



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

# **Handbuch der Kunstgeschichte**

<<Die>> Renaissance in Italien

**Springer, Anton**

**Leipzig [u.a.], 1896**

3. Malerei:

---

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



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

### 3. Malerei.

Ein Werk und eine Persönlichkeit werden in der Erinnerung lebendig, wenn von dem Beginn der Renaissancemalerei, 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 eingeengt 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 Raumes, 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 Massen 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-

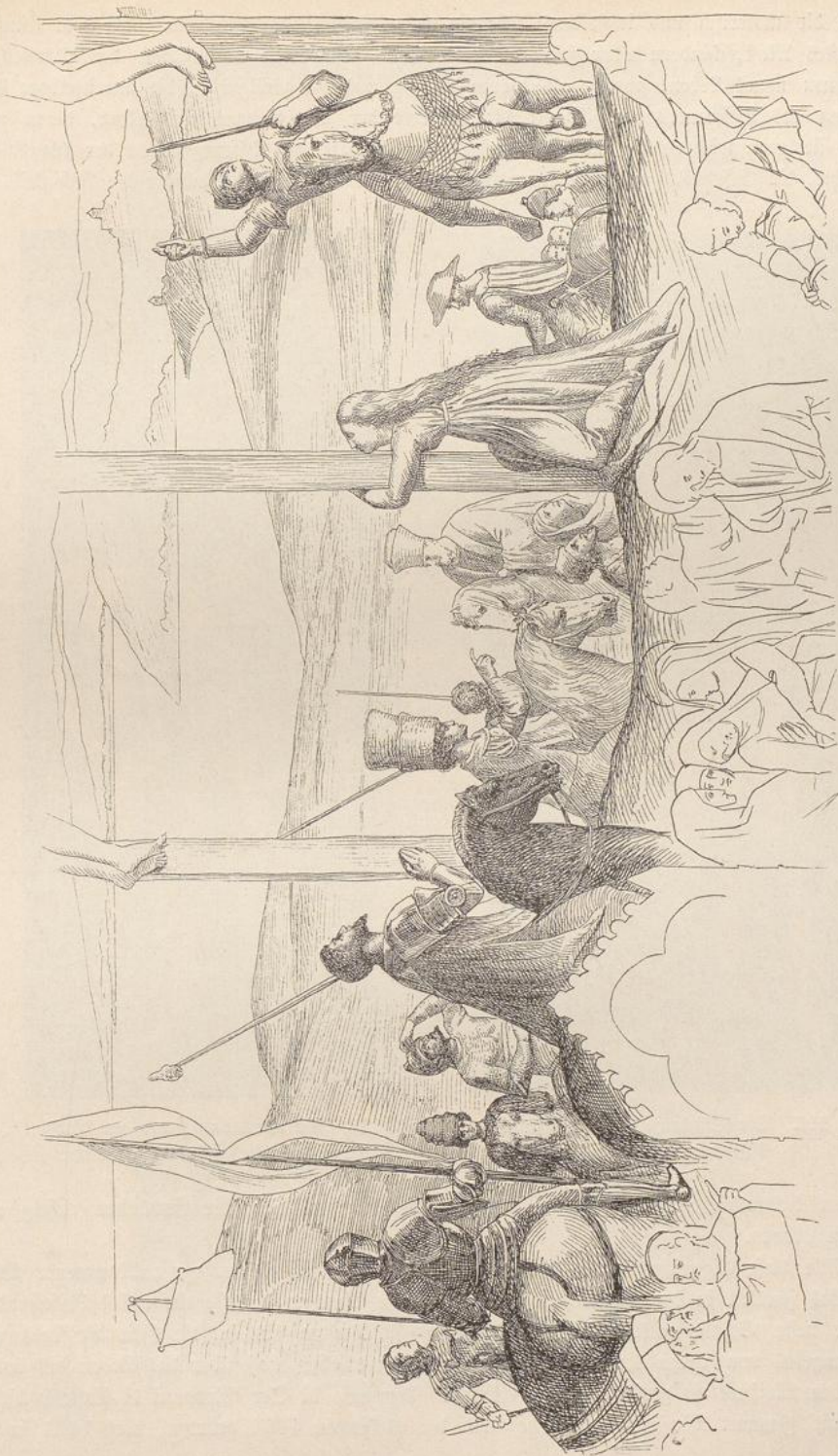


Fig. 115. Aus der Kreuzigung des Marignano in S. Clemente zu Rom.

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

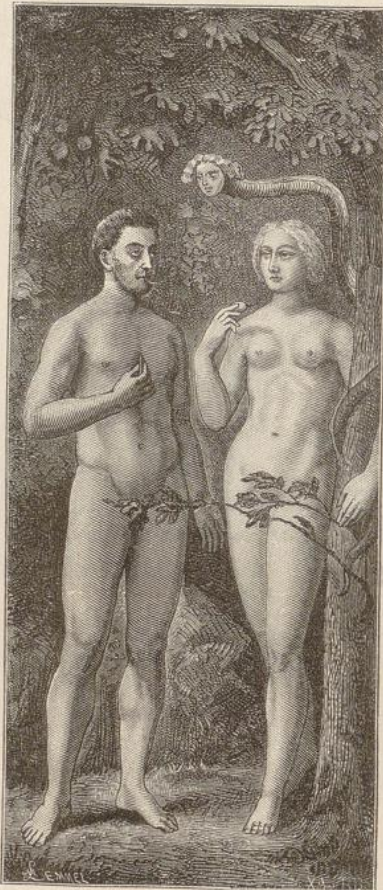


Fig. 116. Der Sündenfall. Von Masolino.  
Florenz, Carmine.

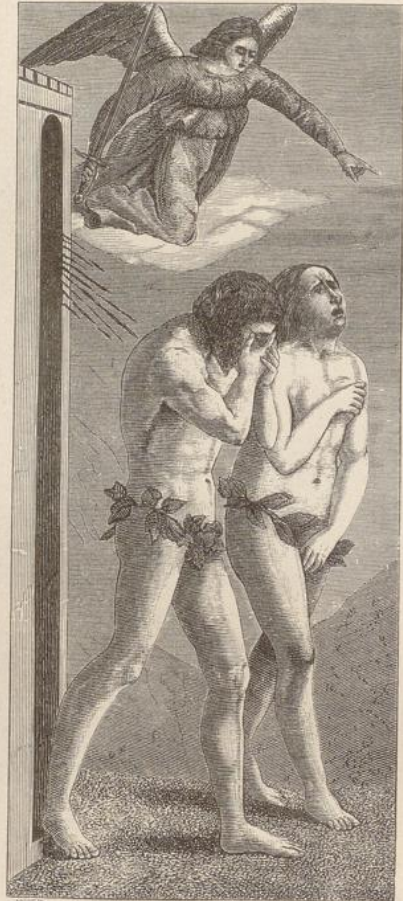


Fig. 117. Die Vertreibung aus dem Paradiese.  
Von Masaccio. Florenz, Carmine.

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

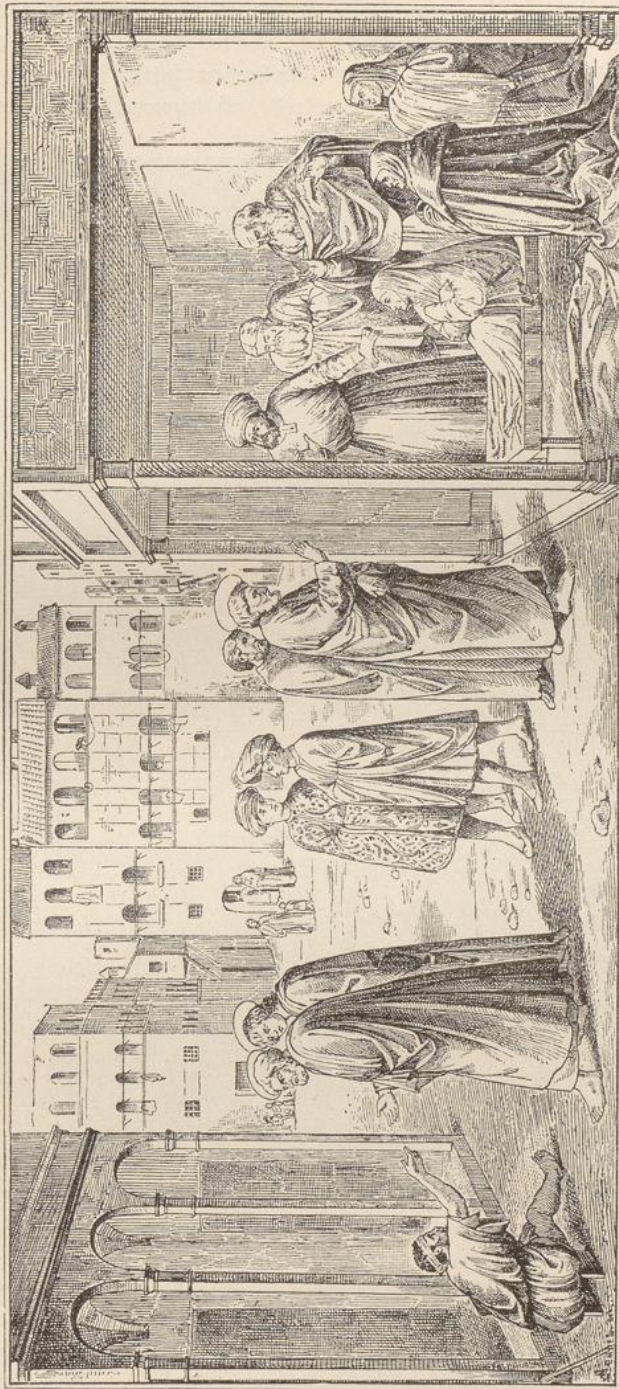


Fig. 118. Heilung des Lahmen; Erwachung von Maiolino in der Brancacci-Kapelle.

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 Sündenfall (Fig. 116) und in der Vertreibung (Fig. 117) entworfen. Sie stimmen weder in den Umrissen 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 Zollgroßchen (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 gewöhnlichen Menschen. Ganz erfüllt von ihrer Macht, in strenger Hingabe an ihren Beruf



Fig. 121. Der Zöllner. Standgebäude 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 Einzelercheinungen 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 Spaltgestalten der Hölle im jüngsten Gerichte, die böshafte 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 Präfecten (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 Filippino 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 Wochentube 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 zurückgehauchten 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 Oberitalien 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 Kupferstichkabinette, andere Blätter in der Vaticana) und ergeht sich wohl auch noch in allegorischen und mythologischen

Schilderungen (Frühling, Geburt der Venus nach Polizians Giosstra). 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-

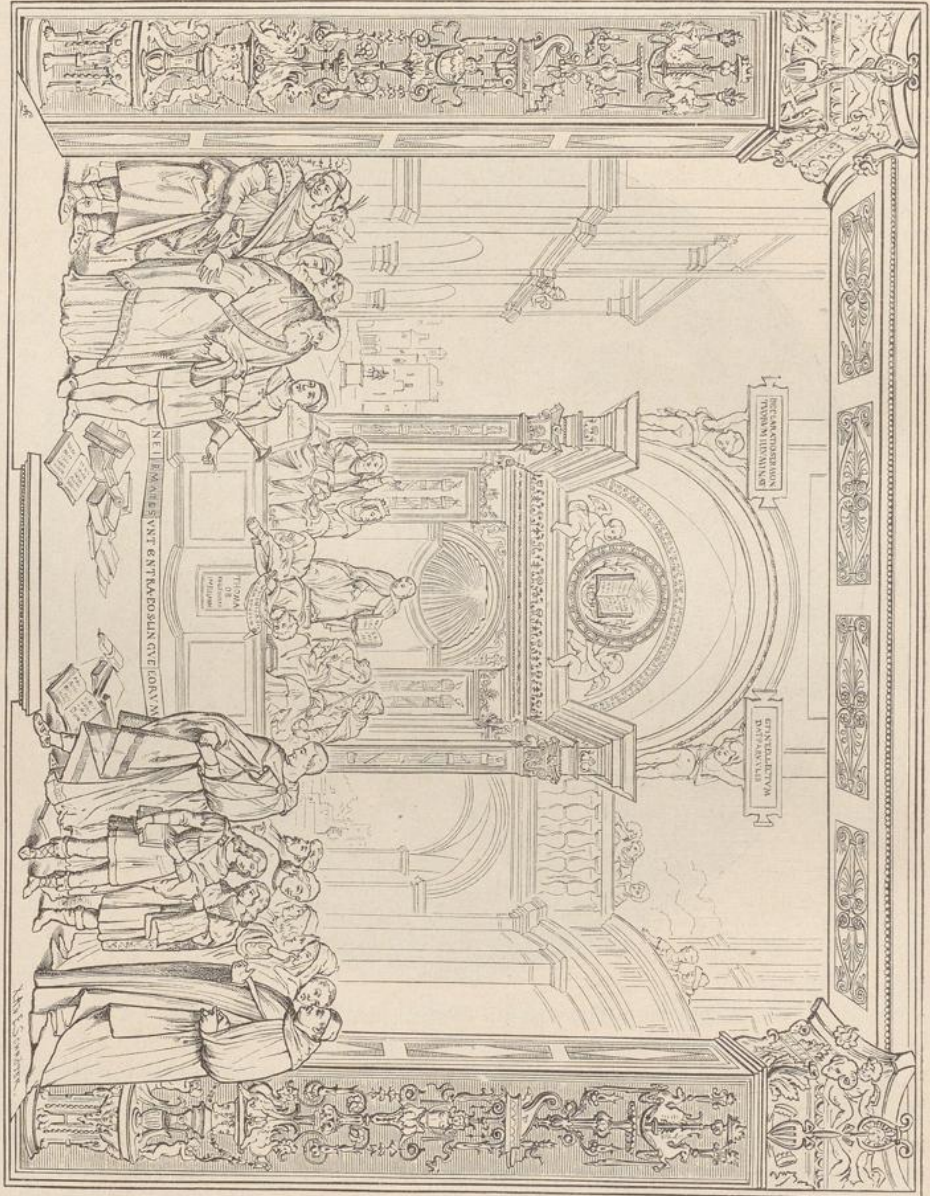


Fig. 131. Madonna mit Engeln. Von Botticelli. Florenz.

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.

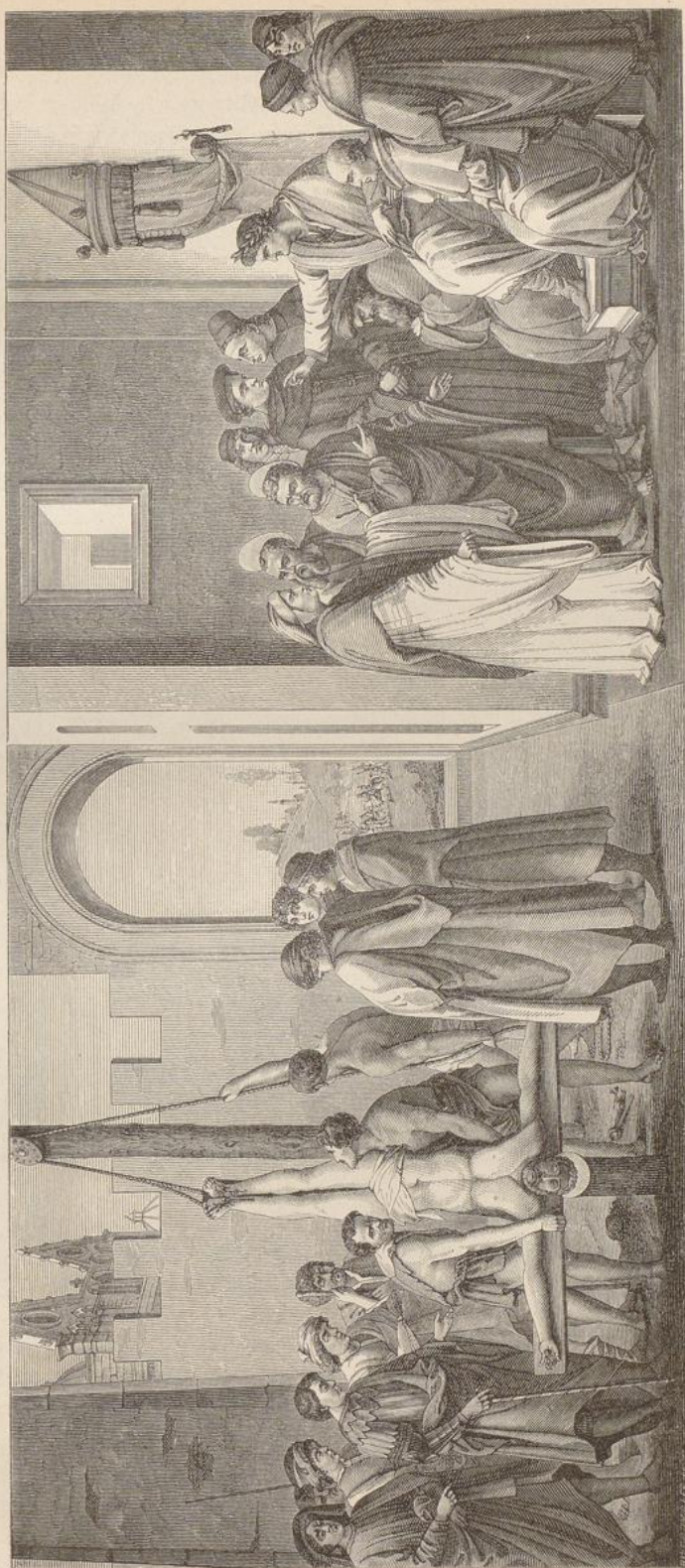


Fig. 133. Das Martyrium Petri. Von Silippino Gippi. Florenz, Kapelle der Brancacci.

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

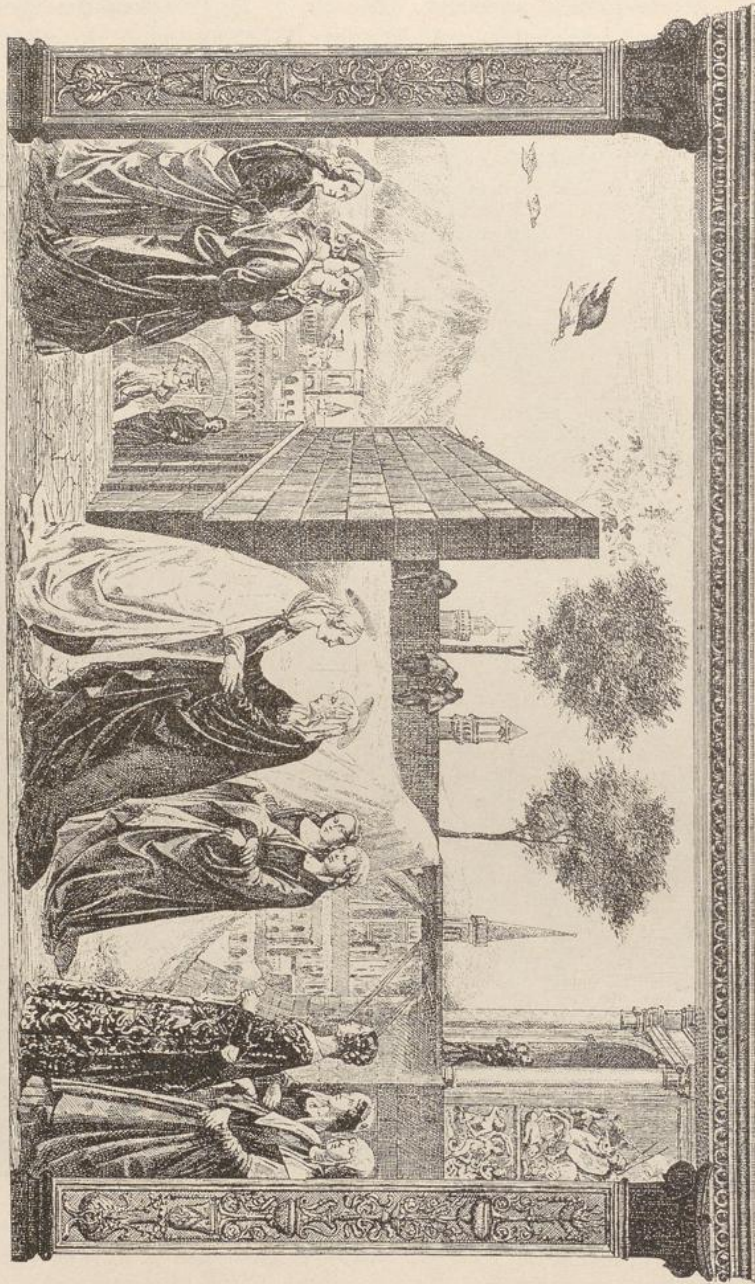


Fig. 135. Anbetung der h. drei Könige. Von Dom. Ghirlandajo.  
Florenz, Spedale degli Innocenti.

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.

schichte 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 Lokalfreien 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 Hauptstrom zu schwimmen. Da sie keine einflußreiche Lokaltradition leitete, so warfen sie sich mit wachem 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 Ausdrucks 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

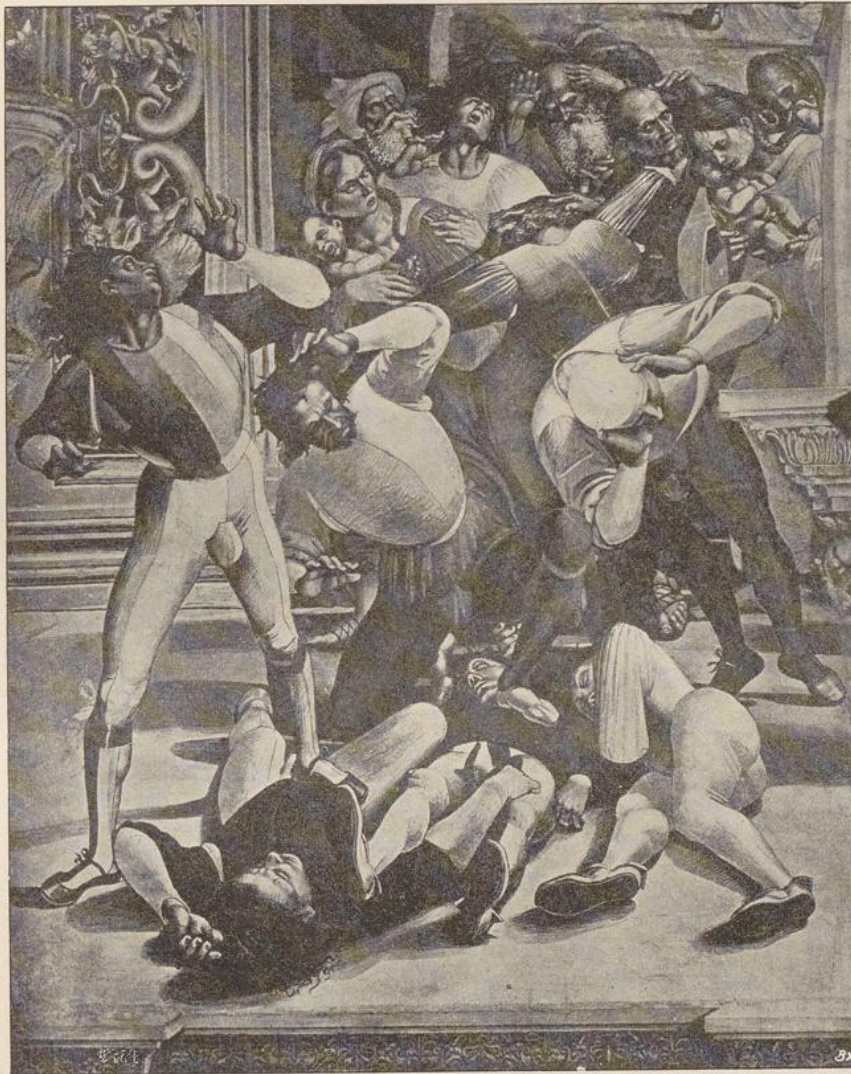


Fig. 143. Untere Gruppe (links) aus dem Sturz des Antichrists. Von Signorelli.  
Orvieto, Capella nuova im Dom.

Engelknaben umgeben im Quirinal, einzelne musizierende Engel (Fig. 142) und vier Apostelköpfe im Kapitelsaal 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. Von unter den Hirten, welche ihn durch Flötenspiel ergötzen (Berliner Museum), zwar hart in der Färbung, zeigt Signorellis

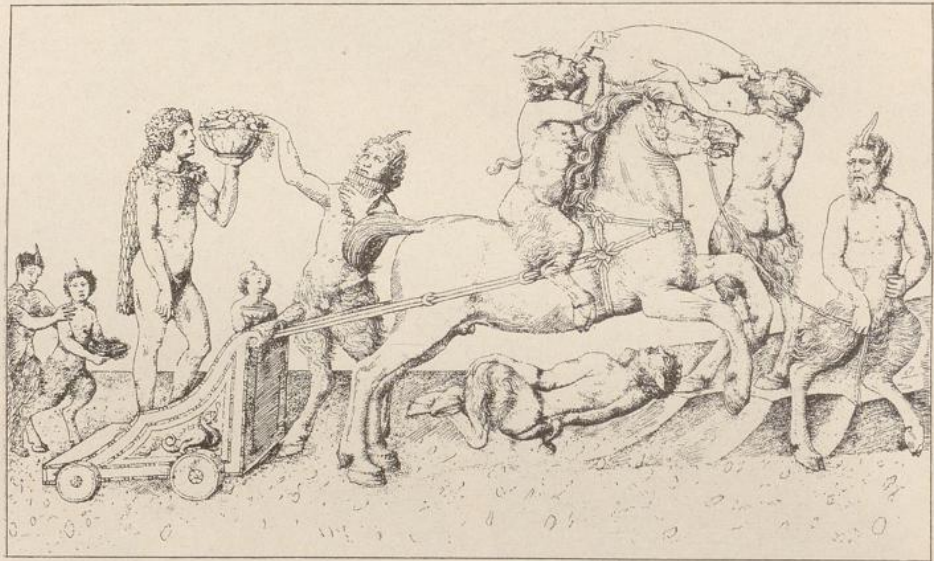


Fig. 146. Handzeichnung von Jacopo Bellini. Paris, Louvre.

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.

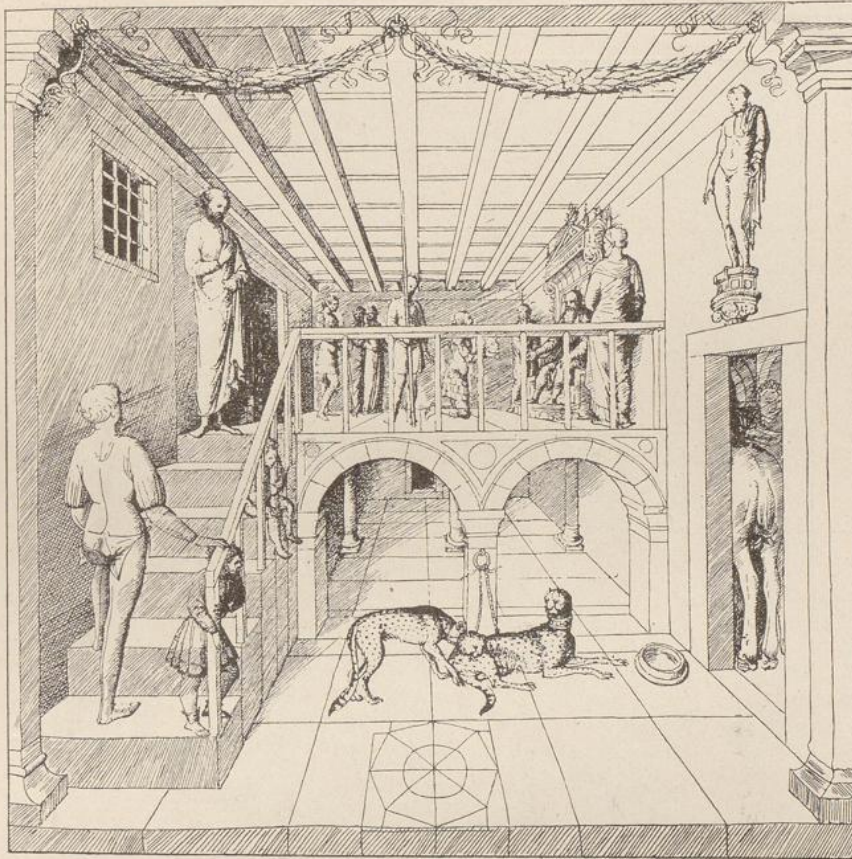


Fig. 147. Handzeichnung von Jacopo Bellini. Paris, Louvre.

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 hervorragenden 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 kauernde 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

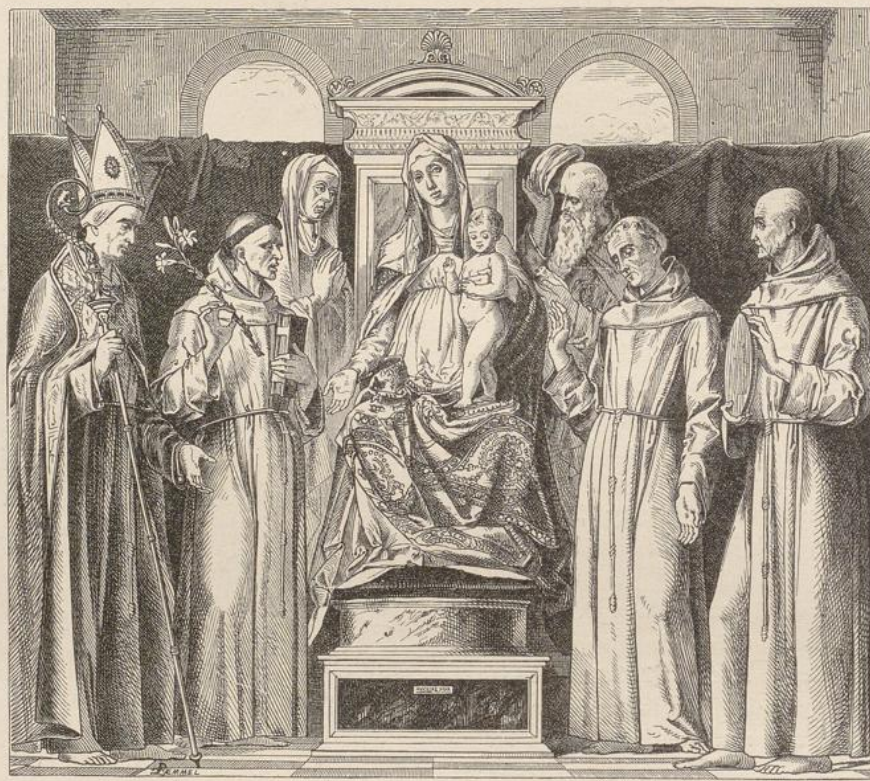


Fig. 154. Madonna mit Heiligen. Von Luigi Vivarini. Venedig, Akademie.

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

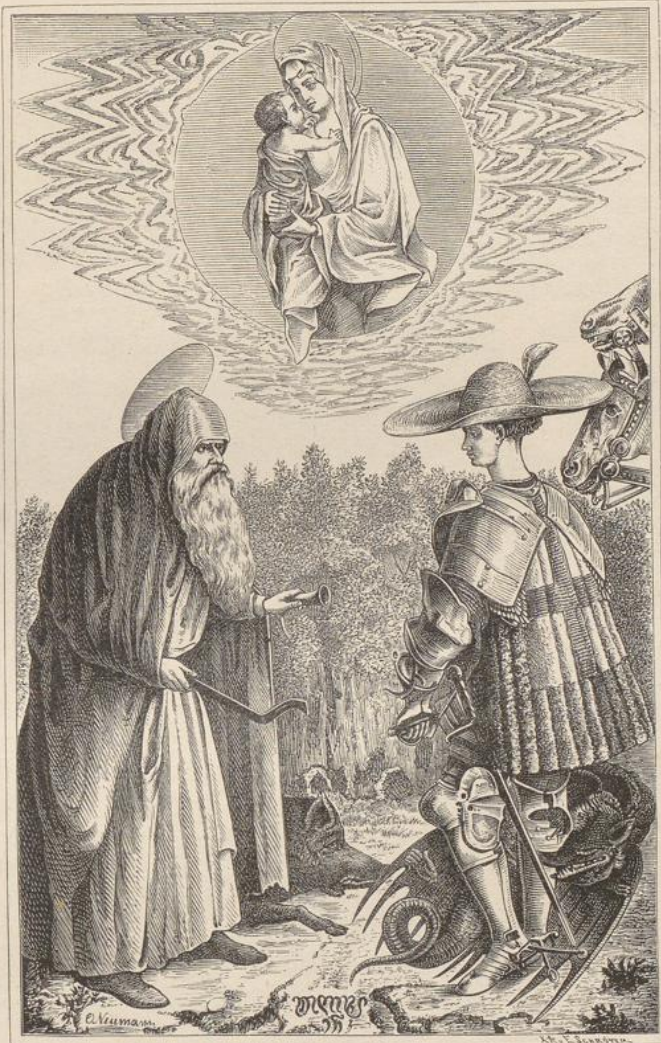


Fig. 156. Die Erscheinung Mariae. Von Vittore Pisano.  
London, Nationalgalerie.

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 erstanden 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 thätig) 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 Verrocchio's 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

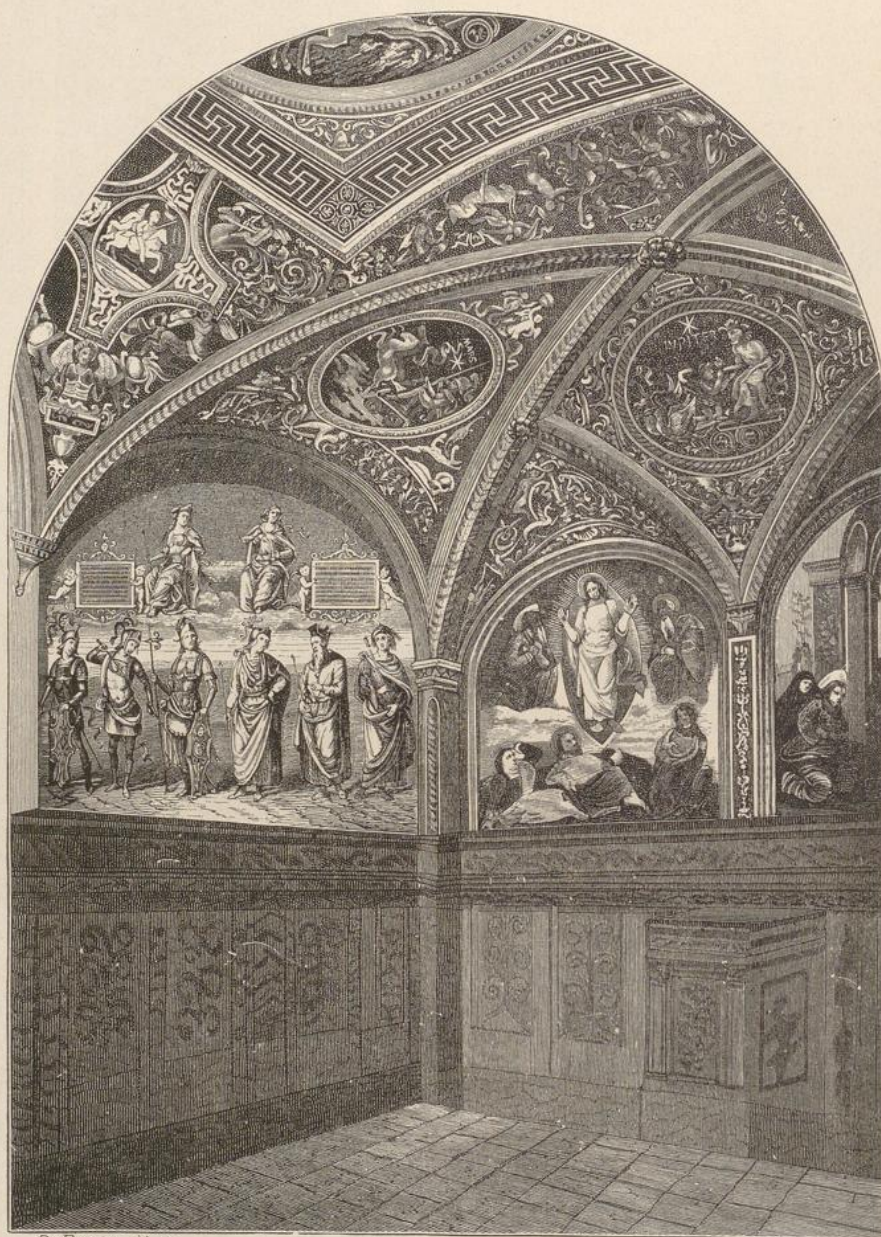


Fig. 163. Wandmalerei von Perugino im Cambio zu Perugia.

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

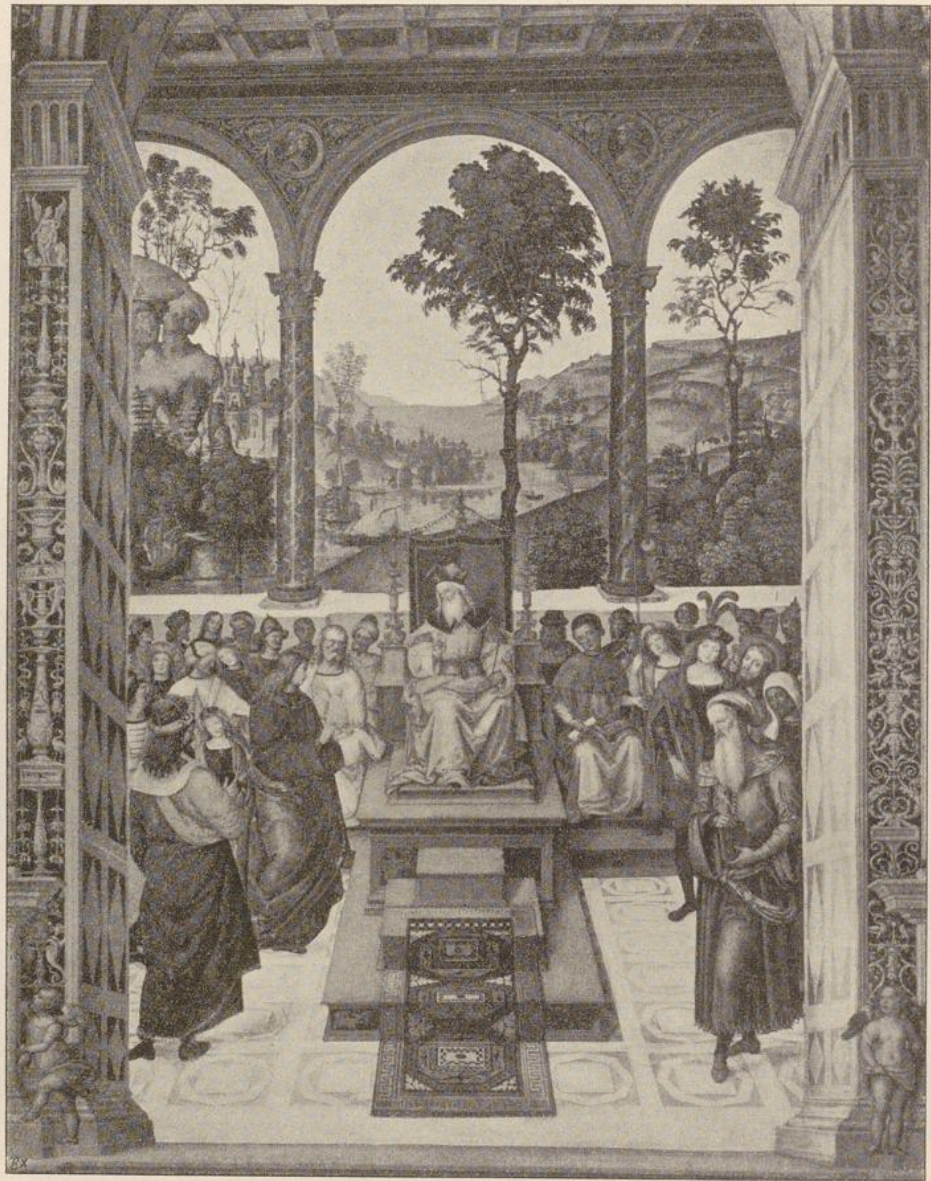


Fig. 165. Aeneas Sylvius, als Gesandter vom Könige von Schottland empfangen.  
Wandgemälde von Pinturicchio. Siena, Dombibliothek.

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.