.

Venedig scheint in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts vielfach von der benachbarten Insel Murano seinen Bilderbedarf bezogen zu haben. Hervorgehoben werden insbesondere zwei Maler: Johannes (Memannus) und Antonio da Murano, welche gemeinsam eine Reihe von größeren Altarwerken schufen. Nicht nur die beliebte gotische Einrahmung, sondern auch der streng andächtige Zug, die feierliche Haltung der Figuren weisen auf die noch

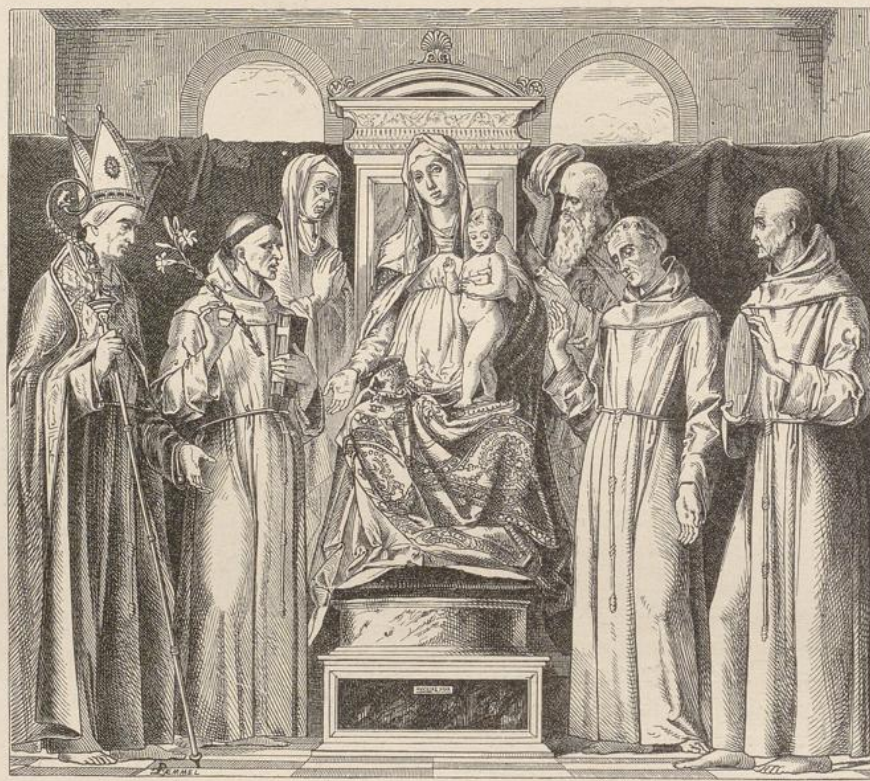


Fig. 154. Madonna mit Heiligen. Von Luigi Vivarini. Venedig, Akademie.

ungebrochene Herrschaft älterer Traditionen hin. Die Gestalten ordnen sich nicht zu einer einheitlichen Gruppe, sondern bleiben für sich, wie die holzgeschnittenen Heiligen auf mittelalterlichen Flügelaltären, und beziehen sich auch innerlich nicht aufeinander. Nur die helle, fröhliche Färbung, die Vorliebe für glänzenden Goldzierat deuten die Lebensfreude an, welche sich später als das Erbeigentum der venezianischen Malerei herausstellt. Zunächst bedurfte sie, um sich ihrem Ziele zu nähern, um die Schilderungen auf der Grundlage der Naturwahrheit aufzubauen, noch fremder Hilfen. Unter den äußeren Einflüssen steht jene der Paduaner Schule in erster Linie. Wir bemerken sie in den Altarbildern des Luigi Vivarini und des Carlo Crivelli. Beide Maler waren in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts thätig. Der erstere hängt mit den Malern von Murano zusammen, der andere, wanderlustig und mannigfachen

Anregungen leicht zugänglich, bewahrt gleichfalls, wie das üppig aufgeputzte Beiwerk in seinen Bildern, die Beschränkung auf Andachtsbilder zeigt, treue Anhänglichkeit an die ältere Richtung. Daneben tauchen auch zahlreiche Anklänge an die Paduaner Schule auf. Sowohl Luigi Vivarini (Fig. 154) wie Carlo Crevelli (Fig. 155), von welchem die Brera-galerie die besten Gemälde besitzt, gehen in den Köpfen der Heiligen von einem eingehenden Naturstudium aus, steigern die Lebendigkeit bisweilen bis zur peinlichen Schärfe. Crevelli entlehnt die Fruchtfränze, die Dekoration der Hintergründe offenbar Mantegna, welcher auch das Vorbild für den Aufbau der Komposition wurde. Aber noch fehlte das wichtigste, bei der Richtung der Schule unentbehrliche Ausdrucksmittel, die tiefere Belebung der Gestalten durch die Farbe. Da fügte es ein glücklicher Zufall, wenn es nicht mehr als Zufall war, daß sich etwa 1474 in Venedig



Fig. 155. Anbetung der Hirten. Von Carlo Crevelli. Straßburg, Museum.

ein Maler niederließ, welcher die Künstler mit der Delmalerei vertraut machte und die Porträtdarstellung zu ungeahnter Höhe brachte. Die Legende macht Antonello da Messina zu einem Schüler des Jan van Eyck. Die Technik der Delmalerei hat er allerdings einem flandrischen Meister abgelernt, sonst aber in der Zeichnung, in der Wahl der Formen seine italienische Herkunft nicht verleugnet. In der Madonna mit dem h. Gregor und Benedikt (Pinakothek in Messina), jetzt mit dem Flügelbilde der Verkündigung zu einer großen Tafel vereinigt, mischen sich sogar altvenezianische mit umbrischen (Gentile?) Elementen. Größeren künstlerischen Wert haben allein seine Porträte, von welchen der Louvre und das Berliner Museum die besten Proben besitzen. Die gute Verschmelzung der Farben und die feinere Vermittelung derselben durch Halbtöne verliehen ihnen eine Rundung und Lebendigkeit, welche

die Zeitgenossen wohl überraschen und zur Nachahmung anspornen mußte. Auf diese Weise wurde das Rüstzeug der venezianischen Malerschule vollendet. Die Söhne des alten Jacopo Bellini, Gentile und Giovanni, erwarben es und betraten, mit ihm angethan, zuerst den Weg, welcher die venezianische Kunst nachmals zu so großartigem Triumphe führte.

Gar groß ist die Zahl der Nebenschulen, welche sich im Laufe des 15. Jahrhunderts teils auf den alten Kunststätten, wie Siena, teils in den aufblühenden Residenzen neuer Dynastien erhoben. In jeder einzelnen lassen sich mehr oder weniger tüchtige Meister nachweisen, alle haben zu der umfassenden Blüte der italienischen Kunst beigetragen, wenn sie auch keine hervorragenden Mitglieder in der Entwicklungsgeschichte der Kunst bilden. Namentlich in Oberitalien giebt es kaum eine größere Stadt, welche sich nicht von der Mitte des 15. Jahrhunderts an einer stattlichen Künstlerschar erfreute. An der Spitze der Veroneser Schule, welche schon in den früheren Jahrhunderten Blüten getrieben hatte, steht kein geringerer, als der berühmte Medailleur Vittore Pisano oder Pisanello (1380? — 1451). Seine umfangreichen Wandgemälde im Dogenpalaste, wie im Lateran sind zwar verloren gegangen, aber außer den Resten von Fresken in Verona und Mailand und einem Zeichenbuche (*Codex Vallardi* im Louvre) haben sich mehrere Tafelbilder in der Londoner Nationalgalerie (Fig. 156) und anderwärts erhalten, welche uns über die künstlerischen Eigenschaften Vittores: die genauen Tierstudien, die Freude an reichen landschaftlichen Hintergründen und bunten Trachten, aber auch ein gewisses Schwanken zwischen alter (typischer) und neuer (realistischer) Auffassung Kunde geben. Von einer Schule des Meisters wissen wir nichts; dagegen lassen die Werke späterer Veroneser Maler, wie des als Miniaturmaler bekannteren Liberale da Verona (1451 bis 1536?) in der Behandlung des architektonischen Hintergrundes, und insbesondere jene des Francesco Buonignori (1455—1519) den Einfluß Paduas nicht verkennen. Ebenso weist in den zahlreichen Madonnenbildern des Hauptmalers von Vicenza, des Bartolommeo Montagna (1450? — 1523), die allgemeine Anordnung auf einen Zusammenhang mit der paduanisch-venezianischen Kunst hin.

Die ältere Mailänder Schule ist durch die epochemachende Wirksamkeit Leonardos da Vinci in den Hintergrund gedrängt worden. Seine blendende Erscheinung verdunkelt die ganze Umgebung. Doch fehlte es der Lombardei auch vor seiner Zeit nicht an tüchtigen Malern, welche wie der aus Foppa bei Pavia stammende und zuerst in Brescia ansässige Vincenzo Foppa (seit der Mitte des Jahrhunderts in Mailand thätig, † in Brescia 1492) auch in der Freskomalerei (Kapelle S. Pietro Martire in S. Eustorgio) den Wettstreit mit den Kunstgenossen in anderen Städten wohl bestehen konnten, in den Tafelbildern, besonders Madonnen Darstellungen eine große Lieblichkeit und vornehme Ruhe ausdrücken. Neben Foppa ernteten die jüngeren Künstler Ambrogio da Fossano oder Borgognone († 1523) und der sogenannte Bramantino, mit dem Familiennamen Bartolommeo Suardi, welchen Bramante am Anfange des 16. Jahrhunderts nach Rom führte, den größten Ruhm.

Die kleineren Städte in Oberitalien hatten keine feste Lokaltradition, welche auf die Künstler hätte bestimmend wirken, sie dauernd in einer Richtung festhalten können. Wanderkünstler gewinnen daher leicht größeren Einfluß, die heimischen Meister holen sich gern aus der Fremde Muster und Vorbild. Für die Erkenntnis der Verbreitung und Mischung der verschiedenen Kunstweisen in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts ist das Studium dieser Lokalschulen daher überaus lehrreich. Allmählich vermindern sich die Gegensätze und erstarkt der gemeinsame Kunstboden, welcher die Nation für die Aufnahme eines neuen, allgemeingültigen Stiles empfänglich macht.

Ein treffliches Beispiel der Durchkreuzung mannigfacher künstlerischer Elemente bietet die

Schule von Ferrara. Den äußeren Mittelpunkt der Kunstpflege bildete das Fürstenhaus der Este, welches zahlreiche Maler am Hofe sammelte und beschäftigte. Das Hauptdenkmal ihrer Kunstliebe sind die (leider nur zur Hälfte erhaltenen) Fresken im Palazzo Schifanoja, unter Herzog Borso 1467–1471 ausgeführt. Sie lehnen sich einerseits an die seit Petrarca beliebten »Trionfi« an, berühren sich andererseits mit dem allegorischen Ideenkreise, welcher auch



Fig. 156. Die Erscheinung Mariae. Von Vittore Pisano.
London, Nationalgalerie.

in den ältesten italienischen Kupferstichen Ausdruck fand, fügen aber noch als selbständigen Teil naturfrische Schilderungen aus dem Leben Borjos hinzu. Bilderstreifen übereinander bringen die Monatsbeschäftigungen in Verbindung mit höfischen Szenen, sodann die Zeichen des Tierkreises, allegorisch erweitert, und endlich die jedem Monat vorstehenden Götter auf Triumphwagen, also ein förmliches Kalendarium zur Anschauung. Den bedeutendsten Anteil an diesem



Fig. 157. Die Verkündigung. Von Francesco Cozza. Dresden, Galerie.

Freskenschnitte haben Francesco Cossa und Cosimo Tura. Cossa ist unter paduanischen Einflüssen erzogen, was z. B. seine Verkündigung in der Dresdener Galerie (Fig. 157) deutlich erkennen läßt. Die Abhängigkeit von fremden Mustern kehrt bei Cosimo Tura (genannt Cosme, geb. 1432, † 1495), dem vielbeschäftigten Hofmaler des Herzogs Ercole I., und auch bei dem



Fig. 158. Der Mufenhof der Giabella von Cofia. Von Lorenzo Cofia. Paris, Louvre.

jüngeren Geschlechte wieder. So folgt Lorenzo Cofia (1460—1535), ursprünglich ein Schüler Turas, wenigstens in seinen späteren Werken in Mantua den Spuren des Mantegna, dessen Erbschaft er gleichsam übernahm. Sein »Mufenhof« im Louvre (Fig. 158) zeigt in dem Gedankenkreise und in den zuweilen antikisierenden Formen eine sichtliche Verwandtschaft mit Mantegnas Weise. Noch deutlicher tritt der Einfluß des letzteren in den allerdings seltenen Werken des

Creole de' Roberti Grandi († 1513) zu Tage. Die Ferraresen griffen aber ihrerseits wieder nach außen über. Cossa sowohl wie Costa arbeiteten auch in Bologna und verpflanzten dahin Eigentümlichkeiten der ferraresischen Schule.

Es hält schwer, den gegenseitigen Einfluß, welchen Costa und der berühmteste Maler von Bologna, Francesco Raibolini (um 1450—1518), gewöhnlich Francia genannt, aufeinander übten, scharf abzugrenzen; jedenfalls standen sie sich persönlich sehr nahe. Francia, als Goldschmied erzogen, war keine reiche Natur; auf einem eng begrenzten Gebiete schuf er



Fig. 159. Madonna in der Rosenhecke. Von Francesco Francia. München, Pinakothek.

aber dauernd fesselnde Werke. Den einmal gewählten Madonnentypus wiederholte er regelmäßig; die emailartige, glatte Färbung legte er erst spät ab. Wenn man aber ein einzelnes seiner Madonnenbilder betrachtet, wird man immer wieder von dem milden, leise schwärmerischen Zuge, von der Lieblichkeit des Frauentypus und dem stillfrommen Ausdrucke ergriffen. Das gilt ebenso von den Gemälden, in welchen die Madonna vor dem Christuskinde in andächtiger Stimmung steht (Fig. 159), wie in den zahlreichen Madonnenbildern, welche ein still inniges Familienglück schildern. Nur wenn sich in dem geschilderten Vorgange auch dramatische Kraft kundgeben soll, streift Francia die Grenzen seiner Begabung.

Durch seinen Schüler Timoteo Viti (1467—1523) wird Francias Weise nach Urbino verpflanzt. Doch tragen bloß Timoteos ältere Bilder die Spuren dieses Einflusses, welchen er, wenn auch nur in sehr abgeschwächter Form, auf den jungen Raffael überträgt. So schließt sich in der italienischen Kunstentwicklung Glied an Glied zur Kette. Die aufeinander folgenden Zeitalter, wie die verschiedenen Schulen und Richtungen erscheinen bald äußerlich, bald innerlich miteinander verbunden. In Urbino, wohin der aus Ferrara stammende Timoteo 1495 von Bologna übersiedelte, hatte Herzog Federigo zahlreiche Künstler um sich versammelt, Italiener und Niederländer. Das gab wieder neue Verschmelzungen, welche nachwirkten. So hat der Niederländer Justus von Gent auf Melozzo einigen Einfluß geübt. Von Melozzo wieder wurde Giovanni Santi, Raffaels Vater († 1494), abhängig, nur daß er in den männlichen Gestalten eine gewisse Schwerfälligkeit nicht überwand, in der Madonna einen milderen, weicheren Ton anschlug. Außer den Fresken in S. Domenico in Cagli haben sich in Urbino selbst mehrere Tafelbilder, fast durchgängig Madonnenschilderungen, von ihm erhalten.

Steuert die Malerei in Florenz vornehmlich auf das Ziel los, das bunte Menschenleben und die ganze Erscheinungswelt kräftig zu erfassen, knüpft sie in Padua an den Humanismus an, so daß häufig nur die auserlesenen Geister, die Männer der reifsten Bildung im Stande sind, ihre Werke voll zu genießen, so bewahrt die dritte Hauptschule, die umbrische, vorwiegend einen vollständig kirchlichen Charakter. Von der Heimat des h. Franciscus, von einer Landschaft, welche schon im Altertume durch mannigfache Heiligtümer sich auszeichnete, von einem Stamme, welcher stets nur als Umboß diente, unaufhörlich die Herren wechselte, nie zu freier Macht emporstieg, läßt sich keine andere Richtung erwarten. Auch auf umbrischem Boden standen in den einzelnen Städten, an den Höfen der kleinen Dynasten, z. B. der Trinci in Foligno, mannigfache Lokalschulen. Ihr Wesen geben, außer den Werken des Ottaviano Nelli aus Gubbio († 1444), dessen Madonna del Belvedere in S. Maria Nuova in Gubbio einen feinen Liebreiz, hellstrahlende Färbung, aber auch ganz dürftigen Formensinn zeigt, besonders die häufigen Gemälde des Nicolo di Liberatore, fälschlich Alunno genannt (1430?—1502), kund. Gewiß wirkten diese Bilder erbaulich und fanden bei den Gläubigen großen Beifall. Mild und freundlich schildert er die Himmelsmächte, voll Vertrauen auf ihren Schutz und ihre Hilfe die betende Gemeinde. Der großen Kunstströmung, in welcher sich die tonangebenden Kreise Mittelitaliens bewegten, stand er natürlich fremd gegenüber. — Soweit die umbrische Stimmung in dem allgemeinen Kunstleben Italiens Widerhall findet, hat sie Gentile da Fabriano († 1428; schon vor 1414 als Maler nachweisbar) demselben zugeführt. Die von Gentile erhaltenen Gemälde (Anbetung der Könige in der florentiner Akademie; Fig. 160) geben nicht den richtigen Begriff von der Bedeutung des Mannes, welcher ein reges Wanderleben von Rom bis Venedig führte und namentlich in der letzteren Stadt tiefe Spuren seines Wirkens zurückließ, die aber leider heute bis auf wenige Nachrichten verloren sind. (Vergl. S. 132 oben).

Im Laufe des Jahrhunderts trat die umbrische Hauptstadt mehr in den Vordergrund. Schon Fiorenzo di Lorenzo (seit 1472 tätig) war nicht mehr innerhalb der Schranken des Provinzialstiles stehen geblieben, hatte vielmehr aus Florenz sich einzelne Anregungen geholt. Noch reicher gegliedert ist der Untergrund, auf welchem Raffaels Lehrer seine Kunst aufgebaut hat: Pietro Vannucci aus Citta della Pieve (1446—1523), gewöhnlich Pietro Perugino genannt. Wahrscheinlich dankte er Piero de' Franceschi seine perspektivische Kunst, die er gern

in seinen Bildern zur Schau trug; die tüchtige Farbentechnik, die ihn die Vorzüge der Delmalerei geschickt verwerten ließ, lernte er in der Werkstatt Verrocchios in Florenz. Florenz wurde überhaupt neben Perugia seine zweite Heimat. Er wetteiferte mit den florentiner Künstlern, nahm wiederholt einen längeren Aufenthalt in der toskanischen Hauptstadt, scheint

Fig. 160. Umbettung der heil. drei Könige. Von Gentile da Fabriano. Florenz, Akademie.



sogar eine Zeit lang eine Doppelwerkstätte, die eine in Florenz, die andere in Perugia, eingerichtet zu haben. Ueber ein reiches Maß von Kraft und Begabung gebot Perugino nicht. Daher erscheint seine Entwicklung bald abgeschlossen und tritt Stillstand und Verfall frühzeitig ein. Bereits in den Fresken in der Sixtinischen Kapelle steht er auf der Höhe seiner Entwicklung. Seine Blüte währt bis zum Anfange des 16. Jahrhunderts. Die letzten zwanzig

Jahre seines Lebens verstreichen, ohne seinen bereits erworbenen Ruhm zu vermehren. Von besonderer Wichtigkeit nicht nur für Peruginos persönliche Entwicklung, sondern auch für den



Fig. 161. Mittelgruppe aus der Erteilung des Schlüsselamtes. Von Pietro Perugino.
Rom, Sixtinische Kapelle.

Stand der mittellitalienischen Malerei am Schlusse des Jahrhunderts sind die Wandfresken in der Sixtinischen Kapelle, welche das Leben Moses und Christi schildern. Die florentiner und umbrischen Künstler, welche hier wetteifernd auftraten, tauschten einzelne Vorzüge gegen-

einander aus. Jene lernten von den Umbriern die Hintergründe reicher auszustatten und malerisch zu behandeln, diese wieder sahen den Florentinern die festere Zeichnung und geschlossene Gruppierung ab. Die Mittelgruppe in der Uebergabe der Schlüssel an Petrus (Fig. 161), der einzigen Freske, welche mit voller Sicherheit im Entwurfe und in der Ausführung Perugino zugeschrieben werden kann, dankt ihre einheitliche Haltung offenbar florentiner Einflüssen. In den späteren Fresken Peruginos kommt die heimische Natur wieder stärker zum Vorschein. Das Kreuzbild in S. M. Maddalena de' Pazzi zu Florenz, wo er von 1490—1499 vorwiegend verweilte und seine besten Gemälde schuf (Fig. 162), zeichnet sich besonders durch die ergreifende Innigkeit des Ausdruckes in den schmerz erfüllten Gestalten und durch die wirkungsvolle Stimmung der Landschaft aus. Auf eine engere Verbindung der einzelnen Figuren, welche unter hohen Bogen stehen, war der Künstler nicht bedacht. Noch lockerer ist die Komposition in dem dritten Freskowerke Peruginos, in der Wechslerhalle (Cambio) zu Perugia aus dem Jahre 1500, wo er sowohl die Decke wie die Wände mit Bildern schmückte und sich auch in der Wiedergabe humanistischer Gedankenkreise versuchte (Fig. 163). Aber die antiken Vertreter der einzelnen Tugenden, die Helden und Gesetzgeber des Altertums stehen gleichgültig nebeneinander, haben nicht einmal einen äußerlichen Mittelpunkt, auf welchen sie sich in Gebärde oder Bewegung beziehen könnten.

Trotz seiner berückigten Trägheit und Langsamkeit entfaltete Perugino doch auch als Tafelmaler eine große Fruchtbarkeit. Rascher als die meisten Zeitgenossen wußte er aus der Erfindung der Oelmalerei Vorteile ziehen. Seine Färbung ist stets warm und fein abgetönt, oft leuchtend, und läßt die Schranken seiner Phantasie, das schließlich Gewohnheitsmäßige des Ausdruckes leichter vergessen. Sein Lieblingsgegenstand war, der heimatischen Richtung entsprechend, das Marienleben (Fig. 164). Bald malte er die Madonna auf dem Throne, von Heiligen umgeben, bald schwebt sie in den Lüften, von der unten versammelten Apostelgemeinde verehrt, bald kniet sie anbetend vor dem Christuskinde, das, von einem Engel gehalten, auf der Erde sitzt, während auf den Flügelbildern die Erzengel Raphael und Michael, überaus anmutig gezeichnet, gleichsam die Wacht halten. Mariä Vermählung (Museum zu Caen), ihre Himmelfahrt, wie sie unter dem Kreuze steht, der Tod Christi von den Freunden beweint, das sind die Ereignisse, die Perugino mit Vorliebe und am gelungensten verkörpert. Selbst in den ausgereifteren Gemälden gelingt es ihm nicht immer, die Gestalten mit reichem Leben zu erfüllen. Zuweilen verbirgt er die Schwäche seiner Gestaltungskraft hinter der fast schematischen Regelmäßigkeit der Komposition, wie in der Vermählung Mariä, wo ihm offenbar die Mittelgruppe aus der Schlüsselübergabe in der Sixtina vorschwebte. Schilderungen, in welchen die gesteigerte Empfindung ihn zwingt, über die oft leere Anmut der Köpfe hinauszugehen, und auch die Anordnung der Gruppen an Lebhaftigkeit gewinnt, gelingen ihm namentlich in der früheren Zeit besser, als die einfachen Madonnenbilder. Die Grablegung Christi in der Pittigalerie, die Pieta und Himmelfahrt in der florentiner Akademie werden daher mit Recht an die Spitze seiner Werke gestellt.

Neben Perugino behauptet Bernardino (di Betto) Pinturicchio (1454?—1513) nicht Schüler, wohl aber in jüngeren Jahren Gehilfe Peruginos, einen hervorragenden Platz. In einer Beziehung spielt er in der umbrischen Schule eine ähnliche Rolle wie Ghirlandajo in der florentinischen. Er stürmt nicht vorwärts, begnügt sich vielmehr, das überlieferte Kunsterbe zu verwalten und zu verwerten. Er erwirbt sich dadurch eine ungemeine Sicherheit in der Komposition, welche ihn befähigt, ausgedehnte Wandflächen mit Bildern zu füllen, die zwar nicht über den Durchschnitt hinausragen, immer aber eine lebendige Wirkung hervorrufen. Pinturicchios Anteil an den Fresken in der Sixtina (Taufe Christi, Jugend Moses), welche gewöhnlich

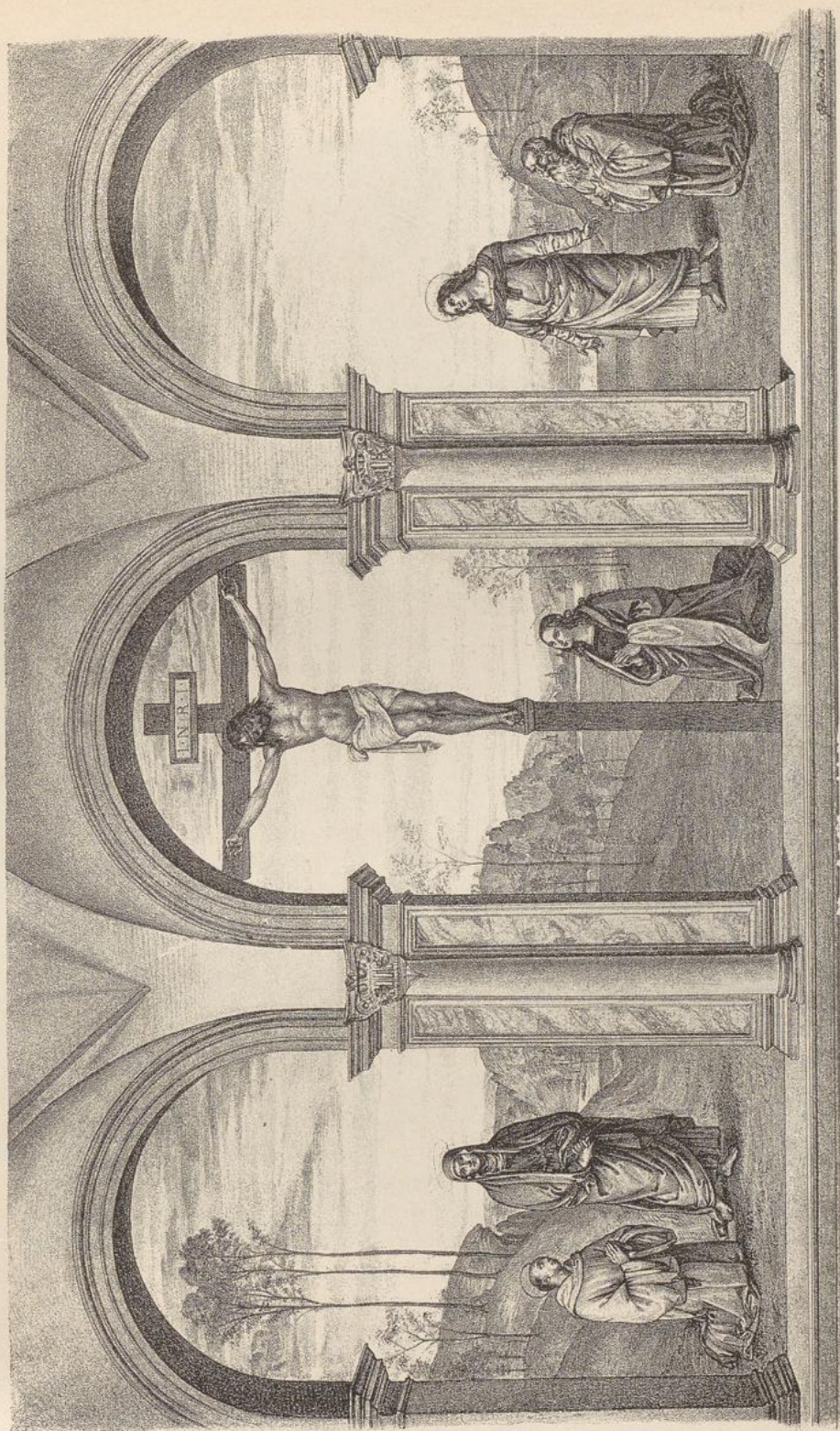


Fig. 162. Christus am Kreuz. Von Perugino. Florenz, S. Maria Maddalena de' Pazzi.

Perugino zugeschrieben wurden, ist deutlich zu erkennen, ob er aber auch die Entwürfe zu den Fresken machte oder diese nur ausführte, nicht mit Sicherheit zu entscheiden. Bis zum Schlusse

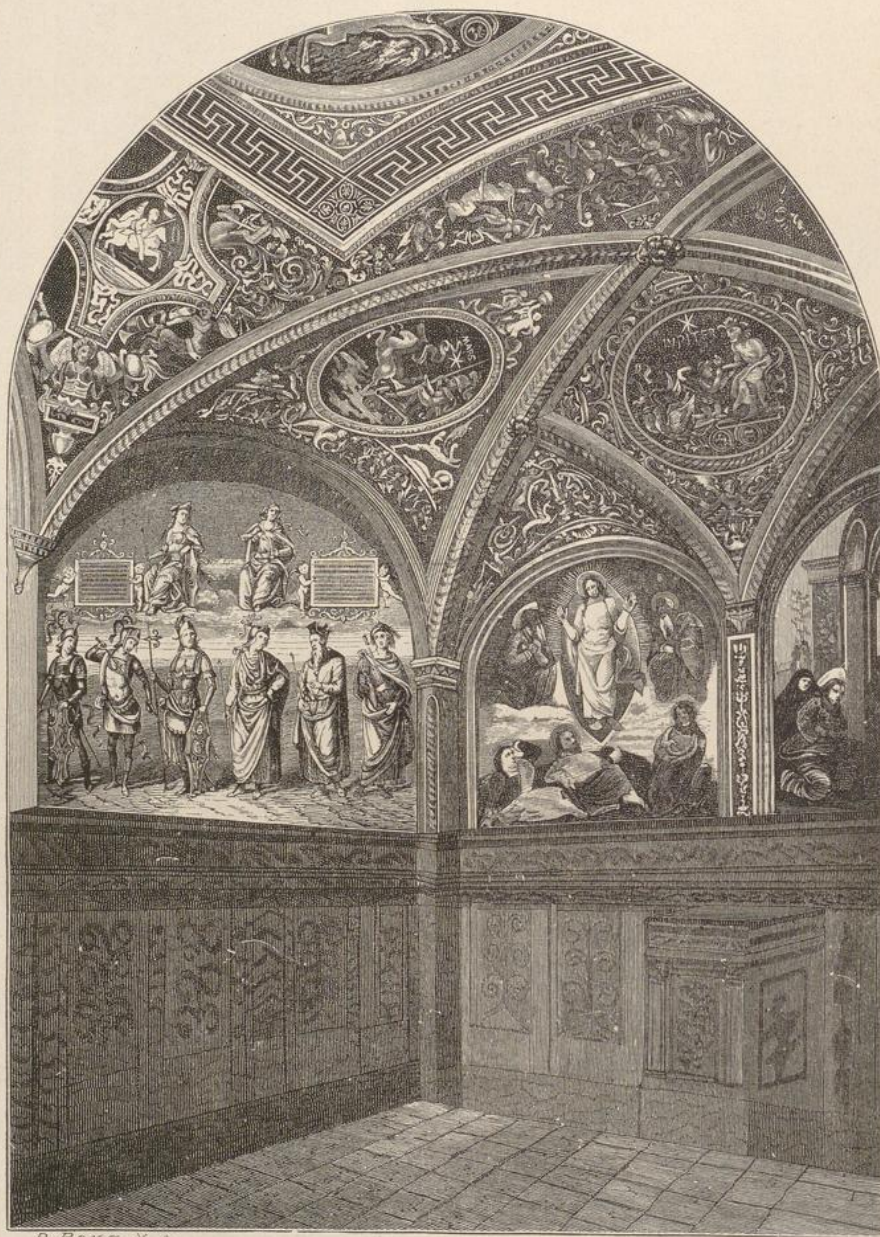


Fig. 163. Wandmalerei von Perugino im Cambio zu Perugia.

des Jahrhunderts blieb Rom der Hauptschauplatz seines Wirkens. Die umfassendste, noch erhaltene Schöpfung sind die Bogenfeld- und Gewölbebilder in den Gemächern seines Gönners, des Papstes Alexander VI. (Appartamento Borgia), welche jetzt zur vatikanischen Bibliothek

geschlagen sind. Aus ihr weht uns gleichfalls der Geist des Humanismus noch entgegen. Außer biblischen und legendarischen Schilderungen erblicken wir Bilderkreise, in welchen die Planetengötter und die freien Künste verherrlicht werden, diese bereits in der Weise, daß sich um die allegorische Figur jeder Kunst ihre Vertreter, in lebhafter Thätigkeit begriffen, sammeln. Die



Fig. 164. Madonna, das Christuskind anbetend. Von Perugino. Florenz, Pittigalerie.

reiche dekorative Ausstattung, welche hier das Auge erfreut, wiederholt sich in noch größerer Pracht in den Deckenfresken des Chores in S. Maria del popolo. Im Anfange des 16. Jahrhunderts (1503 bis 1507) übernahm er die Ausschmückung der Bücherei (Libreria) des Domes zu Siena. In zehn farbenreichen Fresken erzählt er mit behaglicher Breite das Leben des Papstes Pius II. oder wie er in der Geschichte gewöhnlich heißt, des Aeneas Sylvius Piccolomini. Mit der Erfahrung eines geübten und geschulten Malers entwarf er die einzelnen

Szenen (wobei ihm nach Vasari der jugendliche Raffael geholfen haben soll), darauf bedacht, durch die lebensfrische Darstellung, die bunten Trachten, die reiche Landschaft das Auge zu

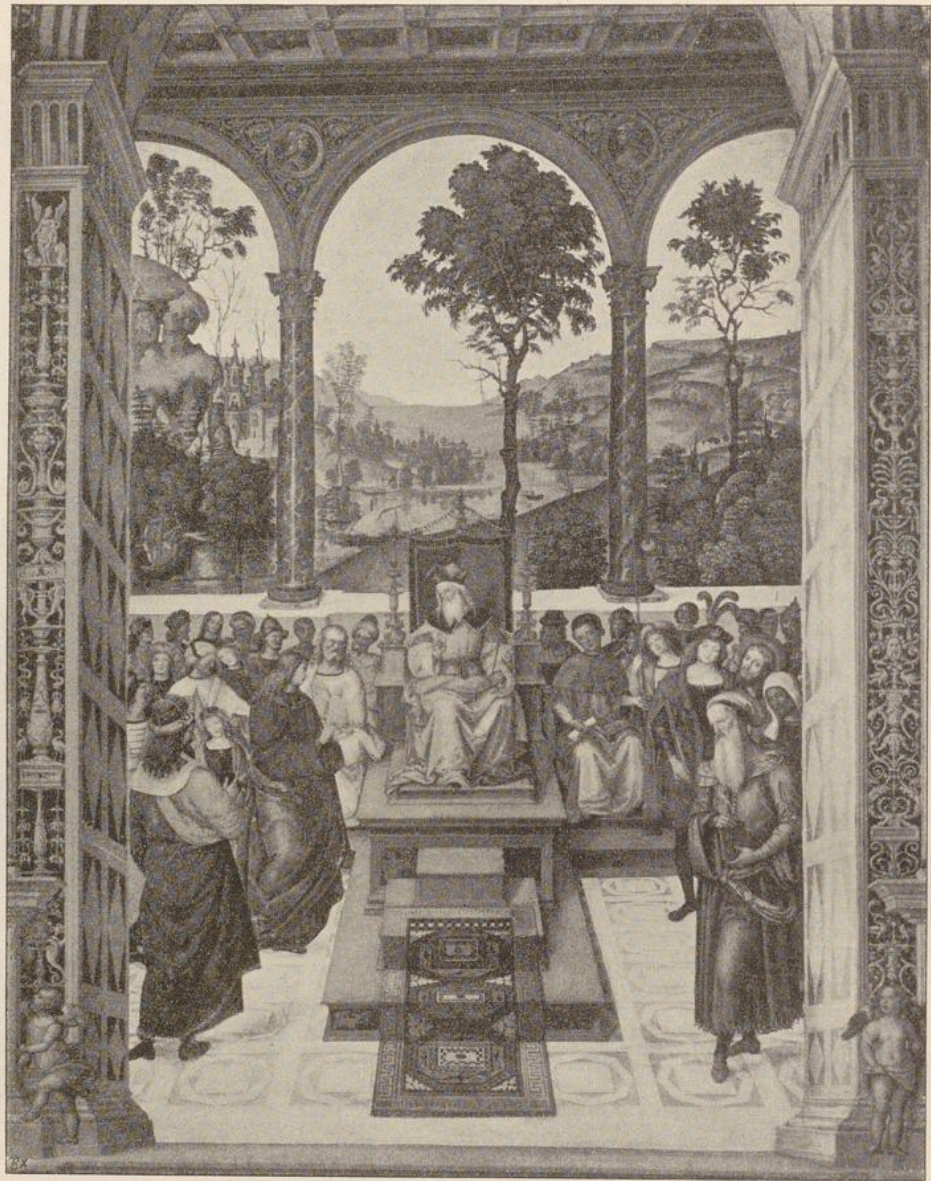


Fig. 165. Aeneas Sylvius, als Gesandter vom Könige von Schottland empfangen.
Wandgemälde von Pinturicchio. Siena, Dombibliothek.

ergößen und das Gleichgültige der Vorgänge (Abreise des Aeneas Sylvius zum Baseler Konzil, dessen Dichterkrönung, Vermählung Kaiser Friedrichs, Empfang bei dem schottischen Könige (Fig. 165) u. s. w.) vergessen zu machen.

Pinturichio ist der richtige Durchschnittsmann. Ausgerüstet mit allen technischen Mitteln, über welche die Kunst zu verfügen gelernt, Herr über das Handwerk, faßt er in gefälliger Weise die Ergebnisse der älteren Entwicklung zusammen. Er begnügt sich, das Erworbene festzuhalten, vermehrt es aber nicht. Er wagt keine Neuerungen und läßt auch seine Persönlichkeit nicht in den Vordergrund treten. Mit dem eigenen Herzblut haben weder Ghirlandajo noch Pinturichio die Farben gemischt. Die Gefahr der Verflachung, des Ueberwiegens dekorativer Richtungen, lag hier, wie im Kreise der Skulptur das Ueberhandnehmen der bloßen Kunstindustrie, nahe, wenn nicht Ereignisse den allgemeinen Volksinn aufrüttelten, wenn nicht durch kühne Männer die Kunst vertieft und vor neue Aufgaben gestellt wurde.



Engel (von Leonardo) aus der Taufe Christi von Verrocchio.