

die Wölbungen dieser Kirche in seiner Manier bemalte. Es sind auch wieder Apostel und Kirchenlehrer auf blauem goldgestirntem Grunde. Allein er hätte sie nicht gebilligt und auch für den guten Willen gedankt.

Ein Zeit- und Standesgenosse Fiesole's, der Camaldulenser *Don Lorenzo*, blieb in derselben Richtung beim ersten Anlauf stehen. Es ist zu glauben, dass ihn seine wenigen Werke sehr viel Fleiss und Besinnens gekostet haben. Bei der Verkündigung in S. Trinità a zu Florenz (4. Cap. rechts) ist er dafür belohnt worden; die stille Anmuth und der tiefe Charakter der beiden glücklich gestellten Figuren hat dem Bilde eine Art typischer Geltung verschafft und zu zahlreichen Copien angeregt. Die Anbetung der Könige (in den Uffizien Nr. 20) ist ebenfalls vortrefflich angeordnet, und dabei merkwürdig als eines der letzten Gemälde, in welchen die Gewandung des gothischen Styles noch in ihrem vollen Schwung gehandhabt ist. [Das Hauptwerk, eine Krönung Mariä, von 1413, aus der Badia von Cerreto, c befindet sich seit 1866 im Vorrath der Uffizien. — Ein Triptychon in Monte Oliveto (Sacristei); eine schwächere Verkündigung in der Akademie, Qu. gr. Nr. 30, eben daselbst Mehreres im Vorrath. Sämmtlich zu Florenz. — Eine schöne Madonna mit Heiligen in der Collegiata zu Empoli.] d

In den ersten Jahrzehnden des XV. Jahrh. kam ein neuer Geist über die abendländische Malerei. Im Dienst der Kirche verharrend, entwickelte sie doch fortan Principien, die zu der rein kirchlichen Aufgabe in keiner Beziehung mehr standen. Das Kunstwerk giebt zunächst mehr als die Kirche verlangt; ausser den religiösen Beziehungen gewährt es jetzt ein Abbild der wirklichen Welt; der Künstler vertieft sich in die Erforschung und Darstellung des äussern Scheines der Dinge und gewinnt der menschlichen Gestalt sowohl als der räumlichen Umgebung allmählig alle ihre Erscheinungsweisen ab. (Realismus.) An die Stelle der allgemeinen Gesichtstypen treten Individualitäten; das bisherige System des Ausdruckes, der Geberden und Gewandungen wird durch eine unendlich reiche Lebenswahrheit ersetzt, die für jeden einzelnen Fall eine besondere Sprache redet oder zu reden sucht. Die Schönheit, bisher als höchstes Attribut

des Heiligen erstrebt und auch oft gefunden, weicht jetzt der allbezeichnenden Deutlichkeit, welche der erste Gedanke der neuen Kunst ist; wo sie aber sich dennoch Bahn macht, ist es eine neugeborene sinnliche Schönheit, die ihren Antheil am Irdischen und Wirklichen unverkürzt haben muss, weil sie sonst in der neuen Kunstwelt gar keine Stelle fände.

In diesem Sinne giebt jetzt das Kunstwerk weniger als die Kirche verlangt oder verlangen könnte. Der religiöse Gehalt nimmt eine ausschliessliche Herrschaft in Anspruch, wenn er gedeihen soll. Und diess aus einem einfachen Grunde, den man sich nur nicht immer klar eingesteht; dieser Gehalt ist nämlich wesentlich negativer Art und besteht im Fernhalten alles dessen, was an profane Lebensbeziehungen erinnert; zieht man diese geflissentlich und principiell in die Kunst hinein, wie damals geschah, so wird das Bild nicht mehr fromm erscheinen. Man rechne nur der Kunst nach, wie wenige Mittel sie hat, um direct auf die Andacht zu wirken; sie kann hohe Ruhe und Milde, sie kann Hingebung und Sehnsucht, Demuth und Trauer in Köpfen und Geberden schildern — lauter Elemente, die ohnehin dem allgemein Menschlichen angehören und nicht auf die christliche Gefühlswelt beschränkt sind, die aber allerdings im christlichen Gemüth eine christliche Andacht wecken, so lange dasselbe nicht gestört wird durch Zuthaten, so lange ihm von den neutralen, jenes Ausdrucks nicht fähigen Theilen der Menschengestalt und von der äussern Umgebung nur das Nothwendige mitgegeben wird. Sehr wesentlich ist hiebei jene allgemeine Feierlichkeit der Gewandung, welche schon durch ihren Contrast mit der Zeittracht, durch ihre Stofflosigkeit (die weder Sammt noch Seide unterscheiden will) und noch mehr durch eine geheimnissvolle Ideenassociation, die wir nicht weiter verfolgen können, den Eindruck des mehr als Zeitlichen und Irdischen verstärken hilft.

Jetzt beginnt dagegen ein begeistertes Studium des Nackten und der menschlichen Gestalt und Bewegung überhaupt; auch im Wurf der Gewänder will man den einzelnen Menschen und den gegebenen Moment charakterisiren; die einzelnen Stoffe werden dargestellt, in Staffeleibildern sogar mit unerreichbarem Raffinement; die möglichst reiche Abwechselung der Charaktere und die malerischen Contraste der handelnden Personen werden zum wesentlichen Princip, sodass abgesehen vom kirchlichen sogar der dramatische Eindruck unter der

Ueberfülle leidet. Endlich bildet sich ein ganz neues Raumgefühl aus; wenn die Maler des XIV. Jahrh. die gegebenen Mauerflächen so viel als möglich mit menschlichen Gestalten ausfüllten, so entwickelt sich jetzt die Thatsache, das „Geschehen“, bequem in weiten Räumen, so dass Nähe und Entfernung, Vor- und Rückwärtstreten als wesentliche Mittel der Verdeutlichung dienen können; — wenn das XIV. Jahrh. die Oertlichkeiten nur andeutete, soweit sie zum Verständniss unentbehrlich waren, so wird jetzt eine wirkliche Landschaft und eine wirkliche Architektur mehr oder weniger perspectivisch abgeschildert.

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

Im Norden wird dieser grosse Uebergang bezeichnet durch die unsterblichen Gebrüder van Eyck, die ihr einsam strahlendes Licht weit über das ganze Jahrhundert, über die ganze deutsche, französische und spanische Kunst werfen. Sie weiteten das Gebiet der Malerei dergestalt aus, dass ihre Nachfolger nicht nachkommen konnten und sich mit einem viel engern Formenkreis begnügten. Erst beinahe hundert Jahre nach ihnen war im Norden das Porträt, das Genrebild und die Landschaft wieder auf dem Punkte wo Sie sie gelassen und bildeten sich dann aus eigenen Kräften weiter. Die menschliche Gestalt hat geradezu kein Einziger der nächsten Generationen nördlich von den Alpen, auch ihre besten flandrischen Schüler nicht, auch nur annähernd so verstanden und so lebendig behandelt wie Sie; es muss auf ihnen gelegen haben wie eine Lähmung; als Dürer, Metsys und Holbein zu spät erschienen, mussten sie erst eine Last abgestorbener Formen, die Frucht des XV. Jahrh., beseitigen.

Die Kunst des Südens nahm bei Zeiten aus den weitverbreiteten Werken der grossen Flandrer Dasjenige an was ihr gemäss war; keine italienische Schule (mit Ausnahme einzelner Meister von Neapel) ist von ihm in den Hauptsachen bedingt, aber auch keine blieb von ihrem Einfluss ganz unberührt. Die Behandlung der Gewandstoffe und Schmucksachen, namentlich aber der Landschaft zeigt vielfach flandrische Art; als viel wichtiger noch galt die eingestandener Maassen von den Flandrern erlernte „Oelmalererei“, d. h. die neue Behandlung der Farben und Firnisse, welche eine bisher ungeahnte Durchsichtig-

keit und Tiefe des Tons und eine beneidenswerthe Dauerhaftigkeit möglich machte.

Häufig rechnet man auch den Einfluss antiker Sculpturen zu den wesentlichen Fördernissen, welche die italienische Malerei vor der nordischen voraus gehabt habe. Allein der Augenschein lehrt, dass jeder Fortschritt mit einer unendlichen Anstrengung, welche im Norden fehlte, der Natur abgerungen wurde. Entscheidend zeigt sich diess in der paduanischen Schule, welche sich am Meisten und fast allein von allen mit der Antike abgab und doch, wie wir sehen werden, eigentlich kaum mehr als das Ornamentistische aus derselben entlehnte. Es konnte gar nicht im Geist einer mit so unermesslichen Kräften vorwärtstrebenden Kunst liegen, sich irgend ein Ideal von aussen anzueignen; sie musste von selbst auf das Schöne kommen, das ihr eigen werden sollte.

Als Gabe des Himmels besass sie von vorn herein den Takt, die äussere Wirklichkeit nicht in alles Detail hinein, sondern nur soweit zu verfolgen, dass die höhere poetische Wahrheit nicht darunter litt. Wo sie an Detail zu reich ist, sind es nicht kümmerliche Zufälligkeiten des äussern Lebens, sondern Schmuck und Zierrath an Gebäuden und Gewändern, die den Ueberschuss ausmachen. Der Eindruck ist daher kein ängstlicher, sondern ein festlicher. Wenige geben das Bedeutende ganz gross und edel; viele verfangen sich in der Phantasterei, welche dem XV. Jahrh. überhaupt anhängt, allein die allgemeine Höhe der Formbildung giebt ihren Einfällen eine geniessbare und selbst erfreuliche Gestalt.

Alle diese Fortschritte wären, wie einst diejenigen der Schule Giotto's, bei einer Beschränkung auf das Andachtsbild und Tafelbild unmöglich gewesen. Abermals ist es Florenz, von wo das neue Licht einer grossartigen Historienmalerei ausstrahlt, die mit ihren Fresken<sup>1)</sup> die Wände der Kirchen, Kreuzgänge und Stadthäuser überzieht. Keine andere Schule kann von ferne neben diesem Verdienst aufkommen; die lombardische blieb in dem engen Ideenkreise der Gnadenbilder und Passionsbilder befangen; die venezianische schloss kein wahres Verhältniss zum Fresco und beschränkte sich lange auf Altar-

<sup>1)</sup> Bis auf Giotto wurde — laut jetziger Ansicht — nur in Tempera auf die Mauer gemalt; von Giotto an wurde in Fresco untermalt und al secco darübergemalt; erst seit Ende des XIV. Jahrh. begann die eigentliche Frescomalerei im engeren Sinne.

bilder und Mosaiken; rechnet man den grossen Andrea Mantegna hinzu, so ging er auch in den Wandmalereien (zu deren Schaden) über das reine Fresco hinaus, dessen höchst solide Handhabung gerade ein Hauptverdienst der Florentiner ist. Rom zehrte fast ganz von auswärtigen Künstlern; Perugia empfing seine Inspiration zuerst von Florenz und Siena und leistete auf seinem Höhepunkt gerade für das Dramatisch-Historische wenig; Neapel kommt nicht in Betracht. — Toscana allein bietet eine grosse, monumentale Geschichtsmalerei dar, in gesunder, ununterbrochener Weiterbildung, mit fortlaufender Seitenwirkung auf das Tafelbild, welches sonst wohl vorzeitig in verfeinerter Niedlichkeit untergesunken wäre.

Die Gegenstände waren, mit Ausnahme der hinzukommenden Profanmalerei, die alten: das ruhig symmetrische Gnadenbild, die Geschichten der Bibel und die Legenden der Heiligen; endlich das häusliche Andachtsbild. Allein sie sind alle umgestaltet. Von den einzelnen Personen behält Christus im Mannesalter am meisten von dem bisherigen Typus; der Gekreuzigte erhält eine bisweilen sehr edel durchgebildete Gestalt und einen Ausdruck, den z. B. die Schulen des XVII. Jahrh. vergebens an Tiefe zu überbieten suchten. Die grösste Veränderung geht mit der Madonna vor; wohl bleibt sie in einzelnen feierlichen Darstellungen die Himmelskönigin, sonst aber wird sie zur sorglichen oder stillfröhlichen Mutter, und vertauscht sogar die altübliche Idealtracht mit Mieder und Häubchen des Italiens der Renaissance; das Bild der häuslichen Scene vollendet sich, indem der lebendig und selbst unruhig gewordene Christusknabe den längst ersehnten Gespielen erhält an dem kleinen Johannes. In dieser irdisch umgedeuteten Existenz findet denn auch der Pflegevater Joseph erst seine rechte Stelle; ein häuslicher und doch nicht kleinbürgerlicher Ton und Klang beginnt all die früher so feierlichen Scenen zu durchdringen: die Verkündigung, die Visitation, die Anbetung der Hirten, die Geburt der Maria, die des Johannes u. s. w. Gewiss wurde dem Beschauer das Ereigniss jetzt viel mehr nahe gelegt und vergegenwärtigt; ob die Andacht dabei gewann oder verlor, ist eine andere Frage. — Auch der Himmel füllt sich mit sprechend individuellen Köpfen und Gestalten an, zu beginnen vom Gottvater in pelzverbrämtem Rocke; alle Seligen und Engel dienen jetzt nicht mehr unpersönlich der grossen symmetrischen Glorie des Ganzen, sondern jede Figur ist interessant für sich. Von den erwachsenen

Engeln (die oft eine sehr florentinische Tracht erhalten) scheiden sich nunmehr die Schaaren kleiner, nackter Flügelkinder (Putten) aus, welche als Gefährten des Christuskindes, als Sänger und Musikanten und als stets dienliche Füll- und Zierfiguren die Kunstwerke jener Zeit beleben.

Die höchste Freude der Kunst war es, wenn sie der Natur wieder eine sprechende Bewegung, einen lebensvollen Moment mehr, und zwar auf eine schöne Weise abgewann; sie suchte gerade dasjenige, welchem die Nordländer aus dem Wege gingen. Einstweilen erfährt man noch wenig von anatomischer Erforschung der Menschengestalt; aber ein rastlos beharrliches Anschauen des täglichen Verkehrs klärte die Künstler auf über das Warum? jeder Bewegung und jedes Ausdrucks; das Studium des Nackten und der Perspective, die man aus dem Nichts schaffen musste, that das Uebrige.

So erwuchs eine Malerei, welche sich nicht mehr auf Intentionen und Andeutungen zu beschränken brauchte, sondern der Darstellung jeder Thatsache, jedes sinnlichen oder geistigen Vorganges gewachsen war.

In Florenz knüpft sich die grosse Neuerung an den Namen des *Masaccio* (1401—1428). Unter der Einwirkung des Ghiberti, Donatello und Brunellesco, welche in der Sculptur das neue Princip vertraten, führte er dasselbe in die Malerei ein, wo es seinen wahren Sieg erkämpfen sollte. [Seitdem urkundliche Forschungen die Lebensumstände Masaccio's, welcher unter den dürftigsten Umständen 27 Jahr alt starb, ans Licht gestellt haben, wird es schwer, demselben mit Vasari die Fresken in S. Clemente zu Rom (Cap. vom Seiteneingang rechts; Kreuzigung, Legende der h. Catharina und eines Unbekannten) zuzuschreiben, die er im Alter von 16—18 Jahren ausgeführt haben müsste.] Sie zeigen in ihren starken Uebermalungen Anklänge dessen was Masaccio über die Nachfolger Giotto's emporhebt; in einigen der besser erhaltenen Köpfe zeigt sich wenigstens ein persönliches Leben. [Vielleicht haben wir hier ein Werk des *Masolino da Panicale* vor uns, der nach Vasari's, in diesem Fall sehr glaubhafter Mittheilung Masaccio's Lehrer war, und von welchem bezeichnete Wandmalereien in der Kirche (Collegiata

und im Baptisterium zu Castiglione d'Olonza (bei Varese) erhalten sind.<sup>1)</sup>]

Masaccio's Genius offenbart sich ganz erst im Carmine zu Florenz (Cap. Brancacci, am Ende des rechten Querschiffes), wo er die von Masolino begonnene Freskenreihe weiterzuführen hatte. Wie Masolino's Eva im Sündenfall [s. d. Anmerkung], eine der ersten ganz schönen nackten Frauengestalten der modernen Kunst ist, so sind Masaccio's Täuflinge (in der Taufe Petri) die ersten völlig belebten männlichen Acte; schon vollkommen ist die Linienführung zweier nackten und bewegten Gestalten (in der Vertreibung aus dem Paradiese) gehandhabt. Auch in den übrigen Bildern strömt eine bisher ungeahnte Fülle der freisten und edelsten Charakteristik auf einmal in die Kunst herein. Hatten schon Giotto und seine Schule ihre dramatischen Scenen gerne mit einer zahlreichen, theilnehmenden Zuschauerschaft bereichert, so führt nun Masaccio das damalige Florenz als mithandelnd oder zuschauend mitten in den Hergang (Erweckung des Königssohnes, wovon Einiges dem *Filippino Lippi* angehört); er trennt und verbindet die Scenen, Gruppen und Personen nicht mehr nach architektonischen, sondern nach malerischen Gesetzen binnen einer naturwahren Räumlichkeit (Findung des Groschens im Munde des Fisches; die Heilung der Krüppel; das Almosen). Und über dem grossen malerischen Sieg vergass Masaccio das Höchste nicht; seine Hauptperson, der Apostel Petrus, ist durchgängig mit einer Würde und Macht ausgestattet und auf eine Weise gestellt und bewegt, wie diess nur dem grössten Historienmaler möglich war. Vollends gehört nur einem solchen die Einfachheit der ganzen Behandlung an; alle Nachfolger bis auf Lionardo gefallen sich im Besitz der grossen neuen Kunstmittel; Masaccio allein hält zurück und erreicht so den Eindruck eines harmonischen Ganzen. Mit wie Wenigem hat er z. B. die Gewänder geschaffen, in denen sich der höchste Styl und der lebendigste Wurf verbinden. Die Schwierigkeiten der Mo-

<sup>1)</sup> [Der Name steht nur unter den noch spätgiottesken Bildern des Kirchen-Gewölbes, welche voraussetzlich bald nach der Vollendung des Baues, 1428, entstanden; die Wandbilder, Legenden des h. Laurentius und Stephanus, scheinen von anderer Hand; die Malereien des Baptisteriums (1435), Geschichte Johannes d. T., gleichen den Fresken von S. Clemente. — Nach dem Studium dieser interessanten Fresken möge man entscheiden, ob mit Crowe und Cavalcaselle dem Masolino die Urheberchaft der ihm bisher zugeschriebenen Bilder der Cap. Brancacci, Krankenheilung, Erweckung der *Tabitha* und Sündenfall (oben rechts), abzusprechen ist.]

dellirung und Verkürzung sucht er nicht auf; wo sie aber liegen, überwindet er sie. (Bestes Licht: Nachmittags vier Uhr.) [Bei den von *Filippino* ausgeführten, sehr kenntlichen Parthien wird die überaus schöne Composition wahrscheinlich der Vorzeichnung *Masaccio's* zu verdanken sein.]

a Das einfach grossartige Bild der heil. Anna mit Maria und dem Kinde, in der Akademie zu Florenz (grosse Gem. Nr. 34), zeigt noch recht den aus einer idealen Richtung hervorgegangenen Realisten.

b [Der Rest eines Freskobildes der Dreieinigkeit, sehr beschädigt, jetzt rechts vom Eingangsportal in S. Maria Novella. — Die *Masaccio* zugeschriebenen Köpfe in den Uffizien gehören ihm nicht an.]

c Die Lunetten im Kirchlein S. Martino (der Brüderschaft de' Buon-uomini) zu Florenz gelten mit Recht als Werk eines trefflichen Schülers von M.; sie geben eine edle Lebensfülle noch ohne das Barocke und Ueberladene späterer Florentiner des XV. Jahrhunderts. Als Jugendwerk des *Filippino Lippi* kann ich sie nicht betrachten, da kein Anklang an seinen Lehrer *Sandro* darin zu erkennen ist. [Crowe und Cavalcaselle datiren dieselben später und halten sie für Arbeiten aus der Schule des *Filippino*.]

Was *Masaccio* erworben das wird bei *Fra Filippo Lippi* (1412? bis 1469) im Dienste eines minder hohen und strengen Geistes, einer reichen und fröhlichen Phantasie weiter angewandt. Er lässt sich gehen, aber nicht in Trägheit, sondern in kecken Versuchen dessen, was wohl seiner Kunst erlaubt sein möchte. Wie ohne alle Scheu und Rückhalt offenbart er in den Bildnissen, womit er seine Scenen ausstattet, das tiefste Wesen Derer, die er meinte! mit welchem Gefühl wird er — zuerst von Allen — die Jugend sinnlich-lieulich, ja schalkhaft bis über die Gebühr, dargestellt haben! Er ist der Erste, welcher sich an der Breite des Lebens, auch an dessen zufälligen Erscheinungen, von Herzen freute.

a Sein grosses Frescowerk, die Geschichten des Täuflers Johannes und des heil. Stephanus im Chor des Domes von Prato (bestes Licht: 10—12, im Winter wegen der eingezogenen niedern Decke des Chores fast unsichtbar) würde schon durch Technik und Colorit Epoche gemacht haben. Nicht alle Scenen sind hoch aufgefasst; der Künstler hat zu viel Neues in allen möglichen Beziehungen zu sagen, als dass nicht der tiefere Gehalt unter den oft herrlichen rein male-rischen Gedanken leiden müsste. Schöner zumal als bei irgend einem

Vorgänger spricht sich Stellung und Bewegung in den nobeln und lebendigen Gewändern aus, deren mehrere (z. B. in der „Trauer um die Leiche des Stephanus“) bis auf die Zeit Rafaels kaum mehr ihres Gleichen haben möchten. In den vier Evangelisten am Kreuzgewölbe wich Filippo von der symmetrischen Stellung ab; man wird z. B. Fiesole's Evangelisten am Gewölbe der Capelle Nicolaus V. immer vorziehen.

Gegen Ende seines Lebens malte Filippo die Chornische des Domes von Spoleto aus. Diese Krönung Mariä ist eines der frühesten ganz frei angeordneten Halbkuppelgemälde; doch klingt die symmetrische Strenge der Frühern noch sehr wohlthuend nach. Maria und Christus an Ernst den Giottesken nicht gleich; Ersatz durch den lebendigen Ausdruck der Nebengruppen. Von den drei untern Bildern der Tod der Maria hochbedeutend, aber durch ganz andere Mittel als bei den Giottesken. (An beiden grossen Frescowerken half *Fra Diamante*.)

In den Tafelbildern überwiegt die Freude am Schön-Wirklichen; eine kräftige und schalkhafte Jugend; die Madonna florentinisch häuslich; das Christuskind durchgängig sehr schön gebildet. [Auffallend ist die sonderbare Schädelform, oft Stierköpfen vergleichbar, welche manchen seine Figuren, auch häufig den Christuskindern etwas charakteristisch Störrisches giebt. — Mr.] In Prato: im Refectorium von S. Domenico: eine Geburt Christi mit S. Michael und S. Thomas Aq., — im Pal. del Commune: Madonna della Cintola, eine schwächere Madonna und eine Predella, in einem dunkeln Raum aufgestellt. — Zu Florenz, in der Akademie (Gr. Gemälde No. 49): herrliche Madonna mit vier Heiligen, alle unter einer Architektur, für die Gewandung sein schönstes Tafelbild; — ebenda: Gr. Gemälde No. 41, die grosse Krönung Mariä, spät, wie sein eigenes Greisenbildniss und die gedämpfte, aber ganz klare Farbe beweist; als überfüllt wirkend, weil der Gegenstand — eine Glorie — in einen irdisch greifbaren Raum übertragen ist; dabei reich an wesentlich neuem Leben; — dazu die schöne Predella. — Uffizien (Nr. 1307): zwei Engel heben d. Madonna das nach ihr verlangende Kind entgegen; sie zögert betend. [Ebenda, Nr. 1167, der Masaccio zugeschriebene wundervolle Greisenkopf, Fresco; Mr.] — Pal Pitti (Nr. 338): grosses Rundbild der sitzenden Madonna (Kniestück); hinten die Wochenstube der Elisabeth und die Visitation; ein Thema, das recht dazu einlud, die früher durch Goldstäbe zu Einzelszenen getrennten Vorgänge zu Einem Bilde zu

verschmelzen, den Hausaltar zum häuslichen Gemälde umzubilden.

a — Pal. Corsini: Mehreres.

*Sandro Botticelli* (1447—1510), Filippo's Schüler, ist im Verhältniss zu dem, was er gewollt hat, nirgends ganz durchgebildet. Er liebte, das Leben und den Affect in einer selbst stürmischen Bewegung auszudrücken und malte eine oft ungeschickte Hast. Er strebte nach einem Schönheitsideal und blieb bei einem stets wiederkehrenden, von Weitem kenntlichen Kopftypus stehen, den er hie und da äusserst liebenswürdig, oft aber ganz roh und leblos reproducirt. (Es ist nicht der Kopf der bella Simonetta, wenn das zweifelhafte Profilbild im Pal. Pitti, Sala di Prometeo (Nr. 353), dieses Mädchen wirklich vorstellt.) Unter den Florentinern ist S. einer der frühesten, welche der mythologischen und allegorischen Profanmalerei im Sinne der Renaissance eine dauernde Hingebung bewiesen haben.<sup>1)</sup>

c Sein schönstes Werk: das eine der beiden Rundbilder (Madonnen mit Engeln) in den Uffizien (Nr. 25)<sup>2)</sup>, mit wundervollen Engelköpfen, ein Juwel an Ausführung; ebenda sein besteomponirtes Historienbild, eine Anbetung der Könige (Nr. 1286), in den edeln Gewandmotiven dem Besten seines Lehrers nahe stehend, eine merkwürdige Parallele zu flandrischen Bildern desselben Inhaltes; dann zwei kleine Geschichten der Judith (Nr. 1231 u. 36) und die bekannte, so oft gemalte Allegorie des Apelles von der Verläumdung (Nr. 1288), Gegenstände zu deren heroischem und idealem Gehalt der hier wunderlich manirierte Realismus nicht ausreichte [auch die „Stärke“ (Nr. 1299) ist keine glückliche Schöpfung]; — endlich aber die auf einer Muschel über die Fluth schwebende Venus (No. 39); hiefür studirte Sandro und brachte nicht bloss einen ganz schönen Act, sondern auch einen höchst angenehmen, märchenhaften Eindruck hervor, der sich dem mythologischen unvermerkt substituirt. — In der Akademie: (Quadri antichi Nr. 24) der Venusgarten oder wie man das Bild benennen will; in den Formen der nackten Figuren wiederum realistisch unrein; — sodann (im grossen Saal Nr. 47) eine grosse Krönung Mariä mit vier Heiligen, zum Theil gering, bunt und selbst roh; — viel werthvoller die Madonna mit vier Engeln und sechs Heiligen (Nr. 52), eines

<sup>1)</sup> [Eigenthümliche symbolische Compositionen enthalten seine Kupferstiche zur Dante-Ausgabe von 1481.]

\* <sup>2)</sup> [Doch vielleicht nur eine Wiederholung des schöneren in Privatbesitz bei Graf Alessandri befindlichen Exemplars.]

jener grossen Prachtbilder, in welchen das XV. Jahrh. das Himmlische in eine irdisch-wirkliche, aber noch immer feierliche und würdevolle Hofhaltung umdeutet; die Engel heben nicht nur den Vorhang auf, sondern sie hängen ihn auch sorgsam an die Pfosten der Architektur. Einiges im Pal. Pitti, Pal Corsini u. a. a. O. — In Ognissanti, rechts, a der S. Augustin, Gegenstück zu Ghirlandajo's Hieronymus. [Die b Reiterschlacht in der Turiner Gallerie eher in der Richtung des *Uccello*.]

*Filippino Lippi* (145?—1504) Filippo's Sohn und Sandro's Schüler, den er an Geist, Phantasie und Schönheitssinn beträchtlich übertrifft. Wie er aus Sandro hervowächst, zeigt am besten die grosse thronende Madonna mit den vier Heiligen in den Uffizien Nr. 1268 (1485). — Ebenda: eine figurenreiche Anbetung der Könige Nr. 1257; allerdings neben der vielleicht gleichzeitigen des Lionardo im Nachtheil, auch nicht ohne die Schattenseiten der spätern Werke Filippino's (bunte Ueberfüllung, schwere wulstige Gewandung), aber im Ausdruck des scheuen Herannahens, der anbetenden Huldigung ungemein schön. (Der kleine S. Hieronymus in der Nische sitzend, ebenda, als „Filippo L.“ benannt, ist sicher von Filippino.) — Sein bestes Tafelbild, in der a Badia, Cap. links von der Thür, S. Bernhard, den die Madonna mit Engeln besucht, ein Werk voll naiver Schönheit, ist allerdings noch aus früher Zeit (1480); [ebenfalls jugendlich: das schöne Altarbild in S. Micchele zu Lucca, 1. Altar rechts]; die Kreuzabnahme in der Akademie dagegen Qu. gr. Nr. 57, wozu Perugino die untere Gruppe e gemalt hat, sowie die Madonna mit Heiligen in S. Domenico zu Bologna f (kleine Cap. zunächst rechts vom Chor), datirt 1501, gehören zu den spätern Werken, in welchen man bei vielem Schönen doch den gleichmässigen Schwung vermisst. — Ein paar Breitbilder mit vielen kleinen Figuren, wie dasjenige mit der todten Lucretia (Pal. Pitti Nr. 388) und die mit der Geschichte der Esther (Pal. Torrigiani in Florenz) g sind Belege für die Art mehrerer damaliger Florentiner, die profane h Historie als figurenreiche Theaterscene zu stylisiren. — Das prächtige Bild in S. Spirito (vom Langhaus kommend der fünfte Altar des rechten Querschiffes) wird auch F.'s Schüler *Raffaellino del Garbo* zugeschrieben; es ist eine Madonna mit Heiligen und Donatoren unter einer Halle mit köstlicher Aussicht auf eine Stadt; die Köpfe zum Theil wehmüthig holdselig wie in den schönsten Bildern des Lorenzo di Credi. — [In S. Teodoro zu Genua: ein grosses Altarbild von 1503;

- ebendas. in Pal. Balbi eine kleine Communion d. h. Hieronymus, wovon vielleicht das Original bei Marchese Gino Capponi zu Florenz.
- a In Venedig (Pinacoteca Manfrèdini im Seminar b. d. Salute) zwei zarte Bildchen, Christus mit Magdalena und die Samariterin, dort D. Crespi genannt! — Mr.]
- b Von F.'s Fresken sind die wahrscheinlich frühesten, im Carmine zu Florenz (S. 798, b) die vorzüglichsten, eine würdige und stylgemässe Fortsetzung der Arbeit Masaccio's, dessen Composition er vermuthlich folgte. [Man erkennt leicht als seine Arbeit zwei Gruppen auf der Darstellung des vom Tode erweckten Königssohnes, Petrus und Paulus vor dem Viceconsul (hier der letzte Kopf rechts des Malers Selbstbildniss, mit welchem man das fälschlich Masaccio benannte Bildniss in der Uffizi, Saal der Malerporträts, eine höchst geistreiche Frescoprobe, vergleichen möge.) Petrus von Paulus im Gefängniss besucht und die Befreiung durch den Engel].
- c Aber auch in den Wunderthaten der Apostel Johannes und Philippus, womit er die
- d Capella Strozzi in S. M. novella (die erste vom Chore rechts) ausschmückte, kann ich nichts weniger als ein Sinken seines künstlerischen Vermögens erkennen; er erzählt hier nur mehr in seiner Weise, als einer der grössten Dramatiker des XV. Jahrh., allerdings mit sehr merklichen Unarten z. B. überladenen u. complicirten Compositionen, schwerbauschigen, weitflatternden Gewändern, conventionellen Köpfen, die aber durch anderes Einzelnes von grösster Schönheit aufgewogen werden. Entschieden geringer sind die Fresken in der Miner-
- e va zu Rom (Cap. Carafa), wo er freilich eine Aufgabe lösen musste, die nicht mehr ins XV. Jahrhundert gehörte: die Glorie des heiligen Thomas, als allegorisches Cermonienbild. [Ein schönes Tabernakel
- f in Prato, Ecke der Strada di S. Margherita].

---

Parallel mit Sandro und Filippino geht *Cosimo Rosselli*, dessen einziges zu Florenz vorhandenes Fresco (1456) in S. Ambrogio (Capelle links vom Chor) eine Procession mit einem wunderthätigen Kelche darstellt. Schöne lebendige Köpfe, überfüllte und nicht sehr

h würdige Anordnung. — In der Vorhalle der Annunziata zu Florenz die Einkleidung des S. Filippo Benizzi. — In S. M. Maddalena de'

i Pazzi (zweite Cap., links) gehört ihm wahrscheinlich die sonst dem Fiesole zugeschriebene Krönung Mariä. Im Ganzen lebte Cosimo von

den Inspirationen Anderer, was in dieser Zeit der befreiten Subjectivität nicht mehr so erlaubt war, wie 100 Jahre früher.

Des Rosselli Schüler war *Piero di Cosimo*, welcher zwar bis 1521 lebte und später wesentlich von Lionardo bedingt wurde, der Auffassung nach jedoch noch dem XV. Jahrh. angehört. Sein bestes Bild, die *Conceptio* mit sechs Heiligen (Uffizien Nr. 1250) ist von a ausserordentlicher Gediegenheit der Composition und der Charaktere, ein wahres Kernbild der Schule. Von den vier mythologischen Breitbildern (vgl. S. 805, g) ebenda Nr. 21, 28, 32, 1246, enthält das späteste, *Perseus und Andromeda*, ganz reizende Einzelheiten. [Auffällig sind die theilweise ganz verfehlten Proportionen seiner ungeschickten schwerfälligen („tozze“) Gestalten. Mr.]

*Paolo Uccello* (geb. 1397, st. 1475) ist hier einzuschieben als Vorläufer Benozzo's. Die von ihm oder einem Andern in dem abgestandenen giottesken Styl begonnenen Malereien des *Chiostro verde* bei b S. M. novella vollendete er mit ein paar Scenen (*Sündfluth*, *Opfer des Noah*), welche den schon sehr ausgebildeten Realismus auf der Bahn der perspectivischen Entdeckung zeigen. — Das grau in grau gemalte Reiterbild des Feldherrn *Hawkwood (Acutus)* im Dom von c Florenz ist wie das von Castagno gemalte Gegenstück (der Feldherr *Marucci*) stark restaurirt, aber edler aufgefasst als das letztere, welches doch nur einen steifbeinigen Kriegsknecht auf einem Ackerpferd d vorstellt. — Ausserdem von U. eine schon ganz lebendige Reiter Schlacht in den Uffizien (No. 29).

*Benozzo Gozzoli* (geb. 1420, st. nach 1497) Schüler *Fiesole's*. e [hat von seinem Meister nur geringe Spuren an sich. Im Dom zu Orvieto, wo er dessen Gehülfe war, liess man ihn die unvollendete Arbeit nicht fortsetzen, und seine ersten selbstständigen Arbeiten finden sich in dem kleinen umbrischen Städtchen *Montefalco* (S. *Francesco*, f Chorcapelle, das Leben d. h. Franz 1452, und einzelne Wandbilder, S. *Fortunato* vor d. Stadt, mehreres). Das Beste sind hier anmuthig porträthafte Gestalten und genrehafte Züge.] 1463 malte er in der Capelle des *Pal. Riccardi* zu Florenz (bei *Lampenlicht*) den Zug der g heil. drei Könige, welcher sich über drei Wände ausdehnt und in dem Altarraum mit zweimärchenhaft anmuthigen anbetenden Engelchören abschliesst. (Leidliches Reflexlicht: um 2 Uhr.) [Den reichen Freskencyklus im Chor von S. *Agostino* zu S. *Gimignano*, das Leben h des heil. *Augustinus*, das Wandbild über dem *Sebastiansaltar* der-

a selben Kirche, ein Tafelbild im Chor der Collegiata daselbst und eine  
 b Kreuzigung in Monte Oliveto vor der Stadt vollendete er in den  
 Jahren 1463—67. Ein fast verlöschender Wandbildercyklus in S.  
 c Chiara zu Castel-Fiorentino scheint nach seinen Zeichnungen von  
 d Schülerhand ausgeführt.] Im Camposanto zu Pisa aber gehört  
 ihm fast die ganze Nordwand (23 Gemälde) mit den Geschichten des  
 alten Testaments, gemalt 1469—1485. — Benozzo kostet mit vollen  
 Zügen die Freude an den blossen schönen Lebensmotiven als solchen;  
 sein wesentliches Ziel ist, ruhende, tragende, gebückte, laufende  
 stürzende Gestalten, oft von grosser jugendlicher Schönheit, mit  
 ganzer momentaner Kraft darzustellen; dagegen bleibt ihm der Her-  
 gang an sich ziemlich gleichgültig. Der Beschauer empfindet jene  
 Freude an dem neugebornen Geschlecht von Lebensbildern mit und  
 verlangt neben der endlos reichen Bescheerung nichts weiter. Die  
 schon erwähnte Ausstattung mit Architekturen, Gärten, Landschaften  
 ist fabelhaft prächtig; auch hier ist Benozzo ein begeisterter Ent-  
 decker neuer Sphären des Darstellbaren. — Seine Staffeleibilder  
 e geben keinen Begriff von seiner Bedeutung. — (Mehrere in der Akad.  
 f zu Pisa, [eine Madonna della cintola im Museum des Lateran  
 zu Rom.] <sup>1)</sup>)

*Alessio Baldovinetti*, von welchem in der Vorhalle der Annunzi-  
 g ata zu Florenz die Geburt Christi gemalt ist, ein sorgsamer, nicht  
 eben geistloser Realist, wird hauptsächlich genannt als Lehrer des

*Domenico Ghirlandajo* (1449—1498), des grössten dieser Reihe.  
 Er gebietet dem sich schon in seinen eigenen Consequenzen verlierenden  
 Realismus Einhalt, im Namen des ewigen Bestandtheiles der  
 Kunst. Auch ihn reizt die Schönheit der lebendigen Erscheinung und  
 er ist ihrer Reproduction vollkommen mächtig, allein er ordnet sie  
 dem grossen, ernsten Charakter der heil. Gestalten, der höhern Be-  
 deutung des dargestellten Augenblickes unter. Die in schönen treff-

<sup>1)</sup> Hier möchte das Frescobild des *Lorenzo von Viterbo*, in einer Capelle von S.

\* Maria della verità daselbst, einzureihen sein: eine figurenreiche Vermählung der h.  
 \*\* Jungfrau, vom Jahr 1469. [Im Dom] daselbst, Sacristei, ein schönes Bild der weiss-  
 gekleideten Madonna mit 4 Heiligen, sicher von ihm! — Mr. — Von demselben, auch  
 den Einfluss des Piero della Francesca verrathenden Künstler die schwachen Legen-  
 denbilder in S. Francesco zu Montefalco, 2. Kap. 1. — Cr. u. Cav.]

lich vertheilten Gruppen versammelten Bildnissfiguren, welche den Ereignissen beiwohnen, nehmen an der würdigen und grossen Auffassung des Ganzen Theil. Von allen Vorgängern scheint Filippo Lippi, hauptsächlich die Malereien im Dom von Prato, den grössten Eindruck auf G. gemacht zu haben; obwohl er denselben an leichtem und edelm Wurf der Gewänder, und ihn und andere in der Stoffdarstellung und Farbenharmonie nicht erreicht hat, so ist er dafür in anderem Betracht Allen überlegen, äusserlich auch in den Linien der Composition, sowie in der Frescotechnik.

In Ognissanti sieht man (links) sein Fresko des S. Hieronymus a (1480), wo er in der Schilderung der Oertlichkeit und der Nebensachen einmal der flandrischen Weise nachgiebt, im Refectorium das Abendmahl, dessen Anordnung noch die alterthümliche giotteske ist. — Im Refectorium von S. Marco eine minder gute Wiederholung. — [Die Wandbilder der Capelle der Beata Fina in der Collegiata des kunstreichen Städtchens S. Gimignano, sind anziehende, auch decorativ c sehr schöne Werke.] Vom Jahr 1485 die Fresken der Cap. Sassetti in d S. Trinità (die hinterste im rechten Querschiff), die Legende des heil. Franciscus darstellend, schon ein reifes Meisterwerk (bestes Licht: 9 Uhr.) — Endlich die Fresken im Chor von S. Maria novella <sup>1)</sup> e (1490) mit dem Leben der Maria, des Täufers u. a. Heiligen. Nicht ein bedeutender dramatischer Inhalt ist hier das Ergreifende, sondern das würdige, hochbedeutende Dasein, von welchem wir wissen, dass es die Verklärung der damaligen florentinischen Wirklichkeit ist. Diese anmuthigen, edelkräftigen Existenzen erheben uns um so viel mehr, als sie uns real nahe treten <sup>2)</sup>.

Unter den Staffeleibildern in Florenz sind zu nennen die Anbetung der Könige hinten im Chor der Findelhauskirche (Innocenti) f [1488; dem Rundbild in den Uffizien nachstehend; die Ausführung etwas reizlos, wie überhaupt G.'s Tafelbilder nicht an die Herrlichkeit seiner Wandmalereien heranreichen. Mr.]; dann, in der Akademie die Madonna mit den vier Heiligen, Qu. ant. Nr. 17 und die herrliche g Anbetung der Hirten (1485) Qu. gr. Nr. 50, in holdseliger Bildung,

<sup>1)</sup> Sie sind immer schlecht beleuchtet. Die klidlichen Augenblicke, sowohl vor als nach Mittag, hängen von dem Stand der Sonne je nach den Jahreszeiten ab.

<sup>2)</sup> Ist vielleicht das Fresco einer Pietà mit Johannes und Magdalena, in einer <sup>[</sup> Ecke der Stadtmauer am Arno, unweit Porta S. Frediano, von Domenico? Noch in \* Zerfall und Uebermalung ein herrliches Werk.

schöner und glücklicher Anordnung ein Hauptwerk jener Zeit. —  
 a Zwei Bilder in den Uffizien, die brillante thronende Madonna (Nr. 1295)  
 u. das Rundbild einer Anbetung der Könige (Nr. 1297); eins im Pal. Cor-  
 b sini. — In der Sacristei des Domes von Lucca eine (frühe) Madonna  
 mit vier Heiligen. — [Ein Christus in der Glorie mit Heiligen, sonst  
 c in der Badia zu Volterra, jetzt in S. Francesco daselbst Cr. u. Cav. —  
 d Eine höchst bedeutende Tafel im Stadthaus zu Rimini, ausgezeichnet  
 erhalten. — Für ein Jugendwerk Gh.'s halte ich das schöne Altarbild  
 e in S. Spirito, Florenz, die Dreieinigkeit mit d. h. Maria Magdalena u.  
 Katharina (Querschiff l. 4. Altar) Mr.]

Von Domenico's Brüdern *Davide* und *Benedetto* sind keine nam-  
 haften selbständigen Arbeiten vorhanden; von seinem Schwager  
 f *Bastiano Mainardi* (S. 750, b) Fresken in S. Gimignano. Von seinem  
 g Schüler *Francesco Granacci* u. a. in der Akademie Qu. gr. 75, eine  
 h Himmelfahrt Mariä mit vier Heiligen, in den Uffizien Nr. 1280 eine den  
 Gürtel dem S. Thomas herabreichende Madonna, gute Bilder ohne  
 höhere Eigenthümlichkeit.

---

Neben diesen grossen Bestrebungen, im Realismus ein höheres  
 und schöneres Dasein darzustellen, trat auch ein übertreibendes  
 Charakterisiren auf. *Andrea del Castagno's* Bilder (Mitte des XV.  
 Jahrh.) sind gemalte Donatello's, nur haltungsloser, zum Theil wüst  
 i renommtisch. (Akademie; S. Croce, nach dem 5. Alt. r., Fresko-  
 figuren des h. Franz und Johannes d. T.; Dom, vergl. S. 807, c). — *An-*  
 k *tonio Pollajuolo* vereinigt eine ähnliche Schärfe wenigstens mit prächt-  
 iger Ausführung. (Uffizien: Prudentia, Nr. 1306; kleine Hercules-  
 kämpfe, Nr. 1153, u. A. Die Krönung Mariä im Chor der Collegiata  
 zu S. Gimignano nicht bedeutend. Sein Meisterwerk des Sebastians-  
 Martyriums aus der Annuziata jetzt in der Nationalgalerie zu London.)  
 — Auch *Andrea Verrocchio*, der Lehrer Lionardo's, ist in dem fast  
 einzigen noch vorhandenen Bilde, der Taufe Christi (in der Akademie  
 Nr. 43) auf wahrhaft kümmerliche Formen und Charaktere gerathen;  
 nur vollendet er diese auf das Fleissigste; sein Modelliren ist Ge-  
 wissenssache und sucht alle Geheimnisse der Anatomie sowohl als  
 des Helldunkels zu ergründen; auffallender Weise ist die Gewandung  
 daneben ziemlich leblos geblieben. Der von Lionardo hineingemalte

Engel zeigt einen süßern Kopftypus, der übrigens auch dem Verrocchio als Erzgiesser (Seite 602, a, c) nicht fremd war.

Von V.'s Schülern ist schon hier *Lorenzo di Credi* zu behandeln (1454—1513), obschon er in der Folge unter den Einfluss seines grössern Mitschülers gerieth. Sein emsiges Streben nach Ergründung des perspectivischen Scheines der Dinge war doch von dem Lehrer geweckt worden. Jedes seiner Bilder sucht diese Aufgabe auf neue Weise zu lösen; er versucht es mit dem hellsten Licht und bloss hingehauchten Uebergängen wie mit den tiefsten Schatten. Seine männlichen Charaktere haben, z. B. in dem schönen Bilde der Madonna mit zwei Heiligen (Dom von Pistoja, Cap. neben dem Chor links), das nervös Verkümmerte jener Taufe Christi des Verrocchio; etwas gemildert auch das ähnliche Bild, welches im Museum von Neapel Ghirlandajo heisst [?]. Dafür offenbart sich in seinen Madonnen, bisweilen (nicht immer!) auch im Bambino, der zarteste Schönheitssinn, so dass dieselben allerwärts zu den Schätzen gehören. (Akad. v. Florenz; Uffizien; Galerie Borghese in Rom, u. a. a. O.) Seine einzige grosse Composition, eine Anbetung des Kindes (Akad. von Florenz, Qu. gr. No. 51), zeigt auf merkwürdige Weise, wie auch ein weniger begabter aber beharrlicher Künstler in jener Zeit das Herrlichste leisten konnte, indem sein Sinn für Anmuth der Formen und des Ausdrucks noch nicht durch feststehende Theorien und Vorbilder irre gemacht wurde, sodass er sein Eigenstes geben konnte und musste; — indem jene Zeit noch nicht im Bewegt-Pathetischen rivalisirte, an welchem die nur bedingt Begabten untergehen; indem endlich der realistische Grundtrieb der Zeit vor dem Langweiligen, d. h. Allgemeinen und Conventionalen schützt. In dem genannten Bilde ist zwar schon etwas von jenem überschüssigen Gefühl, welches in der peruginischen Schule eine so grosse Rolle spielt (s. den Jüngling mit dem Lamme), allein man vergisst dieses und den nicht ganz unbefangenen Bau der Gruppe ob der zauberhaften Schönheit der meisten Gestalten. — Die kleinen Bilder mit biblischen Scenen in den Uffizien (Scuola Toscana I. Saal) geben keinen Begriff von Lorenzo's Kunstvermögen. (Ist etwa von ihm die Madonna mit zwei Heiligen, in S. Spirito, Rückwand des Chores letzter Altar rechts? Angeblich „Manier Sandro's.“) [Zu schwach für ihn; Hauptwerke seiner Hand sind: Madonna zwischen Heiligen in der Cathedrale zu Pistoja, eines der vollkommensten; in Fiesole, S. Domenico, die Taufe Christi, sehr bedeutend; Pal. Colonna, i

- a Rom: ein reizendes Bildchen, dem sogar Rafael die Idee seiner Jungfrau mit der Nelke entnommen haben könnte. — Mr.]

Ausserhalb dieser Reihe steht der grosse *Luca da Cortona*, eigentlich *Signorelli* (1441—1523). Er war der Schüler des Piero della Francesca (von welchem bei der paduanischen Schule die Rede sein wird), nahm aber stärkere florentinische Eindrücke in sich auf. — Dem Ghirlandajo ebenbürtig in der grossartigen Auffassung des Geschehens und der Existenzen, wählt er doch seine Einzelformen weniger und ist stellenweise des Derbsten fähig; andererseits zeigt sich bei ihm zuerst die Begeisterung für das Nackte als eine wesentlich bestimmende Rücksicht für die Darstellung, selbst für die Wahl der Gegenstände. In diesem Sinne ist er der nächste Vorläufer des Michelangelo.

- b [Seine Fresken im Kloster Monte Oliveto (südlich von Siena), Scenen aus der Geschichte des heil. Benedict, acht Fresken der westlichen Wand, sind wesentlich durch einzelne energische Züge interessant, welche deutlich an Leonardo erinnern; das „Altdeutsche“ in Signorelli tritt an den charakteristischen Zügen der Krieger hervor, daneben einzelne jugendliche Gestalten von wahrhaft rafaelischer Schönheit]. Sein Hauptwerk sind jedenfalls die Fresken in der Madonnenkapelle des Domes von Orvieto (seit 1499), welche mit denjenigen des Fiesole (S. 794 a) zusammen, [nach dessen Zeichnung S. am südlichen Gewölbe die Apostel und die Engel mit den Passionsinstrumenten malte] einen Cyclus der „letzten Dinge“ ausmachen: der Antichrist, die Auferstehung der Todten, die Hölle und das Paradies; unten als Brustwehrverzierung die Dichter des (classischen wie biblischen) Jenseits in Rundbildern, umgeben von zahlreichen allegorischen, mythologischen und decorativen einfarbigen Malereien (S. 276 b). Weit entfernt, die angemessensten oder die sachlich ergreifendsten Darstellungen dieses Inhalts zu sein, haben namentlich „Paradies“ und „Hölle“ den hohen geschichtlichen Werth, dass sie die erste ganz grossartige Aeusserung des Jubels über die Bezwungung der nackten Form sind. Letztere wird uns hier nicht in reiner Idealität, wohl aber in grosser jugendlich-heroischer Kraftfülle, in höchst energischer Modellirung und Farbe vorgeführt.

Unter seinen Tafelbildern das herrlichste ist dasjenige im Dom a von Perugia (Nebenkap. des rechten Querschiffes), die thronende Madonna mit 4 Heiligen und einem lautenspielenden Engel; an Ort und Stelle ein wahrer Trost für das von Perugino's süssen Ekstasen über-sättigte Auge. — Die höchst interessanten Bilder in Cortona hängen leider meist im ungünstigsten Licht. Drei mächtige Bilder zieren den Chor des Domes: die berühmte Einsetzung des Abendmahls: mit b einem kühnen Schritt wandte sich Luca von der üblichen Darstellungsweise ab, räumte den Tisch weg und liess Christus durch die prächtig bewegte Gruppe der Jünger einerschreiten. [Die Kreuzabnahme, mit einer grossen Anzahl der schönsten, besonders weiblichen Köpfe von regelmässigem Oval mit fast griechischen Profilen; die Kraft der Färbung und des Helldunkels erinnern an Seb. del Piombo; die Bekehrung Thomä das Unbedeutendste; in der Sacristei eine Lunette mit herrlicher Madonna, fast vom Typus des Leonardo.] — Im Gesü, c gegenüber vom Dom, eine (späte) Anbetung der Hirten; und das Gegenstück Mariä Empfängniss, eher von seinem Neffen Francesco. — In S. Domenico zu Siena möchte eine vorgeblich von *Matteo di d Giovanni* begonnene Anbetung des Kindes (letzter Alt. im Schiff r.) wesentlich eine liebenswürdige Jugendarbeit Luca's sein. — In der Akademie zu Siena: die Rettung aus dem Brande von Troja, und e der Loskauf von Gefangenen, letzteres wiederum eine bedeutende Composition nackter Figuren. — In Florenz enthält die Akademie f (Qu. gr. Nr. 54) ein grosses manierirtes Bild seines Alters, Madonna mit 2 Erzengeln und 2 Heiligen; — Pal. Corsini Mehreres; — die g Uffizien endlich zwei merkwürdige Rundbilder: (Nr. 129) eine heil. h Familie, welche die ernste, prunklose, männliche Art des Meisters ganz in sich darstellt; — und (Nr. 34) eine Madonna, im Hintergrund nackte Hirten, über dem Rund einfarbige Reliefbilder — Nacktes und Plastik! auch hier beginnt ein neues Jahrhundert. Selbst der tüchtige Greisenkopf in der Galerie Torrigiani zeigt Aktfiguren im i Hintergrunde. — Die Geisselung, in der Brera zu Mailand, scheint ein k frühes Bild zu sein. — [In Arezzo, städt. Gallerie: ein grosses Altarbild, aus dem Kloster S. Spirito, etwas überladen, mit einzelnen grossen l Schönheiten. — In Borgo San Sepolero, Kirche S. Antonio Abbate: m die Kreuzigung, ein überraschend schönes, wahrhaft gross gefühltes Werk. — In Urbino, Parochia di Spirito Santo, Christus am Kreuz, mit n der wunderschönen Gruppe der Frauen um die ohnmächtige Maria, nur

mit dem Altarbild in Perugia zu vergleichen. Ebendasselbst die Ausgiessung d. h. Geistes. Uebrigens ist die ganze Gegend, Borgo, Città di Castello, Cortona und Arezzo reich an Werken des Meisters. — Mr.]

Ein grosses Gesamtdenkmal der toscanischen Malerei des XV. Jahrh. bieten die zwölf Fresken aus dem Leben Mosis und Christi an den Wänden der Capella Sistina des Vaticans dar. Sixtus IV. (1471—1484) liess sie durch die schon oben genannten Maler ausführen: durch *Sandro Botticelli*, *Cosimo Rosselli*, *Domenico Ghirlandajo* und *Luca Signorelli*, zu welchen noch *Pietro Perugino* hinzukömmt. (Drei Bilder des letztern, an der Altarwand, die Findung Mosis und die Anbetung der Könige neben der Krönung Mariä, welche einst den Zusammenhang deutlicher machten, mussten später dem jüngsten Gericht weichen; die beiden an der Thürwand sind von spätem und geringen Künstlern.) [Die Reihenfolge ist vom Altar her auf der Wand links: 1. Reise des Moses und der Zipora, von Perugino (nicht Signorelli); 2. Mosis Thaten in Aegypten, von Botticelli; 3. u. 4. Pharao's Untergang und Zerstörung des goldnen Kalbes, von Rosselli; 5. Sturz der Rotte Korah, von Botticelli; 6. Verkündigung der zehn Gebote, von Signorelli; <sup>1)</sup> Wand rechts: 1. Taufe Christi, von Perugino; 2. die Versuchung, von Botticelli; 3. die Berufung der Apostel Petrus und Andreas, von Ghirlandajo; 4. die Bergpredigt, von Rosselli; 5. die Belehnung Petri, von Perugino; 6. das Abendmahl, von Rosselli.]

Diese Arbeiten sind von bedeutendem Werthe und verdienen eine genauere Besichtigung als ihnen gewöhnlich zu Theil wird<sup>2)</sup>. Sie gehören, was Sandro, Cosimo und Pietro betrifft, zu den besten Werken dieser Künstler. Pietro regt sich hier noch mit einer florentinischen Lebendigkeit, die ihm später nicht mehr eigen ist; der Sturz der Rotte Korah ist Sandro's bedeutendste Composition; in der dem Luca Signorelli zugeschriebenen sind wenigstens einige Motive von wundervoller Lebendigkeit, die nur sein Werk sein können. Aber

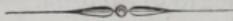
<sup>1)</sup> Wahrscheinlich unter Mitwirkung des *Don Bartolommeo della Gatta*.

<sup>2)</sup> Das Licht ist denjenigen an der Südseite nie günstig. An sonnigen Vormittagen 10—12 Uhr haben sie wenigstens ein starkes Reflexlicht. Wer übrigens die Kunstwerke des Vaticans geniessen will, schone die Augen unterwegs, namentlich auf und jenseits der Engelsbrücke und auf dem Platz von S. Peter, und nehme hier lieber den Umweg hinter den Colonnaden herum.

die figurenreiche Erzählungsweise jenes Jahrhunderts, die sich hier in breitem Format ergeht, drückt mehr als einmal das wesentliche Factum dergestalt zusammen, dass das Auge sich ganz an die lebensvollen Einzelheiten, an die angenehme Fülle hält, z. B. an die landschaftlichen und baulichen Hintergründe. Hier, in der Nähe der Propheten und Sibyllen, in der Nähe der Stanzen und Tapeten wird man inne, warum ein Rafael und ein Michelangelo kommen mussten und wie sehr diese in lauter Leben und Charakter sich selbst verlierende Kunst es nöthig hatte, wieder auf das Höchste zurückgewiesen zu werden.

Und doch ist auch dieses Höchste hier stellenweise anzutreffen. In Ghirlandajo's „Berufung des Petrus und Andreas zum Apostelamt“ ist dem Ereigniss die ergreifendste und feierlichste Seite abgewonnen und zur Hauptsache gemacht; es ist wie eine Vorahnung von Rafaels „Fischzug Petri“ und „Pasce oves meas!“ —

Die Pracht der Ausstattung, welche in diesen Gemälden herrscht, entspricht ganz dem Sinne Sixtus IV., der die Vergoldung und das Leuchten der Farben über die Maassen liebte.



Inzwischen war in Oberitalien die Schule von Padua unabhängig von den Florentinern und auf einem eigenthümlichen Umwege zum Realismus durchgedrungen. Ihr Gründer, *Francesco Squarcione* (1394—1474), hatte in Italien und Griechenland antike Statuen, Reliefs, Ornamentstücke etc. gesammelt, nach welchen in seiner Werkstatt studirt wurde, emsig, aber ganz einseitig. Von irgend einem Eingehen auf das Lebensprincip der antiken Sculptur, welches auch für die Malerei belehrend und theilweise maassgebend hätte sein können, war nicht die Rede. Man schätzte an ihr nicht die Vereinfachung der Erscheinung, auch nicht die dadurch erreichte Idealität, sondern den Reichthum der Detailbildung, vermöge dessen vielleicht spätere, raffinirte Sculpturen gerade die meiste Verehrung genossen. Diese Bestimmtheit der Lebensformen, die sich hier vorfand, im Gemälde wiederzugeben, war nun das Ziel der Schule; daher ihre plastische Schärfe und Härte. Sodann entlehnte die sehr ornamentliebende Schule eine Menge decorative Elemente von den genannten und andern Resten des Alterthums, namentlich römischen Gebäuden.

Zugleich aber war auch der realistische Trieb des Jahrhunderts gerade hier sehr stark, und mischte sich auf eine ganz wunderliche Weise mit dem Studium der Antiken. Er gab die Seele, letzteres nur einen Theil der Aeusserungsweise her. Vorzüglich in der Gewandung bemerkt man das Aufeinandertreffen der beiden Richtungen; Wurf und Haltung wollen etwas Antikes vorstellen, welches aber durch facettenartige Glanzlichter, tiefe Schatten und übergenaue Ausführung der Einzelmotive wirklich gemacht werden soll. — Ausserdem sind die tiefen, saftigen Farben, das sehr entwickelte Helldunkel und die scharfe und kräftige Modellirung durchgehende Verdienste der Schule.

[Von *Squarcione* selbst befinden sich zwei ächte Bilder, aus der Familie Lazzara stammend, in der städtischen Gallerie zu Padua, a ein Altarbild mit dem studirenden S. Hieronymus in der Mitte, alterthümlich fein und ziemlich charakterlos, und eine bezeichnete Madonna, Halbfigur, unter Fruchtgehängen, eher der Vorstellung von *Squarcione* entsprechend. <sup>1)</sup> — Von einem seiner nächsten Schüler, b *Marco Zoppo*, Altarbilder in Bologna in der Sacristei der Kapuzinerkirche, ein anderes im Collegio di Spagna. — *Zoppo* ist voll Charakter und zierlich in der Ausführung, bei einzelнем Unschönen und Barocken. Ihm verwandt ist *Gregorio Schiavone*. — Mr.]

*Squarcione's* Einfluss reichte zunächst bis nach Toscana hinein durch den schon als Lehrer *Signorelli's* erwähnten *Piero della Francesca* aus Borgo San Sepolcro. Seine Fresken im Chor von S. Francesco zu Arezzo (bestes Licht: gegen Abend), die Geschichten Constantins und des wahren Kreuzes darstellend, zeigen in ihren erhaltenen Theilen eine so energische Charakteristik, eine solche Bewegung und ein so leuchtendes Colorit, dass man den Mangel an höherer Auffassung der Thatsachen völlig vergisst. (Rumohr's a abschätziges Urtheil ist mir ein Räthsel.) — Eine Magdalena, neben der Sacristeithür des Domes von Arezzo, ist trefflich und wohl

<sup>1)</sup> [Eine Madonna mit einem betenden weissen Mönche, im Pal. Manfrin zu Venedig, (1447); die „Sibylle mit Augustus“, in der Pinacoteca zu Verona, gelten für unecht.]

erhalten. — (Ein kleiner S. Hieronymus in einer Landschaft, Akad. a von Venedig, ist sehr verletzt.) — [Der interessante Meister muss auch in seinem Geburtsort aufgesucht werden, wo der auferstehende Christus, Wandgemälde im Monte di Pietà, eine Altartafel in der Capelle des Hospitals u. A. hohe Bedeutung hat. — In Rimini (S. Francesco), das Fresco des Sigismondo Pandolfo Malatesta vor d. h. Sigismund knieend. — In Urbino (Sacristei des Domes) das kostbare miniaturartige Bildchen der Geisselung Christi. — Mr. — In der städt. Galerie daselbst (aus S. Chiara stammend) ein Architekturbild der sonst auf Intarsien (s. o. S. 171, a, e) beliebten idealen Art. — Fr.]

Auf Ferrara wirkte Squarcione zunächst durch *Cosimo Tura* (1430—1496). In dem dortigen Palazzo Schifanoja oder Scandiano ist der grosse obere Saal in den 1470er Jahren von ihm (theilweise, ja vielleicht grössertheils von *Piero della Francesca*?) ausgemalt. [Man unterscheidet leicht Tura's wulstige Malereien von den lebensvollen, naturgetreu scharf und meisterlich ausgeführten Monaten März bis September, welche Piero oder dessen Schüler, der ältere *Ercole von Ferrara* malte. — Mr.] Eines der wichtigsten culturgeschichtlichen Denkmale jener Zeit! es ist das Leben eines kleinen italienischen Gewaltherrschers, Borso von Este, Herzogs von Ferrara, in derjenigen Weise verklärt, welche dem Sinn des Jahrhunderts zusagte. Eine untere Bilderreihe stellt lauter Handlungen Borso's dar, auch sehr unwichtige, in prächtiger baulicher und städtischer Scenerie, in reichen Trachten. Eine zweite Reihe enthält die Zeichen des Thierkreises mit unergründlichen allegorischen Nebenfiguren auf blauem Grunde, eine dritte Götter und Allegorien auf Triumphwagen, von symbolischen Thieren gezogen, nebst Scenen aus dem Menschenleben, welche allerlei Künste und Verrichtungen darstellen. Das Ganze ist wieder eine von jenen astrologisch-sinnbildlichen Encyclopädien (wie die des Miretto in Padua, S. 786, c), in deren Geheimniss zu sein das Glück der damaligen Gebildeten war. (Die meist brillante Ausführung bis hoch hinauf so miniaturartig fein, dass man eines Rollgerüstes zur Besichtigung bedarf. Die Hälfte verloren.) — Von Tura im Chor des Domes von Ferrara (ehemals Orgelflügel) eine Verkündigung und ein S. Georg, mit sehr schönen jugendlichen Köpfen; — in der städt. Galerie ein stehender S. Hieronymus aus S. Girolamo. h

Auch *Stefano da Ferrara* [nicht zu verwechseln mit einem jüngern  
 a *Stefano Falzagalloni*, von dem Mehreres in der Gallerie zu Ferrara.  
 — Fr.] war Squarcione's Schüler. An Ort und Stelle sieht man späte  
 Werke, in welchen er mit Garofalo u. A. zu wetteifern scheint (Ateneo:  
 b Madonna mit 2 Heiligen; 12 Apostelköpfe). Frühere Arbeiten der  
 c energischen paduanischen Weise: zwei Madonnen mit Heiligen, in  
 der Brera zu Mailand. [Nr. 73 eher *Cristoforo Caselli* von Parma;  
 Nr. 121 eines der besten altferraresischen Bilder überhaupt. — Mr.]

Auch die übrigen Ferraresen des XV. Jahrh. sind sämmtlich mehr  
 oder weniger von Padua abhängig. Wie alle alten Lombarden kön-  
 nen sie sich mit den Florentinern schon deshalb nicht messen, weil  
 die bewegte Darstellung des Geschehens ihre Sache nicht war, sodass  
 sich z. B. selbst ihr Raumgefühl nur unvollkommen entwickelte. Aber  
 der Ernst ihres Realismus, die Bestimmtheit ihrer Formen, die treff-  
 liche Modellirung und das Helldunkel das sie selbst in Temperabildern  
 erreichen, geben ihren Werken einen bleibenden Werth.

d So *Francesco Cossa*. Seine Madonna mit S. Petronius und S. Jo-  
 hannes d. Ev. (in der Pinacoteca von Bologna, 1474) ist in den Köpfen  
 baurisch reizlos, und doch um jener Vorzüge willen ein treffliches  
 e Werk. — Seine grosse Marter S. Sebastians (in S. Petronio ebenda,  
 5. Cap. 1.) [neuerlich dem *L. Costa* zugeschrieben. — Fr.] zeigt die-  
 selben Tugenden mit gemässigten, selbst würdigen und schönen  
 Charakteren. Der italienische Realismus taucht nur für Augenblicke  
 tief unter; immer von Neuem schmiegt er sich dann der Schönheit an.

*Lorenzo Costa* (1460—1535), dessen Hauptwerke sich sämmtlich  
 in Bologna befinden, gerieth hier in einen merkwürdigen Austausch  
 mit Francesco Francia, dessen Schüler er sich schlechtweg, aber doch  
 nur mit halbem Rechte nennt. Er brachte in dieses Verhältniss einen  
 ganz wohlgefesteten Realismus und eine viel grössere Kenntniss mit  
 als Francia damals besass; er beugte sich vor dem Schönheitssinn  
 und dem Seelenausdruck des letztern, behielt aber gehörigen Orts  
 eine gesündere Empfindungsweise vor diesem voraus. — In S. Petronio  
 f ist das Altarbild der 7. Cap. 1., thronende Madonna mit vier Heiligen  
 und einer herrlichen Lunette von musicirenden Engeln, jedem Francia  
 gleichzustellen. Ebenda, 5. Cap. 1., die 12 Apostel, Gestalten ohne  
 Grossartigkeit, mit gewaltigen, aber gut gezeichneten Händen und  
 g Füßen, dabei sehr ernst ergriffen. — Hinten im Chor von S. Giovanni  
 in monte: Mariä Krönung mit sechs Heiligen, welche hier, wie in der

Schule von Bologna-Ferrara überhaupt, gruppirt und nicht bloss wie bei den Peruginern in einer Reihe aufgestellt sind. — Ebenda, 7. Cap. r., noch ein Hauptbild, thronende Madonna mit köstlich naiven Musikengeln und Heiligen. Das Bild im Chor ist zugleich eins der ausgezeichnetsten Specimina für die Behandlung der Landschaft, in welcher Costa zuerst eine Ahnung von gesetzmässigen, mit den Figuren in Harmonie stehenden Linien und eine bedeutende Meisterschaft der Töne entwickelt. Es sind meist schöne Thaleinsenkungen mit reicher Vegetation und Aussichten in eine sanfte, nicht phantastische Ferne. — An den Fresken, welche ihm in S. Cecilia angehören (s. unten, das 4. Bild l. und das 4. r.) ist vielleicht die Landschaft geradezu das Beste. — Die grossen auf Leinwand gemalten Temperabilder in der Cap. Bentivoglio zu S. Giacomo maggiore erscheinen theils völlig übermalt, theils befangen durch das Sujet, welches über Costa's Kräfte ging (die beiden unergründlich allegorischen Trionfi), theils ungerne gemalt (die Madonna mit der hässlichen, barock costümirten Familie Bentivoglio). — Die Himmelfahrt Mariä in S. Martino (5. Alt. l.) mag zwischen Costa und irgend einem Peruginer streitig bleiben. — In Ferrara (ausser einem nicht bedeutenden Bild im Ateneo) ein berühmtes Werk aus der Kirche alle Esposte [sehr verdorben im Besitz des Marchese Strozzi]. — Von seinem Schüler *Ercole Grandi* d. Jüngern z. B. mehrere einzelne Figuren in der Sacristei von S. Maria in Vado; ein S. Sebastian mit 2 andern Heiligen und der Stifterfamilie in S. Paolo, rechts neben dem Chor. [Ein echt bezeichnetes Bildchen, S. Georg in Landschaft, Pal. Corsini zu Rom, S. VIII. Nr. 12.]

An Costa und Francia zugleich erinnert der schwächliche *Domenico Panetti*. In Ferrara: Ateneo: eine Heimsuchung und ein S. Andreas; — Sacristei von S. M. in Vado: die Fahrt der heiligen Familie über den Nil, ein gemüthliches Frescobild; — Chor von S. Andrea: alte Altar- oder Orgelflügel mit dem englischen Gruss und 2 Heiligen, schon in Garofalo's Art. — Ganz in Francia's Nachahmung versenkt erscheint *Micchele Cortellini*: in S. Andrea, 3. Cap. r., eine thronende Madonna mit 4 Heiligen (1506<sup>1</sup>). — Von Costa's bedeutendstem Schüler, *Mazzolino*, wird beim XVI. Jahrh. die Rede sein.

1) Die thätige Stadtbehörde von Ferrara wollte auch dieses Bild in das Ateneo übertragen lassen und an Ort und Stelle durch eine jener trefflichen Copien ersetzen, womit besonders der Maler *Candì* den alten Ferraresen ein doppeltes Dasein verliehen hat.

Der bedeutendste Träger derjenigen Kunstentwicklung, welche von Padua ausging, ist jedenfalls der grosse Paduaner *Andrea Mantegna* (1430—1506). (Vgl. S. 277, a; 295, b.)

Sein wichtigstes Werk sind die Malereien aus den Legenden des heil. Jacobus und des heil. Christoph in der Capelle dieser Heiligen a in den Eremitani zu Padua. (Ausgeführt mit Hilfe des *Bono, Ansuino* und *Pizzolo*.) Es ist nicht die höhere Auffassung der Momente, wodurch er hier die Florentiner übertrifft; das Flehen des Jacobus um Aufnahme ist nicht eben würdig; bei der Taufe des Hermonogenes erscheinen die meisten Anwesenden sehr zerstreut; das Schleppen der St. Christophsleiche ist eine der blossen Verkürzung zu Gefallen gemalte Goliathscene. Aber an Lebendigkeit des Geschehens und an vollkommener Wahrheit der Charaktere hat kaum ein Florentiner Aehnliches aufzuweisen. Man betrachte z. B. das wirre Durcheinanderrennen der Widersacher des heil. Jacobus, wo er die Dämonen gegen sie aufruft; oder wie in dem „Gang zum Richtplatz“ das blosses Innehalten des Zuges ausgedrückt ist; oder die Gruppe der auf S. Christoph Zielenden, die sich im lebhaften Erstaunen nach dem von einem Pfeil ins Auge getroffenen Präfecten umsehen; oder die der bekehrten Kriegsknechte. Um der höchst genauen, selbst scharfen Ausführung willen begnügte sich M. (wie überhaupt die paduanische Schule, z. B. die Maler des Pal. Schifanoja) nicht mit dem Fresco, sondern versuchte von Bild zu Bild andere Malarten. Reichthum der entferntern Gruppen, der baulichen und landschaftlichen Hintergründe, der mit Faltenwerk, Glanzlichtern, Reflexen u. s. w. überladenen Gewandung. — Ganz neu und dem M. eigen erscheint die mehr oder weniger durchgeführte Perspective, das Festhalten eines Augenpunktes. Er ist neben Melozzo der einzige Oberitaliener dieser Zeit, welcher ein durchgebildetes Raumgefühl besitzt. Mehrere der schon genannten Florentiner müssen, wenn auch nur mittelbar, von ihm gelernt haben. — Im Ganzen erinnert er viel an Benozzo, nur erscheint dieser neben ihm wie ein anmuthiger Improvisor neben einem Kunstdichter.

b Andere Fresken in Mantua, Castello di corte, Stanza di Mantegna, jetzt Archivio notarile; Scenen aus dem Leben des Lodovico Gonzaga in anmuthigen Landschaften, an der Decke mythologische Darstellungen grau in grau.

Unter seinen Staffeleibildern ist die stark restaurirte Gestalt der

heil. Eufemia im Museum von Neapel (1454) das früheste und vielleicht grossartigste Programm der ihm erreichbaren Idealschönheit. [Das vortreffliche, echt bezeichnete Werk war 1866 als Copie im Vorrath!] In kleinern Bildern geht seine Ausführung in eine prächtige Miniatur über. Das dreitheilige Altärchen in den Uffizien (Tribuna) und eine kleine Madonna in Felslandschaft (dies. Sammlung, Nr. 1025) sind in diesem Betracht wahre Juwelen, obwohl die Charaktere nirgends gross und mit Ausnahme des Madonnenkopfes kaum angenehm sind. — Von grössern Altarbildern ist nur dasjenige auf dem Hochaltar von S. Zeno zu Verona (Madonna mit Heiligen) in Italien geblieben; ein Hauptwerk für das ganze Empfinden und Können der Schule. In Turin eine Madonna mit fünf Heiligen in Halbfigur. [Auch die sog. Grabcapelle des Mantegna in S. Andrea zu Mantua besitzt das Altarbild einer h. Familie von ihm. — Mr.] — In der Brera zu Mailand, u. a. Nr. 111, das grosse Temperabild eines heil. Bernardin mit Engeln (1460?) auch als decoratives Prachtstück merkwürdig; [vielmehr von *Fr. Bonsignori*; höchst bedeutend das aus 12 Tafeln bestehende Altarwerk, Nr. 105, lauter einzelne Heiligengestalten, mit dem minutiösesten Detail. — Ein Altarbild auf Leinwand von grossen Dimensionen im Pal. Trivulzi zu Mailand; — eine kleine, schön gedachte und durchgeführte Madonna in der Gallerie zu Bergamo. — Fr.] — In Scenen des Affektes ist Mantegna bisweilen derb und unschön, wie z. B. die Pietà in der vaticanischen Gallerie, ein sehr energisches und vielleicht echtes Bild<sup>1)</sup>, zeigt.

Manches führt dann entschieden mit Unrecht seinen Namen. Drei kleine phantastische Legendenbilder im Pal. Doria zu Rom möchten eher von einem Ferraresen sein; [Wahrscheinlich von *Ansuino*, dem oben erwähnten Gehülfen des Meisters in der Eremitani zu Padua. — Mr.] — vier Miniaturbilder im Pal. Adorno zu Genua sind wenigstens höchst bezeichnende Beispiele für die antikisirende und allegorische Richtung seiner Schule, welche hier in ein angenehmes Rococo ausmündet: der Triumph der Judith; der Triumph über Jurgurtha; Amor von den Nymphen gefesselt; Amor gefangen weggeführt. [Eher florentinisch, zwischen Botticelli und Ghirlandajo; ein dazu gehöriges fünftes Bild, der Triumph der Keuschheit in der Gallerie zu Turin, Nr. 587. — Mr.]

---

1) Oder eher von *Bartol. Montagna*? [Frühes Bild des *Giovanni Bellini*. — Mr.]

Einer lebte in dieser Zeit, der in der Darstellung des perspectivischen Scheines der Dinge noch über Mantegna hinaus ging: *Melozzo da Forli*, Schüler vielleicht des Squarcione, jedenfalls des P. della Francesca. Man sieht in Rom über der Treppe des Quirinals einen Christus von Engeln umschwebt, in der Stanza capitolare der Sacristei von S. Peter ein paar Bruchstücke von Engelfiguren; — es sind arme Fragmente eines wunderherrlichen Ganzen, nämlich der in Fresco gemalten, im vorigen Jahrhundert zerstörten Halbkuppel des Chores von SS. Apostoli. Die verkürzte Untersicht, damals wohl als grosse Neuerung bestaunt, wurde seit Correggio tausendmal von Künstlern dritten Ranges überboten und berührt uns jetzt nur historisch; Melozzo's viel grössere Seite ist, dass er zu einer völlig freien, edel sinnlichen Jugendschönheit durchgedrungen war und sie mit begeisterter Leichtigkeit (vielleicht einst in hundert Gestalten!) vorgebracht hatte.

— [Das Frescobild in der vaticanischen Galerie, Sixtus IV, mit seinen Nipoten, unter denen der künftige Julius II. schwer heraus zu erkennen ist, in der Mitte knieend der gelehrte Platina, in strengem paduanischen Styl gemalt, ist durch die scharf charakteristischen Portraitgestalten, die reiche perspectivische Architektur und meisterliche helle Färbung sehr interessant. — Von ihm die Decke einer Capelle in S. Biagio e Girolamo zu Forli, 1. Cap. I. mit erstaunlichen Verkürzungen — Fr.]

[Mit Piero della Francesca und Melozzo stehen im nächsten Zusammenhang die Künstler der Mark Ancona und des Herzogthums Umbrien, deren Werke ausserhalb der weniger besuchten heimathlichen Stätten, namentlich in der Brera zu Mailand, aufzusuchen sind. — *Fra Carnevale*, eigentlich *Bartolommeo Corradini* aus Urbino (gest. 1484) zeigt sich als Nachfolger des Piero della Francesca. Brera, Nr. 107: Madonna mit Engeln und Heiligen, vor ihr knieend Herzog Federigo von Urbino in Stahlrüstung; Perugia, städt. Galerie, ein staffelförmig aufgebautes Bild mit Verkündigung, thronender Madonna und Heiligen; in der Kirche S. M. delle Grazie bei Sinigaglia die Verkündigung. — Rafaels Vater, *Giovanni Santi* steht unter ähnlichen Einflüssen. Als sein Hauptwerk werden die Fresken in der Dominikanerkirche zu Cagli gerühmt. In Urbino hat die städt. Galerie mehreres, darunter ein grosses Altarwerk aus S. Francesco, Madonna mit 4 Heiligen u. d. Stifter, etwas mager doch von farbigem Schmelz. In Fano, Hospitalkirche S. Croce, eine vortrefflich thronende Madonna mit vier Heiligen. — *Marco Palmezzano* aus Forli ist Melozzo's eigent-

licher Schüler, dessen Bedeutung er bei weitem nicht erreicht. Von seinen geistig beschränkten, prosaisch bürgerlichen Heiligengestalten, welche mit ängstlichem Ausdruck bei einander stehen, zahlreiche Exemplare in Forli; eins der Besten zu Matelica, S. Francesco de' Zoccolanti. In der Brera, Nr. 103, eine Geburt Christi 1492; Nr. 127, eine Madonna mit vier Heiligen (1493) und, Nr. 166, eine Krönung der Maria. Unverändert im Styl sind die sehr späten Bilder (von 1537) in den Uffizien, Nr. 1095, das Bild des Gekreuzigten in bedeutender Felslandschaft; im Museum des Lateran zu Rom eine thronende Madonna mit vier Heiligen nebst einem wahrscheinlich gleichzeitigen Gegenstück. — *Girolamo Genga*, aus Urbino (1476—1551), auch Bildhauer und Baumeister, Schüler des Signorelli und Perugino, ist in einem spätern Bilde der Brera, Nr. 80, Versammlung von Heiligen mit einer Glorie darüber auf schwarzem Grund übel vertreten. — Mr.]

(*Timoteo della Vite*, dessen Jungendarbeiten hierher gehören s. unter den Schülern Rafaels.)

Die Maler von Vincenza und Verona 1450—1500 sind ebenfalls wesentlich paduanisch gebildet, wenn auch bei einigen sich ein (mässiger) Einfluss des Giov. Bellini zeigt; auf Farbenpracht und Charakteristik der Venezianer gehen sie nur wenig ein.

Für Vincenza ist der mürrische, aber ehrliche und gründliche *Bartolommeo Montagna* zu nennen. — Drei Bilder in der dortigen Pinacoteca; in S. Corona das grosse Temperabild auf Leinwand links neben der Thür; — im Dom vielleicht die Malereien der vierten Capelle links; — ebenda, fünfte Capelle rechts, zwei Apostel und vielleicht auch die Anbetung des Kindes. — Grössere Altarbilder in der Akad. zu Venedig und in der Brera zu Mailand. — Treffliche Fresken von ihm in SS. Nazaro e Celso zu Verona, Cap. di S. Biagio, 1493; — vier Bilder im Chor derselben Kirche. [Ebendasselbst, 1. Kapelle links, zwei Tafeln mit je zwei sehr schönen Heiligengestalten. — Hauptbild von 1500 in der Kirche des Monte Berico bei Vincenza. — Grosses Altarbild in S. Giov. Ilarione, zwischen Verona und Vincenza. Desgl. im Seminario zu Padua. Ein bedeutendes Bild besitzt die Sacristei der Certosa bei Pavia. — Mr.]

Von vicentinischen Zeitgenossen: hauptsächl. *Giov. Speranza* und *Marcello Fogolino*, Bilder in der Pinacoteca und gute Fresken in S. Lorenzo, Cap. links neben dem Chor.

In Verona ist Einiges von *Pisanello* eigentlich *Vittore Pisano* (ca. 1350—1452) erhalten, der gleichzeitig und sogar unabhängig neben Squarcione den Styl des XV. Jahrh. beginnen half. (Ruiniertes Fresco einer Verkündigung in S. Fermo, Wand über dem Chor.) [Von diesem bedeutenden und unabhängigen Meister der Veroneser Schule (jetzt wesentlich als Medailleur genannt) ferner in S. Anastasia: rechts oben vom Chor-Bogen S. Georg den Drachen tödtend; wahrscheinlich von ihm Geburt und Vermählung der Jungfrau, zierlich gestrichelte helle Bildchen in der Galerie Doria zu Rom. — Mr.] — Die Uebrigen stehen alle unter Mantegna's Einfluss. — Anonyme Fresken in S. Anastasia, Capellen rechts und links vom Chor. *Francesco Buonsignori*, ein Geistesverwandter des Montagna: Madonnen mit Heiligen in der Pinacoteca zu Verona (1488) und in S. Fermo, Cap. neben dem linken Querschiff (1484). [In der Brera der sonst dem Mantegna zugeschriebene S. Bernardin, Nr. 111. — Fr.] Bilder von *Girol. Benaglio* (1487) in der Pinacoteca.

Von *Liberale da Verona* Bilder in mehrern Kirchen<sup>1)</sup> [u. A. im Dom eine Anbetung d. Könige mit reicher Landschaft]. Fresken in S. Anastasia, z. B. über dem 3. Alt. rechts; ein grosser S. Sebastian in der Brera zu Mailand, hart und scharf, ein vortreffliches Actbild im paduanischen Sinne. — Von *Girol. dai Libri* u. a. in S. M. in Organo, rechts vom Portal, eine schöne Madonna mit Heiligen unter Lorbeern; [ein Hauptbild in d. Kirche S. Giorgio in Braida — Mr. — in der Kapelle des Arcivescovado drei kleinere Tafelbilder; Fr.] — in der Pinacoteca eine herrliche Anbetung des (kühn gezeichneten) Kindes mit Heiligen; und eine thronende Madonne mit Heiligen. — [*Domenico Morone* (geb. 1442) malte noch 1503 das Refectorium am ehem. Kloster S. Bernardino. — Fr.] Sein berühmterer Sohn *Franc. Morone* (1474—1529), Lehrer des *Girol. dai Libri*, von welchem er oft schwer zu unterscheiden ist, nähert sich in zwei schönen Bildern der Pinacoteca, einem verklärten mit Maria und Johannes d. T. auf Wolken stehenden Christus und einem Gekreuzigten (1498), dem *Giov. Bellini* am Meisten; — in den edeln Fresken der Sacristei von S. M. in Organo (Halbfiguren von Heiligen, und in einem Mittelfeld der Decke: der verkürzt schwebende Salvator mit Heiligen) erscheint er als ein

<sup>1)</sup> Der Verf. besuchte diese Gegenden das letztmal gegen Ende der Fasten und fand unglücklicher Weise die Kirchenbilder meist verhüllt. — Für die Fassadenmalereien von Verona vgl. S. 294 ff.

ausgebildeter Meister des XVI. Jahrhunderts. [*Caroto* und *Mocetto* siehe unten.]

Je weiter man nach Westen dringt, desto mehr schwindet die paduanische Kenntniss der Lebensformen und die Lust an deren scharfer Bezeichnung, hört auch wohl z. B. bei einigen piemontesischen Malern ganz auf.

Schon der Brescianer *Vincenzo Foppa* d. ä. erreicht in seinem Frescobild der Marter S. Sebastian's (Brera zu Mailand) die Durchbildung selbst der Veroneser nicht mehr. [Von ihm Mehreres in den Kirchen zu Brescia; ein reicher Freskeneyklus im ehem. Capitelsaal zu S. Barnaba, jetzt Druckerei. Sein Hauptbild in der Akademie Carrara zu Bergamo ist die Kreuzigung monochromatisch in grünlichem Ton ausgeführt (1456).]

In S. Pietro in Gessate zu Mailand malten *Vincenzo Civerchio* aus Crema, *Bernardino Buttinone* und *Bernardino Zenale* aus Treviglio, deren Werke schwer zu unterscheiden sind, die jetzt sehr verdorbenen Fresken den Capellen S. Antonius und S. Ambrosius (2. u. 3. Cap. l.) — Civerchio ist u. A. in Brescia (S. Barnaba), die beiden Bernardino's in ihren Geburtsort (Chorumgang der Kirche S. Martino) aufzusuchen. — Von *Bramantino*, eigentlich *Bartolommeo Suardi*, eine Madonna von reicher und voller Bildung, mit zwei Engeln (in der Brera); eine Lunette über der Thür von S. Sepolcro; dann die Gewölbefresken der Brunocapelle in der Certosa von Pavia.<sup>1)</sup> [Die grosse Madonna mit Kirchenvätern und Donatoren (Brera) Nr. 344, wird dem Zenale auf's Gerathewohl zugeschrieben, sie zeigt verschiedene Hände aus der Bottega des Leonardo; das einzige ächt bezeichnete Bildchen von ihm in der Akademie Carrara zu Bergamo. — Buttinone's bezeichnetes Bildchen in der Gallerie der Familie Borromeo auf Isola Bella ist ein Muster von Zierlichkeit. — Mr.]

Der vielbeschäftigte *Borgognone* (eigentlich *Ambrogio Fossano*, st. nach 1522; vgl. S. 199, b), thut in einzelnen kleinen Frescoscenen bedeutende Würfe (Malereien hinten in S. Ambrogio: Christus unter den Schriftgelehrten, der Auferstandene mit Engeln, Pietà, Alles übermalt); — bei grossen Aufgaben aber (Chornische von S. Simeoniano) nimmt sich die Uebertragung der Gedanken des XIV. Jahrh.

<sup>1)</sup> [Letztere eher von *Borgognone*; dagegen ächt eine squarcioneske Anbetung in der Ambrosiana. — Fr.]

in ziemlich leblose Formen des XV. ganz matt aus. Eine grosse  
 a Himmelfahrt Mariä (Brera) erinnert an abgestandene Peruginer. Einzelne  
 Madonnen, mit Engeln, die hie und da vorkommen, haben dagegen  
 eine höchst liebenswürdige Gemüthlichkeit. — Bedeutende  
 b Fresken in der Certosa von Pavia [wo auch seine frühesten und bedeutendsten  
 Bilder, die Kreuzigung von 1490, 4. Cap. r., Ambrosius mit 4 Heiligen, 6. Cap. l. — Verschiedenes beim Duca Scotti in Mailand,  
 c sein Hauptbild in der Ambrosiana verräth durch den blassen Fleischtone die  
 Abstammung von Zenale. — Mr.] — (Allerlei Malereien dieser  
 d alten Schule, auch in der Art Borgognone's, in Madonna della grazia bei  
 Locarno, Tessin.)

[Von einer Anzahl anderer lombardischer Maler, welche den Styl  
 des XV. Jahrh. mehr oder weniger bis über 1540 hinaus beibehielten,  
 sind zu erwähnen: *Foppa* d. jüngere, ein schwacher Nacheiferer des  
 Rumanino, nur in Brescia vorkommend. *Girolamo Giovenone* aus  
 Vercelli, ein schwacher Vorläufer der in Gaudenzio Ferrari gipfelnden  
 e piemontesischen Schule; Bilder von ihm in Turin. — *Macrino d'Alba*,  
 gleichfalls Piemontese, ist ebenfalls in Turin vertreten; sein  
 Hauptbild, durch kräftige und strahlende Farbe ausgezeichnet (1496)  
 f ziert den 2. Altar r. in der Certosa zu Pavia. Die Bilder der beiden  
 g ältern *Piazza*, *Albertino* und *Martino*, in den Kirchen Incoronata u.  
 S. Agnese von Lodi und der Umgegend zeigen Einflüsse von Borgognone  
 und Cesare da Sesto, während die glänzende Farbe auf Brescia weist. — Mr.]

*Pierfrancesco Sacchi* aus Pavia arbeitete hauptsächlich in Genua.  
 Mit seinem einfachen, hie und da peruginischen Gemüths Ausdruck,  
 seiner flandrisch reichen Ausführung bis in das kleinste Detail hinein,  
 und mit den prächtigen landschaftlichen Hintergründen macht er  
 einen Eindruck, der ausser Verhältniss zu seiner eigentlichen Be-  
 h gabe steht. S. Maria di Castello, 3. Altar rechts, drei Heilige in  
 einer Landschaft; von 1526 [die übrigen Bilder sind nicht aus seiner  
 guten Zeit und nicht erwähnenswerth. — Mr.] — In S. Pancrazio,  
 k S. Petrus und Paulus, von *Teramo Piaggia*, der hier völlig als Sacchi's  
 Nachahmer erscheint (anderswo dagegen sich der römischen Schule nähert).  
 — Von *Lodovico Brea*, aus Nizza (um 1500), mehr  
 i unter niederländischem Einfluss: die Bilder der 3. Cap. links und des  
 5. Alt. rechts in S. Maria di Castello. — Bei dem ältern *Semino*  
 (*Antonio*) mischen sich Eindrücke von Sacchi, Brea und Perin del

Vaga. Sein Hauptbild, [von 1532, das er nach der Inschrift mit einem a  
Genossen „Theramus Zoalii“ (Piaggia ?) ausführte — Mr.] die Marter  
des heil. Andreas in S. Ambrogio (4. Alt. links) ist befangen, unge-  
geschickt, sehr fleissig und nicht ohne einzelne schöne Züge.

In Modena ist mir von Correggio's Lehrer *Francesco Bianchi-Ferrari* zu meinem Bedauern nichts vorgekommen. — Von den alten Localmalern in der herzogl. Galerie ist *Bartol. Bonasia* (todter b  
Christus, im Sarg stehend, mit Maria und Johannes, 1485) durch seine kräftige Färbung, *Marco Meloni* (thronende Madonna m. zwei Heiligen, 1504) durch den Ausdruck in der Art des Francia [eher Perugino — Mr.] interessant. Auch *Bernardino Losco* von Carpi (thronende Madonna mit zwei Heil., 1515) ist einer der bessern alten Lombarden; der sogen. „Gherardo di Harlem“ dagegen (grosse, figurenreiche Kreuzigung) einer der harten alten (westlombardischen?) Meister. [Ferrarese, später Stefano oder früher Costa. — Mr.]

In Parma hatte Correggio leichtes Spiel gegen Vorgänger wie *Jacobus de Luscinii*, [*Jacobo de Luschis*, 1471] *Cristofano Caselli*, gen. *Temperello*,<sup>1)</sup> *Lodovico da Parma* und *Alessandro Araldi*. c  
Bilder derselben in der dortigen Galerie; von letzterm auch kleine Scenen al Fresco in dem bei Anlass der Decoration genannten Raum d  
zu S. Paolo (S. 279, c) und eine Madonna mit zwei Heiligen in S. Gio- e  
vanni, erste Cap. rechts. — Von der Künstlerfamilie der *Mazzola*, welche sich später ganz zu Correggio schlug, lebten damals *Pierilario*, von welchem in der Galerie eine thronende Mad. mit drei Heiligen, f  
und der namhaftere *Filippo M.*, der unter allen von Padua aus ange- regten Künstlern einer der härtesten und anmuthlosesten, dabei aber kein geringer Zeichner ist. Eine sehr schwärzliche hölzerne Grab- legung von 1500 u. A. im Museum von Neapel; das Altarbild im g  
Baptisterium zu Parma; eine Bekehrung Pauli in der Galerie. [Ein h

<sup>1)</sup> [Von diesem, durchaus nicht verächtlichen Schüler des Bellini eine thronende Madonna von 1495 in der Sacristei des Salute zu Venedig; eine andere treffliche Ma- \*  
donna mit S. Ilario und Johannes d. T. bez. 1499 im Saal des Consorzio zu Parma, \*\*  
eine kleinere, dem Cima an Schmelz und Farbenreiz verwandt, auf dem 3. Altar r.  
in S. Giovanni Evangelista daselbst. In der Brera glaube ich ihm die Nr. 73 u. 334 †  
zuschreiben zu dürfen. — Mr.]

- a kräftig modellirtes Männerbildniss in der Brera, No. 241; ein ähnliches im Pal. Doria zu Rom. — Mr.] — Vielleicht das angenehmste Bild dieser Schule ist namenlos: eine thronende Madonna mit drei singenden Engeln und zwei Heiligen, in der Steccata (vordere Eckcapelle links).

---

In Venedig unterscheiden wir während der zweiten Hälfte des XV. Jahrh. zwei Generationen von Malern.

- Die erste ist von Padua aus unmittelbar abhängig; die Stylprincipien der Muranesen bilden sich danach völlig um. Wir haben bereits (S. 789, a) neben Johannes und Antonius von Murano den *Bartolommeo Vivarini* genannt. Dieser ist in seinen besondern Werken ein wahrer Paduaner; in der prächtigen und genauen Ausführung nähert er sich oft Mantegna, bleibt aber in der Farbe kälter. Die Charaktere seiner Altarbilder sind immer ernst, bisweilen höchst würdig, bisweilen fast grimmig, selten anmuthig; die decorative Ausstattung ist, wie bei diesen paduanisch gebildeten Venezianern überhaupt, ganz besonders reich. (Thronbauten, Fruchtschnüre, Laubhecken, c Luxus von Putten etc.) Thronende Madonna mit vier stehenden und vier als Halbfiguren schwebenden Heiligen etc. (1465) im Museum d von Neapel; — in Venedig: Altarwerke in der Akademie (No. 1 von e 1464, No. 14 von 1490); — in S. Giovanni e Paolo, 2. Alt. rechts (mit directen Reminiscenzen nach Mantegna, vielleicht grössern Theils v. f dem bald zu erwähnenden *Luigi Vivarini*)<sup>1)</sup>; ebenda im rechten Querschiff ein thronender S. Augustin (1473); — in S. Giovanni in Bragora eine thronende Madonna mit Seitentafeln (neben der ersten Cap. links, dat. 1478); — in den Frari ein späteres, milderer Altarwerk g (Querschiff rechts, datirt 1482) u. ein vielleicht ganz später thronender h S. Marcus mit Engeln und Heiligen (Querschiff links); — ein geringeres Werk, in S. M. Formosa (2. Alt., rechts), Madonna mit den Schutzbefohlenen unter dem Mantel.

Diese Härte und Strenge Bartolommeo's mildert sich, nicht ohne den Einfluss Bellini's, zu einer bisweilen ganz edeln Anmuth u. Fülle bei seinem jüngern Bruder oder Verwandten *Luigi Vivarini*. Mehreres in der Akademie; — eine Auferstehung in S. Giovanni in Bra-

---

<sup>1)</sup> [Ich theile diese Vermuthung. Mr.]

gora (Eingang des Chores links, dat. 1498); — [zwei ihm zugeschriebene einzelne Heilige in S. Giov. Crisostomo (beim 2. Alt., links), halte ich für *Girolamo da Santa Croce*. Mr.] — Das herrliche grosse Altarbild in den Frari (3. Cap. links vom Chor), der zwischen andern Heiligen thronende S. Ambrosius, wurde erst von *Basaiti* (s. unten) vollendet und gehört schon wesentlich der folgenden Generation an. — Dagegen ist eine Madonna mit zwei heil. Barfüßern im Museum von Neapel ein frühes Bild (1485).

*Carlo Crivelli's* Werke sind fast nur in der Brera zu Mailand zu suchen. Hart und streng, wie Bartolommeo, prunksüchtig über die Maassen, doch nicht ohne Geschmack, in einzelnen Charakteren noch dem Johannes Alamannus verwandt, dringt er wenigstens in einer thronenden Madonna (1482) zu grosser Anmuth hindurch. — Von ihm vielleicht der heil. Papst Marcus in S. Marco zu Rom (Cap. rechts v. Chor). [Die oft hässlichen, aber nie ausdruckslosen, sondern von bedeutendem innerem Leben erfüllten Gestalten dieses Meisters zeichnen sich durch eine ganz einzige klare, wie mit den durchsichtigsten Pflanzensäften bewirkte Färbung aus; ganz vorzüglich sind die schönen Blumen- und Fruchtgewinde an denen er besondere Freude hat. — Eigentlich zu Hause ist Cr. in der Mark Ancona und den kleinen Ortschaften längs der Küste bei Ascoli. Eine schöne Madonna bei den Zoccolanti von S. Francesco zu Ancona. — Mr. — Eine liebe und ausdrucksvolle Madonna im Museo cristiano des Laterans zu Rom; eine reiche Krönung Mariä von 1493 in der Brera, Galerie i Oggi.]

Von *Fra Antonio da Negroponte* ein schönes Altarbild in S. Francesco della vigna zu Venedig, rechtes Querschiff; [worin er sich als Schüler des Joh. Alamannus und Ant. da Murano erweist. Mr.] — ein fragliches Bild in der Sacristei ebenda.

Die zweite Generation beginnt mit *Gentile Bellini* (1421 bis 1507) und *Giovanni Bellini* (1426—1516), den Söhnen des *Giacomo B.*, welcher bei *Gentile da Fabriano*, später auch bei *Squarcione* gelernt hatte. <sup>1)</sup> — Die Jugend und das mittlere Alter der beiden Brüder scheint in

<sup>1)</sup> [Von ihm ein bez. Crucifix seit Kurzem in der Pinacoteca zu Verona, eine Madonna in der Galerie Tadini zu Lovere (Lago d'Iseo), eine andre in der Akademie zu Venedig, Nr. 443. — Fr.]

abhängigen Stellungen dahingegangen zu sein; von Gentile ist nur Weniges vorhanden, Giovanni's frühe Bilder verbergen sich zu meist unter fremden Namen, seine zahlreichen authentischen Werke der ihm eigenthümlichen Kunstweise aber beginnen erst mit seinem 60sten Lebensjahre. Von seinen zahlreichen Schülern nennen wir nur die folgenden: *Pierfrancesco Bissolo*, *Piermaria Pennacchi*, *Martino da Udine*, *Girol. da Santa Croce* (meist in Padua thätig), *Vincenzo Catena*, *Andrea Previtali*, *Giambattista Cima da Conegliano*, *Giovanni Mansueti* u. A. Neben Giov. Bellini's Schule, doch auf verschiedene Weise von ihr abhängig: *Marco Basaiti*, *Vittore Carpaccio*, *Lazzaro Sebastiani*, *Boccacino von Cremona*, *Marco Marziale* u. a.

Die Grösse dieser Schule ist sammt ihrer Einseitigkeit in allen Einzelnen so gleichartig (wenn auch mit grossen Verschiedenheiten) ausgeprägt, dass auch die Besprechung eine gemeinsame sein darf. Noch einmal in diesem Jahrhundert der sonst entfesselten Subjectivität ordnet sich hier der Einzelne den allgültigen Typen unter. Offenbar sind es die Besteller, welche die Schule im Grossen bestimmen.

Vor allem gab sich die Schule mit der erzählenden Malerei fast gar nicht ab und wo sie es that, steht sie mit aller Farbengluth und Einzelwahrheit doch im Gedanken neben den Florentinern unendlich zurück. Selbst in der grossen „Predigt des heil. Marcus in Alexandrien“ des *Gentile Bellini* (Mailand, Brera) handelt es sich um gleichgültig zusammengestellte Figuren von einer gewissen puppenhaften Nettigkeit; ebenso in seinem „Mirakel des heil. Kreuzes“ und in der „Procession“ mit dieser Reliquie (Akad. von Venedig). An der Fortsetzung dieser Reliquiengeschichte hat dann auch *Carpaccio* (nebst seinen Schülern *Mansueti* und *Sebastiani*) gearbeitet, welcher überhaupt hier der fast alleinige Erzähler ist; in derselben Sammlung sind von ihm auch acht grosse, figurenreiche Historien der heil. Ursula; in der Scuola di S. Giorgio degli Schiavoni zwei Reihen kleinerer Geschichten der HH. Georg und Hieronymus. Wenn naive Einzelzüge, malerisch bequeme Vertheilung im (baulich u. landschaftlich schönen) Raum, lebendige und selbst jugendlich reizende Köpfe, endlich eine oft erstaunliche Leuchtkraft der Farbe zusammen schon ein Historienbild ausmachten, so hätte C. sein Ziel erreicht. Das Interessanteste an jenen Reliquienbildern bleibt die bunte Schilderung des mittelalterlichen Venedig. — In den Uffizien: Nr. 80, *Mansueti's* Christus unter den Schriftgelehrten. — Viele historische Bilder gingen freilich

bei den Bränden des Dogenpalastes unter <sup>1)</sup>. Fresken oder gar Freskenzyklen kommen nicht vor.

Die biblischen Ereignisse, welche diese Venezianer malen, sind meist ausgesucht ruhige Scenen, deren Wesentliches sich schon im Halbfigurenbild geben liess. Nicht umsonst hat z. B. das Mahl in Emmaus hier so grosse Gunst genossen, wovon unten.

In dieser Schule bildet sich zuerst das venezianische Colorit aus. Möglich, dass sie dabei dem *Antonello da Messina*, einem Schüler der van Eyck, Einiges verdankte, der sich längere Zeit in Venedig aufhielt. [Bekanntlich befinden sich die kostbarsten Bilder dieses höchst bedeutenden Meisters im Ausland, (Paris, Berlin, Antwerpen.) In Italien befinden sich: das Porträt eines schwarzlockigen a Mannes im Pelzkleid, in den Uffizien; ein anderes in der Akademie b zu Venedig, Nr. 255; ebendasselbst das *Ecce homo* Nr. 264, aus c Palazzo Manfrin.-- Unverkennbar von ihm, und wahrscheinlich Selbstportrait, der sprechende Kopf in der Galerie Borghese zu Rom, VI. S. d Nr. 27. Ein diesem ganz entsprechendes Porträt ist aus der Galerie Lochis in die städt. Sammlung, Accademia Carrara, zu Bergamo übergegangen; ein anderes besitzt die Marchesa Trivulzi in Mailand; im Stabilimento Malaspina zu Pavia ein höchst interessantes mageres Männerportrait, bezeichnet, leider sehr verdorben.— Mr.]— Jedenfalls hatten schon die Muranesen (S. 788) den Grund gelegt. Ohne sich irgendwo in raffinierte Detailpracht zu verlieren, findet nun die Schule die Geheimnisse der Harmonie und der Uebergänge sowohl als der möglichst schönen Erscheinung der einzelnen Farbe. In letzterer

<sup>1)</sup> Der in Venedig gebildete, dann besonders in Padua thätige Bergamaske *Girolamo da Santa Croce* mag hier nur beiläufig genannt werden. Am bekanntesten durch seine frühern Bilder mit kleinen Figuren (Marter des h. Laurentius im Museum \* von Neapel), hat er später sich die Freiheit der grossen Meister nicht unbefangen aneignen können. Glorie des h. Thomas Becket, in S. Silvestro zu Venedig, 1. Alt. 1.; — grosses Abendmahl (1549) in S. Martino, über der Thür; — in S. Francesco zu Padua die Fresken der 2. Cap. r. Sein Colorit bleibt venezianisch glühend. — Von einem Landsmann *Francesco*, eigentlich *Rizzo da Santa Croce*, ein Abendmahl in S. Francesco † della vigna, 2. Cap. 1., etc., [frühe Bilder, von 1513 in der Akademie zu Venedig; \* † später ahmte er dem Girolamo da S. Cr. in kleinen Bildchen mit vielen Figuren nach; † \* u. A. im Museo Correr und anderwärts. — Mr.]

Beziehung erstrebte sie durchaus nicht eine illusionsmässige Stoffbezeichnung; in den Gewändern giebt sie glühende Transparenz, im Nackten aber jenes unbeschreiblich weiche und edle Leben der Oberfläche, welches theils durch die sicherste, nicht in schwarzen Schatten, sondern in lauter farbigen Tönen sprechende Modellirung, theils durch Geheimnisse der Lasirung hervorgebracht wurde und zwar auf hundert verschiedene Weisen <sup>1)</sup>. Neben diesen Leistungen erscheint alles Paduanische wie eine längst überwundene Vorstufe. Der Grösste der Schule, Giov. Bellini, ist es auch im Colorit und im Vortrag; andere behalten einige Schärpen (Carpaccio, selbst Cima) oder neigen sich dem weichen Zerfliessen zu. (Bellini selbst geht bisweilen auf duftige Leichtigkeit aus.)

An Fülle von Lebensmotiven erreicht diese Schule die Florentiner natürlich lange nicht, allein ihre Gestalten sind doch in der Regel leicht, selbst edel gestellt und bewegt. Der heil. Sebastian als stehende Aufgabe hielt die Zeichnung des Nackten in einer bedeutenden Höhe. Die Gewandung gehorcht zwar mehr den Gesetzen des Farbensanzen als einem höhern Liniengefühl; immerhin bleibt sie freier von kleinlichen Motiven und Ueberladung als z. B. bei Filippino Lippi. Die Hauptsache sind aber dem Venezianer die Charaktere. Nicht zu scharfen und dadurch effectreichen Contrasten, sondern als Töne eines und desselben Accordes stellte er sie zusammen; nicht überirdisches Sehnen, nicht jäher Schmerz, sondern der Ausdruck ruhigen Glückes sollte sie beseelen; dieser, in energischen und wohlgebildeten Gestalten ausgesprochen, ist es, welcher den Sinn des Beschauers mit jenem innigem Wohlgefallen erfüllt, das keine andere Schule der Welt auf dieselbe Weise erweckt. Der Typus dieses Menschengeschlechtes steht der Wirklichkeit noch so nahe, dass man es für möglich hält, solche Charaktere anzutreffen und mit ihnen zu leben. Rafael verspricht dergleichen nicht; abgesehen von der idealen Form stehen uns seine Gestalten auch durch hohe Beziehungen und Actionen ferner.

*Giov. Bellini* wird zwar von den meisten Genannten irgend einmal zur günstigen Stunde auch in den Charakteren erreicht, bleibt aber doch bei weitem der Grösste. Wahrscheinlich gehört ihm schon

\* <sup>1)</sup> In den Uffizien ist die dem Bellini zugeschriebene Zeichnung auf Gypsgrund merkwürdig, welche den Leichnam Christi von 7 Personen umgeben darstellt.

(für Venedig) die neue Anordnung der Altarwerke an: statt der Theilung in Tafeln rücken die einzelnen Heiligen zu einer Gruppe um die thronende Madonna, zu einer „Santa Conversazione“ zusammen, die von einer offenen oder mit einer Mosaiknische geschlossenen Halle (vgl. S. 259, Anm. 1) schön architektonisch eingefasst wird; zudem baut er auch seine Gruppe fast mit derselben strengen, schön aufgehobenen Symmetrie wie Fra Bartolommeo. Seit dem unseligen Brand in S. Giovanni e Paolo, welcher Bellini's grösstes Altarbild nebst dem Petrus Martyr Tizians zerstörte, sind noch zwei grosse Altarbilder ersten Ranges von ihm in Venedig vorhanden: in S. Zaccaria (zweiter Alt. links, vom Jahr 1505), und in der Akademie. Das Beisammensein der heil. Gestalten, ohne Affect, ja ohne bestimmte Andacht, macht doch einen übermenschlichen Eindruck durch den Zusammenklang der glückseligen Existenz so vieler freier und schöner Charaktere. Die wunderbaren Engel an den Stufen des Thrones mit ihrem Gesang, Lauten- und Geigenspiel sind nur äusseres Symbol dieses wahrhaft musikalischen Gesamttinhaltes. Da dieser Inhalt sich schon im Halbfigurenbild geltend machen konnte, so entstanden hunderte auch von solchen, hauptsächlich für die Privatandacht.

Aber nicht nur in der Anordnung der Charaktere zum Bilde, sondern auch in der Auffassung der Einzelnen ist Giov. Bellini das Vorbild aller andern, ihr Befreier geworden. Die Scala auf welcher er sich bewegt, ist bei weitem die grösste. Er konnte burlesk sein bei der Darstellung der classischen Götterwelt; das unschätzbare sog. Bacchanal in der Sammlung Camuccini [jetzt in England bei Lord Northumberland] parodirt das Göttergelage zur „Festa“ italienischer Bauern <sup>1)</sup>. (Wo er der Allegorik seiner Zeit in die Hände fiel, ist er, beiläufig gesagt, so absurd als irgend Einer; fünf kleine höchst saubere Bildchen in der Akad. von Venedig, etwa zu vergleichen a mit Pinturicchio's Allegorien im Pal. Torrigiani zu Florenz.) In den religiösen Bildern dagegen herrscht eine gleichmässige Würde und Milde. Das Bild in S. Giov. e Paolo zeigte in den weiblichen Heiligen ein herrliches Geschlecht reifer Jungfrauen, die noch an Mantegna's heil. Eufemia erinnerten. Die Engel am Throne waren hier wie über-

<sup>1)</sup> Es ist eines seiner letzten Bilder, 1514. Die herrliche Landschaft ist von ihm, allein später durch Tizian übermalt, als derselbe dem flüchtig improvisirten Bilde eine neue Haltung gab. (Laut Harzen's Beweis.)

all eifrig an ihre Musik hingegeben und völlig naiv, was sie z. B. bei Francia und Perugino nicht immer sind. Sein spätes Bild, in S. Giovanni Crisostomo, 1. Altar r. (1513), [fast so frei und breit wie ein Palma, Mr.] enthält von seinen besten männlichen Charakteren. (Seine schönsten nackten Bildungen in dem grossen Altarblatt der Akademie.) In der Madonna zeigt sich bei ihm ein Fortschritt aus einem strengen und wenig beseelten Typus (z. B. das eine Bild in der Brera zu Mailand, mehrere in Venedig) zu einem grossartig schönen, doch noch immer ernsten und auch im Costüm idealen. Dieser vielleicht zum erstenmal vollendet reif in der Mad. von 1487 (in der Akademie) und in dem herrlichen Bilde in der Sacristei der Frari (1488). [Ein wichtiges Bild aus demselben Jahre, in S. Pietro e Paolo zu Murano, nach dem 2. Alt. r., ist leider von der Feuchtigkeit übel zugerichtet und in Venedig „hergestellt“ worden.] Dann in mehreren Werken der Akademie leider kaum eines derselben unberührt], der Brera von Mailand, (bez. 1510) u. a. a. O. Die zwei Bilder, in der Sacristei des Redentore davon eines ehemals ein Juwel! sind beinahe zerstört. Wo Heilige anwesend sind, wird man im Ganzen die weiblichen vorzüglicher finden.

Von der höchsten Bedeutung ist aber bei B. durchgängig die Gestalt Christi, welche durch ihn auch bei der folgenden venez. Generation eine so hohe Auffassung beibehalten hat. Schon sein Christuskind ist nicht bloss wohlgebildet, sondern so erhaben und bedeutungsvoll in der Bewegung und Stellung als diess möglich war ohne den Ausdruck der Kindlichkeit aufzuheben. In dem Bild in S. Giov. e Paolo hatte die gar nicht ideale Madonna eine überirdische Weihe durch ihr Sitzen und durch das ruhige Stehen des segnenden Kindes. Auch in dem Altarblatt der Akademie ist das Kind ernst und grandios und contrastirt sehr bedeutsam mit den Musikengeln.<sup>1)</sup> — Dann wagte B. den erwachsenen segnenden Christus als einzelne Figur vor einem landschaftlichen oder Teppichgrund hinzustellen, mit der würdigen Männlichkeit, demjenigen Typus des Hauptes, welchen man in einzelnen Bildnissen Giorgione's und Tizians nachklingend findet. (Galerie von Parma.) — Und nun folgt „Christus in Emmaus“ (S. Salvatore zu Venedig, Cap. links vom Chor), eines der

\* 1) Freilich hat B. auch die stets unleidliche Scene der Beschneidung gemalt (S. Zaccaria, Chorumgang, 2. Cap. 1.), und so nach ihm viele Andere.

ersten Bilder von Italien <sup>1)</sup>; vielleicht der erhabenste Christuskopf der modernen Kunst, nur Lionardo ausgenommen (derselbe Gegenstand, a Gal. Manfrin, wahrscheinlich von einem Schüler). — Endlich scheint der Meister eine höchste Steigerung, eine Verklärung auf Tabor, im Sinne getragen zu haben. Das Bild dieses Inhaltes im Museum von Neapel, mit dem ehrlichsten Streben nach tiefer Auffassung des Gegenstandes gemalt, war ein vielleicht früher Versuch dieser Art (eine Nachahmung in S. M. Mater Domini zu Venedig, 1. Alt. links). c Ist nun vielleicht die Skizze eines etwas aufwärtsblinkenden Christuskopfes, in der Akademie, der Keim einer nicht zu Stande gekommenen d Transfiguration? — (Eine schöne Taufe Christi, in S. Corona zu Vicenza, 5. Alt. 1.)

[Im Stadthaus zu Rimini eine frühe und strenge Pietà, ähnlich f der (theilweise gar zu dürrer) in der Brera. — An einem Altar des linken Seitenschiffs von S. Francesco zu Pesaro prangt ein gross- g artig bedeutendes Werk des Meisters (gegen das von aussen schon mancher Sturm unternommen worden ist). Palazzo Giovanelli, die h einzige noch bestehende Kunstsammlung Venedigs, besitzt ein köstliches bezeichnetes Bildchen. Nicht zu übersehen ist die städtische Gallerie im Palazzo Correr. Auch in den Kirchen Venedigs wird dem t Besucher noch manches Erfreuliche aufstossen. — Die grossen römischen Sammlungen im Palazzo Borghese und Doria haben den k Meister ebenfalls aufzuweisen. — Mr.]

Die obengenannten Schüler und Zeitgenossen sind nun in der Regel um so viel trefflicher, je mehr sie sich dem Giov. Bellini nähern. Im Ganzen hat hier *Cima* den Vorzug. Seine Taufe Christi in S. Giovanni in Bragora (Chor hinten) ist in dem Adel des Christuskopfes, 1 in der Schönheit der Engel und in der wehevoller Geberde des Täufers unvergleichlich; — auch Constantin und Helena (ebenda, am Eingang des Chores, rechts) sind von schönem Ausdruck. In der Abbazia (Cap. hinter d. Sacristei) Tobias mit dem Engel, wobei die m Donatoren als Hirten eingeführt sind; im Carmine (2. Alt. r.) die n

<sup>1)</sup> Hier und bei ähnlichen Emmausbildern des *Palma vecchio*, *Tizian* u. A. ist die Umgebung ganz irdisch und scheinbar alltäglich, aber man vergleiche z. B. das freche Bild des *Honthorst* (Gal. Manfrin), um sich zu überzeugen, dass es zweierlei Realismus giebt.

wundervolle Anbetung der Hirten und Heiligen. Seine Madonna ist reiz- und lebloser als die des Lehrers; dafür sind die sie umstehenden Heiligen, zumal die Greise, von geistvoller Schönheit. Treffliche  
 a Bilder dieser Art: Pinac. zu Vicenza [Tempera, frühestes liebens-  
 b würdiges Bild des Meisters von 1489, Madonna unter einer Weinlaube.  
 — Mr.]; Brera (und Ambrosiana?) zu Mailand; Galerie zu Parma [von  
 c den schönsten des Meisters] etc. — Die Mad. mit Heiligen in Lebens-  
 d grösse dagegen, in der Akademie von Venedig, zeigt neben dem  
 Meisterwerke Bellini's eine erstaunliche Befangenheit der Anordnung,  
 theilweise auch der Einzelbildung. Ebenda S. Thomas, das Wundmal  
 Christi berührend. — [Eines seiner Hauptwerke, ein Altarbild von  
 nahezu 12 Fuss Höhe ist — sehr verdorben — im Dom seiner Heimath  
 geblieben. Wer die lohnende Reise über Treviso, Conegliano und  
 Umgegend nach dem Friaul unternimmt, wird in verschiedenen kleinen  
 e Orten, z. B. S. Fior di sopra, 3 Miglien von Conegliano, treffliche  
 Werke des Meisters finden. — Mr.]

Ein sonst wenig bekannter *Giovanni Buonconsigli*, gen. *Mare-*  
 f *scalco*, zufolge einem frühern Bild in der Pinac. zu Vincenza (Kreuz-  
 abnahme in schöner Landschaft) ein tüchtiger Modellirer im padua-  
 nischen Sinne, schloss sich später ganz an Bellini's Weise an, blieb  
 g aber bei unedlern Charakteren stehen. (Venedig, S. Spirito, 3. Alt. r.,  
 h Christus mit 2 Heiligen; — S. Giacomo dall' orio, rechts von der Haupt-  
 thür, die HH. Laurentius, Sebastian und Rochus; beides prächtige  
 Farbenbilder, die Hallen mit Goldmosaik.) [Bedeutend: der Haupt-  
 altar von S. Rocco zu Vicenza, von 1502. — Mr.]

*Carpaccio's* Bedeutung liegt wesentlich in den oben S. 830 er-  
 wählten Bildern des Ursula-Cyklus und denen in S. Giorgio de'  
 Schiavoni. In seinen kleinern Figuren ist er allerliebste lebendig, doch  
 erreichen seine Köpfe an Schönheit diejenigen Cima's nicht. Ausser  
 den genannten Bildern, welche im Colorit die glühendern sind, nenne  
 i ich: das Hauptaltarbild in S. Vitale (1514), eine lebhaft Conversation  
 von Heiligen, welche theils unten, theils über einer Balustrade er-  
 k scheinen; [der Heilige zu Pferd ganz dem Gattamelata des Donatello  
 entsprechend. Mr.] — die Krönung Mariä in S. Giov. e Paolo (links,  
 1 beim Eingang in die Sacristei); — den Tod Mariä (1508) im Ateneo  
 zu Ferrara; in diesen beiden Werken kommt er dem Cima am nächsten.  
 m — Seine grosse Darstellung im Tempel (1510) und die Apotheose der  
 heil. Ursula, beide in der Akad. von Venedig, zeigen freilich dass

auch bei ihm die Mittel zur völligen Belebung solcher Formen nicht ausreichten. In der „Darstellung“ ist das Kind in Bellini's Art aufgefasst.

Von *Lazzaro Sebastiani* ist in S. Donato zu Murano (über der Seitenthür r.) eine ganz schön belebte Scene der Madonna mit zwei Heiligen, welche anbetende Engel und einen Donator herbeibringen. — [Von demselben schwachen Nachfolger der Vivarini eine Pietà, bezeichnet, in S. Antonio zu Venedig. — Mr.]

Von *Andrea Previtali* aus Bergamo im Pal. Manfrin eine Madonna mit beiden Kindern im Freien (1510). [Hauptsächlich in seiner Vaterstadt — hier namentlich das Altarwerk in S. Spirito — und in Mailand vertreten. — In der Sacristei von S. Giobbe zu Venedig eine Madonna mit Heiligen; sein Hauptwerk in Ceneda, nördlich von Conegliano. — Mr.]

*Catena's* Hauptwerk, in S. M. Mater Domini (2. Alt. r.), sollte eine Marter der heil. Christina vorstellen, welche mit einem Mühlstein am Hals ertränkt wurde. Man sehe wie der brave alte Venezianer dieses umgeht und denke dabei einen Augenblick an die affectvollen Martyrien des XVII. Jahrh. — Die Köpfe höchst lieblich.

*Basaiti* ist in Zeichnung, Farbe und Charakteren meist flüchtiger als Cima und Carpaccio; sein männlicher Typus wiederholt sich; das Ganze ist aber meist lebendiger. Seine Berufung der Apostel Jacobus und Philippus (Akademie) ist immerhin ein geistreiches und entschlossenes Bild (1510); — [der thronende Petrus mit 4 Heiligen in S. Pietro di castello (3. Alt. r.) trefflich, der S. Georg zu Pferde ebenda (Ende d. l. Seitenschiffes) noch in verdorbenem Zustand liebenswürdig. Mr.] Aber bisweilen erhebt sich der Meister zu hohen Leistungen. In der Himmelfahrt Mariä (SS. Pietro e Paolo zu Murano, links, nahe der Sacristeithür, verdorben, doch nicht unrettbar) schilderte er die schönste Ekstase; — sein S. Sebastian (Salute, Capelle rechts in der Sagrestia maggiore, in weiter Landschaft mit dürrem Baum) ist nur um eines Schrittes Weite von Tizian entfernt; [die von Luigi Vivarini i begonnene Glorie des heil. Ambrosius (S. 829, a; Frari, 3. Cap. l. vom Chor) ist von ihm wahrscheinlich nicht wesentlich verbessert worden. — Mr.]

Von *Pier Maria Pennacchi* aus Treviso sind die dem Untergang nahen Halbfiguren in den Cassetten des Tonnengewölbes von S. M. de' miracoli und die vielleicht schon untergegangenen Deckenmale-

reien in den Angeli zu Murano, 34 Felder im Ganzen. (Die Kirche war 1854 unzugänglich.) [Eine Madonna in der Hauptkirche zu Treviso; *Girolamo da Treviso* d. J., wahrscheinlich sein Sohn, ist viell. d. Urheber einer S. Rochus in Landschaft, Sacristei d. Salute, zu Venedig. — Von dem älteren *Girolamo (Aviano) da Treviso* im Dom zu Treviso eine grosse Tempera-Madonna. — Mr.]

*Marco Marziale*, ein wenig bekannter Schüler Bellini's, hat mit einer ganz liebenswürdigen Gewissenhaftigkeit und mit der genrehaften Art etwa des Carpaccio auch ein Emmaus gemalt (1506, Akademie).

Endlich *Boccaccino da Cremona*, in einem spätern Bilde (thronende Mad. mit 4 Heiligen, in S. Giulian, 1. Alt. 1.) am meisten dem Cima verwandt, verräth früher, in einem höchst vollendeten und kostbaren Bilde der Akademie, eher den Schüler des L. Vivarini. Es ist eine im Freien sitzende Madonna mit 4 Heiligen; eines der frühesten und schönsten Beispiele desjenigen Typus der Santa conversazione mit knieenden und sitzenden ganzen Figuren in landschaftlicher Umgebung, welcher später von Palma und Tizian mit Vorliebe aufgenommen wurde. [Dieser Meister wird viel-verkannt, und muss in seiner Heimath aufgesucht werden, dort ist im Dom der Chor und das Hauptschiff von ihm und seinem Sohn Camillo nebst andern Gehülfen ausge-malt. — Von *Camillo* eine Madonna mit Heiligen in der Brera (1532).

Der unbedeutende *Marco Bello* scheint sein Leben lang nur zwei Compositionen: Vermählung der h. Catharina und Beschneidung wiederholt zu haben. (Exemplar in der städt. Sammlung zu Rovigo.) — Zu Bellini's Schule gehört auch *Niccolò Rondinelli* von Ravenna (2 Bilder im Palazzo Doria, Rom). Mr.]

---

Ausser diesen grossen Werkstätten der Kunst in Florenz und Oberitalien kömmt im XV. Jahrh. keine Schule mehr vor, in welcher die Freude an der charakteristisch belebten Gestalt und an dem Reichthum menschlicher Bildungen sich ganz frei und grossartig ge-äussert hätte. Die von Florenz und Padua ausgegangenen Inspirationen zogen zwar alle Schulen mit sich, aber es fehlte an deren Grundlage: an den tiefen und angestregten Formstudien.

So glaubte z. B. die Schule von Siena, von *Domenico di Bartolo* an, die neue Darstellungsweise ohne diese Prämissen mitmachen zu können, ahmte aber nur die florentinischen Aeusserlichkeiten auf solch bodenlosem Grunde mit der unvermeidlichen Uebertreibung nach. *Domenico's* Fresken in einem Saal des Hospitals della Scala zu Siena (Stiftungsgeschichten und Werke der Barmherzigkeit), sind zwar frei von ganz rohem Ungeschick, allein nur durch Costüm und Baulichkeiten interessant. Von den Uebrigen sind die welche noch halb an der alten Weise festhielten, oben (S. 781) genannt worden. Unter den entschiednern Realisten ist *Vecchietta* (*Lorenzo di Pietro*) als Maler ganz ungeniessbar (S. 237, 614), *Francesco di Giorgio* (Akad. zu Siena: Anbetung des Kindes, und Krönung Mariä) vielleicht der am meisten durchgebildete, *Matteo di Giovanni* (M. da Siena) aber unstreitig der widerlichste. Die drei Redactionen seines „Kindermordes“ (S. Agostino, Nebencap. rechts, 1482, — Concezione oder Servi di Maria, rechts, 1491, — und Museum von Neapel, mit verfälschtem Datum) sind einer der lächerlichsten Excesse des XV. Jahrhunderts; *Matteo* erscheint als der italienische Michel Wolgemuth. (Anderes in der Akad. und in S. Domenico, 2. Cap. 1. vom Chor.) [Ein entschieden anmuthiges Bild dieses Meisters in dem (gewöhnlich geschlossenen) Kirchlein *Madonna della Neve* wird wahrscheinlich eine Milderung des in Vorstehendem ausgesprochenen Urtheils zu Gunsten des auch in den Compositionen des Kindermords fühlbaren Strebens nach Ausdruck und Charakter bewirken. — Mr. — Auch einige der Marmor-Sgraffitti im Fussboden des Domes sind von seiner Hand.] Ein Christus in einer Engelglorie, unten viele Heilige in reicher Landschaft (1491, Akad.), von *Benvenuto di Giovanni*, ist wenigstens ohne die Affectation von dessen Mitschüler *Matteo* gemalt.

Von *Fungai*, *Pacchiarotto* etc. wird beim XVI. Jahrhundert die Rede sein.

Weiter nach Süden thront das steile Perugia über dem Tiberthal, Assisi und Spello schweben an Bergabhängen, Foligno liegt in der Ebene, Spoleto schaut nieder auf das Thal des Clitumnus. In diesen Gegenden stand die umbrische Schule auf; ihre Thätigkeit reichte östlich auch in die Bergstädte des Hochappennins und jenseits desselben in die Mark Ancona hinein.

In dieser Heimath des heil. Franciscus scheint sich ein stärkerer Zug der Andacht als anderswo in dem profanen Italien der Renaissance erhalten zu haben. Wenn derselbe nun in der Malerei jenen unerhört intensiven Ausdruck fand, so kommt dabei auch sehr in Betracht die von den eigentlichen Herden der Renaissance entfernte Lage, die Vertheilung der Kräfte auf verschiedene Orte (sodass vor Pietro Alles den Charakter von Localmalerei hat), die mehr ländliche, einfache Sinnesweise der Besteller, mochten es nun Bewohner jener steilen Wein- und Oelstädthen oder abgelegener Klöster sein, endlich der Einfluss Siena's, dessen letzte Idealisten, wie Taddeo di Bartolo (S. 781) selbst in Perugia arbeiteten. Wo man den neuen florentinischen Styl haben konnte, nahm man Anfangs selbst mit befangenen und harten Aeusserungen desselben vorlieb, wie die Legendenfresken <sup>a</sup> des *Bened. Bonfigli* in einem obern Raum des Pal. del Commune zu Perugia (seit 1454) beweisen, Compositionen, deren eigenthümlichster Werth in den sehr gut dargestellten Baulichkeiten besteht. (Von <sup>b</sup> Dems. in S. Pietro, hinten links, eine Pietà; in S. Domenico, S. Bernardino, u. a. a. O. in Perugia mehreres.) [Die Bilder dieses Meisters haben hier und da auffallende Aehnlichkeit mit Carlo Crivelli, namentlich in der Detail-Ausführung der Nebensachen. — Mr.] — Aber eine deutlichere Vorahnung des spätern Schulgenius liegt doch eher in den harmlosen Malereien, welche an einzelnen Häusern der genannten Städte, besonders zu Assisi, auch in und an kleinern Kirchen u. s. w. insgemein die Mutter Gottes und die Schutzheiligen verherrlichen. <sup>c</sup> So ist z. B. das Kirchlein S. Antonio in Assisi (an der Strasse, die von S. Francesco nach der Piazza führt, rechts) aussen und innen von verschiedenen Händen bemalt; Einiges ist sienesisch holdselig, Anderes sind Versuche in florentinischem Sinn; zwei Heilige im Bilde der Hinterwand haben auch schon etwas Verzüccktes; sonst herrscht eher Das vor, was wir Gemüthlichkeit zu nennen pflegen.

<sup>d</sup> Auch *Fiorenzo di Lorenzo* geht über diese Linie noch nicht hinaus. [In der Pinakothek zu Perugia Nr. 29, aus der Sacristei von S. Francesco de' conventuali: Petrus, Paulus und eine Madonnenlunette von 1487, verrathen die gemilderte Energie des N. Alunno; gleichsam das Vorbild Perugino's in der Anmuth der Bewegungen und <sup>e</sup> Gesichtsbildungen. Mr. — Die fälschlich Girlandajo benannte Anbetung der Könige ebendasselbst, Nr. 39, schreiben Crowe u. Cavalcaselle Fiorenzo zu; sie erscheint ganz wie ein jugendlicher Perugino.]

— Die acht Sacristei-Schrankthüren mit der Legende des heil. Bernardinus von 1473, Nr. 209, fg. werden ihm gleichfalls zugeschrieben.]

Erst *Niccolò Alunno von Foligno* schlägt denjenigen Ton an, welcher dann bei Perugino so mächtig weiterklingt: es ist der Seelenausdruck bis zur schwärmerischen, ekstatischen Hingebung, in Köpfen von zartester, reinsten Jugendschönheit. Niccolò's Bildung war eine ziemlich geringe, seine Malereien bisweilen roh, seine Anordnung unbehülflich, — allein noch heute dringt bisweilen ein Maler mit eben so beschränkten äussern Mitteln, durch den blossen Ausdruck zu einer hohen, wenn auch nur provinzialen Geltung durch. Von seinen zugänglichern Werken (z. B. im Pal. Colonna zu Rom, in der Brera zu Mailand, wo sich eine bedeutende Madonna mit Engeln vom Jahr 1465 befindet) ist wohl das wichtigste, eine Verkündigung mit einer Glorie und einer frommen Gemeinde, (aus S. Maria nuova) in der Pinakothek zu Perugia (No. 75, Tempera, von 1466); wunderbare Bildung der Köpfe des Gabriel und der Madonna; die Andacht der Engel völlig naiv. — In Foligno: S. Maria infra portas: verdorbene Fresken; — S. Niccolò: grosses reiches Altarwerk von mehrern Tafeln, sein bestausgeführtes Hauptwerk; auch eine Krönung Mariä mit 2 knieenden Heiligen. — Im Dom von Assisi: geringe Fragmente eines Altarwerkes, in die Wand eingelassen. — Die übrigen Gemälde in Diruta, S. Severino, Gualdo, Nocera, und La Bastia unweit Assisi. [Hier eines seiner letzten Bilder, Madonna mit Engeln und Heiligen, von 1499. — Ein ausgezeichnetes Bild in der Pinacoteca zu Bologna (Nr. 360), Altarschrein auf beiden Seiten bemalt, vorn die Madonna zwischen Heiligen, auf der Rückseite die Verkündigung. Der Maler hat hier einen Goldgrund über die ganze Tafel als Untermalung benutzt. — Mr.] — Im Ganzen wendet Alunno jene hohe Steigerung des Ausdruckes noch sehr mässig an und gleicht sogar im einzelnen Fall eher den Paduanern.

---

*Pietro Perugino (de Castello plebis*, wie er sich selbst von seiner Vaterstadt Città della pieve nennt, eigentlich *Vannucci*, 1446--1524) ist in seiner frühern Zeit wesentlich ein Florentiner. Wie weit Alunno oder Piero della Francesca oder in Florenz Verrocchio und L. di Credi einzeln auf ihn eingewirkt, kommt wenig in Betracht; die Hauptsache war der Eindruck der dortigen Kunstwelt als Ganzes, der ihn völlig

- a bestimmte. Dieser ersten Periode gehören seine Fresken in der sixtinischen Capelle, Kindheit Mosis, Christi Taufe und Verleihung der Schlüssel (S. 814, a) an, vielleicht auch die Anbetung der Könige aus S. Maria nuova in der Pinakothek zu Perugia (Nr. 39, s. oben S. 840),
- b Werke welche bei grosser Tüchtigkeit u. Schönheit doch kaum einen Zug von Dem haben, was seine spätern Bilder beseelt. — Aus der schönsten Mitte seines Lebens stammt dann die Anbetung des Christuskindes in der Gemäldesammlung der Villa Albani (1491) und das
- c Frescobild im Capitelsaal von S. M. Maddalena de' Pazzi zu Florenz (auch noch 1868 nur mit erzbischöflicher Erlaubniss zugänglich). [Die
- d ihm von Vasari zuerkannte lebensgrosse Kreuzigung in der Kirche La Calza zu Florenz (bei Porta Romana) erinnert eben so sehr an Signorelli.] — Schon vor 1495 liess sich dann Pietro fest in Perugia nieder und eröffnete seine Schule. Von da an beginnt erst jene grosse Reihe von Gemälden, in welchen er den Ausdruck der Andacht, der Hingebung, des heiligen Schmerzes in die tiefsten Tiefen zu verfolgen scheint.

Wie vieles in seinen Werken soll man ihm nun als baare Münze abnehmen? — Er kam in Perugia offenbar nur einer bereits herrschenden Gefühlsrichtung entgegen, die er mit einem ganz andern, durch die gedankenloseste Wiederholung nicht zu tödtenden Schönheitssinn und mit weit grössern Kunstmitteln zur Darstellung brachte als seine Vorgänger. Als die Leute sich an seinem Ausdruck gar nicht ersättigen konnten, als er inne wurde, was man ausschliesslich an ihm bewunderte, gab er das was er sonst wusste und konnte Preis, vor allem das unablässige florentinische Lebensstudium. Bewegte, contrastreiche Gegenstände überliess er dem Pinturicchio, statt sich durch dieselben frisch zu halten. Zu den verzückten Köpfen, welche die Leute von ihm begehrten, gehören Leiber und Stellungen die in der That nur wie Zugaben aussehen, und die der Beschauer sehr bald auswendig lernt, weil schon der Maler sie auswendig wusste. (Derselbe Pietro zeichnete, sobald er wollte, z. B. seine nackten Figuren trefflich.) Er entzückte seine Leute ferner durch grelle Buntfarbigkeit und spielend reich ornamentirte Gewandung. (Die Leuchtkraft des Colorites und die so fein gestimmten Einzelpartien in manchen Bildern zeigen wiederum was er konnte, sobald er wollte.) Er stellt seine Heiligen unten ohne Weiteres nebeneinander — während alle andern Schulen gruppiren — und ordnet seine Glorien, Krönungen

und Himmelfahrten oben nach einem Schema. (Wogegen das Detail, sobald er wollte, das feinste Liniengefühl verräth.) Im Wurf der Gewandung erhebt er sich selten mehr über das Todt-Conventionelle. (In der Sistina sieht man was er früher konnte und wollte.)

Unter allen Künstlern, welche ihr Pfund vergruben und zu Handwerkern herabgesunken sind, ist das Beispiel Pietro's vielleicht das grösste und kläglichste. Freilich, was man von ihm verlangte, das lieferte er sauber, solid, vollständig, auch in der späten Zeit, da die Kräfte nachliessen, und da keine Auffassung mehr von ihm zu fordern war.

Was nun die Köpfe betrifft, so ist vor Allem anzuerkennen, dass Perugino aus der gährenden florentinischen Kunstwelt gerade die schönsten Anregungen in sich aufnahm. Es muss einen göttlichen Augenblick in seinem Leben gegeben haben, da er zum erstenmal die holdste Form mit dem Ausdruck der süssesten Schwärmerei, der Sehnsucht, der tiefsten Andacht erfüllte. Der Augenblick kehrte bisweilen wieder; noch in spätern Bildern werden einzelne Köpfe auf einmal ergreifend wahr, mitten unter andern, welche einen ähnlichen Ausdruck nur mit den gewohnten stereotypen Mitteln wiedergeben. Um hierüber ins Klare zu kommen, muss man einige seiner Köpfe genau nach Typus und Ausdruck analysiren und sich fragen, wie diess eigenthümliche Oval, diese schwermüthig blickenden Taubenaugen, diese kleinen schon beinah vom Weinen zuckenden Lippen hervorgebracht sind, und ob sie an der betreffenden Stelle irgend eine Nothwendigkeit oder Berechtigung haben? — Bisweilen überzeugt er; in den meisten Fällen aber macht er uns eine ganz zweck- und ziellose Rührung vor <sup>1)</sup>. — Warum ist dies bei Fiesole anders?

<sup>1)</sup> Wir lassen die Frage ganz aus dem Spiel, ob Pietro selber jemals so gefühlt hat wie seine Gestalten fühlen. Sie ist eine ganz unstatthafte und beeinträchtigt die ewigen Rechte der Poesie. Auch als Atheist, wofür Vasari ihn ausgiebt — trotz des Schriftröllchens mit dem „Time Deum“ auf seinem Porträt in den Uffizien — hätte Pietro seine Ekstasen malen dürfen und sie könnten ganz wahr und gross sein; nur hätte ihn dabei eine innere poetische Nöthigung bestimmen müssen. (Ueber die „Gesinnung“ des Künstlers und Dichters cursiren mancherlei unklare Begriffe, wonach dieselbe z. B. darin bestände, dass derselbe unaufhörlich sein Herz auf der Zunge trüge und in jedem Werk möglichst vollständige Programme seines individuellen Denkens und Fühlens von sich gäbe. Er hat aber als Künstler und Dichter gar keine andere Gesinnung nöthig als die sehr starke, welche dazu gehört, um seinem Werk die grösstmögliche Vollkommenheit zu geben. Seine sonstigen religiösen, sittlichen und politischen Ueberzeugungen sind seine persönliche Sache. Sie werden hie und da in seine Werke hineinklingen, aber nicht deren Grundlage ausmachen.)

weil eine starke persönliche Ueberzeugung dazwischentritt, die ihn nöthigt, den höchsten Ausdruck immer so stark zu wiederholen, als er es irgend vermag. — Warum ist bei den Robbia der Ausdruck immer frisch und liebenswürdig? weil sie den Affect bei Seite lassen und im Bereich einer schönen Stimmung bleiben. — Was nähert den Perugino einem Carlo Dolci? dass Beide einen wesentlich subjectiven, momentanen, also nur für einmal gültigen Ausdruck perpetuiren.

Wir nennen nur die wichtigern seiner spätern Bilder.

In Rom, vatican. Galerie IV. Saal Nr. 28: Die Madonna mit den vier Heiligen, vielleicht noch aus der schönen mittlern Zeit; IV. S. Nr. 24, die Auferstehung, grossentheils von Rafael ausgeführt. [In der Gallerie Sciarra ein schöner S. Sebastian lebensgross; im Palast Borghese, unter dem Namen Holbein, ein ausgezeichnet schönes Selbstporträt des Meisters, VII. Saal Nr. 35. — Mr.]

Im Dom von Spello, links: eine (bezeichnete) Pietà von 1521; [die Köpfe auffallend schön und seelenvoll für die späte Zeit. — Mr.] der Ausdruck zumal im Johannes rein und schön hingehaucht.

In Perugia: Die Fresken in den beiden Räumen des sog. Cambio, um 1500 von P. mit Hülfe des Ingegno gemalt, bei grosser Schönheit und Sorgfalt der Behandlung ein durchaus bezeichnendes Werk für P.'s Ansicht vom Geschmack der Peruginer; Nebeneinanderstellung isolirter Gestalten auf derselben Linie, Gleichartigkeit des Charakters bei antiken Helden, Gesetzgebern und Propheten, Mangel der wahren Thatkraft und Ersatz durch Sentimentalität. — [Die Bilder aus den Kirchen von Perugia sind jetzt fast sämmtlich in der Pinakothek vereinigt, wo überhaupt die ganze Schule vertreten ist. — Hier findet sich (äusserst beschädigt) das abgenommene Fresco einer Anbetung der Hirten, aus S. Francesco del monte, Lunetten-Composition ohne grosse Bedeutung u. m. A.] In S. Agostino sind die acht Täfelchen mit Brustbildern von Heiligen (in der Sacristei) naiver als die übrigen Bilder. — In S. Pietro eine würdige Pietà (am 1. Altar im 1. Seitenschiff), in der Sacristei eine Reihe Täfelchen mit Halbfiguren, zu welcher einst auch die drei in der vatican. Galerie gehörten; in der Kirche mehrere Copien Sassoferrato's nach ähnlichen Halbfiguren. — In S. Severo hat P. nach Rafaels Tode, im Jahr 1521, den Muth gehabt, unterhalb von dessen Frescobild Heilige auf die Mauer zu malen. — [Das grosse Fresco der Anbetung der Könige in S. Maria de' bianchi in dem nahen Città della pieve von 1504 ist eine gute Composition

mit trefflichen Einzelheiten, jedoch trüber Färbung. Andere Werke daselbst im Dom, S. Agostino, Servi di Maria vor der Stadt. Mr.]

In Florenz enthält der Pal. Pitti die berühmte Grablegung (1495), eine Sammlung von passiven Stimmungsköpfen, deren Wirkung bei der Abwesenheit anderer Contraste sich aufhebt; der Kopf Christi höchst unwürdig; das Ganze mehr durch die gleichmässige Vollendung als durch wahre Tiefe ausgezeichnet; — ebenda Nr. 219: Madonna das Kind anbetend, eins der wahrhaft empfundenen Bilder, leider sehr übermalt. — Uffizien: thronende Madonna mit 2 Heiligen, 1493, schon conventionell; — zwei Bildnisse. — Akademie: Grosse Himmelfahrt Mariä, unten 4 Heilige, vom Jahr 1500, in engster Beziehung mit den Fresken des Cambio, theilweise conventionell, in einzelnen Köpfen aber von grösster Herrlichkeit; — ebenda: Gethsemane (früh?); die übrigen Bilder, auch die untere Gruppe in Filippino's Kreuzabnahme spät und zum Theil ganz fad.

In der Pinakothek von Bologna: Madonna schwebend über vier Heiligen, Prachtbild vom Rang der eben genannten Himmelfahrt.

[Eins der tadellosesten Werke P.'s findet sich in S. Agostino zu Cremona: Madonna zwischen Heiligen, von 1494. — Zwei höchst bedeutende Altarbilder in S. Maria nuova zu Fano, Verkündigung und thronende Madonna zwischen Heiligen von 1497 und 98. — Mr.]

Von den Gehülfen Pietro's wird *Ingegno* mit besonderm Nachdruck genannt. Allein die zugänglichere Arbeiten die man ihm beilegt, sind streitig, so die treffliche Frescomadonna in der Capelle des Conservatorenpalastes auf dem Capitol, mit dem mässigen Ausdruck in der Art Alunno's. [Ein schöner jugendlicher Erzengel Michael, Frescobild im Palazzo Gualterio zu Orvieto, scheint mir entschieden eine Arbeit des *Signorelli*. — Mr.] Bei diesem Anlass einige frühe anonyme Fresken der umbrischen Schule zu Rom: in SS. Vito e Modesto (1483); — S. Cosimato in Trastevere etc.

Sodann *Pinturicchio* (1454 — 1513). Er stand schon früh mit Pietro in Verbindung (z. B. als Gehülfe bei den Arbeiten in der Sixtina) und ist und bleibt in der Folge derjenige Maler der Schule, welcher vorzugsweise grosse Frescohistorien in Verding empfängt. Anfänglich von der florentinischen Darstellungsweise wenigstens an-

geweht, nimmt er dann auch die peruginische Seelenmalerei äusserlich in sich auf. Ein gründliches Studium hat er nie gemacht; er holt seine Motive zusammen, wo er sie findet, wiederholt sie bis zum zehnten Mal und braucht oft die Nachhülfe Anderer. Zugestandenermaassen ein Geschäftsmann und Entrepreneur, gewiss mit geringem Gewinn, geniesst er uns gegenüber die günstige Stellung, dass man wenig von ihm erwartet und dann durch Züge köstlicher Naivetät, durch einzelne schöne Charakterköpfe und merkwürdige Trachten überrascht und durch die harmlose Art, wie er seine Geschichten als Staffage einer prächtigen Oertlichkeit (Gebäude, bunte Landschaften in flandrischer Art) vorbringt, vergnügt wird. (Die reiche decorative Ausstattung, S. 276.) Auch er giebt was man damals, und zwar in der Umgebung der Päpste, billigte und haben wollte.

Unter Innocenz VIII. und Alexander VI. malten er und Andere  
 a die Lunetten und Gewölbe in fünf Sälen des Appartamento Borgia (Vatican) aus. Es sind Propheten, Sibyllen, Apostel, thronende Wissenschaften mit Begleitern, Legenden verschiedener Heiligen, endlich Geschichten des N. T.; das Meiste ohne irgend besondern Aufwand von Gedanken. Auch die Fresken in S. M. del Popolo (Cap.  
 b 1, 3 und 4 rechts, Gewölbe des Chores) bieten nur allgemeines Schulgut. Die Reste in S. Pietro in Montorio und in S. Onofrio (untere Malereien der Chornische) scheinen von noch geringern peruginischen Händen zu sein; [Crowe u. Cavalcaselle schreiben auch die Letzteren dem *Peruzzi* zu, welcher die obere Partie ausführte;] eher gehören  
 c dem P. die vier Evangelisten am Gewölbe der Sacristei von S. Cecilia.  
 d — Mit viel grösserer Theilnahme sind in Ara Celi (1. Cap. rechts) die Wunder und die Glorie des heil. Bernardin gemalt; hier strebt der Meister, wenn auch mit unzulänglichen Kräften, nach florentinischer  
 e Belebung. — In der Chornische von S. Croce in Gerusalemme sind die Geschichten des wahren Kreuzes an der unrichten Stelle und in unrichtigem Ton erzählt, zudem schwer übermalt; der segnende Salvator dagegen ein wahrhaft herrlicher Gedanke, der dem P. eigen  
 f sein könnte. [In den Typen, wie in der harten und hellen Färbung eher einem Schüler des Signorelli entsprechend. Mr.] — Im Jahr 1501 malte er eine ganze Capelle (links) im Dom zu Spello aus: die Verkündigung, die Anbetung der Hirten und Pilger, und Christus unter den Schriftgelehrten; am Gewölbe Sibyllen. Hier, in einem Landstädtchen, liess er sich ganz unbefangen gehen und gab, mitten unter

vielm Conventionellen und Handwerklichen, ein paar höchst lebenswürdige Züge, wie z. B. das andächtige Herannahen der Hirten und Pilger, Joseph und Maria im Tempel etc. Reiche, hohe Hintergründe; aufgesetzter Goldschmuck. [Ebendasselbst in S. Andrea (Seitensch. rechts) das riesig grosse Altarbild der thronenden Madonna, der kindliche schreibende Johannes zu ihren Füßen, von 1504.] — In dem Jahr 1502—1507 malte er mit Hülfe Mehrerer die Libreria (d. h. den Aufbewahrungsort der Chorbücher) im Dom von Siena aus. (Bestes Licht: Nachmittags.) Von der frühern Annahme: dass Rafael ihm dazu alle Entwürfe, ja die Cartons geliefert oder gar selbst Hand angelegt habe, ist man völlig zurückgekommen. (Von den sehr schönen Zeichnungen zu zweien dieser Compositionen, der Landung in Libyen und dem Empfang der Eleonora von Portugal, habe ich nur die erstere, in der Sammlung der Handzeichnungen der Uffizien, gesehen; die andere findet sich in Casa Baldeschi zu Perugia. Auch jene halte ich nicht für Rafaels Werk und glaube überhaupt nicht, dass ein Entwurf, so sehr er an Trefflichkeit das ausgeführte Werk überragen möge, deshalb nothwendig von einem andern Künstler sein müsse. [Auch die sehr schöne Zeichnung in Casa Baldeschi ist sicher Pinturicchio's Arbeit. Mr. — Crowe und Cavalcaselle vermuthen Rafaels Mithülfe an den Bildern der Decke.] Es ist in diesen Scenen aus dem Leben des Aeneas Sylvius (Pius II.) nichts so gut und nichts so schlecht, dass es nicht je nach Stunde und Stimmung von Pinturicchio selbst erfunden und gemalt sein könnte; die Ausführung an sich ist von grosser und gleichmässiger Sorgfalt. — Hohe geschichtliche Auffassung, dramatische Steigerung der Momente — grossentheils Ceremonienbilder — muss man nicht erwarten, vielmehr sich damit begnügen, dass die lebensfähigen Charaktere und Gestalten hier zahlreicher sind, als sonst bei P. — Das Leben des Papstes ist dem glücklichen Maler unter den Händen zur anmuthigen Fabel, zur Novelle geworden, alles in Trachten und Zügen seiner Zeit, nicht der um 50 Jahre zurückliegenden. Kaum Pius selbst hat Bildnissähnlichkeit; Friedrich III. ist „der Kaiser“, wie er in jedem Märchen vorkommen könnte. Diese Art von Unbefangenheit war ein wesentlicher Vortheil für jene Maler <sup>1)</sup>.

<sup>1)</sup> Das Abendmahl in Fresco, welches vor mehreren Jahren in dem aufgehobenen Kloster S. Onofrio zu Florenz, jetzt Museo Egiziaco, Via Faenza, entdeckt und für Rafaels Werk ausgegeben wurde, ist eine peruginische Production und zwar am ehe-

a Staffeleibilder von P. im Museum von Neapel (Himmelfahrt  
 b Mariä), Pinakothek von Perugia Nr. 30 grosses und treffliches Altar-  
 c werk aus S. Maria de' Fossi, wahrscheinlich von 1498; [in S. Girolamo (de' Minori osservanti) im Chor eine fast 12 Fuss hohe thronende  
 Madonna mit Heiligen; — Mr.] Pal. Borghese in Rom (chronikartige  
 Geschichten Josephs) u. a. a. O.

Unter den eigentlichen Schülern des Pietro war nächst Rafael  
*Giovanni lo Spagna* der ausgezeichnetste. Seine Madonna mit  
 d Schutzheiligen, im Stadthause von Spoleto, ist einer der allerreinsten  
 und jugendlichsten Klänge aus der ganzen Schule. — [Bilder in zwei  
 Kirchen des seitwärts von der Strasse nach Foligno gelegenen Städt-  
 chens Trevi, in Mad. delle lagrime, 2. Cap. 1. die beiden überaus  
 schönen Gestalten d. h. Catharina und Cäcilia, die erstere kaum von  
 einem jugendlichen Rafael übertroffen; in S. Martino eine feine  
 und milde Madonna in der Mandorla mit den heil. Franciscus und  
 e Antonius von 1511; — Mr.] — eine Madonna mit Heiligen in der Unter-  
 f kirche S. Francesco zu Assisi (Cap. des heil. Ludwig, 1. rechts), [ohne  
 Zweifel sein bedeutendstes Werk, von 1516; die Ausführung äusserst  
 sorgfältig und fein — Mr.] — Fresken in der Kirche S. Jacopo zwischen  
 g Spoleto und Foligno, zum Theil aus seiner späten, manierirten Zeit;  
 h — dagegen ein frühes Bild (wenn es von ihm ist): die Krönung Mariä  
 im Chor der Zoccolantenkirche von Narni (wenige Schritte von der  
 nach Terni führenden Strasse); die erhöhte Stimmung der Gestalten,  
 zumal der noch florentinisch schönen Madonna ist noch fern von aller  
 i Ekstase; [eher von *Ridolfo Ghirlandajo* oder *Raffaellino del Garbo*.  
 Mr.] — Im Pal. Colonna zu Rom wird ein tüchtiger S. Hieronymus in  
 k der Wüste dem S. beigelegt. [Im Pal. Pitti, Corridore della Colonna,  
 eine zarte Vermählung der h. Katharina zwischen den h. Antonius  
 und Franciscus mit jugendlich unschuldigen Köpfchen. — Mr.]

Die übrigen Schüler: *Giannicola Manni*, *Tiberio d'Assisi*, *Adone Doni*, die *Alfani*, *Eusebio di S. Giorgio* etc. möge man in den Kirchen von Perugia und der Umgegend namentlich jetzt in der Pinakothek aufsuchen. (Vom letztgenannten zwei gute und eigenthümliche Fresken — Verkündigung und Wundmale des heil. Franz — im Kreuzgang des Capuzinerklösterchens S. Damiano bei Assisi.) [Von 1507;

sten von *Pinturicchio*. [Crowe und Cavalcaselle sind geneigt, es für eine Arbeit des *Gerino da Pistoja* zu halten, welcher eine ältere Composition der Schule wiederholt hätte.]

zwei Jahre älter ist die schöne Anbetung der Könige aus S. Agostino, in der Pinakothek Nr. 8; von 1512 ein Altargemälde in S. Francesco a de' Zoccolanti zu Matelica bei Fabriano.]—Sie sind in einzelnen guten b Arbeiten origineller und aufrichtiger als der Meister in seinen spätern Durchschnittsleistungen, meist aber ziemlich schwach, und als die letzten von ihnen das Stylprincip der römischen Schule mit ihrer mangelhaften Formenbildung vereinigen wollten, fielen sie in klägliche Manier.

[*Giannicolo Manni*, Hauptbild: die Bekehrung Thomä in S. Tommaso zu Perugia; der zweite Saal des Cambio aus seiner spätern c Zeit mit sienesischen Einflüssen. Mehrere vortreffliche einzelne Heilige an einem Pfeiler des Domes. — *Tiberio d'Assisi* malte einen d Freskenzyklus aus dem Leben d. h. Franciscus in der Cap. della Rosa von S. M. degli Angeli unterhalb Assisi. — Unter Perugino's eigent- e lichen Schülern verdient *Sinibaldo Ibi* Erwähnung (Gubbio, Haupt- f kirche; Rom, S. Francesco Romana). — Die *Alfani* müssen eher Nach- g ahmer Rafaels als Schüler Perugino's heißen. Der Vater *Domenico di Paris A.* (1483 bis nach 1536) erhielt von Rafael den Carton für eine Madonna mit Heiligen von 1518, (Pinakothek Nr. 59) und ver- h rätth dessen übermächtigen Einfluss in allen Arbeiten; sein Sohn *Orazio* (1510—83) ist vollends von den verschiedensten Vorbildern ab- h ängig. — *Adone Doni* (1540—83) zeigt in der Anbetung der Könige i in S. Pietro (5. Pfeiler links) allerlei fremde Einflüsse neben perugi- i nischen Anklängen. — Ein Abendmahl von 1573 in der Unterkirche k zu Assisi, ebendasselbst die manierirten Fresken der Cap. S. Stefano, Altarbild in Gubbio, Dom. — *Gerino da Pistoja* ist ein befangener l Nachahmer des Perugino. — Mr.]

---

Wir kehren noch einmal nach Bologna zurück, um des *Francesco Francia* (geb. um 1450, st. 1517) willen, dessen Empfindungsweise wesentlich mit derjenigen des Perugino verwandt oder geradezu von derselben angeregt ist. In der Malerei ursprünglich Schüler des Zoppo di Squarcione (S. 816, b), hatte er bis tief in sein Mannesalter vorzugsweise der Goldschmiedekunst obgelegen, auch wohl Baurisse entworfen (S. 206, a). Dann möchte er zwischen 1480 und 90, am ehesten in Florenz, Perugino kennen gelernt haben, in der besten Zeit des

Letztern, vielleicht als derselbe jenes Fresco in S. M. M. de' Pazzi (S. 842, c) malte. (Wohlbemerkt, lauter Hypothesen.) Und so ist denn auch eins seiner frühesten bekannten Bilder, die thronende Madonna mit sechs Heiligen und einem lautenspielenden Engel, vom Jahre 1494 [die Jahreszahl ist in 1490 gefälscht] (Pinacoteca von Bologna, Nr. 78) das am meisten perugineske von allen seinen Werken; herrlich gemalt und von derjenigen Innigkeit des zum Theil ekstatischen Ausdruckes, welche dem Pietro selber nur in seiner besten mittlern Zeit eigen ist. Auch eine Verkündigung mit zwei Heiligen (ebenda Nr. 79, von 1500) gehört wohl in diese Epoche. (Die thronende Madonna zwischen zwei Hallen mit vier Heiligen, sowie die Anbetung des Kindes mit Heiligen und Donatoren, ebenda, Nr. 80 u. 81, [das letztere von 1499] sind nicht mehr im ursprünglichen Zustand.) Auch später noch scheint er beständig auf Perugino hingeblickt zu haben.

Durch seine Verbindung mit Lorenzo Costa aber (S. 818) kam ein merkwürdig gemischter Styl zum Vorschein, welchen sich auch seine Schüler, darunter *Giulio*, sein Vetter, und *Giacomo*, sein Sohn, sowie *Amico Aspertini*, aneigneten. Der gesunde, bisweilen selbst derbe Realismus, welchen hauptsächlich Costa vertrat und welcher auch in Francia selber von Hause aus vorhanden war, steht in einem beständigen Conflict mit der umbrischen Sentimentalität. Diese, auf kräftige, herbere Bildungen übergetragen, nimmt jenen wunderlichen Ausdruck des „Gekränktheits“ an. Hauptsächlich die weiblichen Heiligen und die Madonnen scheinen nunmehr dem Beschauer einen Vorwurf darüber zu machen, dass er die Unbescheidenheit hat, sie anzusehen. Doch geht Francia nicht bis in das verhimmelte Schmachten hinauf. Ueberhaupt bleibt in ihm viel mehr Frisches, selbst Ritterliches als in dem spätern Perugino; er zeichnete sorgsamer und stellte nicht blos seine Figuren freier und weniger conventionell, sondern wusste sie auch lebendig zu gruppiren, obwohl sein Liniengefühl ziemlich unentwickelt blieb. Die Gewandung ist vollends bei ihm fast immer lebendig und für jede Gestalt neu empfunden. Als alter Ostlombarde hat er Freude nicht an dem bloss ornamentalen Reichthum, sondern an der reellen Erscheinung und Modellirung der Trachten, Rüstungen, Ornate etc. Er konnte und wollte in diesen Dingen nicht mehr hinter Mantegna zurückgehen. Freilich ist die Erzählung, das Geschehen überhaupt, nicht seine starke Seite.

Sein allerschönstes Werk in Bologna ist wohl das Altarblatt in a der Cap. Bentivoglio zu S. Giacomo maggiore. Von den Engeln, welche die Madonna umgeben, sind die ihr nächsten höchst liebenswürdig, unter den Heiligen aber ist der S. Sebastian eine der vollkommensten Gestalten des XV. Jahrh. — Andere bedeutende Bilder: Die thronende Madonna mit Heiligen in S. Martino (erste Cap. links), b wobei die Landschaft ganz nach ferraresischer (und zwar nach Costa's) Art angebracht und behandelt ist. — Das Altarbild in der grossen Cap. links in SS. Vitale ed Agricola, köstliche musicirende und schwebende Engel um ein altes Madonnenbild; (die Fresken rechts von *Giacomo Francia*, links von *Bagnacavallo*, aus beträchtlich späterer Zeit, doch besonders die Visitation des Letztern noch fast ganz schlicht und gut; in der Maria eine grosse und rührende Bewegung). — [Die Bilder aus der Annunziata vom Jahr 1500: eine Verkündigung d mit vier Heiligen, eine Madonna mit den h. Paulus, Franciscus und dem knieenden Täufer, und ein Crucifix mit Heiligen sind neuerlich in die Pinakothek versetzt worden. — Fr.]

Die Fresken in S. Cecilia <sup>1)</sup>, ein Werk der ganzen Schule, darf e man nicht mit allzufrischen florentinischen Eindrücken vergleichen; was Erzählendes daran ist, giebt sich als Anleihe von dort zu erkennen, und zwar als eine ziemlich befangene. Allein soweit hier Francia's eigener Entwurf zu reichen scheint, sind es edle, lebensvolle Gestalten; in seinen eigenen beiden Bildern gilt dies auch von den Köpfen und von der ganzen Behandlung. Aber warum wendet sich Caecilia so vornehm verschämt ab, während Valerian ihr den Ring ansteckt? Die Hand streckt sie ja doch aus! — (Costa's landschaftliche Gründe, vgl. Seite 819, a.)

Von Francesco's Werken ausserhalb von Bologna könnte der bezeichnete S. Stephanus (?) im Pal. Borghese zu Rom (wo auch zwei f Madonnen) ein ganz frühes Bild sein; — die thronende Madonna mit vier Heiligen in der Galerie von Parma hat auffällig symmetrische g

1) Ihre Vertheilung ist nach den Urhebern folgende:

Altarraum:

*Fr. Francia.*

*Lor. Costa.*

*Giac. Francia (?)*.

*Chiodarolo.*

*Am. Aspertini.*

*Fr. Francia.*

*Lor. Costa.*

*Giac. Francia.*

*Am. Aspertini.*

*Am. Aspertini.*

Kopfstellungen, die Kreuzabnahme ebenda, eines der frühesten Beispielen für den Effect eines abendlichen Himmels; in der Galerie von Modena eine treffliche grosse Verkündigung, früh. — Von dem berühmten Bilde zu München (Maria im Rosenhag) eine Copie in der Pinakothek zu Bologna. — Eine spätere Annunziata in der Brera. — Die Grablegung in der Turiner Galerie, ich weiss nicht wie bezeugt, sieht einem der bessern Mailänder ähnlich.

*Giacomo Francia's* Hauptwerk, freilich in der Auffassung nicht von seinem Vater, sondern von den Venetianern inspirirt und daher frei von Sentimentalität, ist die prächtige im Freien sitzende Madonna mit S. Franciscus S. Bernardin, S. Sebastian und S. Mauritius, dat. 1526, in der Pinak. zu Bologna. Was sonst dort und anderswo von ihm vorhanden ist, zeigt eine bald reinere, bald gemischtere Reproduktion der Gedanken seines Vaters. Eins der frühesten Bilder: die Anbetung des Kindes, in S. Cristina, erster Altar, rechts. [Zu den Hauptwerken gehört mit die Anbetung der Hirten von 1519 in S. Giovanni zu Parma, h 2. Cap. r. — Ein schönes Männerbildniss in der Galerie Pitti, Florenz, i Nr. 195. Spätere Bilder, deren eines von 1544, in der Brera.]

Zeitweise wurde die Werkstatt eine Halbfigurenfabrik und die Veräusserlichung und Gedankenlosigkeit ging so weit, als in den schlimmsten Augenblicken bei Perugino. Das ennuyirte, mürrische Wesen verräth besonders die Madonnen dieser Art von Weitem.

*Amico Aspertini* ging in seinem frühesten Bilde (er nennt es sein Tirocinium), das um 1495 gemalt sein möchte, ganz auf die am meisten perugineske Stimmung des Francia ein. Es ist eine grosse Anbetung des Kindes durch Madonna, Donatoren und Heilige, in der Pinak. zu Bologna. Die Fresken einer Cap. links in S. Frediano zu Lucca (Geschichten des Christusbildes „Volto-santo“ etc.), zierlich und genau ausgeführt, mit einzelem reizendem Detail, verrathen dann Eindrücke aller Art, wie sie der nie recht durchgebildete und selbständige Phantast unterweges in sich aufnahm. — Als er einmal für Giorgione begeistert sein mochte, malte er das Bild in S. Martino zu Bologna (fünfter Altar, rechts), Madonna mit den heil. Bischöfen S. Martin und S. Nicolaus nebst den von diesem geretteten drei Mädchen. — Von seinem Bruder *Guido A.* eine gute, wesentlich ferraresische Anbetung der Könige, in der Pinak. zu Bologna, Nr. 9. [Auch *Giulio Francia*, wahrscheinlich Bruder des Giacomo, ein *Jacobus de Boateriis*, (Pitti, Nr. 362) und der vorhin (S. 851, Anm. 1) erwähnte

*Giov. Maria Chiodarolo* (Pinakothek zu Bologna, Nr. 60) gehören zu den Nachfolgern des Francia — Mr.]

In Neapel waren unter dem letzten Anjou (René) und unter Alfons von Aragonien Bilder der flandrischen Schule (s. unten) zu einem solchen Ansehen gelangt, dass sich mehrere einheimische Maler unmittelbar an denselben bildeten. So *Simone Papa* d. ä., dessen Gemälde vom Erzengel Michael (Museum von Neapel) wenigstens beweist, wie gerne er die van Eyck hätte erreichen mögen. [Flandrischer Richtung angehörig sind ferner in S. Domenico maggiore: 6. Capelle rechts oder del Crocefisso, die Kreuztragung; neben dem Altar ebendasselbst eine Kreuzabnahme, und in der 1. Cap. links vom Eingang eine sehr verbräunte Anbetung der Könige. — In S. Pietro Martire die vortrefflich colorirte Tafel des h. Vincenz Ferrer, von kleinen Darstellungen seiner Legenden umgeben; in der Unterkirche S. Severino am Hauptaltar: oben die Madonna, unten der h. Severin zwischen je vier Heiligen. — Fr.]

In diese Zeit fällt das Auftreten desjenigen Künstlers, welchen die Neapolitaner als den Vater ihrer Malerei zu feiern pflegen; des *Zingaro* (eigentlich *Antonio Solario*), [welchem aber die völlig unkritische neapolitanische Kunstgeschichte nebst einer romanhaften Biographie Werke des verschiedensten Ursprungs, auch einige der oben genannten, andichtet, und von welchem kein einziges beglaubigtes Bild existirt. Thatsächlich zeigt sich nur, dass neben dem flandrischen Einfluss auch die Schule von Umbrien in Neapel Aufnahme fand; von einem selbständigen Zug der neapolitanischen Kunst kann nicht die Rede sein. — Fr.] — Die meiste Beachtung unter den Zingaro zugeschriebenen Werken verdienen die 20 Fresken eines der Klosterhöfe bei S. Severino (S. 193, a. Bestes Bicht: Vormittags). Ein vorzügliches Werk vom Ende des XV. Jahrh., welches sogar eine Bekanntschaft mit damaligen florentinischen und umbrischen Arbeiten voraussetzt. (Auch die Trachten passen erst in diese Zeit.) Das Leben des heil. Benedict ist wohl nie trefflicher dargestellt worden, wenn nicht etwa Signorelli's Fresken in Monteoliveto (Toscana) in Abrechnung zu bringen sind. Der Typus des hier abgebildeten Men-

schengeschlechtes steht zwar unter dem florentinischen, und hat in Nase, Blick und Lippen etwas Stumpfes, selbst Zweideutiges. Aber eine Fülle von lebendig und bedeutend dargestellten Bildnissfiguren hebt diess auf; schön und würdig bewegen sich die Gestalten auf einem mittlern Plan, hinter welchem der bauliche oder landschaftliche Grund leicht und wohlthuend emporsteigt. Der Meister kannte z. B. so gut wie Giorgione die reizende Wirkung schlanker, dünnbelaubter Stämme, welche sich vor und neben steilen Felsmassen u. dgl. hinaufziehen; überhaupt ist hier die Landschaft mit vollem Bewusstsein als Stätte bedeutender Ereignisse behandelt, ohne die flandrische Phantasterei und Ueberfüllung. Nirgends bemerkt man ein Versinken in das Barocke oder ins Flaue; ein gleichmässiger edler Styl belebt Alles <sup>1)</sup>. — Der stille Hof, mit der noch in ihren Trümmern herrlichen Riesenplatane, eine Oase mitten im Gewühl Neapels, erhöht noch den Eindruck. [Leider in neuester Zeit übel restaurirt.] [Diesem Werke dürften zunächst stehen die „Zingaro“ benannte grosse Madonna mit

a Heiligen im Museum (Saal XXV. b 5, Nr. 6), ein verhältnissmässig geistloses Werk; und die *Silvestro de' Buoni* genannte Himmelfahrt

b Christi mit Seitenheiligen, in der Kirche Monte-Oliveto, Cap. Piccolomini links vom Portal. — Fr.]

Ebenfalls weder durch Documente noch durch Signaturen beglaubigt sind die beiden *Donzelli*, deren schwankende, obwohl ansprechende Eigenthümlichkeit man in einigen Bildern des Museums (Saal XXV, b 5) verfolgen kann. — [Ihnen werden die Wandgemälde

d im Ex-Refectorium von S. Maria Nuova zugeschrieben: an der Nord-Ost-Wand die Anbetung der Könige und Krönung Mariä, in welcher Crowe und Cavalcaselle die Hand eines umbrischen Meisters, wie *Francesco da Tolentino* erblicken; an der Südwest-Wand die Kreuztragung in lebensgrossen Figuren. Nach Schulz von *Vincenzo Anemolo*.] — Dem *Silvestro de' Buoni* gehören ferner angeblich: in

e S. Restituta beim Dom: Madonna mit 2 Heiligen; — Anderes im Museum; — in seiner Art: Dom von Capua, in einer Cap. rechts: Mad.

f mit 2 Heiligen; — Cathedrale von Fondi, in einer Cap. rechts: ähnliches Bild; — u. s. w.) Wir würden diesen Maler und seinen Schüler *Antonio d'Amato*\*(Bild in S. Severino) nicht nennen, wenn nicht neben

<sup>1)</sup> Ein anderes Leben des S. Benedict im obern Stockwerk jener ionischen Doppel-

\* halle (S. 177, d) bei der Badia in Florenz, ist mir immer wie eine Vorübung desselben Malers vorgekommen.

den Werken der spätern neapolitanischen Schule das Auge gerade solchen Bildern so dankbar entgegenkäme, in welchen mit einfachen Mitteln nach der Darstellung des Höhern gestrebt worden ist<sup>1)</sup>. — [Der in Rom, u. A. im Conservatorenpalast, und im Neapolitanischen, hauptsächlich Ascoli, vorkommende *Cola dell' Amatrice*, ein ebenfalls von der flandrischen Schule beeinflusster geringer Meister. — Mr.]



Welchen Eindruck können neben diesen Schöpfungen eines gewaltig aufgeblühten Kunstvermögens die altniederländischen und altdeutschen Gemälde hervorbringen? — Man würde sehr irren, wenn man glaubte, das Italien des XV. und XVI. Jahrh. hätte sie missachtet; schon die verhältnissmässig bedeutende Anzahl, in welcher sie durch die italienischen Galerien und Kirchen verbreitet sind, beweist das Gegentheil. Mag es hie und da blosser Luxussache gewesen sein, nordische Bilder zu besitzen — immerhin müssen die damaligen Italiener in der nordischen Kunst etwas Eigenthümliches anerkannt und werthgeschätzt haben.

Die altflandrische Schule der Brüder *Hubert* und *Jan van Eyck* hatte die Richtung des XV. Jahrh., den Realismus, reichlich um ein Jahrzehnt früher bethätigt als Masaccio. Schon bei Lebzeiten der beiden Brüder scheinen einige jener Bilder nach Neapel gelangt zu sein, welche dann auf die dortige Schule einen so grossen Einfluss ausübten<sup>2)</sup>.

In der Folge war es dann zunächst die sog. Technik, die den altflandrischen Bildern einen besondern Werth gab, d. h. jener tiefe

<sup>1)</sup> Die schöne Anbetung der Hirten in S. Giovanni maggiore, 1. Cap. r., könnte etwa von einem neapolitanischen Nachfolger Lionardo's sein. \*

<sup>2)</sup> [Der heil. Hieronymus mit dem Löwen in seiner höchst wirklichkeitsgemäss dargestellten Studirstube (Museum von Neapel), Sala di Raffaele, Nr. 31, kann jedoch auf den Namen *Hubert van Eyck* keinen Anspruch machen. Die wie nirgends auf echten Eyck'schen Bildern durchweg zerrissene und zersprungene Farbe, der halb heraldische Löwe, die gestrichelten Schriftzeilen, vor allem aber die durchaus nicht meisterhafte Ausführung müssen gegenüber allen Autoritäten von dieser Benennung abhalten, und wir dürfen das Bild einem der Neapolitaner unter flandrischem Einfluss zuschreiben. — Fr. — Die Anbetung der Könige in der Kirche des Castello nuovo, im Chor links, galt früher auch als Werk des *Jan v. Eyck*, es ist ein sehr schwaches, trübes Product, \*\* mit Anklängen an Rafael, Leonardo und Niederländer, bei welchem von einem Meister † überhaupt nicht die Rede sein kann. — Mr.]