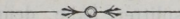


Im Dom von Siena ist das Glasgemälde des grossen vordern a Rundfensters — ein Abendmahl — von *Pastorino Miccheli* 1549 nach einer etwas manierirten und wiederum für diese Gattung wenig passenden Composition des *Perin del Vaga* ausgeführt.

Im Grunde passte die ganze Gattung von jeher sehr wenig zu dem überwiegenden Interesse, welches in Italien der kirchlichen Fresco- und Tafelmalerei zugewandt war; sie hat auch in der Regel den Charakter einer Luxuszuhat. — In den oben (S. 287 e) erwähnten Fenstern, die dem *Giovanni da Udine* zugeschrieben werden, handelt es sich endlich nur um Arabesken, welche den decorativen Eindruck eines Raumes zu vervollständigen bestimmt sind



Nicht auf Anregung irgend eines äussern Vorbildes, z. B. nicht auf genauere Nachahmung des Alterthums hin, sondern aus eigenen Kräften erstieg die Kunst seit dem Ende des XV. Jahrh. die höchste Stufe, die zu erreichen ihr beschieden war. Mitten aus dem Studium des Lebens und des Charakters, welches die Aufgabe dieses Jahrhunderts gewesen war, erhebt sich neugeboren die vollendete Schönheit. Nicht mehr als blosser Andeutung und Absicht, sondern als Erfüllung tritt sie uns entgegen; erst als die Malerei des XV. Jahrh. jeder Lebensäusserung gewachsen war, da schuf sie, vereinfacht und unendlich bereichert zugleich, auch dieses höchste Leben.

Da und dort taucht es auf, unerwartet, strahlenweise, nicht als blosser Frucht eines consequenten Strebens, sondern als Gabe des Himmels. Die Zeit war gekommen. Aus den tausend als darstellbar erwiesenen Elementen, aus der Breite des Lebens, welche von *Massaccio* bis auf *Signorelli* das Gebiet der Kunst ausgemacht hatte, aus Zeit und Natur sammeln die grossen Meister das Ewige zu unvergänglichen Kunstwerken, Jeder in seiner Art, so dass das eine Schöne das andere nicht ausschliesst, sondern Alles zusammen eine vielgestaltige Offenbarung des Höchsten bildet. Es ist wohl nur eine kurze Zeit der vollen Blüthe, und auch während derselben dauert die Thätigkeit der Zurückgebliebenen fort, unter welchen wir tüchtige und selbst grosse Maler bereits genannt haben. Man kann sagen, dass die beschränkte Lebenszeit *Rafaels* (1483—1520) alles Vollkommenste

hat entstehen sehen, und dass unmittelbar darauf, selbst bei den Grössten, die ihn überlebten, der Verfall beginnt. Allein jenes Vollkommenste ist zum Trost und zur Bewunderung für alle Zeiten geschaffen und sein Name ist Unsterblichkeit.

Lionardo da Vinci (1452—1519), der Schüler Verrocchio's, sichert der florentinischen Schule den wohlverdienten Ruhm, dass aus ihrer Mitte zuerst der befreiende Genius emporstieg. Eine wunderbar begabte Natur, als Architekt, Bildhauer, Ingenieur, Physiker und Anatom überall Begründer und Entdecker, dabei in jeder andern Beziehung der vollkommene Mensch, riesenstark, schön bis ins hohe Alter, als Musiker und Improvisator berühmt. Man darf nicht sagen, dass er sich zersplittert habe, denn die vielseitige Thätigkeit war ihm Natur. Aber bejammern darf man, dass von seinen Entwürfen in allen Künsten so wenig zu Stande gekommen und dass von dem Wenigen das Beste untergegangen oder nur noch als Ruine vorhanden ist.

Als Maler umfasst er wiederum die am meisten entgegengesetzten Begabungen. Rastlos bemüht, sich die Ursachen aller leiblichen Erscheinungen und Bewegungen durch die Anatomie klar zu machen, wendet er sich mit unvergleichlich rascher und sicherer Auffassung ebenso auf den geistigen Ausdruck und verfolgt denselben vom Himmlich-Reinen bis in alle Tiefen des Verworfenen und Lächerlichen. Seine Federskizzen, deren viele in der Ambrosiana zu Mailand ausgestellt sind, geben hiezu die reichlichsten Belege. — Zugleich aber ist in ihm die schönste Schwärmerseele mit der gewaltigsten Kraft des Gedankens und mit dem höchsten Bewusstsein von den Bedingungen der idealen Composition verbunden. Er ist wirklicher als alle Frühern wo das Wirkliche gestattet ist, und dann wieder so erhaben und frei wie Wenige in allen Jahrhunderten.

Seine frühesten erhaltenen Werke ¹⁾ sind Porträts, und an diesen

* ¹⁾ Der Medusenkopf in den Uffizien ist, wie ich glaube, nicht nur nicht die von Vasari geschilderte Jugendarbeit L.'s, sondern nicht einmal eine Copie danach, vielmehr ein bloss auf Vasari's Schilderung hin gemachter Versuch, etwas Derartiges hervorzubringen, vielleicht von einem der Caracci. [Sicher keine suchende, sondern eine fertige und entschlossene Hand, doch möchte ich weniger an die Caracci als an den Mailänder *Lomazzo* denken. — Mr.]

lässt sich auch seine eigenthümliche Malweise am genauesten verfolgen. Einige Worte über die damalige Bildnissmalerei überhaupt mögen hier gestattet sein.

Es kommt sehr in Betracht, dass während des XV. Jahrh. und noch die ganze Lebenszeit Lionardo's und Rafaels hindurch fast nur sehr ausgewählte Charaktere abgesondert gemalt wurden, höchstens mit Ausnahme von Venedig, wo zu Giorgione's Zeit das Porträt schon zum standesgemässen Luxus der Vornehmen zu gehören anfing. — Im übrigen Italien sind sogar die selbständigen (nicht bloss in Wandmalereien und Kirchenbildern angebrachten) Bildnisse von Fürsten selten. *Piero della Francesca's* Doppelporträt mit den überaus eigenthümlichen und zierlichen allegorischen Rückenbildern, in den Uffizien, Nr. 1300, könnte einen damaligen Gewaltherrscher und dessen Gemahlin darstellen [unverkennbar Federico di Montefeltre, Herzog von Urbino und seine Gemahlin, Batista Sforza]; — die Porträts des Mailänders *Bernardino de' Conti* in der Galerie des Capitols und in einem der päpstlichen Wohnzimmer des Vaticans vielleicht fürstliche Kinder; ebenso der *P. della Francesca* genannte Mädchenkopf im Pal. Pitti, Nr. 371 [eher von *Pollajuolo*, Mr.]; — der Frauenkopf mit der [willkürlichen] Benennung *Mantegna*, in den Uffizien, Nr. 1121, stellt wenigstens eine Dame von hohem Stande vor [nach dem Catalog Elisabeth, Gattin des Guido Gonzaga, Herzog von Mantua]. Eher noch finden sich eigenhändige Bildnisse von Künstlern, wie z. B. in der Malersammlung der Uffizien diejenigen des *Filippino Lippi* (noch immer Masaccio genannt) (S. 806 c), des *Perugino* (S. 843, Anm.) des *Giov. Bellini* (ein anderes in der capitolinischen Galerie), und ebenda in den Sälen der toscanischen Schule das eines Medailleurs und das des *Lorenzo di Credi* (welchem daselbst ausserdem ein Jünglingsporträt von fast peruginischem Ausdruck zugeschrieben wird). Für die Bildnisse hoher Prälaten, selbst der Päpste, ist man bis auf Rafael fast einzig auf die Grabstatuen verwiesen. Die übrigen Porträts sind fast lauter Denkmäler, welche dem literarischen Ruhm, der Liebe, der nahen und vertrauten Freundschaft, auch wohl der grossen Schönheit gesetzt wurden, und welche der Künstler zum Theil schuf, um sie zu behalten. (Um der Schönheit willen malte *Sandro* die *Simonetta*, Pitti Nr. 353; als alten Freund scheint *Francia*

a das herrliche Bildniss des Vangelista Scappi, in den Uffizien, Nr. 1124, gemalt zu haben).¹⁾

Der Darstellungsart nach sind diese Werke sehr verschieden. Schon *Masaccio* giebt in den Bildnissen der Capelle Brancacci eine
 b geistvolle Dreiviertelansicht. *Andrea del Castagno* (Jünglingsporträt im Pal. Pitti) folgt ihm darin nach Kräften; *Sandro* dagegen giebt nur ein Profil. Auch die Oberitaliener sind getheilt, *P. della Francesca* giebt Profilköpfe mit der schärfsten und genauesten Modellirung, die auch keine Warze verschont, auf einem niedlichen landschaftlichen Hintergrunde; auch *Conti* profilirt; *Mantegna* und *Francia* (auch *Perugino*) geben die Köpfe ganz von vorn, und suchen durch schöne Landschaften denselben einen wahrhaft idealen Hintergrund zu verleihen. (Auf dem sog. *Mantegna* ein Felsgebirg im letzten
 c Abendschimmer.) Der Dreiviertelansicht nähert sich das Bild des
 d Medailleurs (mit einer Landschaft in *Francesca's* Art); auch *Lorenzo Costa* (Pal. Pitti) und *Giov. Bellini*. — *Lor. di Credi* ist schon von Lionardo abhängig.

Der Auffassung nach sind einige dieser Bildnisse edle Meisterwerke. Lionardo aber übertrifft sie alle in dem was ihnen eigen ist,

¹⁾ Bei diesem Anlass ist der Holzschnitte zu den „berühmten Männern“ des Paolo Giovo als erster grosser Porträtsammlung zu erwähnen. Die Vorlagen derselben, von allen Enden her (für das XIV. und XV. Jahrhundert gewiss grossentheils aus Fresken) gesammelt, befanden sich im Palazzo Giovo zu Como. Es waren darunter (laut Vasari, Leben des Piero della Francesca) z. B. eine ganze Anzahl von Köpfen, welche Rafael nach den bildnissreichen Fresken *Bramantino's* in den vaticanischen Zimmern copiren liess, ehe er sie herunterschlug um für den Heliodor und die Messe von Bolsena Raum zu gewinnen; aus Rafaels Nachlass kamen sie durch Giulio Romano an Paolo Giovo. — Im XVII. Jahrh. liessen dann die Mediceer die ganze Sammlung durch hingesandte Maler copiren und diese Copien, die doch immer eine höhere Autorität als die Holzschnitte besitzen, bilden jetzt einen Theil der grossen Porträtsammlung in den Uffizien
 * (am Gesims der beiden Gänge). [Leider von einer traurigen Gattung Schnellarbeiter, obenan *Cristofano dell' Altissimo*, ausgeführt. — Mr.]

Eine andere grosse alte Sammlung, die mantuanische, Werke jenes tüchtigen Veronesers *Franc. Bonsignori* (geb. 1455), scheint seit der Katastrophe von Mantua 1630 verschollen zu sein. (Vgl. Vasari, im Leben des Giocondo etc.)

[Eine Art ideale Porträtsammlung bilden die 28 Brustbilder von Weisen, Dichtern, Gelehrten etc. alter und neuer Zeit, welche, augenscheinlich aus der Werkstätte des 1474 in Urbino beschäftigten *Justus von Gent* hervorgegangen, den Palast von Urbino zierten, wo der junge Rafael eine Anzahl copirte (im venezianer Skizzenbuch). Die

** Hälfte dieser Bilder befindet sich im Palast Barberini zu Rom (in schwer zugänglichen Wohnräumen), die andere Hälfte ist mit der Sammlung Campana in das Louvre gekommen. — Mr.]

in der Modellirung, und leiht den von ihm Dargestellten einen Hauch höhern Lebens, der ihm eigen ist und mit seinem Ideal zusammenhängt. Auch er zieht gerne die Landschaft zu Hülfe und vollendete damit im Porträt der Gioconda (Louvre) jene völlig traumhafte Wirkung, die dieses Bildniss aller Bildnisse ausübt.

Weil er sich im Streben nach vollendeter Modellirung nie genug thun konnte, hat er bisweilen Farben gebraucht, die später in die Schatten z. B. grünliche Töne brachten. Allein die hohe geistige Anmuth in Kopf und Haltung, die Schönheit der Hände auf den ächten Bildern bezeichnen recht deutlich die Zeit, welche die Gabe der Charakteristik nunmehr in der höchsten Richtung anwendet.

[Nach meiner Ueberzeugung besitzt freilich Italien, abgesehen von den farbigen Zeichnungen, nur ein einziges vollendetes ächtes Bildniss des Lionardo: das der Isabella von Aragonien, Gemahlin des Giovanni Galeazzo Sforza, welches sich neben dem des Gatten in der Ambrosiana zu Mailand befindet, Nr. 152 und 53 (früher Lodovico Moro und Gemahlin genannt). Diess Profilbild ist über alle Beschreibung schön und reizend, und von einer Vollendung in der Ausführung, welche gar keinen andern Gedanken als an Lionardo aufkommen lässt. — Das Bild des Herzogs ist unvollendet und verwaschen. (Unter den Zeichnungen ist die einer Dame mit niedergeschlagenen Augen, Rothstift, ganz besonders reizvoll.)

Der Goldschmied im Palazzo Pitti (Nr. 207) erscheint mir als ein ausgezeichnetes Bild von der Hand des *Lorenzo di Credi*. Die sogenannte Monaca di Lionardo ebendasselbst (Nr. 140), eine schwarzgekleidete Dame mit dem Blick auf Klostergebäude, ist für Lionardo entschieden zu schwach. — Der gradausblickende Kopf eines jungen Mannes mit zurückgestrichenem Haar, in den Uffizien (Nr. 1157) ist offenbar spät (ca. 1540). — Was endlich Lionardo's Selbstporträt in der Sammlung der Malerbildnisse betrifft, so muss man den Muth haben auszusprechen, dass trotz des grossen Rufes dieses Bild nun und nimmermehr für ein Originalwerk des grossen Florentiners gelten kann. Ein Mann wie *Schidone*, wie *Sisto Badalocchio* oder ein etwas früherer Nachahmer des Correggio könnte so etwas gar wohl hervor gebracht haben. — Mr.]

Die übrigen Porträts befinden sich im Ausland.

Nach diesen Werken, über welchen sein Ideal nur wie ein Duft schwebt, mögen diejenigen kleinern Arbeiten folgen, in welchen sich

dasselbe rückhaltlos offenbart. Vorbereitet war es schon in den jugendlichen Köpfen Verrocchio's (S. 602); aber erst bei Lionardo erreicht es seinen vollen Zauber: der lächelnde Mund, das schmale Kinn, die grossen Augen, bald strahlend von Fröhlichkeit, bald leis umschleiert von einem sanften Schmerz. Conventiönelle Mienen kommen im ganzen XV. Jahrh. vor; hier zuerst handelt es sich aber um einen Ausdruck, welchen ein grosser Meister als sein Höchstes giebt. Unläugbar einseitig und der Veräusserlichung unterworfen, aber durchaus zwingend.

Die Madonnen, heiligen Familien u. a. Compositionen, um welche es sich handelt, sind zum Theil naiv bis ins Genrehafte. Allein es beginnt darin dasjenige höhere Liniengefühl, diejenige Vereinfachung, welche in Rafael ihre Vollendung findet. Von dem florentinisch Häuslichen früherer Madonnen z. B. ist darin nur noch ein Nachklang. — Die bedeutendsten Werke sind wiederum im Ausland, und von den in Italien befindlichen blieben die der mailändischen Privatgalerien a dem Verfasser unbekannt. (Madonna des Hauses Araciel in Mailand; eine Mater dolorosa; wahrscheinlich auch Wiederholungen der Vierge au basrelief; Porträts etc.)¹⁾ Von den in Italien vorhandenen Werken aber sind nur noch sehr wenige als Originale anerkannt; weit die meisten gelten entweder als Arbeiten der Schüler nach Entwürfen und Gedanken Lionardo's oder geradezu als Copien derselben nach vollendeten Werken seiner Hand.

Diese Schüler, deren eigene Werke mit den Formen und Motiven L.'s noch ganz erfüllt sind, hatten sich ihm in Mailand angeschlossen; hier kommen vorerst *Bernardino Luini* und *Andrea Salaino* am meisten in Betracht.

b Ein Originalwerk Lionardo's ist zunächst das schöne Fresco der Madonna mit einem Donator auf Goldgrund, in einem obern Gang des Klosters S. Onofrio zu Rom (1482 ?); noch am meisten florentinisch, sodass sich der Mitschüler des L. di Credi zu erkennen giebt. [Die etwas wunderliche geknickte Haltung des segnenden Kindes erklärt sich daraus, dass es ursprünglich von der Maria an einem Gür-

* ¹⁾ [Die „Madonna des Hauses Araciel“ in Mailand ist mir unbekannt; wer Musse hat wird wohl thun, die Häuser von Duca Scotti, Duca Melzi, Don Giacomo Poldi-

** Bezzoli (Via Giardino) u. A. zu besuchen. Von Lionardo wird man Weniges oder nichts Sicheres, von seiner Schule mehreres Gute und Erfreuliche finden. — Mr.]

telbande gehalten wurde, dessen Temperafarbe vollständig abgefallen ist.]

[Eine Leonardo benannte Madonna, in der Gal. Borghese (Saal a I. Nr. 65) an L. di Credi erinnernd halte ich für *Giov. Pedrini*. — Fr.]

„Eitelkeit und Bescheidenheit“, im Pal. Sciarra zu Rom, ver-rathen durch die verschwimmende Modellirung die Hand des *Luini*; nach den nicht sehr schön, in Parallelen und rechten Winkeln geordneten Händen zu urtheilen ist auch das Arrangement wenigstens dieser Theile schwerlich von Lionardo angegeben. Die Charaktere sind unerschöpflich schön.

Von der Halbfigur Johannis d. T. (Louvre), mit dem hochschwärmerischen Ausdruck, giebt keine der in Italien vorhandenen Copien einen würdigen Begriff, selbst die mailändischen nicht.

„Christus unter den Schriftgelehrten“, ein Halbfigurenbild; das in England befindliche Original nur von *Luini* ausgeführt; eine gute Copie im Pal. Spada zu Rom. Unfähig, den Sieg von Argumenten über Argumente darzustellen, gab die Malerei hier den Sieg himmlischer Reinheit und Schönheit über das Befangene und Gemeine. Beschränkung des Letztern auf wenige Halbfiguren, mit welchen die bedeutsam vortretende Hauptgestalt sich kaum beschäftigt. (Sonst nur allzuoft ein Kind in einer grossen Tempelhalle, verloren unter einer Schaar von Menschen, die doch am Ende ihre Majorität auf rohe Art beweisen könnten.)

Ein kleiner segnender Christus, vielleicht am ehesten von *Salaino* a ausgeführt, in der Gal. Borghese, (I. Nr. 33) scheint ein unmittelbarer Gedanke des Meisters zu sein. [Wohl von *M. d'Ogionno*. — Fr.]

Von dem berühmten Bilde der heil. Anna, auf deren Kniee die sich zu den Kindern abwärts neigende Maria sitzt (im Louvre), eine kleine Wiederholung, von *Salaino*, in den Uffizien. Im Ausdruck so holdselig als irgend ein Bild des Meisters, auch mit grosser Liebe ausgeführt, offenbart sie doch, wie tief die Schüler in der Zeichnung und Modellirung unter ihrem Vorbilde standen.

Ein Originalwerk L.'s ist endlich die braune Untermalung einer Anbetung der Könige, in den Uffizien; überfüllt, theilweise f nur erster Entwurf, aber hochbedeutend durch den Contrast der rituellen Andacht in den vorn Knieenden mit der leidenschaftlichen in den Nachdrängenden. Fülle des Lebens auf strenger und grossartiger Grundlage.

[Aecht und ganz diesem Bilde entsprechend ist der ebenfalls
 a braun in braun untermalte h. Hieronymus in der Gallerie des Vati-
 cans (II. S. Nr. 1) ehemals in der Gallerie Fesch. Die starke Ueber-
 schneidung der Glieder in der verkürzten Stellung war hier offenbar
 das Problem, welches den Meister interessirte.]

b [Eine Verkündigung, neuerdings aus der Kirche Monte Oliveto
 in Florenz in die Uffizien versetzt, wird als ein Jugendwerk Lionar-
 do's bezeichnet; von Crowe und Cavalcaselle dem *Ridolfo Ghirlandajo*,
 von Mr. entschieden dem *L. di Credi* zuerkannt.]

Von demjenigen Werke, durch welches Lionardo am stärksten
 auf seine Zeitgenossen wirkte, von dem 1503 und 4 gezeichneten
 Carton der Schlacht bei Anghiari (für den grossen Saal im Pal. vec-
 chio zu Florenz), ist nur die Erinnerung an eine einzige Gruppe im
 Kupferstich gerettet.

c Endlich hatte er schon vor 1499 zu Mailand das weltberühmte
 Abendmahl im Refectorium des Klosters von S. Maria delle Grazie
 vollendet. (Bestes Licht: um Mittag?) Der ruinöse Zustand, der
 schon früh im XVI. Jahrhundert begann, hat seine einzige Haupt-
 ursache darin, dass L. das Werk in Oel auf die Mauer gemalt hatte.
 (Das gegenüberstehende Fresco eines mittelmässigen alten Mailänders,
Montorfano, ist ganz gut erhalten.) Schmäbliche Uebermalungen, zu-
 mal im vorigen Jahrh., thaten das Uebrige. — Unter solchen Um-
 ständen haben alte Wiederholungen einen besondern Werth. (Sie
 sind, hauptsächlich in der Nähe von Mailand, sehr zahlreich; eine z.
 d B. in der *Ambrosiana*; eine Zurückübersetzung in den ältern lombar-
 e dischen Styl, von *Araldi*, S. 827, b, in der Galerie von Parma.) Von den
 noch hie und da (vorzüglich in Weimar!) erhaltenen Originalentwür-
 f L.'s zu einzelnen Köpfen gilt der Christuskopf in der Brera als
 unzweifelhaft. — Das Gemälde selbst gewährt noch als Ruine Auf-
 klärungen, die sich weder aus Morghen's Stich noch aus Bossi's Nach-
 bild entnehmen lassen; abgesehen von dem allgemeinen Ton des
 Lichtes und der Farben, der noch keineswegs verschwunden ist, wird
 man nur hier den wahren Maassstab, in welchem diese Gestalten ge-
 dacht sind, die Oertlichkeit und die Beleuchtung kennen lernen,
 vielleicht auch noch den Schimmer der Originalität, den nichts er-
 setzen kann, über dem Ganzen schwebend finden.

Die Scene, welche von der christlichen Kunst unter dem Namen
 des Abendmahls, hauptsächlich als Wandbild in Klosterrefectorien,

dargestellt worden ist, enthält zwei ganz verschiedene Momente, beide von jeher und von grossen Künstlern behandelt. Der eine ist die Einsetzung des Sacramentes (eigenthümlich bei *Signorelli*, S. 813, b). Der andere Moment ist das „Unus vestrum“: Christus spricht die Gewissheit des Verrathes aus. Auch hier kann wieder, nach den Worten der Schrift, entweder die Kenntlichmachung des Verräthers durch gleichzeitiges Ergreifen des einzutauchenden Bissens (wie bei *Andrea del Sarto*, s. unten, Kloster S. Salvi), oder das bloss schmerzliche Wort Christi das entscheidende Motiv sein. Letzteres bei *Lionardo*. — Die Kunst hat kaum einen bedenklichern Gegenstand als diesen, die Wirkung eines Wortes auf eine sitzende Versammlung. Nur ein Strahl, in zwölfmaligem Reflex. Würde aber der geistige Inhalt dabei gewinnen, wenn die Zwölfe, leidenschaftlich bewegt, ihre Plätze verliessen, um reichere Gruppen, grössere dramatische Gegensätze zu bilden? Die Hauptsache, nämlich die Herrschaft der Hauptfigur, welche doch nur sitzen und sprechen dürfte, ginge ob dem Handeln der Uebrigen unvermeidlich verloren. Selbst der gedeckte Tisch, der wie eine helle Brustwehr die Gestalten durchschneidet, war vom grössten Vortheil; das was die Zwölfe bewegt, liess sich dem Wesentlichen nach schon im Oberkörper ausdrücken. In der ganzen Anordnung, den Linien des Tisches und des Gemaches ist *Lionardo* absichtlich so symmetrisch als seine Vorgänger; er überbietet sie durch die höhere Architektonik seines Ganzen in je zwei Gruppen von je Dreien, zu beiden Seiten der isolirten Hauptfigur.

Das aber ist das Göttliche an diesem Werke, dass das auf alle Weise Bedingte als ein völlig Unbedingtes und Nothwendiges erscheint. Ein ganz gewaltiger Geist hat hier alle seine Schätze vor uns aufgethan und jegliche Stufe des Ausdruckes und der leiblichen Bildung in wunderbar abgewogenen Gegensätzen zu einer Harmonie vereinigt. Den geistigen Inhalt hat *Goethe* abschliessend auseinandergesetzt. Welch ein Geschlecht von Menschen ist diess! vom Erhabensten bis ins Befangene, Vorbilder aller Männlichkeit, erstgeborene Söhne der vollendeten Kunst. Und wiederum von der bloss malerischen Seite ist Alles neu und gewaltig, Gewandmotive, Verkürzungen, Contraste. Ja sieht man bloss auf die Hände, so ist es als hätte alle Malerei vorher im Traum gelegen und wäre nun erst erwacht.

Von den mailändischen Schülern hat *Bernardino Luini* (st. nach 1529) bei seinen frühesten Arbeiten den Lionardo noch nicht gekannt, bei denjenigen seiner mittlern Zeit ihn am treuesten reproducirt, bei den spätern aber auf der so gewonnenen Grundlage selbständig weiter gedichtet, wobei es sich zeigt, dass er mit unzerstörbarer Naivität sich nur das von dem Meister angeeignet hatte, was ihm gemäss war. Sein Sinn für schöne, seelenvolle Köpfe, für die Jugendseligkeit fand bei dem Meister sein Genüge und die edelste Entwicklung, und noch seine letzten Werke geben hievon das herrlichste Zeugniß. Dagegen ist von der grossartig strengen Composition des Meisters gar nichts auf ihn übergegangen; man sollte glauben, er hätte das Abendmahl nie gesehen (obschon er es einmal nachgeahmt hat) so linienwidrig und ungeordnet sind seine meisten bewegten Scenen. Auch drapirt er oft ganz leichtfertig und gleichgültig. Dafür besass er stellenweise, was keine Schule und kein Lehrer verleiht, grossgefühlte, aus der tiefsten Auffassung des Gegenstandes hervorgegangene Motive.

- Ueber die Umgebung von Mailand hinaus kommen nur kleinere, vereinzelt Bilder von ihm vor. Ausser den genannten (S. 873) ist
- a das Bedeutendste die Enthauptung Johannis, in der Tribuna der Uffizien; lange dem Lionardo beigelegt, obschon die Bildung der Hände, die etwas allgemeine Schönheit der Königstochter und ihrer Magd, die glasige, verblasene Oberfläche des Nackten deutlich auf den Schüler hinwies. Der Henker grinsend und doch nicht fratzenhaft, das Haupt des Täufers ungemein edel. So charakterisirt die goldene
 - b Zeit! — Im Pal. Capponi zu Florenz: Madonna, das Kind küssend. —
 - c Im Pal. Spinola (Strada nuova) zu Genua: vortreffliche Madonna mit dem segnenden Kinde, nebst S. Stephan und S. Jacobus d. ä., von L. oder einem Mitschüler, [höchst wahrscheinlich von *Andrea Salaino*, — Mr.] mit Benützung des rafaelischen Motives des „Réveil de l'enfant“ (Madonna Bridgewater). — Andere Madonnen a. m. O.
 - d In Mailand enthalten Ambrosiana, Brera und Privatsammlungen zunächst eine Anzahl Tafelbilder von ihm, so die Brera eine besonders vollendete Madonna mit dem Kind, vor einer Rosenhecke sitzend. — Im Dom von Como zwei grosse Temperabilder
 - e (Altäre rechts und links), die Anbetung der Hirten und die der Könige, mit himmlisch schönen Einzelheiten; im rechten Seitenschiff ein anderes grosses Altarbild, [welches leider sehr gelitten hat

und 1857 hergestellt worden ist. — Ebendasselbst noch mehreres Andere von ihm.]

Fresken: Vor allem die Kirche S. Maurizio (sog. Monastero maggiore) zu Mailand, durch eine Wand in eine vordere und eine hintere Kirche getheilt, welche beide von Luini und Zeitgenossen völlig ausgeschmückt sind, theils mit decorativen Malereien, theils mit heiligen Gestalten und Geschichten; das meiste Eigenhändige von L. möchte sich an den beiden Seiten der Wand und in der Nähe concentriren. — Dann eine ganze Sammlung von abgenommenen Fresken L.'s in der Brera: Hauptwerk eine thronende Madonna mit S. Antonius und S. Barbara (1521); in solchen ruhigen Andachtsbildern, wo ihn der Gegenstand vor der Regellosigkeit schützte, ist seine Liebenswürdigkeit übermässig! — Die übrigen Fresken ebenda scheinen zum Theil frühe, wie z. B. die noch etwas zaghaften mythologischen und genreartigen, deren Naivität noch ganz den Vorabend der goldenen Zeit bezeichnet, ferner Bilder aus dem Leben der Maria und die bekannte einfach schöne Composition der von Engeln getragenen Leiche der heil. Catharina. ¹⁾ — In der Ambrosiana (Nebenraum im Erdgeschoss rechts) grosses und wichtiges Fresco einer Verspottung Christi in Gegenwart einer andächtigen geistlichen Brüderschaft, durch Kraft der Farbe und durch die Poträts von eigenthümlichem Werth. — (Die Fresken aus dem Pal. Litta sind nach Paris gegangen). — Schliesslich die beiden spätern grossen Hauptarbeiten, zunächst in der Wallfahrtskirche bei Saronno (zwischen Varese und Mailand). Das Langhaus pomphafter Frühbarockstyl; dann ist die Kuppel mit einem Engelconcert des *Gaudenzio Ferrari* geschmückt, der (niedrige) Cylinder mit Statuen des *Andrea Milanese*, die darunter folgenden Wandtheile oben mit Fresken des *Lanini*, unten mit Fresken des *Cesare da Sesto* und des L., (die Heiligen Rochus und Sebastian); — hierauf im Durchgang nach dem Chor zu: Mariä Vermählung und: Christus unter den Schriftgelehrten, beide von Luini, obwohl in anderm Colorit und Charakter als der Rest; dann im Chor selbst die zwei grossen Fresken: die Anbetung der Könige und die Darstellung im Tempel, oben in den Füllungen und an den Oberwänden: Sibyllen, Evangelisten und Kirchenväter; endlich in einem besondern kleinen Ausbau des Chores r. S. Apollonia, l. S. Catharina, jede mit einem

¹⁾ *Aurelio Luini*, der Sohn Bernardino's, erweist sich hier in einem grossen Fresco mit der Marter des heil. Vicenzino als Manierist in der Art der römischen Schule. *

Engel, diese letztgenannten Malereien zum vollkommensten gehörend was L. geschaffen. ¹⁾ — Endlich in S. Maria degli angeli zu Lugano an der Hauptwand über dem Choreingang das colossale Frescobild einer Passion (1529), deren Vordergrund der Gekreuzigte nebst den Seinigen, den Schächern, den Hauptleuten, Soldaten u. s. w. einnimmt. Mit allen Mängeln Luini's behaftet ist dieses Gemälde dennoch eines der ersten von Oberitalien, und schon um einer Gestalt willen des Aufsuchens würdig, des Johannes, der dem sterbenden Christus sein Gelübde thut. An mehreren Pfeilern der Kirche schöne Malereien L.'s; in einer Capelle rechts die aus dem umgebauten Kloster hiehergebrachte Frescolunette der Madonna mit beiden Kindern, die letzte von vollster lionardesker Herrlichkeit. [Das Abendmahl, ehemals im Refectorium des Klosters, in drei Abtheilungen, unabhängig von Lionardo's Composition an welche es entfernte Anklänge zeigt, befindet sich an der Kirchenwand links.] Wen diese Schätze einmal Tagelang an das schöne Lugano gefesselt haben, der wird vielleicht bei diesem Anlass auch die idyllisch-wonnige Landschaft kennen lernen und den brillanten Comersee gerne Denjenigen überlassen, welche nur durch das Brillante glücklich zu machen sind.

[Ein Hauptwerk von Luini ist das prachtvolle grosse Altarbild in der Hauptkirche zu Legnano (Station der Eisenbahn nach Sesto Calende) mit reichem Bilderschmuck in der Einfassung. — Mailand selbst besitzt ein Jugendbild mit Anklängen an *Civerchio*, Klage um den Leichnam Christi, in der Sacristei der Kirche della Passione. — Mr. — Ein schönes „Ecce homo“ in S. Giorgio in Palazzo. — Fr.]

Marco d'Ogionno (Uggione) ist weit am besten, wo er sich eng an Lionardo anschliesst und dessen Typus mit einer eigenthümlichen a herben Schönheit wiedergiebt. Sturz des Lucifer, in der Brera; die dortigen Fresken meist sehr verwildert. [Altarbild in S. Eufemia, Mailand. — Fr.]

Andrea Salaino (S. 872, a u. fg.) widmete sich am ausschliesslichsten

¹⁾ Man giebt für die Malereien L.'s in Saronno im Ganzen das Jahr 1530 an, allein sie könnten wohl in verschiedenen Lebenszeiten des Meisters geschaffen sein. Der Sage nach hatte er sich wegen eines in Nothwehr begangenen Todtschlages in das Santuario von Saronno geflüchtet und musste unter Bedingungen arbeiten wie die Mönche ihm vorschrieben. Saronno und Lugano zeigen, was ein lebenskräftiger Meister noch in der grässlichen Zeit nach der Schlacht von Pavia schaffen konnte.

der Reproduction des Lionardo. Liebliche Madonna in der Gemälde- a
sammlung der Villa Albani bei Rom. Bilder in der Brera und Am- b
brosiana. [Nicht mit *A. Solario* zu verwechseln. S. unten S. 882.]

Francesco Melzi. [Vornehmer Dilettant, allem Anschein nach
hauptsächlich Miniaturmaler.] Seine Bilder sind sehr selten; [das ihm
gewöhnlich zugeschriebene grossartige Fragment einer Madonna
in der Villa Melzi zu Vaprio gehört nach meiner Ueberzeugung dem c
Lionardo selber an. — Mr.] ebenso die des *Giov. Ant. Beltraffio*. (Galerie d
auf Isola Bella: zwei Portraits; Galerie zu Bergamo: Madonna.)

Cesare da Sesto, der später in die Schule Rafaels übergang. Die
besten frühern Bilder in mailändischen Privatsammlungen; ein schö-
ner jugendlicher Christuskopf in der Ambrosiana. — Eine Madonna e
in der Turiner Galerie, Nr. 71. — [In der Brera nur ein unverkennbar f
echtes Bild, die zierliche Madonna (Nr. 184) im Schatten eines Lorbeer-
baumes. Sein berühmtes Jugendwerk, die Taufe Christi im Hause g
Scotti zu Mailand zeigt ganz seine eigenthümliche, fast süssliche
Weichlichkeit.] In seinem späteren Hauptbild: Anbetung der Könige h
im Museum von Neapel, ist viel müssiger und drückender Reichthum
in den Nebensachen, auch viele müssig-schöne Motive, dabei Mangel
an wahrer Körperlichkeit und an Raumsinn. [Die angestrebte Eleganz
wird hier entschieden zur Manier. — Cesare scheint später in Rom
Freund und Gehülfe Rafaels gewesen zu sein: ein grosses Rundbild j
in der vaticanischen Galerie von 1523 zeigt den traurigen Verfall in i
welchen er nach dem Tode des Meisters gerieth! — Mr.]

Gaudenzio Vinci. Hauptwerk in der obern Kirche zu Arona,
Altar rechts vom Chor: Madonna das Kind anbetend, nach einer k
Composition Perugino's, nebst Seiten- und Oberbildern, Heilige und
Geschichten enthaltend, von 1511. [Ich halte dies Bild für ein Werk
des *Gaudenzio Ferrari* mit dessen Jugendwerken (s. u.) es überein-
stimmt und wir haben vielleicht überhaupt in beiden Namen einen und
denselben Künstler. — Mr.]

Giov. Ant. de Lagaia. Hauptaltar der Kirche des Seminariums 1
zu Ascona (Tessin), das Mittelbild: Madonna mit Heiligen und treff-
lichen Donatoren (1519). Letztere besonders verrathen eine enge Ver-
wandtschaft mit Luini.

Gaudenzio Ferrari (1484—1549), einer der kräftigsten Meister der
goldenen Zeit, fast stürmisch umhergeworfen zwischen den Einwir-
kungen der alten lombardischen und piemontesischen Schule, des

Lionardo, des Perugino und des Rafael, deren Werkstätten er in den verschiedensten Zeiten seines Lebens besucht haben muss, und deren Anregungen er jedesmal mit einer grossen unabhängigen Kraft neu verarbeitete; zwischen hinein bricht dann ein urgewaltiger Naturalismus durch. Das Leben der Bewegung und der hochgesteigerte Seelenausdruck stellenweise ersten Ranges; das Colorit häufig bunt und nur in den spätern Fresken hie und da ganz harmonisch; die Composition oft überladen und unschön; die Kunstmittel überhaupt nie gleichmässig bewältigt. — Das schönste Tafelbild, obwohl sehr überfüllt, eine Kreuztragung mit wunderbaren Köpfen, auf dem Höch-
 a altar der Kirche zu Canobbio am Lago maggiore (unmittelbar unter der dem Bramante zugeschriebenen kleinen Kuppel); — pomphaft und nur durch die Hauptfigur geniessbar: die grosse Marter der heil.
 b Catharina in der Brera zu Mailand; — ein prächtiges umständliches Altarwerk aus F's. peruginesker Zeit, 1514 -15, in 6 Tafeln, in S.
 c Gaudenzio zu Novara, 2. Altar links; eine sehr schöne Taufe Christi,
 d im rechten Seitenschiff von S. Maria presso S. Celso zu Mailand; —
 e die Vermählung der h. Catharina auf dem Hochaltar der Collegiata zu Varallo; ¹⁾ — zwei späte Temperabilder im Dom von Como, etwas
 f gewaltsame Improvisationen. [Ein kostbares Altarblatt in 6 Abtheilungen: Himmelfahrt der Jungfrau, in der Hauptkirche von Busto
 g Arsizio bei Mailand. — Mr.] — Was man in Galerien von ihm sieht, giebt selten die höchste Idee von seiner Begabung; am ehesten in
 h der an seinen Werken reichen Galerie von Turin die folgenden: der h. Petrus mit Donator, und: eine Grablegung welche an Garofalo erinnert, der zu den grossen Meistern in einem ähnlichen Verhältniss
 i stand wie F. — [Das allegorische Bild in der Gal. Sciarra zu Rom, durch seine ungeschickt phantastische Landschaft interessant, gehört den Meister nicht an. — Mr. — Cartons in der Akad. Albertina, Turin. — Fr.]
 k Fresken: Vor Allem verrathen die in reichlicher Folge zu Varallo befindlichen seinen ganzen Bildungsgang. Die frühesten: einige noch lombardische in zwei Kirchen vor der Stadt, S. M. di Loreto u. S. Marco;
 l — dann in der Franciscanerkirche S. Maria delle Grazie (am Fuss des Sacro monte) ist zunächst die ganze Wand über dem Chor angefüllt

¹⁾ Er war aus einem nahen Dorf, nannte sich stets mit Stolz einen Valsesianer und kehrte zwischen seinen Aufenthalten in Mailand und Rom immer wieder nach Varallo zurück. — Der Ort ist sowohl vom Ortasee als von Novara aus nicht schwer zu erreichen.

mit einer Passion in einem Mittelbild und vielen Einzelfeldern ringsum, wesentlich eine sehr freie und kräftige Umbildung einer peruginesken Inspiration, in welche aber auch Signorelli hineinzuklingen scheint; — in der Capelle links unter dieser Chorwand: Darstellung im Tempel, und Christus unter den Schriftgelehrten, von fast rafaelischer Erzählungsweise, vielleicht das Reinste was F. geschaffen; — dann wird in den 40 Capellen des Sacro monte manches dem F. zugeschrieben; sicher gehören ihm: in der Capelle der heil. 3 Könige das rings auf die Wand gemalte Geleit derselben (sehr zerstört), — und in der Capelle der Kreuzigung: der rings auf die Wand gemalte Zug der Kriegsknechte, Reiter und Frauen von Jerusalem sammt den etwa 12 blonden weinenden Engeln am Gewölbe, spätes Hauptwerk von grösster Fülle des Ausdrucks und entschlossenster Breite der Darstellung. (Dagegen können die Thongruppen welche die Mitte der betr. Capellen einnehmen, unmöglich F.'s eigenes Werk sein, auch wenn er sie im Accord mit übernommen haben sollte).

In der Wallfahrtskirche bei Saronno: das die Kuppel anfüllende a derbkräftige Engelconcert, in merkwürdigem Gegensatz zu der Milde der dortigen Meisterwerke des Luini; — in der Brera zu Mailand: b Fresken mit dem Leben der Maria, zum Theil von sehr edeln und einfach sprechenden Motiven; — eine ganz grossartige, schon in der Anordnung imposante Geisselung in S. Maria delle grazie zu Mailand c (in einer Cap. d. r. Seitenschiffes), F.'s letztes Fresco, datirt 1542; — einige treffliche heilige Gestalten in der Kirche der Insel S. Giuliano d im Lago d'Orta; — Anderes in S. Christoforo, S. Paolo zu Vercelli, [Madonna mit Stifterinnen in einem dichtbewachsenen Obstgarten, vielleicht das schönste Bild das F. gemalt! Ebendasselbst colossale Fresken. 1532 u. 34. — Mr.] u. a. a. O.

Von den Nachfolgern Gaudenzio's hat *Bernardino Lanini* eine e sehr gute Zeit, eine wahre Energie in Formen und Farben gehabt; Späteres ist mehr manierirt. (Brera und versch. Kirchen in Mailand;) f [das Beste: die jugendlichen Wandmalereien einer Capelle des r. Seitenschiffes in S. Ambrogio. Spät das grosse Fresco in S. Catharina g daselbst. — Mr.]; Galerie von Turin; Kirche von Saronno; [Kirche h von S. Pietro-Paolo zu Borgo Sesia: thronende Madonna zwischen i Heiligen, von 1539. In Novara und Vercelli kommt L. in allen Kirchen, mit Gaudenzio und allein vor. — Mr.]; Hauptwerk eine Cap. im l. Seitenschiff des Domes von Novara mit Scenen aus dem Leben der h.

Jungfrau von der Verkündigung bis zur Flucht nach Aegypten, am Gewölbe Engel). — *Lomazzo* und *Figino* gehören schon zu den eigentlichen Manieristen, ersterer hat Werth als Kunstschriftsteller, weniger durch seine Ansichten als durch wichtige Notizen. [Als Künstler beide nur in Bildnissen geniessbar. — Mr.]

Eine Anzahl Halbfiguren aus dem Gebiete des passiven Ausdrucks (*Eccehomo*, *Mater dolorosa*, *Magdalena*, *Catharina* etc.) gehören theils dem *Aurelio Luini*, theils einem gewissen *Gian Pedrini*, Schüler Lionardo's, [Bestes Bild in der Sacristei von S. Sepolero zu Mailand, ein anderes von 1521 im Chor von S. Marino zu Pavia. — Fr.] theils dem *Andrea Solario*. Der Behandlung nach sind sie a von verschiedenem, zum Theil von hohem Werth. (*Pedrini's* *Magdalena*, *Brera*.) Diese vor überirdischer Sehnsucht oder von heiligem Schmerz bewegten Einzelcharaktere beginnen mit *Pietro Perugino* und den genannten Mailändern und gewinnen von Zeit zu Zeit eine grosse Verbreitung in der Kunst. Man muss diese frühern mit denjenigen eines *C. Dolci* vergleichen, um ihren wahren Werth zu erkennen.

[*Andrea Solario* (geb. vielleicht schon 1458, gest. um 1530) verdient eine besondere Beachtung. Aus seiner Jugend, als er *G. Bellini's* Unterricht genoss, das bez. Bild der *Brera*, Nr. 358, von 1495, die lichte, sehr sorgfältige Halbfigur einer *Madonna* mit *S. Joseph* und einem andern Alten in Landschaft; ebendas. Nr. 236 (*C. da Sesto* genannt) das sehr schöne männl. Brustbild. — Seine Werke aus dem Anfang des XVI. Jahrh. zeigen Einfluss von *Mantegna*; (so das Bild der Kreuzigung, weniger das der „*Madonna* mit dem grünen Kissen“ beide im *Louvre*). — Dann erscheint er nächstverwandt mit *Luini* (ein vortreffliches bezeichnetes Bild der Art vom Jahr 1515 bei *Don Giacomo Poldi* zu Mailand). — Unbezeichnete Bilder werden oft verkannt; so in der städt. Galerie zu *Brescia* eine kleine Perle: ein Mönch d in Anbetung vor dem kreuztragenden *Christus*. Minder erfreulich sind die Halbfigurenbilder des von rohen *Henkersknechten* umgebenen e leidenden Heilandes, wie das der Galerie *Borghese* zu *Rom* (*Saal III*, f Nr. 1). Für sein letztes Werk gilt das Altarbild der *Certosa* von *Pavia*, angebl. von *Giulio Campi* vollendet. Man fühlt das Hereinbrechen einer neuen Zeit, deren breite, flüchtige Behandlung, wie es schon das grosse Maass mit sich bringt, mit *Solario's* Strenge und Gewissenhaftigkeit in Widerspruch steht. — Mr.]

Michelangelo Buonarroti (1474—1563), der Mensch des Schicksals für die Baukunst und für die Sculptur, ist es auch für die Malerei. Er hat sich selber vorzugsweise als Bildhauer betrachtet (Seite 664); in einem seiner Sonette sagt er bei Anlass der Deckenmalerei in der Sistina: „essendo . . . io non pittore“. Allein für den Ausdruck derjenigen idealen Welt, die er in sich trug, gewährte die Malerei doch so ungleich vielseitigere Mittel als die Sculptur, dass er sie nicht entbehren konnte. Gegenwärtig verhält es sich wohl im Allgemeinen so, dass wer ihm von Seiten der Sculptur entfremdet ist, von Seiten der Malerei immer wieder den Zugang zu ihm sucht und findet.

Wie er die Formen bildete und was er damit im Ganzen wollte, ist oben bei Anlass der Sculptur angedeutet worden. Für die Malerei kommen noch besondere Gesichtspunkte in Betracht. Michelangelo lernte zwar in der Schule Ghirlandajo's die Handgriffe, ist aber in seiner Auffassung ohne alle Präcedentien ¹⁾. Es lag ihm ganz ferne, auf irgend eine bisherige Andacht, einen bisherigen kirchlichen Typus, auf die Empfindungsweise irgend eines andern Menschen einzugehen oder sich dadurch für gebunden zu erachten. Das grosse Capital der kirchlichen Kunstbräuche des Mittelalters existirt für ihn nicht. Er bildet den Menschen neu, mit hoher physischer Gewaltigkeit, die an sich schon dämonisch wirkt, und schafft aus diesen Gestalten eine neue irdische und olympische Welt. Sie äussern und bewegen sich als eine von allem Früheren verschiedene Generation. Was bei den Malern des XV. Jahrh. Charakteristik heisst, findet bei ihnen schon deshalb keine Stelle, weil sie als ganzes Geschlecht, als Volk auftreten; wo aber das Persönliche verlangt wird, ist es ein ideal geschaffenes, eine übermenschliche Macht. Auch die Schönheit des menschlichen Leibes und Angesichtes kommt nur im Gewande jener Gewaltigkeit zum Vorschein; es liegt dem Meister mehr daran, dass seine Gestalten der höchsten Lebensäusserungen fähig, als dass sie reizend seien. §

Wenn man weit aus dem Bereiche dieser Werke entfernt ist und Athem geschöpft hat, so kann man sich auch gestehen, was ihnen fehlt, und wesshalb man nicht mit und unter denselben leben könnte. Ganze grosse Sphären des Daseins, welche der höchsten künstlerischen

¹⁾ Diess schliesst nicht aus, dass dem Luca Signorelli ein ähnliches Ziel, wenn auch nur dämmernd vorschwebte. S. 812, c. 813. h.

Verklärung fähig sind, blieben dem Michelangelo verschlossen. Alle die schönsten Regungen der Seele (statt sie aufzuzählen genügt eine Hinweisung auf Rafael) hat er bei Seite gelassen; von all dem was uns das Leben theuer macht, kommt in seinen Werken wenig vor. Zugleich giebt diejenige Formenbildung, welche für ihn die ideale ist, nicht sowohl eine ins Erhabene und Schöne vereinfachte Natur, als vielmehr eine nach gewissen Seiten hin materiell gesteigerte. Keine noch so hohe Bezeichnung, kein Ausdruck der Macht kann es vergessen machen, dass gewisse Schulterbreiten, Halslängen u. a. Bildungen willkürlich und im einzelnen Fall monströs sind. Angesichts der Werke selbst wird man allerdings immer geneigt sein, dem Michelangelo ein eigenes Recht und Gesetz neben dem aller übrigen Kunst zuzugestehen. Die Grösse seiner Gedanken und Gedankenreihen, die freie Schöpferkraft, mit welcher er alle denkbaren Motive des äussern Lebens ins Dasein ruft, machen das Wort Ariost's erklärlich: Michel più che mortale angel divino.

Von seinem ersten grossen Werke, jenem im Wetteifer mit Lionardo geschaffenen Carton für den Palazzo vecchio — ebenfalls eine Episode aus dem Kriege mit Pisa — sind nur dürftige Erinnerungen auf unsere Zeit gekommen. Baccio Bandinelli hat denselben aus Neid zerschnitten.

In der Blüthe seiner Jahre unternahm Michelangelo die Ausmalung a des Gewölbes der sixtinischen Capelle im Vatican (etwa 1508—1511; von welcher Zeit die durchaus eigenhändige Ausführung 22 Monate in Anspruch nahm). (Bestes Licht: 10—12 Uhr.) Die Aufgabe bestand in lauter Scenen und Gestalten des alten Testaments, mit wesentlichem Bezug auf dessen Verheissung. Er stufte diesen Inhalt vierfach ab: in Geschichten, — in einzelne historische Gestalten, — in ruhende Gruppen, — und in architektonisch belebende Figuren. Die Geschichten, welche ein Dasein in einem perspectivisch bestimmten, nicht bloss idealen Raum verlangen, vertheilte er an die mittlere Fläche des Gewölbes. (Eine Ausnahme machen die vier auf sphärische dreiseitige Flächen gemalten Eckbilder der Capelle, welche die wunderbaren Rettungen des Volkes Israel darstellen: die Geschichten der ehernen Schlange, des Goliath, der Judith und der Esther. So wunderbar aber das Einzelne, zumal in der Scene der Judith, gedacht und gemalt sein mag, so findet sich doch das Auge an diesen Stellen schwer in das Historisch-Räumliche hinein.) — Die

Propheten und Sibyllen mit den sie begleitenden Genien erhielten ihre Stelle an den sich abwärts rundenden Theilen des Gewölbes; — die Gruppen der Vorfahren Christi theils an den Gewölbekappen über den Fenstern, theils in den Lunetten welche die Fenster umgeben. Diese Theile sind sämmtlich nach einem idealen Raumgefühl componirt. — Diejenigen Figuren endlich, welche schon sehr passend „die belebten, persönlich gewordenen Kräfte der Architektur“ genannt worden sind, liess er durch den ganzen Organismus hin immer so und immer da auftreten, wie und wo sie nöthig waren. Unter den Propheten und Sibyllen sind es derbe Kindergestalten in Naturfarbe, welche die Inschrifttafeln hoch in den Händen tragen oder sie mit dem Haupte stützen. An beiden Seitenposten der Throne der Propheten und Sibyllen sieht man je zwei nackte Kinder, Knabe und Mädchen, in Steinfarbe welche die Sculptur nachahmt. Ueber den Gewölbekappen oberhalb der Fenster nehmen liegende und lehrende athletische Figuren in Bronzefarbe die Bogenfüllung ein. Letztere sind je zu zweien fast symmetrisch angeordnet, überhaupt am strengsten architektonisch gedacht. Zuletzt, wo von beiden Seiten die colossalen Gesimse sich nähern und Raum lassen für die Reihe der Mittelbilder, sitzen auf Postamenten nackte männliche Figuren in natürlicher Farbe, je zweie halten die Bänder, an welchen das zwischen ihnen befindliche Medaillon von Erzfarbe mit Reliefs befestigt ist: einige tragen auch reiche Laub- und Fruchtgewinde. Ihre Stellungen sind die freisten und leichtesten; sie tragen nichts, weil es dort nach der idealen Rechnung nichts mehr zu tragen giebt, weil überhaupt die architektonischen Kräfte nicht schlechtweg versinnlicht, sondern poetisch symbolisirt werden sollten. (Karyatiden oder Atlanten, Kopf gegen Kopf gestemmt, wären z. B. eine Versinnlichung gewesen.) Diese sitzenden Gestalten, isolirt betrachtet, sind von einer solchen Herrlichkeit, dass man sie für die Lieblingsarbeit des Meisters in diesem Raum zu halten versucht ist. Aber ein Blick auf das Uebrige zeigt, dass sie doch nur zum Gerüste gehören.

In vier grössern und fünf kleinern viereckigen Feldern, der Mitte des Gewölbes entlang, sind die Geschichten der Genesis dargestellt. Zuerst unter allen Künstlern fasste Michelangelo die Schöpfung nicht als ein blosses Wort mit der Geberde des Segens, sondern als Bewegung. So allein ergaben sich für die einzelnen Schöpfungsakte lauter neue Motive. In erhabenem Fluge schwebt die gewaltige

Gestalt dahin, begleitet von Genien, welche derselbe Mantel mit umwallt; — so rasch, dass ein und dasselbe Bild zwei Schöpfungsakte (für Sonne und Mond und für die Pflanzen) vereinigen darf. Aber der höchste Augenblick der Schöpfung (und der höchste Michelangelo's) ist die Belebung Adams. Von einer Heerschaar jener göttlichen Einzelkräfte, tragenden und getragenen, umschwebt, nähert sich der Allmächtige der Erde und lässt aus seinem Zeigefinger den Funken seines Lebens in den Zeigefinger des schon halb belebten ersten Menschen hineinströmen. Es giebt im ganzen Bereiche der Kunst kein Beispiel mehr von so genialer Uebertragung des Uebersinnlichen in einen völlig klaren und sprechenden sinnlichen Moment. Auch die Gestalt des Adam ist das würdigste Urbild der Menschheit.

Die ganze spätere Kunst hat sich von dieser Auffassung Gottes des Vaters beherrscht gefühlt, ohne sie doch erreichen zu können. Am tiefsten ist Rafael (in den ersten Bildern der Loggien) darauf eingegangen.

Die nun folgenden Szenen aus dem Leben der ersten Menschen erscheinen um so gewaltiger, je einfacher sie die uranfängliche Existenz darstellen. „Sündenfall und Strafe“ sind mit ergreifender Gleichzeitigkeit auf Einem Bilde vereinigt; die Eva im Sündenfall zeigt, welche unendliche Schönheit dem Meister zu Gebote stand. Als Composition von wenigen Figuren steht „Noahs Trunkenheit“ auf der Höhe alles Erreichbaren. Die „Sündfluth“ contrastirt zwar nicht glücklich mit dem Maasstab der übrigen Bilder, ist aber reich an den wunderwürdigsten Einzelmotiven.

Die Propheten und Sibyllen, die grössten Gestalten dieses Raumes, erfordern ein längeres Studium. Sie sind keinesweges alle mit derjenigen hohen Unbefangenheit gedacht, welche aus einigen derselben so überwältigend spricht. Die Aufgabe war: zwölf Wesen durch den Ausdruck höherer Inspiration über Zeit und Welt in das Uebermenschliche emporzuheben. Die Gewaltigkeit ihrer Bildung allein genügte nicht; es bedurfte abwechselnder Momente der höchsten geistigen und zugleich äusserlich sichtbaren Art. Vielleicht überstieg dieses die Kräfte der Kunst. — Die je zwei Genien, welche jeder Gestalt beigegeben sind, stellen nicht etwa die Quelle und Anregung der Inspiration vor, sondern Diener und Begleiter; sie sollen durch ihre Gegenwart die Gestalt heben, als eine überirdische bezeichnen; durchgehends sind sie in Abhängigkeit von derselben

geschildert. — Von unvergleichlicher Herrlichkeit ist der gramverzehrte Jeremias; oder Joël, den beim Lesen die stärkste innere Erregung ergreift; der wie vom Traum erweckte Jesajas; Jonas mit dem Ausdruck eines wiedergewonnenen mächtigen Lebens; die Sibylla delphica, welche schon die Erfüllung ihrer Weissagung vor sich zu sehen scheint — von allen Gestalten des Meisters diejenige, welche Gewaltigkeit und Schönheit im höchsten Verein offenbart. — Abgesehen von der innern Bedeutung ist durchgängig genau auf die Gewänder zu achten, welche von der idealen Aposteltracht durch eine absichtliche (orientalische) Nuance unterschieden, überaus schön geschwungen und gelegt, und in vollkommenstem Einklang mit Stellung und Bewegung sind, sodass jede Falte ihre (vielleicht hie und da zu bewusst berechnete?) Causalität hat. — (Gewisse dumpfe Töne der Carnation waren Michelangelo eigen und finden sich auch auf seinem einzigen Tafelbilde, wovon unten, wieder.)

Von den Vorfahren Christi zeigen diejenigen in den Lunetten die leichteste Meisterschaft in monumentaler Behandlung des ungünstigsten Raumes. Geschichtslos, wie die meisten derselben sind, existiren sie bloss in Beziehung auf ihren göttlichen Abkömmling und zeigen desshalb den Ausdruck des ruhigen, gesammelten Harrens. Schon hier kommen einige wunderbar schöne, einfache Familienscenen vor. — In diesem Betracht sind aber einzelne Darstellungen in den dreieckigen Gewölbekappen vielleicht noch ausserordentlicher; ja es findet sich unter diesen auf der Erde sitzenden Eltern mit Kindern mehr als Ein Motiv des höchsten Ranges, obwohl der Ausdruck nirgends die Innigkeit oder sonst irgend einen activen Affect erreicht.

Dieses ist die Stiftung Papst Julius II. Mit Anspornen und Nachgeben, mit Streit und mit Güte erhielt er was vielleicht kein Anderer von Michelangelo erhalten hätte. Sein Andenken ist in der Kunst ein hochgesegnetes.

Viele Jahre später (1534—1541) unter Papst Paul III. malte Michelangelo an der Hinterwand der Capelle das jüngste Gericht.

Man muss zuerst darüber im Klaren sein, ob man überhaupt die Darstellung dieses Momentes für möglich und wünschbar hält. Sodann, ob man irgend eine Darstellung würdigen kann, welche nicht durch einen sofortigen Hauptschlag, z. B. einen raffinirten Lichteffect (in *John Martin's* Manier) die Phantasie gefangen nimmt; schon die

Ausführung in Fresco verbot diess hier. Endlich, ob man die physischen Kräfte besitzt, dieses ganze ungeheure (stellenweise sehr verdorbene) Bild nach Gruppierung und Einzelmotiven gewissenhaft durchzugehen. Dasselbe will nicht nach dem ersten Eindruck, sondern nach dem letzten beurtheilt sein.

Der grosse Hauptfehler kam tief aus Michelangelo's Wesen hervor. Da er längst gebrochen hatte mit Allem was kirchlicher Typus, was religiöser Gemüthsanklang heisst, da er den Menschen — gleichviel welchen — immer und durchgängig mit erhöhter physischer Macht bildet, zu deren Aeusserung die Nacktheit wesentlich gehört, so existirt gar kein kenntlicher Unterschied zwischen Heiligen, Seligen und Verdammten. Die Bildungen der obern Gruppen sind nicht idealer, ihre Bewegungen nicht edler als die der untern. Umsonst sucht man nach jener ruhigen Glorie von Engeln, Aposteln und Heiligen, welche in andern Bildern dieses Inhaltes schon durch ihr blosses symmetrisches Dasein die Hauptgestalt, den Richter, so sehr heben, vollends aber bei Orcagna und Fiesole mit ihrem wunderbaren Seelenausdruck einen geistigen Nimbus um ihn ausmachen. Nackte Gestalten, wie Michelangelo sie wollte, können einer solchen Stimmung gar nicht als Träger dienen; sie verlangen Gestus, Bewegung und eine ganz andere Abstufung von Motiven. Auf die letztern hatte es der Meister eigentlich abgesehen. Es sind zwar in dem Werke viele und sehr grosse poetische Gedanken; von den beiden obern Engelgruppen mit den Marterwerkzeugen ist diejenige links herrlich in ihrem Heranstürmen; in den emporschwebenden Geretteten ringt sich das Leben wunderbar vom Tode los; die schwebenden Verdammten sind in zwei Gruppen dargestellt, wovon die eine durch kämpfende Engel mit Gewalt zurückgedrängt, durch Teufel abwärts gerissen, eine ganz grossartig dämonische Scene bildet, die andere aber jene Gestalt des tiefsten Jammers darstellt, die von zwei sich anklammernden bösen Geistern wie von einem Schwergewicht hinuntergezogen wird. Die untere Scene rechts, wo ein Dämon mit erhobenem Ruder die armen Seelen aus der Barke jagt, und wie sie von den Dienern der Hölle in Empfang genommen werden, ist mit grandioser Kühnheit aus dem Unbestimmten in einen bestimmten sinnlichen Vorgang übertragen u. s. w. — Allein so bedeutend dieser poetische Gehalt sich bei näherer Betrachtung herausstellt, so sind doch wohl die malerischen Gedanken im Ganzen

eher das Bestimmende gewesen. Michelangelo schwelgt in dem prometheischen Glück, alle Möglichkeiten der Bewegung, Stellung, Verkürzung, Gruppierung der reinen menschlichen Gestalt in die Wirklichkeit rufen zu können. Das jüngste Gericht war die einzige Scene, welche hiefür eine absolute Freiheit gewährte, vermögè des Schwebens. Vom malerischen Gesichtspunkt aus ist denn auch sein Werk einer ewigen Bewunderung sicher. Es wäre unnütz, die Motive einzeln aufzählen zu wollen; kein Theil der ganzen grossen Composition ist in dieser Beziehung vernachlässigt; überall darf man nach dem Warum? und Wie? der Stellung und Bewegung fragen und man wird Antwort erhalten.

Wenn nun zumal die Gruppe um den Richter mit ihrem Vorzeigen der Marterinstrumente, mit ihrem brutalen Ruf um Vergeltung einigen Widerwillen erwecken mag; wenn der Weltrichter auch nur eine Figur ist wie alle andern, und zwar gerade eine der befangensten; — immer noch bleibt das Ganze einzig auf Erden.¹⁾

Die beiden grossen Wandgemälde in der nahen Capella Paolina, Pauli Bekehrung und die Kreuzigung des Petrus; aus der spätesten Zeit Michelangelo's, sind durch einen Brand entstellt und so schlecht beleuchtet (vielleicht am erträglichsten Nachmittags²⁾) dass man sie besser aus den Stichen kennen lernt. In dem erstern ist die Geberde des oben erscheinenden Christus von einer zwingenden Gewalt, der gestürzte Paulus eines der trefflichsten Motive des Meisters.²⁾

Staffeleibilder giebt es bekanntlich keine von seiner Hand, mit einziger Ausnahme eines frühen Rundbildes der heil. Familie b

¹⁾ Für den Zustand des Werkes vor der Uebermalung, welche Daniel da Volterra auf Pauls IV. Befehl unternahm, ist eine Copie des *Marcello Venusti* (oder *Sebastiano del Piombo*?) im Museum von Neapel, trotz auffallender Freiheiten, die wichtigste * Urkunde.

²⁾ [Zwischen dem Michelangelo der sixt. Capelle (1509) und dem der paolinischen (1542) besteht ein so unermesslicher Abstand, dass derjenige keiner Versündigung an dem Genius des grossen Meisters beschuldigt werden könnte, dem die letztern Wandgemälde als unerfreulich, ja geradezu ungeniessbar erschienen. — Mr.]

in der Tribuna der Uffizien.¹⁾ Die gesuchte Schwierigkeit (die knieende Maria hebt das Kind vom Schooss des hinter ihr sitzenden Joseph) ist nicht ganz besiegt; mit einer Gesinnung dieser Art soll man überhaupt keine heiligen Familien malen. Der Hintergrund ist, wie bei Luca Signorelli, mit Actfiguren ohne nähere Beziehung bevölkert. Der kleine Johannes läuft an der steinernen Brustwehr mit einer spöttischen Miene vorbei.

- a Im Pal. Buonarroti zu Florenz (S. 665, a) sind eine Anzahl Zeichnungen ausgestellt, unter welchen die einer säugenden Madonna besonders schön ist; — ein früherer Entwurf des Weltgerichtes; — ein vielleicht von M. begonnenes grosses Bild der heil. Familie, das er aber den vielen Verzeichnungen und Roheiten zufolge schwerlich
 b selbst ausgemalt haben kann. — In der Brera zu Mailand die ehemals in Rafaels Besitz befindliche (und ihm selber trotz der von seiner Hand herrührenden Unterschrift „Micheile angelo bonarota“ beigelegte) Tuschzeichnung des sog. Götterschiessens, *il Bersaglio de' Dei*; nackte Gestalten, aus der Luft niedersausend, zielen mit höchster Leidenschaft nach einer mit einem Schilde gegen ihre Pfeile geschützten Herme, indess Amor auf der Seite schlummert; eine herrliche Gruppe, aus bereits knieenden, laufenden und noch schwebenden Figuren zu einem unvergleichlichen Ganzen gebildet. Rafael mochte ein anregendes Problem darin finden, dieselbe durch einen seiner Schüler in Fresco, und zwar von der umgekehrten Seite, ausführen zu lassen; wenigstens ist diess der Inhalt eines der drei Frescobilder, welche aus der sog. Villa di Raffaella in den Pal. Borghese zu
 c Rom (IX. Saal) übergegangen sind.

- Andere Compositionen existiren nur in Ausführungen von
 a der Hand der Schüler. — Ich weiss nicht, ob das Bild der drei Parzen, im Pal. Pitti (ausgeführt von *Rosso Fiorentino*) unbedingt in diese
 e Kategorie gehört; Michelangelo hätte einen solchen Gegenstand wohl gewaltiger aufgefasst. — Mehrmals (z. B. Pal. Sciarra und Pal. Corsini in Rom) kommt eine heil. Familie von besonders feierlicher Intention vor; Maria, auf einer Art von Thron sitzend, legt eben das Buch weg und sieht auf das fest schlafende, grandios auf ihrem Knie

¹⁾ [In England befinden sich zwei echte Tafelbilder: die von der Manchester Ausstellung her bekannte Madonna mit dem Kinde und vier Engeln (unvollendet) im Besitz des Lord Taunton zu London, und in der National-Galerie daselbst eine kürzlich erworbene, ebenfalls unvollendete Grablegung. Mr.]

liegende Kind; von hinten schauen lauschend herüber Joseph und der kleine Johannes. — In der Sacristei des Laterans: eine Verkündigung, a von *Marcello Venusti* ausgeführt. — Christus am Oelberg, nicht eben glücklich in zwei Momente geschieden, u. a. im Pal. Doria zu Rom. — Von der Pietà und dem Crucifixus weiss ich kein Exemplar in ital. Sammlungen anzugeben, ebensowenig von den berühmten mythologischen Compositionen: Ganymed, Leda, Venus von Amor geküsst; [von letzterer eine Wiederholung im Museum von Neapel b von *Angelo Bronzino*; 1) ebenda der sehr schöne Original-Carton].

Einen höhern Rang nehmen natürlich solche Bilder ein, welche Michelangelo unter seinen Augen ausführen liess, hauptsächlich durch *Sebastiano del Piombo*. Das wichtigste derselben, die Erweckung des Lazarus, befindet sich in London; — dann folgt die Geisselung c Christi in S. Pietro in montorio zu Rom (1. Cap. r. in Oel auf die Mauer gemalt); hier ist das Unleidliche gross gegeben, die bewegten Schergen heben die duldende Hauptfigur unbeschreiblich wirksam hervor. Die umgebenden Malereien sollen ebenfalls nach M.'s Entwürfen ausgeführt sein. (Eine gute kleine Wiederholung im Pal. d Borghese, S. III, Nr. 48). — Endlich wird bei der Kreuzabnahme e des *Daniele da Volterra* in Trinità de' monti (1. Cap. l.) immer der Gedanke erwachen, dass Michelangelo das Beste daran erfunden habe, indem alle übrigen Werke des Daniele [mit einziger Ausnahme des Kindermords in der Tribuna der Uffizien] erstaunlich weit hinter f diesen zurückstehen. Gar zu wunderbar schön ist das Heruntersinken des Leichnams, um welchen die auf den Leitern Stehenden gleichsam eine Aureola bilden; gar zu vortrefflich motivirt und vertheilt sind die Bewegungen der Letztern. Auch die untere Gruppe um die ohnmächtige Madonna ist vorzüglich, setzt aber schon das pathologische Interesse an die Stelle des rein Tragischen. (Das ganze Bild stark verletzt und restaurirt.)

Eine eigentliche Schule hat Michelangelo nicht gehabt; er führte seine Fresken ohne Gehülfen aus. Denjenigen, welche sich (meist in seiner spätesten Zeit) auf irgend eine Weise an ihn anschlossen, werden wir unter den Manieristen wieder begegnen. Sein Beispiel war auch in der Malerei das verhängnissvollste. Niemand hätte Das

1) Von den gemalten Porträts des M. ist dasjenige in der capitulinischen Galerie * (laut Platner von *Marcello Venusti*) wohl das beste. Dasjenige in den Uffizien scheint ** eine unbedeutende Arbeit des XVII. Jahrh. zu sein.

wollen dürfen, was er gewollt und mit seiner riesigen Kraft durchgeführt hatte; Jedermann aber wünschte doch solche Wirkungen hervorzubringen wie Er. Als er starb waren alle Standpunkte in den sämtlichen Künsten verrückt; Alle strebten ins Unbedingte hinaus, weil sie nicht wussten, dass Alles was bei ihm so aussah, durch sein innerstes persönliches Wesen bedingt gewesen war.

Die florentinische Malerei blüht mit Lionardo und Michelangelo noch nicht vollständig aus. Die unermesslichen Lebenstrieb, welche das XV. Jahrh. in dieser Weihestätte der Kunst geweckt und ausgebildet hatte, erreichen noch in zwei andern grossen Meistern eine Vollendung, welche ganz eigener Art und von jenen beiden wesentlich unabhängig ist.

Der eine ist *Fra Bartolommeo* (eigentlich *Baccio della Porta*, 1475—1517), ursprünglich Schüler des Cosimo Rosselli; seine Befreiung aus den Banden des XV. Jahrhunderts verdankte er Lionardo; sein positiver Inhalt ist ihm eigen¹⁾. Er zuerst hat das hohe Gefühl vollständig zu empfinden und wieder zu erwecken vermocht, welches aus dem Zusammenklang grossartiger Charaktere, reiner imposanter Gewandungen und einer nicht bloss symmetrischen, sondern architektonisch aufgebauten Gruppierung entsteht. Seine persönliche Empfindung hat nicht immer genügt, um dieses gewaltige Gerüste völlig zu beleben, und hierin steht er dem Lionardo nach, welcher immer Schönheit, Leben und Charakter an Einem Stücke giebt. Auch würde er für bewegte Compositionen überhaupt nicht ausgereicht haben. Allein was das Altarwerk im engern Sinn verlangt, hat Keiner mit vollkommener Hoheit dargestellt.

Die Freiheit und Grösse seiner Charakterauffassung lernt man im Einzelnen kennen aus einer Anzahl von Heiligenköpfen al Fresco in der Akademie zu Florenz; wozu noch ein herrliches Eccehomo im Pal. Pitti kömmt. Ohne Lionardo's unendliche Energie sind es doch

* 1) Die beiden wunderschönen kleinen Täfelchen in den Uffizien (Anbetung des Kindes und Darstellung im Tempel) gelten als frühe Arbeiten, aus der Zeit, da der Meister noch nicht ins Kloster S. Marco getreten war. (Also vor 1500). Ich kann mich nach öfterer Untersuchung immer weniger in diese Zeitannahme schicken. — Die sichere Reihe der Werke des Frate beginnt dann [abgesehen von dem jüngsten Gerichte in S. Maria Nuova von 1498/99] mit der Madonna di S. Bernardo von 1506/7, in der Akademie.

so gross aufgefasste Menschenbilder, zum Theil von wahrhaft himmlischem Ausdruck. Zwei runde Frescogemälde in derselben Akademie, a
 Madonnen, sind bei ihrer flüchtigen Ausführung als Linienprobleme merkwürdig; in dem einen hat er offenbar hauptsächlich die vier Hände und die beiden Füsse schön zu ordnen gestrebt. — Für den Einzelausdruck ist sonst seine Kreuzabnahme (Pal. Pitti) das Hauptwerk. b
 Mit welcher Macht wirken hier die beiden Profile des höchst edel gebildeten Christus und der alles vergessenden Mutter, die ihm noch den letzten Kuss auf die Stirne drücken will! mit welcher untrüglichen dramatischen Sicherheit ist der Schmerz des Johannes durch Beimischung der körperlichen Anstrengung unterschieden! Kein Klagen aus dem Bilde hinaus wie bei Van Dyck; keine vermeintliche Steigerung des Eindruckes durch Häufung der Figuren wie bei Perugino.

Die übrigen Bilder sind fast sämmtlich grandiose Constructionen, mit strenger und im Einzelnen sehr schön aufgehobener Symmetrie. Wo die Charaktere aus seinem Innern kommen, sind es lauter Werke ersten Ranges.

Leider ist die einzige grössere Scene dieser Art, das Fresco eines c
 jüngsten Gerichtes bei S. Maria Nuova in einem Verschlag in dem Hofe links von der Kirche) beinahe erloschen. Doch erkennt man in dem herrlichen obern Halbkreise von Heiligen mit leiser perspectivischer Verschiebung nach der Tiefe dieselbe Inspiration, welche Rafael das Fresco von S. Severo in Perugia (1505) und die obere Gruppe der Disputa (1508) eingab. [Urkundlich im Jahre 1499 vollendet gewinnt dieses höchst interessante Werk die Bedeutung, das erste Werk italienischer Malerei zu sein in welcher die Glorie mit dem Raumgefühl des XV. Jahrhunderts die volle feierliche Würde der ernsthaftesten Schöpfungen des gothischen Styles gesteigert und verklärt vereinigt.]

Von Altarbildern ist dasjenige im Dom von Lucca (hinterste d
 Cap. links), eine Madonna mit zwei Heiligen, vom Jahre 1509, ganz besonders schön und seelenvoll. (Dagegen die grosse späte Madonna e
 della misericordia in S. Romano zu Lucca von 1515, links, zwar im Einzelnen vortrefflich, als Ganzes aber weniger unbefangen.) [Eben-
 das. 1. Altar l. der grossartig feierlich schwebende Gott Vater, verehrt f
 von der h. Maria Magdalena und Catharina von Siena (von 1509), Gestalten der höchsten weiblichen Schönheit, äusserst wirksam über den niedrigen Horizont der Landschaft in den lichten Ton der Luft

- a ragend.] — In S. Marco zu Florenz (2. Alt. r.) ein ebenfalls frühes sehr grosses Bild, welches B.'s Compositionsweise im Augenblick ihrer nahen Vollendung zeigt; die Madonna edel und leicht gestellt; die beiden knieenden Frauen ein ewiges Vorbild symmetrischer Profilgestalten; die Putten noch in der Weise des XV. Jahrh. mit Emporheben des Vorhanges beschäftigt, aber schon von dem höhern Geschlecht des XVI. Jahrh.; die Farbe, wo sie erhalten ist, von tiefem
- b Goldton. In dem anstossenden Kloster die einfach schöne Lunette über dem hintern Eingang des Refectoriums: Christus mit den beiden Wanderern nach Emmaus [in denen er Ordensgenossen, links den nachherigen Cardinal von Schönberg aus Sachsen, porträtirte. — Ebendasselbst in der Capelle del Giovanato eine Halbfigur der Mad.; im Dormitorium fünf Büsten.] — In der Akademie die dem heil. Bernhard erscheinende Madonna (von 1506/7 noch mit einigen herben Zügen der Köpfe); hier ist die Gruppe der Engel um die Madonna mit der gewohnten symmetrischen Strenge componirt, aber sehr schön ins Profil (oder Dreiviertelansicht) gesetzt und zugleich ihr Schweben eben so leicht als erhaben ausgedrückt, wovon man sich durch einen vergleichenden Blick auf die nächsten Engeldarsteller des XV. Jahrh.
- d überzeugen kann. — Das Vollkommenste, was B. geleistet, ist dann vielleicht der Auferstandene mit 4 Heiligen (Pal. Pitti); grandioser und wehevoller ist die Geberde des Segnens vielleicht nie dargestellt worden; die Heiligen sind erhabene Gestalten; die beiden Putten, welche einen runden Spiegel mit dem Bilde der Welt (als Landschaft) halten, schliessen als Basis diese einfache und strenge Composition in holdseligster Weise ab. — Ebenda: ein grosses, reiches Altarbild aus S. Marco (wo jetzt eine Copie steht), vom Jahre 1512, welches in den Charakteren etwas allgemein, auch durch die braune Untermalung in den Schatten sehr geschwärzt ist, aber ein Wunder der Composition; die Engel, welche den Baldachin tragen, entsprechen strenge der halbkreisförmigen untern Gruppe (vergl.
- e Rafaels Disputa). — In den Uffizien ist schon ein ganz kleines Rundbildchen, Nr. 1152, der Salvator auf zwei Engeln und einem Cherub schwebend, als Construction sehr merkwürdig; noch mehr aber (ebenda) die grosse braune Untermalung des Bildes der h. Anna, der Maria und vieler Heiligen, glücklicher Weise als Untermalung ganz vollendet, auch in den durchgängig schönen und bedeutenden Charakteren, so dass die vollkommene Architektonik nicht nur überall geistvoll

aufgehoben, sondern auch mit dem edelsten individuellen Leben erfüllt ist.

Von einzelnen Gestalten ist der colossale heil. Marcus (Pal. Pitti) a die wichtigste. Allein hier betritt der Frate denselben Abweg, auf welchem man den Michelangelo findet; er schafft ein ungeheures Motiv aus bloss künstlerischen Gründen; auch in dem Kopf ist etwas falsch Uebermenschliches; die Draperie aber, auf welche es eigentlich abgesehen war, ein Wunderwerk. — Die zwei Propheten in der Tribuna der Uffizien haben ebenfalls etwas Unreines; — die beiden stehenden Apostel im Quirinal zu Rom, welche Rafael vollendete ¹⁾, c habe ich seit den Vorbereitungen zum letzten Conclave 1846 nicht mehr gesehen und auch damals nur flüchtig. Ein ganz herrliches Bild aber, in welchem Charakter, momentaner Ausdruck und tizianische Farbenkraft zusammenwirken, ist die Figur des h. Vincentius Ferrerius in der Akademie Qu. gr. Nr. 69, deren Cartonzimmer ebenfalls noch vorzügliche Einzelgestalten des Frate enthält.

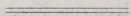
Mit Benützung seiner Entwürfe gemalt, theilweise auch von ihm selbst ausgeführt: die grosse Himmelfahrt Mariä im Museum von Neapel; — [die grosse thronende Madonna mit 7 Heiligen in der Akademie zu Florenz Qu. gr. Nr. 65; — ist ein blosses Schülerwerk. Die Pietà (ebenda) Qu. gr. 74, nach Fr. B.'s Composition von der schwachen *Plautilla Nelli*.]

Von den Schülern ist nur *Mariotto Albertinelli* (1474—1515) bedeutend. Vielleicht bevor er den Frate kannte, malte er das schöne Rundbild im Pal. Pitti, Madonna das Kind anbetend, welchem ein Engel ein Kreuz hinreicht. Dann folgt unter dem beginnenden Einfluss des Frate das Altarfresco des Gekreuzigten im Capitelsaal der Certosa (1505), endlich aus seiner schönsten Zeit die in zwei Figuren wahrhaft melodisch abgeschlossene „Heim suchung“ in den Uffizien, t und die thronende Madonna mit zwei knieenden und zwei stehenden Heiligen, in der Akademie; Werke, welche man nur den grössten Meistern zuzutrauen versucht ist. In den andern Bildern derselben Sammlung geht er mit vollster Anstrengung auf die Constructionsweise seines Meisters ein; mit grösstem Erfolge in der „Dreieinigkeit“; befangener, aber zum Theil mit dem schönsten und edelsten Ausdruck in der grossen Verkündigung (1510). In der Turiner Gallerie Nr. 584 das Rundbild einer heil. Familie [nach Cr. und Cav. von *Bugiardini*

¹⁾ [Letzteres bezweifeln Crowe und Cavalcaselle.]

unter Mariotto's Einfluss. — Dem Zusammenwirken von Fra Bartolommeo und Mariotto verdanken ihr Dasein eine Anzahl Bilder von 1510—12, welche gewöhnlich ausser der Jahrzahl das Zeichen von zwei verschlungenen Ringen mit einem Kreuzchen tragen; (Akad. zu Siena, Qu. div. Nr. 91, Gal. Sciarra IV. Nr. 1, Gal. Borghese II. Nr. 31, Pal. Corsini zu Florenz; u. a. a. O.) — Mr.]

Die Nonne *Plautilla Nelli* interessirt nur da, wo die Motive des Frate (dessen Zeichnungen sie erbt) deutlich aus ihren Bildern hervorsehen. — Der gute *Fra Paolino da Pistoja* pflegt dem Rückfall ins Schwächlich-Perugineske zu unterliegen. (Madonna della cintola in der florentinischen Akademie; — Crucifixus mit Heiligen im Kreuzgang von S. Spirito zu Siena.) — [Dieses letztere nach einer Zeichnung des Meisters, doch schwach ausgeführt; äusserlich und empfindungslos, nur durch die freundliche Färbung erträglich. — Mr.]



Neben Fra Bartolommeo behauptet *Andrea del Sarto* (1487 bis 1531) sein eigenes Maass von Grösse. Ein wunderbarer Geist, nur einseitig begabt, aber einer der grössten Entdecker im Gebiet der Kunstmittel.

Es fehlt ihm im Ganzen dasjenige Element, welches man die schöne Seele nennen möchte. Die Antriebe, welche ihn beherrschen, sind wesentlich künstlerischer Natur; er löst Probleme. Daher die Gleichgültigkeit gegen die höhere Schönheit des Ausdrucks, das Sich-abfinden mit einem herrschenden Typus, der namentlich seine Madonnen und seine Putten so kenntlich macht und selbst durch seine Charakterköpfe als bestimmter Bau des Schädels, der Augen, der Kinnbacken hindurchgeht. Wo derselbe zum Gegenstand passt, wirkt er erhaben; einem jugendlichen Johannes d. T. (P. Pitti Nr. 265, Halbfigur) verleiht er z. B. jene strenge leidenschaftliche Schönheit, die für diese Gestalt wesentlich ist; ja bisweilen nimmt er eine hohe sinnliche Lieblichkeit an, wie z. B. die den Gabriel begleitenden Engel in einer der drei Verkündigungen im Pal. Pitti Nr. 97, beweisen [leider sehr übermalt]; auch giebt es einige Putten von ihm, welche keinem von denjenigen Correggio's an Schönheit und Naivität nachstehen, so z. B. in der herrlichen Madonna mit S. Franciscus u. S. Johannes Ev., vom Jahr 1517, in der Tribuna der Uffizien. Sie um-

klammern die Füße der Madonna, während das fröhliche Christuskind an ihren Hals emporklettern will.

Dann ist Andrea wohl der grösste Colorist, welchen das Land südlich vom Apennin im XVI. Jahrh. hervorgebracht hat. Da er nicht auf einer schon ausgebildeten Schulpraxis fusste, sondern jedesmal mit eigener Anstrengung seine Principien neu zu entdecken hatte, seine Gewissenhaftigkeit aber nicht selten schwankte, so sind seine Arbeiten auch im Colorit sehr ungleich; neben dem eben erwähnten goldtönigen Wunderwerk in der Tribuna, neben der grossen heil. Familie im Pal. a Pitti Nr. 81, neben den paar herrlichen einfachen Bildnissen ¹⁾, in welchen Licht und Farbe und Charakter sich so vollkommen in Eins verschmelzen (P. Pitti, Uffizien), [das schönste und ohne Zweifel sein b eigenes Porträt Nr. 1147 der Uffizien, meisterlich und flüssig wie mit Leimfarben auf feine Leinwand gemalt; eine nicht ganz ebenbürtige Wiederholung ist Nr. 66 in Pitti, schwer im Ton und etwas miss- c handelt, aber dennoch noch immer bezaubernd; — Mr.] — neben all diesem giebt es auch sehr bunte und dumpfe Malereien. — Immerhin hat Andrea zuerst von allen Florentinern eine sichere, harmonische Scala, eine tiefe, oft leuchtende Durchsichtigkeit der Farben erreicht; er hat auch zuerst der Farbe einen mitbestimmenden Einfluss auf die Composition des Bildes gestattet. Seine Gewänder fallen nicht umsonst in so breiten Flächen. Man muss dabei zugestehen, dass sie von einer hinreissenden Schönheit des Wurfes und des Contours sind und als vollkommener Ausdruck des Lebens der Gestalten ganz absichtslos scheinen.

Im Wesentlichen aber ist seine Composition ein eben so strenger architektonischer Bau als die des Fra Bartolommeo, welchem er offenbar das Beste verdankte. Auch hier ist lauter durch die Contraste verdeckte Symmetrie. Da er aber die Seele des Frate nicht hatte, so bleibt bisweilen das Gerüste unausgefüllt. Wie weit steht seine prächtig gemalte Kreuzabnahme (P. Pitti Nr. 58, von 1524) hinter der des Bartolommeo zurück! Die Motive, in Linien und Farben classisch, d sind geistig fast null, ein unnützer Reichthum. Auch in der schönen Madonna mit den vier Heiligen (ebenda Nr. 307, aus demselben Jahr)

¹⁾ Welche davon ihn selber vorstellen, lassen wir dahingestellt. Dasjenige mit der Frau (P. Pitti Nr. 118) ist für die verhältnissmässig späte Zeit sehr befangen. * Die Verzeichnung in seiner Hand und das Unlebendige im Kopf der Frau geben Einiges zu denken.

contrastiren die ungenügenden Charaktere mit dem feierlichen Ganzen. Am meisten geistiges Leben zeigt unter den Bildern des P. Pitti die *Disputa della Trinità* Nr. 172; eine eifrigere und zusammenhängendere „heil. Conversation“ als die der meisten Venezianer sind; zugleich ein Prachtbild ersten Ranges. Die grossen Assunten sind beide spät, gleichen sich und haben viel Conventionelles, aber auch noch grosse Schönheiten (Nr. 191, unvollendet hinterlassen u. Nr. 225) — In den heil. Familien (wovon ausser den florent. Sammlungen auch a z. B. Pal. Borghese in Rom mehrere besitzt; ein schönes und echtes b Bild in S. Giacomo degli Spagnuoli zu Neapel, rechts von der Hauptthür, eines in Turin) fällt jene Seelenlosigkeit neben den hohen malerischen Vorzügen oft ganz besonders auf; es ist bisweilen, als ständen die beiden Mütter und die beiden Kinder in gar keinem innigern Verhältniss zu einander. [Von den Bildern in Pal. Borghese halte ich nur eins, Saal III. Nr. 28, für ächt. — Unter den heil. Familien ist Nr. 81 in Pitti fein und markig, eine ächte Wiederholung davon in Palazzo Brignole Sale zu Genua. — Mr.] c

Als historischer Erzähler hat Andrea gleichwohl Unvergängliches d geleistet. Die Fresken in der Vorhalle der *Annunziata*, zeigen zwar zum Theil dieselbe fast zu strenge architektonische Anordnung; in den drei ersten Bildern links, aus der Legende des S. Filippo Benizzi, vor 1510 vollendet, bildet sich die Gruppe coulissenartig ansteigend zur Pyramide; das eigentlich Dramatische, Bedeutend-Momentane kömmt nirgends besonders zu seinem Rechte; in der Anbetung der Könige (letztes Bild rechts) wird man die Hauptgruppe sogar befangen finden. Allein es ist durch diese Malereien die wonnigste Fülle neuer Lebensmotive verbreitet; man geniesst mit dem Maler das hohe Glück, schlichte Lebensäusserungen in der reinsten und vollkommensten Form, in edler Abwägung gegen einander, in weiter Räumlichkeit schön vertheilt anschauen zu können. Bei der Betrachtung des Einzelnen prägen sich zumal eine Anzahl von Gestalten des 1., 2. und 5. Bildes links unauslöschlich ein; trotz aller Verwitterung wird man im letztgenannten (Bekleidung des Aussätzigen) in der Gestalt des S. Filippo eine der höchsten Schöpfungen der goldenen Zeit erkennen. Die Geburt Mariä (vorletztes Bild rechts) ist die letzte, in lauter Schönheit aufgehende Redaction dieses Gegenstandes; noch Domenico Ghirlandajo erscheint neben diesem wunderbaren Reichthum einseitig und herb. Ausser den Bildern der ältern

Meister (*Alessio Baldovinetti's* Geburt Christi, letztes Bild links, und *Cosimo Rosselli's* Einkleidung des S. Filippo, vorletztes links) haben die Schüler Andrea's hier noch ihr Bestes geleistet. Am nächsten ihm *Franciabigio* in der (durch den bekannten Hammerschlag verstümmelten) Vermählung Mariä, einem Werke des emsigen und begeisterten Wetteifers. In *Pontormo's* Heimsuchung, welche bei Weitem sein Hauptwerk ist, steigert sich die Auffassung Andrea's und Bartolommeo's mit äusserstem Kraftaufwand zu einem neuen Ganzen. Nur Mariä Himmelfahrt, von *Rosso*, zeigt den Styl Andrea's allerdings im Zustande der Verwilderung.

Ausserdem hat Andrea in seiner spätern Zeit (1526—27) das a einzige Abendmahl geschaffen, welches demjenigen Lionardo's wenigstens sich von Ferne nähern darf: das grosse, theilweise vortrefflich erhaltene, theilweise sehr entstellte Frescobild im Refectorium des ehemaligen Klosters S. Salvi bei Florenz. (Zehn Minuten vor Porta della Croce, von der Strasse links seitab.) Der Moment ist der, dass Christus ein Stück Brod ergreift, um es in die Schüssel zu tauchen, während auch Judas, allein von Allen, bereits ein Stück Brod in der Hand hält. Die Charaktere sind nobel und kräftig aus dem Leben gegriffen, aber von der Hoheit derjenigen Lionardo's weit entfernt, welche Jeder eine ganze Gattung von Ausdruck gleichsam in der höchsten denkbaren Spitze darstellen. Auch hat A. der (allerdings ausserordentlich grossen) malerischen Wirkung zu Liebe seinen Leuten sehr verschiedene, zum Theil nichts weniger als ideale Gewänder gegeben; eine Abwechslung, deren schönen Erfolg das Auge empfinden kann, lange bevor es sie bemerkt. Unbeschreiblich lebendig ist hier wie bei Lionardo das Spiel der Hände, welche allein schon ausdrücken, wie Christus den fragenden Johannes beruhigt, wie Petrus jammert, wie dem Judas zugesetzt wird. (Bestes Licht: Nachmittags.) — *Franciabigio* hat in diesem Gegenstande (Abendmahl im Refectorium von S. Giovanni della Calza in Florenz) b den Meister bei Weitem nicht erreicht.

Den Höhepunkt von Andrea's Colorit und Vortrag im Fresco bezeichnet ausser diesem Abendmahl auch die Madonna del Sacco, c in einer Lunette des Kreuzgangs der Annunziata, um 1525.

Endlich aber gibt es eine Reihe einfarbiger Fresken, braun in braun, von seiner Hand, in dem kleinen Hof der Bruderschaft dello d Scalzo (unweit S. Marco; den Einlass erhält man durch einen der

Custoden der Akademie, welcher die Besucher dorthin begleiten muss). Der Gegenstand ist das Leben des Täufers. Mit Ausnahme einiger frühen und zweier von *Franciabigio* ausgeführten sind sämtliche Compositionen bei aller Unscheinbarkeit von den mächtigsten und freisten Schöpfungen der reifen Zeit Andrea's. Das ängstlich Architektonische der frühern Fresken in der Annunziata ist hier durch lauter Geist und Leben überwunden. Die Grenzen der Gattung, welche alle feinere Physiognomik, allen Farbenreiz ausschloss, scheinen den Meister erst recht gereizt zu haben, sein Bestes zu geben. Unter den frühern ist die Taufe des Volkes durch Johannes die höhere (und höchste) Stufe der bekannten Freske Masaccio's; unter den Spätern haben die Heimsuchung, die Enthauptung, sowie die Ueberbringung des Hauptes den Vorzug; unter den allegorischen Figuren die Charitas, welche das Bild im Louvre weit übertrifft. [Eigenthümlich ist, dass Andrea hier mehrere Figuren von Albrecht Dürer in seine Compositionen aufnahm, so den zuhörenden Pharisäer auf der Predigt Johannis, eine sitzende Frau auf der Taufe des Volkes daneben u. A.]

— Aus dieser Inspiration ist auch jene kleine geistvolle Predella mit den Geschichten von vier Heiligen in der Akademie gemalt. (Wo sich sonst von A. nichts Bedeutendes als das Bild der vier Heiligen befindet.)—Die beiden Geschichten Josephs (P. Pitti) geben in keiner Beziehung einen Begriff von dem Vermögen Andrea's.

— Ausserhalb von Florenz enthält der Dom von Pisa, namentlich im Chor, eine Anzahl prächtig gemalter Einzelfiguren von Heiligen von 1524.

Von den Schülern und Nachfolgern ist das Beste schon genannt worden. Von *Franciabigio* (1482—1525) einige Historien (Breitbilder) mit kleinen Figuren in den Uffizien und im Pal. Pitti; gutes Porträt eines Mannes im Hut (1517) im Pal. Capponi. [Wahrscheinlich Eigenbildniss; ein sehr schönes Porträt von 1514 im Pal. Pitti, Nr. 43, mit liebenswürdiger Ruhe des Ausdrucks und seelenvollem Blick. — Mr.] — *Pontormo* (*Puntormo*, 1494—1557) ist überhaupt nur um seiner Bildnisse willen hochgeschätzt (Pal. Pitti: Ippolito Medici; — Uffizien: Cosimo der Alte, nach einem Profilbild des XV. Jahrh. trefflich neu redigirt); — seine übrigen Arbeiten sind je früher, um so besser wenigstens gemalt (Uffizien: Leda mit den vier Kindern in einer Land-

schaft; — Capella de' Pittori bei der Annunziata: Fresco einer Madonna mit Heiligen, noch ganz in der Art des Meisters; — Pinacoteca zu Bologna: Madonna mit Kind, hinter einer Bank stehend [Letztere a dürfte dem *Giuliano Bugiardini* angehören. — Mr.]); — die spätern Werke erscheinen durch unberechtigten Aufwand wirklich oder vermeintlich schöner Formen schon manierirt (S. Felicità in Florenz 1. Cap. b rechts, Kreuzabnahme; — Pal. Pitti: die 40 Märtyrer); — die Breitbilder mit Historien (Uffizien) sehr zerstreut. — *Domenico Puligo* ver- c fing sich in die Farben- und Lichtwirkungen *Andrea's*; seine Formen wurden darob unbestimmt, sein Vortrag verblasen. (Pal. Pitti: hei- d lige Familie, säugende Madonna; — Pal. Corsini in Florenz: Mehreres.) e Als einer der frühesten Porträtmaler von Profession möchte er vielleicht mehr als ein Bildniss in Anspruch nehmen können, das jetzt als Werk des Meisters gilt. — *Angelo Bronzino* (1502—1572) Schüler Pontormo's, wird als Historienmaler an keiner andern Stelle als bei den Manieristen unterzubringen sein. Als Bildnissmaler aber steht er in der bedeutenden und freien Auffassung keinem Zeitgenossen nach, auch den Venezianern nicht, so weit sie ihn in der Farbe übertreffen mögen, die bei ihm immer etwas Kalkiges behält. (In seiner Art, Pal. Doria in Rom: treffliches Porträt des Gianettino Doria; — Museum f von Neapel: die beiden Geometer; — sodann sicher von ihm: Pal. g Pitti, Nr. 434: der Ingenieur, grossartig im Geist eines Sebastian del h Piombo; — Uffizien: der junge Bildhauer; Dame im rothen Kleid; ein i Jüngling mit einem Brief; rothbärtiger Mann in einer Halle; — sämtlich so gemalt, als wären sie nur dem bedeutenden Charakter zu Liebe dargestellt; dagegen die Dame mit einem Kinde ein blosses, vielleicht medicisches Porträt [wohl von seinem Neffen *Alessandro Allori*. — — Mr.]. Pal Corsini: mehrere Porträts. — Pal. del Comune zu Prato: k medicische Porträts aus Bronzino's Schule. — Aehnliche geringere, mit l spätern: in dem Gange, der von den Uffizien nach Ponte vecchio führt.) m

Von *Andrea* ist auch *Rosso de' Rossi* (*Rosso Fiorentino*, st. 1541 in Frankreich) abhängig. Er zeigt schon ganz besonders frühe den Weg, welchen die Entartung einschlagen würde. Die Formen *Andrea's* sind bei ihm bis ins Liederliche aufgelockert, um widerstandslos einer Composition durchaus nur nach grossen Farben- und Lichtmassen zu dienen. (Pal. Pitti: grosse Madonna mit Heiligen; — S. n Lorenzo, 2. Altar rechts, Vermählung der Maria; — S. Spirito, auf o einem Altar links: thronende Madonna mit Heiligen [Copie].) p

Noch einige Meister aus frühern florentinischen Schulen malen sich in dieser Zeit aus. *Ridolfo Ghirlandajo*, der Sohn *Domenico's* und später Schüler des Frate, hat in zwei Bildern der Uffizien (*S. Zenobius*, der einen todten Knaben erweckt, und das Begräbniss des *S. Zenobius*) entweder ein grosses Talent bekundet oder einen sehr glücklichen Wurf gethan. Bewegung, Gruppierung, Köpfe und Farben sind ganz der goldenen Zeit gemäss: einige Nachlässigkeiten z. B. in der Gewandung verrathen jedoch durch den Mangel an Ernst schon den künftigen Manieristen; — ein trefflich wahres und derbes Frauenportrait im Pal. Pitti (1509) zeigt, was er in der Ausführung konnte, wenn er wollte.¹⁾ — Die Fresken in der Sala de' Gigli des Palazzo vecchio (Schutzheilige und Helden) erscheinen schon als das Werk einer müden Phantasie, die sich auf das XV. Jahrh. zurückwirft. Anderes ist geradezu Manier. So schon das von *Ridolfo* und seinem Oheim *Davide* gemalte Bild in *S. Felice* (auf einem Altar links), eine *Madonna del popolo*. [Sein schönstes mir in Italien bekanntes Bild über dem Eingang des Domes zu Prato: die *Madonna* schwebend über ihrem mit Rosen angefüllten Grabe reicht ihren Gürtel dem *h. Thomas*, an den Seiten *Engel* und *Heilige*. — *Mr.*] — Von *Micchele di Ridolfo* u. a. das Bild der tausend Märtyrer, in der Akademie; ein blosses fleissiges Actstudium.

Von einem zurückgebliebenen Schüler *Filippino's*, *Raffaellin del Garbo*, der sich später vergebens dem grossen Styl zuzuwenden suchte, ist eine Auferstehung (Akademie) das einzige frühere Bild von Belang. In der Sacristei von *S. Lorenzo* eine Geburt Christi. In der von seinem Meister begonnenen *Cap. Carafa* in der *Minerva* zu Rom malte er das Gewölbe; jetzt sehr verdorben. [Wir verweisen auf *Crowe* und *Cavalcaselle's* kritische Untersuchung über das Verhältniss der verschiedenen *Rafaels von Florenz*. Dem *Raffaellino d. G.* gehört sicher die *Madonna* zwischen Heiligen von 1505 auf dem 2. Altar l. im linken Querschiff von *S. Spirito* zu Florenz. — *Mr.*]

Giov. Ant. Sogliani, ein Schüler des *Credi*, hat in seinem schönsten Bilde, auf einem Altar links in *S. Lorenzo*, welches die des Martyriums harrenden *Apostel* darstellt, den Meister sowohl als *Andrea del Sarto* nahezu erreicht. (Auch die *Predella*, von dem sehr selten vorkommenden *Bacchiacca*, ist ein geistreiches Werk.) — In der

¹⁾ [In diesem und dem folgenden Jahre noch äusserte das Beispiel *Rafaels's*, mit dem er in Florenz befreundet war, den wohlthätigsten Einfluss auf *Ridolfo*. — *Mr.*]

Akademie ausser geringern Bildern eine thronende Madonna mit Tobias, dessen Engel und S. Augustin, ebenfalls dem Credi nahe; — in den Uffizien: Madonna in einer Landschaft, schon nur schön gemalt; in der Sacristei von S. Jacobo eine Dreieinigkei mit Heiligen, welche tüchtig und zum Theil noch ganz edel sind. [Ein schönes Bild, d. h. Katharina, in der Galerie Torrigiani zu Florenz. — Mr.]

Giuliano Bugiardini, ein Künstler von schwankender Receptivität, schliesst sich an D. Ghirlandajo in der Geburt Christi (Sacristei von S. Croce) und nähert sich dann in der Behandlung dem Lionardo (säugende Madonna, in den Uffizien, Nr. 220, eines seiner besten Bilder; grosse thronende Madonna mit S. Catharina und S. Antonius von Padua, in der Pinacoteca zu Bologna). Endlich verrückte ihm Michelangelo das Concept. Die berühmte Marter der heil. Catharina in S. M. Novella (Cap. Ruccellai, beim Cimabue) ist die Marter des gewissenhaften Künstlers selber und ein lehrreiches Denkmal der Gährung, in welche der Meister des Weltgerichtes gewisse Gemüther versetzte. Man ahnt die ganze Qual der Motivjägerci. [Als sein Vorbild ist doch vor Allen Fra Bartolommeo zu nennen, für welchen er, nach Vasari, angefangene Bilder, u. A. die Pietà im Pitti (Nr. 64) vollendete. Seine nichtbezeichneten Bilder pflegen wohlklingendere Namen zu tragen: so die Rafael zugeschriebene Madonna del pozzo in der Tribuna der Uffizien, ein unzweifelhaftes Werk von ihm; ebenso das Rundbild d. h. Familie mit dem Täufer, Nr. 1224, genannt Rid. Ghirlandajo. — Ferner: Johannes d. T. im rechten Seitenschiff von S. M. delle Grazie zu Mailand; zwei Bilder der Galerie Borghese zu Rom, S. II. Nr. 40 und 43; in Turin die grosse Verkündigung, Nr. 588 und eine Familie 584. — Mr.]

Ueber *Rafael* zu sprechen, könnte hier beinahe überflüssig scheinen. Er giebt überall so viel, so Unvergessliches, so ungefragt und unmittelbar, dass Jeder, der seine Gemälde sieht, ohne Führer zu recht kommen und einen dauernden Eindruck mitnehmen kann. Die folgenden Andeutungen sollen auch nur die zum Theil versteckt liegenden Bedingungen dieses Eindruckes klar machen helfen.

Was in *Rafaels* Leben (1483—1520) als Glück gepriesen wird, war es nur für ihn, für eine so überaus starke und gesunde Seele, eine so normale Persönlichkeit wie die seinige. Andere konnten unter den

gleichen Umständen zu Grunde gehen. Er kam bald nach seines Vaters Tode (Giov. Santi st. 1494) in die Schule des Pietro Perugino und arbeitete bei diesem bis etwa 1504. So war seine Jugend umgeben von lauter Bildern des gesteigerten Seelenausdruckes und der fast normalen Symmetrie. Die Schule konnte als eine zurückgebliebene, sehr unentwickelte gelten, sobald es sich um Vielseitigkeit der Zeichnung und Composition, um das Studium der ganzen Menschengestalt handelte, und selbst der Ausdruck ging gerade damals bei Meister Perugino in eine handwerksmässige Wiederholung des für innig und schön Geltenden über. — Es ist als hätte Rafael das gar nicht gemerkt. Mit dem wunderbarsten Kinderglauben geht er auf Perugino's (damals schon nur scheinbare) Gefühlsweise ein und belebt und erwärmt das erkaltende Wesen. Wo er als Gehilfe in die Bilder des Meisters hineinmalt, glaubt man die Züge aus Perugino's eigener besserer Jugend zu erkennen, so wie er immer hätte malen sollen¹⁾; ebenso verhält es sich mit Rafaels eigenen frühern Arbeiten. In der Krönung Mariä (vatican. Galerie) tritt erst zu Tage, was die Richtung Perugino's vermochte; wie ganz anders, wie viel himmlisch reiner giebt hier Rafael die süsse Andacht, die schöne Jugend, das begeisterte Alter wieder, als diess der Meister je gethan hat! — abgesehen davon, dass er schon ungleich reiner zeichnet und drapirt. Die kleinen Predellenbilder dieses Altarblattes, in einem andern Saal derselben Galerie, zeigen schon beinahe florentinisch freie Formen und Erzählungsweise. — Auch in der Vermählung Mariä (Mailand, Brera), mit dem Datum 1504, geht R. über die Composition seiner Schule weit hinaus; die vollkommenste Symmetrie wird durch die schönsten Contraste malerisch aufgehoben; die Momente der Ceremonie und die der Bewegung (in den stabbrechenden Freiern), die belebte Gruppe und der ernste, hohe architektonische Hintergrund (mit welchem andere Peruginer, wie z. B. Pinturicchio, so viel Kinderspiel trieben) geben zusammen ein schon fast rein harmonisches Ganzes. (Den Ausdruck der

* 1) Diess bezieht sich besonders auf Rafaels Antheil an der Anbetung des neugeborenen Kindes in der vatican. Galerie, Saal IV. Nr. 26, „Il Presepe della Spinetta“. Hier wird der Kopf des Joseph unbedingt als sein Werk betrachtet; die Köpfe der Engel und der Madonna können wohl nur entweder von ihm oder von *Spagna* sein. — In der ebendort befindlichen Auferstehung (IV. 24) wird wenigstens der schlafende Jüngling rechts ihm zugeschrieben. — [In der Sacristei von S. Pietro zu Perugia ist der das Christuskind liebkosende Johannes eine Copie nach Perugino's grossem Altarwerk in Marseille von 1512—17, also nicht von Rafael. — Cr. u. Cav.]

Köpfe wird man vielleicht weniger süß finden als auf mehreren Kupferstichen.) — Die kleine Madonna im Palazzo Connestabile zu a Perugia, eines der ersten Juwelen der Miniaturmalerei, ist besser im Rund gedacht und von schönerer, leichter Haltung als irgend ein ähnliches Bild der Schule; über dem vollkommenen Zauber der beiden Figuren und der reizenden Frühlingslandschaft mit den beschneiten Bergen vergisst man allerdings das Vergleichen¹⁾. Man kann sagen, dass Rafael, als er gegen Ende des Jahres 1504 diese Schule verliess, nicht nur alle gesunden Seiten derselben völlig in sich aufgenommen hatte, sondern überhaupt ihren specifischen Geist weit reiner und höher in seinen Werken darstellte, als irgend einer seiner Schulgenossen.

Er begab sich nach Florenz, welches gerade in jenem Augenblick der Sammelpunkt der grössten Künstler Italiens war; Michelangelo und Lionardo z. B. schufen damals in ihren (verlorenen) Cartons die höchsten Wunder der historischen Composition; es war ein grosser Moment der Kunstgährung. Wer sich davon einen Begriff machen will, suche im linken Querschiff von S. Spirito in Florenz, am zweiten b Altar links, das Bild mit der Jahrzahl 1505 auf, welches jetzt gewöhnlich dem *Ingegno* zugeschrieben wird; [*Rafaellino del Garbo*; s. oben S. 902, κ] aus der Madonna und den Heiligen sehen uns vier, fünf Maler verschiedener Schulen neckend entgegen.

Rafael liess sich nicht zerstreuen. Er fand unter den florentinischen Malern wie es scheint sehr bald denjenigen, welcher ihn gerade in seiner Weise am meisten fördern konnte: den grossen Fra Bartolommeo, der nicht sehr lange vorher nach mehrjähriger Unterbrechung sich von Neuem der Malerei zugewandt hatte. Dieser war meistens mit ähnlichen Aufgaben beschäftigt, wie die Schule von Perugia, nämlich mit Gnadenbildern, nur löste er malerisch was diese ungelöst liess; er stellte seine Heiligen und Engel nicht bloss symmetrisch neben und durcheinander, sondern er bildete aus ihnen wahre Gruppen und belebte sie durch Contraste und durch grandiose körperliche Entwicklung. Sein Einfluss auf Rafael war bestimmend; die Abrech-

¹⁾ [Die Bilder aus S. Trinità zu Città di Castello (Dreieinigkeits- und Schöpfung der Eva), waren 1857 in einem Privathaus daselbst, sehr ruinirt. — Die Madonna im Hause * Alfani zu Perugia ist sehr früh peruginesk. — Mr.] **

nung zwischen beiden möchte wohl das Resultat geben, dass Rafael ihm die wesentlichste Anregung zur streng-architektonischen und dennoch ganz lebendigen Compositionsweise verdankt habe.

Die frühste Aeusserung dieses Einflusses [s. o. S. 893, c die Bemerkungen über das jüngste Gericht in S. Maria Nuova] erkennt man in dem a Frescobilde womit Rafael 1505 eine Capelle des Klosters S. Severo in Perugia schmückte. Die Verschiebung des Halbkreises von Heiligen, welche auf Wolken thronen, geht schon weit über den peruginischen Horizont; hier ist nicht bloss Abwechselung der Charaktere und Stellungen, sondern höherer Einklang und freie Grösse. Der Contrast der obern peruginischen und der untern florentinischen Engel spricht noch deutlich die damalige innere Theilung des Künstlers aus.

In seinen Tafelbildern (vermuthlich) aus den Jahren 1504—1506 b hat er noch mehr von der frühern Art an sich, so noch in der Madonna del Granduca, Galerie Pitti. Diese hat noch ganz die stumpfe, befangene Draperie Perugino's, ist aber im hohen Ausdruck des Kopfes und in der schönen Anordnung des Kindes schon eine der grössten Machtäusserungen von Rafaels Seele, sodass man ihr manche spätere, vollkommnere Madonna schwerlich vorziehen möchte.

Rafael lebte 1506—1508 zum zweitenmal in Florenz und diese Periode war bereits sehr reich an bedeutenden Bildern, von denen nur die meisten ins Ausland gegangen sind. Doch gewähren die in Italien gebliebenen wenigstens einen genügenden Faden für die Erkenntniss seiner innern Entwicklung.

Auch jetzt sehen wir ihn wählen; von dem festen Grund aus, zu welchem ihm der Frate verholfen ¹⁾, greift er mit dem sichersten Takte nur nach dem was ihm innerlich gemäss ist. Die Breite des Lebens, welche noch das Thema der meisten damaligen Florentiner ist, berührt auch ihn, aber nur soweit sie das Höchste nicht beein-

¹⁾ Jene Abrechnung zwischen beiden Künstlern ist besonders schwierig, wenn es sich einerseits um Rafaels damals geschaffene heil. Familie in der Münchner Pinakothek, andererseits um die beiden heil. Familien des Fra Bartolommeo im Pal. Corsini zu Rom, Nr. 26 im III. Saal, und im Pal. Pitti, Nr. 256, (erstes der hintern Zimmer) handelt. Hat Rafael die geschlossene pyramidale Gruppe der Maria, der beiden Kinder, der Elisabeth und des abschliessend darüber stehenden Joseph zuerst geschaffen und der Frate ihn unvollständig, mit Weglassung einer Figur nachgeahmt? Oder hat Rafael das unreife Motiv des Frate erst durch seine Zuthat zur Reife gebracht? Die Entscheidung ist bedenklich, die Zusammengehörigkeit der Bilder Beider bleibt aber handgreiflich. Ich möchte eher die erstere Vermuthung annehmen.

trächtig: den Ausdruck der Seele und die allmählig in ihm zur sichern Form gedeihenden Grundgesetze der malerischen Composition.

Man vergleiche nur seine damaligen Madonnen mit denjenigen der Florentiner; selbst diejenigen Lionardo's (*Vierge aux rochers*, *Vierge aux balances* im Louvre) werden sich als weniger hoch gedacht, als in einem irdischen Beginnen befangen erweisen, der übrigen nicht zu gedenken. Rafael hat schon durch den architektonischen Ernst seiner Gruppenbildung einen Vorsprung, noch mehr aber durch den hohen Ernst der Form, welcher ihn von allen bloss zufälligen Zügen des Lebens fern hielt. Der Intention nach will seine Madonna nicht mehr sein als ein schönes Weib und eine Mutter, wie bei den Florentinern auch; seine Absicht ist (die eigentlichen Gnadenbilder ausgenommen) nicht erbaulicher als die der letztern; wenn man dennoch das Höchste darin findet, so muss diess andere Gründe haben.

Die Antwort liegt in der *Madonna del Cardellino* (in der Tribuna der Uffizien; [die als Gegenstück aufgestellte *Madonna del pozzo* ist von *Giuliano Bugiardini*, s. o. S. 903, 1. — Mr.] Die einfachste denkbare Pyramidalgruppe, durch das Ueberreichen des Hänflings mässig belebt; man wird vielleicht in den reizenden Formen, dem reinen Ausdruck den vollen Werth des Bildes suchen; dieselben würden aber weniger wirken, ja vielleicht verloren gehen, ohne die haarscharf abgewogene Harmonie der einzelnen Theile in Form und Farbe. Bei Rafael wirkt immer das Einzelne so stark und unmittelbar, dass man darin das Wesentliche zu finden glaubt, während doch der Reiz des Ganzen unbewusster Maassen das Bestimmende ist.

Die höhere Stufe der *Mad. del Cardellino* ist dann die bekannte *Belle Jardinière* im Louvre.

Ein Räthsel bleibt die *Madonna del Baldacchino* im Pal. Pitti. Rafael liess sie bei seiner Abreise nach Rom unvollendet; später, als sein wachsender Ruhm dem Bilde eine neue Aufmerksamkeit zuwandte, wurde, man weiss nicht durch wen, daran weiter gemalt. Endlich liess Ferdinand, Sohn Cosimo's III., dasselbe etwa um 1700 durch einen gewissen *Cassana* mit einem Anschein von Vollendung versehen, hauptsächlich mittelst brauner Lasuren. Die ungemein schöne Anordnung des Kindes zur Madonna (z. B. die Begnung der Hände), die im grossartigen Styl des Frate zusammengestellten Figuren links (S. Petrus und S. Bernhard) gehören wohl Rafael an; viel-

leicht auch der Oberkörper des Heiligen mit dem Pilgerstab rechts dagegen möchte der heil. Bischof rechts von ganz fremder Hand dazu componirt sein. Die beiden köstlich improvisirten Putten an den Stufen des Thrones gehören ebensosehr der Weise des Frate als der Rafaels an; von den beiden Engeln oben ist der schönere aus dem Fresco von S. Maria della Pace in Rom offenbar entlehnt, woraus hervorgeht, dass der erste Vollender jedenfalls erst nach 1514 über das Bild kam.

In seinen florentinischen Bildnissen steht Rafael schon als der grosse Historienmaler da, der aus dem Zufälligen das Charakteristische, aus dem Vorübergehenden das Ewige auszuscheiden weiss. Vielleicht an dieser Stelle zeigt sich der einzige kenntliche Einfluss Lionardo's auf Rafael, sowohl in der Auffassung als in demjenigen Fleiss der Modellirung, welchem kein Detail der Form zu gering ist, sobald es sich um den ganzen und vollen Charakter handelt. Wenn wir von zwei sehr schönen Köpfen andächtiger Mönche in der flor. Akademie (Saal der kleinen Bilder) absehen, welche noch aus der ersten florent. Periode sein könnten, so wären die Bildnisse des Angelo und der Maddalena Doni (im Pal. Pitti) seine frühesten bekannten Arbeiten dieser Gattung (1505). Dasjenige der Frau zeigt einen unverkennbaren Anklang an die Gioconda Lionardo's (im Louvre), nicht bloss in den Aeusserlichkeiten, sondern dem innersten Kerne nach. Manches ist noch unfrei, z. B. die Stellung der Hände, auch die Farbe, allein die Auffassung des Charakters und die Haltung ist völlig unbefangen. Von allen Zeitgenossen hätten nur wiederum Lionardo und etwa Giorgione damals etwas ebenso Werthvolles hervorbringen können.

Das Bildniss in der Tribuna der Uffizien, welches ebenfalls Maddalena Doni heisst, dem andern Bild aber wie eine ältere, etwas leidende Schwester gleicht, möchte wohl früher, etwa bald nach der Ankunft in Florenz gemalt sein, als R. noch peruginischer dachte und die Gioconda noch nicht kannte. Es ist ein so herrliches und (z. B. in der Anordnung der Hände) bedeutendes Bild, dass die Zweifel an der Echtheit kaum berechtigt scheinen. Unzweifelhaft echt ist jedenfalls R.'s eigenes Porträt in der Sammlung der Malerbildnisse ebenda (vom Jahr 1506?), von leichter, anmuthiger Haltung und höchst

meisterhafter Malerei. [Dieses Bild, welches bedeutend gelitten hat, erscheint doch in der Ausführung etwas befangen; auch sieht der junge Mann kaum älter als 21 Jahr aus, danach wäre es von 1504 oder 5. — Mr.] — Endlich enthält die Galerie Pitti (unter N. 229, Saal a der Iliade) das Bildniss einer Frau von etwa 35 Jahren, in florentinischer Tracht, welches dem R. zugeschrieben wird und jedenfalls von erstem Range ist. Es scheint von einem künftigen Meister des Helldunkels gemalt, was Rafael nie wurde, auch zeigen die Flächen der Leinwand und der Damastermel eher etwa die Behandlungsweise des Andrea del Sarto. Die Modellirung ist wunderbar schön und fleissig, wie sie Andrea's spätere Arbeiten allerdings nicht mehr aufweisen. Die Verkürzung der einen Hand hätte der so weit ausgebildete Rafael unbedingt besser gegeben. — Der Charakter des Kopfes erzählt eine ganze Jugendgeschichte voll Liebe und Güte. [Bei der Vergleichung mit dem Bildniss der Maddalena Doni wird man das eben besprochene Porträt doch nur dem Rafael zuschreiben können. Die Uebereinstimmung in den Händen und im Kopf ist auffallend. — Mr.]

Im Jahre 1507 malte Rafael auch sein erstes grosses bewegtes Historienbild; es ist die Grablegung in der Galerie Borghese zu Rom. Ein Werk der höchsten Anspannung aller Kräfte, noch nicht frei von gewissen Befangenheiten (z. B. in der Anordnung der Füsse), mit einzelnen Gesichtsformen, welche schon auf ein abgeschlossenes und damit der Manier sich näherndes Ideal hindeuten, wovon R. sich später wieder frei machen musste. Aber ein ewig grosses Wunderwerk der Linienführung, der dramatischen und malerischen Gegensätze, und des Ausdruckes. Es genügt z. B. die Vertheilung der physischen Anstrengung und der Seelentheilnahme zu verfolgen, um R. allen Zeitgenossen vorzuziehen. Der Christusleichnam ist in Form und Verkürzung vollkommen edel. — Die Predella dazu, grau in grau die Figuren von Glaube, Liebe und Hoffnung in Rundbildern auf grünlichem Grunde darstellend, mit je zwei Engelknaben zu den Seiten, befindet sich in der vaticanischen Galerie. Es sind scheinbar nur leichte Skizzen, aber schon in Composition und Geberde liegt ein Ausdruck, den man nicht bezeichnender wünschen möchte. Mit möglichst Wenigem ist hier möglichst Grosses gegeben. (Die obere

- a Lunette, Gottvater mit Engeln, findet sich noch in S. Francesco de' Conventuali zu Perugia, wo einst das ganze Werk stand, aber nicht über der Copie desselben von *Arpino*, sondern über einem Altarbild der rechten Seite, die Geburt Christi von *Orazio Alfani*.) [Die Originalität wird bezweifelt. — In der Pinakothek daselbst Nr. 42 eine
- b Copie von *Amedei*.] Eine andere Copie von *Francesco Penni* in der Galerie zu Turin.

Mit diesem entscheidenden Werke legitimirte sich Rafael als derjenige, der allein neben Michelangelo die Gedanken Papst Julius II. ganz würdig ausführen konnte. Der Papst berief ihn 1508 nach Rom, wo er die zwölf noch übrigen Jahre seines kurzen Lebens hindurch jene unbegreiflich reiche Thätigkeit entfaltete, die als moralisches Wunder einzig dasteht. Nicht die Höhe des Genies, sondern die Gewalt der Willenskraft ist das grösste daran; jene hätte ihn nicht vor der Manier geschützt; diese war es, die ihn nie auf den Lorbeern ausruhen, sondern stets zu höhern Ausdrucksweisen emporsteigen liess. — Die grosse Menge der Aufträge, der Ruhm und die alles übertreffende Schönheit der Werke sammelten bald eine Schule um Rafael; dieser musste er in der spätern Zeit die Ausführung selbst ganzer grosser Unternehmungen überlassen; es waren Menschen der verschiedensten Anlage, zum Theil geringe Charaktere, aber so lange der gewaltige Abglanz von der Gestalt des Meisters auf ihnen ruhte, schufen sie in seinem Geist. Ihre baldige Ausartung nach seinem Tode zeigt noch einmal von der Kehrseite, was Er gewesen sein muss.

Wir beginnen mit den noch in Italien vorhandenen Staffeleibildern, welche trotz der inzwischen eingetretenen Gewöhnung des Meisters an die Frescomalerei ihren besondern Charakter vollkommen beibehalten, sodass in ihnen gerade die höchsten Aufgaben der Oelmalerei, die in R.'s Bereiche lagen, gelöst sind. Als gewissenhaftester aller Künstler that er sich auch in der Technik nie genug. Wenn man aber von ihm die Farbengluth Tizians und das Helldunkel Correggio's verlangt, so zeigt diess ein gänzliches Verkennen seines wahren Werthes. Keines seiner Gemälde würde durch das Hinzukommen dieser Eigenschaften irgend wesentlich gewinnen, weil keines darauf gebaut ist. Was man dagegen wohl bedauern darf, ist das spätere

Nachschwärzen seiner Schatten, die im Augenblick der Vollendung gewiss viel lichter waren. Den Beweis liefert z. B. *Andrea del Sarto's* Copie nach dem Bildniss Leo's X., welche sich im Museum von Neapel a befindet; mit chemisch günstigeren Farben in den Schatten ausgeführt, zeigt sie, wie das Original (im Pal. Pitti) ursprünglich gestimmt gewesen sein muss.

Die Madonnen dieser römischen Zeit sind grösstentheils im Auslande. Von der Madonna di Casa d'Alba, einem Rundbilde mit ganzen Figuren in einer Landschaft, enthält z. B. die Galerie Borghese, II, b Nr. 38, eine alte Copie; ein köstlicher Nachklang der florentinischen Madonnen, nur mehr bewegt. [Die Mad. della Tenda in der Turiner c Galerie ist eine nichteigenhändige Wiederholung des in München befindlichen Bildes; ebenso ist das sog. Réveil de l'enfant¹⁾ im d Museum von Neapel, wie das Exemplar der Galerie Torrigiani, nur Copie des berühmten in England befindlichen Exemplars der Bridgewater Galerie.] Die unendliche Anmuth dieses Bildes, womit es den Sinn des Beschauers traumhaft umfängt, hat wieder ihren tiefsten Grund nicht in den sehr schönen Formen und Zügen, sondern in den überaus vollkommenen Linien, im Gang der Bewegung der Mutter und des Kindes, in der Lichtvertheilung.

Kein einziges dieser Bilder giebt durch direkte Andeutungen zu erkennen, dass die Mutter Gottes gemeint sei. Es ist nur die reinste Schönheit des Weibes und des Kindes, die den Gedanken an das Uebernatürliche erweckt. Die Kunst ist nach anderthalb Jahrtausenden wieder einmal auf derjenigen Höhe angelangt, wo ihre Gestalten von selbst und ohne alle Zuthaten als etwas Ewiges und Göttliches erscheinen.

Und nun stimmt sich Rafael einmal herab und malt vielleicht nur die schönste Italienerin in Gestalt der Madonna della Sedia (Pal. e Pitti). Abgesehen von dem Reiz der Formen und von der nicht wieder so erreichten Composition im Rund wirkt hier der Ausdruck des Mütterlichen, in Verbindung mit der herrlichen Volkstracht, ganz besonders stark. Es ist das Lieblingsbild der Frauen.

Von den heiligen Familien ist eine der vorzüglichsten, wie es scheint, spurlos verschwunden: die Madonna aus dem Schatz von f

¹⁾ Der Name passt nicht recht; das Kind ist schon ganz wach und zieht fröhlich an dem Schleier der Mutter.

Loreto. Das Exemplar im Louvre ist nicht besser als einzelne andere gute SchulfCopien, deren z. B. das Museum von Neapel eine enthält.
 a [Die beste im Besitz der Familie Lawrie im Palazzo Panciatichi zu Florenz.] Das Motiv ist bekannt: Maria hebt von dem ihr entgegenlachenden, auf einer Bank liegenden Kinde das Leintuch auf, während Joseph zusieht; im Hintergrunde ein grüner Vorhang; die beiden Halbfiguren meist kaum unter Lebensgrösse. Es ist eine häusliche Scene, aber gereinigt von dem Kleinbürgerlichen der Nordländer, von dem Renaissanceprunk der Florentiner, ausgeprägt in den höchsten Formen und Linien.

Theilweise von R. componirt und auch ausgeführt ist die Madonna dell' Impannata (d. h. des Tuchfensters) im Pal. Pitti.
 b Waren vielleicht Maria, Elisabeth, die junge Frau links und das Kind ursprünglich zu einem Rundbilde entworfen, welches sich abwärts etwa bis zum Knie der Elisabeth erstreckt hätte? (wobei das Stehen der Maria auf einem andern Plan als die übrigen nicht so auffallen würde) — oder welches Atelier-Geheimniss waltet hier ob? Der ganz ausserhalb der Gruppe sitzende Johannes ist jedenfalls ein späterer Gedanke, wenn ihn auch Rafael selbst vorgezeichnet haben mag. Ueber die Theile, die er gemalt hat, herrscht ein Streit, welchen Andere schlichten mögen. Der Moment ist einer der liebenswürdigsten; die beiden Frauen haben das Kind gebracht und überreichen es der Mutter; während der Knabe sich noch lachend nach ihnen umwendet, fasst er kräftig das Kleid der Maria, welche zu sagen scheint: „Seht, er will doch am liebsten zu mir.“

c Feierlicher ist die Scene in der Madonna del divino Amore (Museum von Neapel). Elisabeth wünscht dass das Christuskind den kleinen links knieenden Johannes segne und führt diesem sachte die Hand; Maria betet wie bestätigend dazu; mit Recht hat sie das auf ihrem Knie sitzende Christuskind losgelassen, denn wer segnen kann, der kann auch fest sitzen¹⁾. Gerade an Zügen dieser Art ist die spätere Kunst so arm! — Die Ausführung gilt überwiegend als Schülerarbeit.

¹⁾ Eben so richtig hat diess z. B. der Bildhauer *Alessandro Leopardo* empfunden
 * — wenn die Madonna della Scarpa in S. Marco zu Venedig (S. 625) von ihm ist. Das auf ihrem rechten Knie sitzende Kind schiebt sich eben zum Segnen an, und sie lässt die Hände von ihm los.

Ganz in der Nähe hängt *Giulio Romano's* *Madonna della Gatta*, eine in seinen Styl übersetzte Wiederholung des nach Madrid gekommenen Bildes „la Perle“ von Rafael. Was der Schüler hinzugehan hat, ist lauter Entweihung, die Katze, die Umbildung der Elisabeth zur Zigeunerin, mehrere andere Zuthaten. — Aehnlich verhält es sich mit der *Madonna della Lucertola* (Pal. Pitti), [Nr. 57; *G. Romano* genannt, aber von der Hand eines Niederländers; — Mr.] nur dass hier wahrscheinlich schon das für rafaelisch geltende Original, ebenfalls in Madrid, nicht ganz von der Erfindung des Meisters ist. Schöner und fleissiger gemalt als die *Mad. della Gatta*, wirkt das florentinische Bild doch nur wie eine Zusammenstellung von Motiven (ein sog. *Pasticcio*) nach Rafael.

(Die *Madonna dei Candelabri*, ehemals in Lucca, ist seit langen Jahren nach England verkauft.)

Nur wenige Gnadenbilder, in welchen Maria thronend oder verklärt erscheint, sind von Rafael vorhanden. Das frühste derselben, noch mit einem kenntlichen florentinischen Nachklang, ist die *Madonna di Foligno* (in der vatican. Galerie) vom Jahr 1512. Als Mutter Gottes mit Heiligen erreicht diess Bild gerade alles Das, was die Florentiner gern erreicht hätten; ein gewaltig erhöhtes geistiges Leben in den Heiligen; der innigste Bezug zum gläubigen Beschauer sowohl als zur Jungfrau; letztere übrigens nur als ideale Mutter, nicht als Königin des Himmels, das Kind sogar mit einem Zug der Unruhe — und doch Beide so hoch über der *Madonna del Baldacchino*, als die begleitenden Heiligen des Bildes über denjenigen des letztgenannten. Und welcher florentinische Kinderengel, welche frühere Kindergestalt Rafaels selbst würde dem göttlich holden Engelknaben gleichkommen, welcher mit der Schrifttafel vorn zwischen den Heiligen steht? Deutlich spricht das ganze Bild aus, dass der Meister inzwischen die grosse monumentale Historienmalerei gepflegt und dass diese ihn über die letzten Schranken hinweggeführt hat. Der knieende Donator, *Sismondo Conti*, ist der gleichzeitigen Bildnisse R.'s vollkommen würdig und dabei von einer trostvoll rituellen Andacht beseelt, die sich von der Ekstase des heil. Franz, von der Aufregung des Johannes und Hieronymus merkwürdig unterscheidet.

Später, in der sixtinischen Madonna (zu Dresden ¹⁾) erreichte und bezweckte Rafael allerdings ein Höheres; der Ausdruck des Uebernatürlichen wird nicht bloss durch ideale Form, sondern durch die visionäre Raumbehandlung, durch das Einherwallen auf den Wolken, durch den hochfeierlichen Schwung des Gewandes erzielt. In der Madonna von Foligno ist selbst die sitzend schwebende Hauptfigur noch wie in einem bestimmten Raum behandelt und alles Uebrige vollends irdisch wirklich. Ein Gemälde, das schon seiner Gattung nach — als Processionsfahne — eine Ausnahme bilden mochte (wie diess bei der sixtin. Mad. mit Wahrscheinlichkeit angenommen wird), darf indess nicht als Norm für Altarbilder dienen.

Von der Madonna del Pesce, welche mit so manchem Meisterwerk unter den spanischen Vicekönigen aus Neapel nach Spanien kam, findet man in S. Paolo zu Neapel (im Durchgang aus der Kirche zur Sacristei) noch eine alte Copie. In dieser höchst liebenswürdigen Composition ist Maria wieder in die Mitte der Heiligen herabgerückt, wie in der Mad. del Baldacchino, aber die hohe Auffassung der Formen, der reine Schwung der Composition zeugt von der spätern, vollendeten Epoche des Meisters.

So hat denn Rafael, mit einziger Ausnahme der sixtinischen Madonna, überall in seiner Maria nur das Weibliche nach allen Kräften verklärt und es darauf ankommen lassen, ob man die Mutter Gottes, die Königin der Engel, die mit allem Glanz der Mystik gefeierte Herrin des Himmels darin erkennen werde oder nicht. Er ist immer so wenig symbolisch als möglich; seine Kunst lebt nicht von Beziehungen, die ausserhalb der Formen liegen, — so sehr ihm auch das Symbolische da zu Gebote stand, wo es hingehört, wie die Fresken im Vatican zeigen. Auch sein Christuskind ist mit einziger Ausnahme des grandios unheimlichen Knaben auf dem Arm der sixtin. Madonna nur der reinste Hauch kindlicher Schönheit. Italien ist reich gesegnet in dieser Hinsicht, sodass dem Maler oft nur die Wahl schwer fällt, und seit Lippo Lippi und Luca della Robbia hatte die Kunst unermüdlich nach der höchsten Beseelung der Kindesgestalt gestrebt; Ra-

¹⁾ [Die Copie in S. Sisto zu Piacenza, welche den Rahmen des Originals einnehmen soll, aber unbegreiflich klein aussieht, ist von *Pierantonio Avanzini*, Anfang des XVIII. Jahrhunderts. Eine höchst wunderliche Erweiterung der Composition in S. Severo zu Neapel, 7. Cap. I.]

fael kam und zog das Resultat. Sein Christus- und sein Johanneskind zeigen mit Ausnahme der frühesten, peruginisch-sentimentalen Bilder nichts als das schönste Jugendleben, dessen gesunde Aeussereung indess nur bis an die Grenzen des Schalkhaften verfolgt wird und erst bei Giulio Romano (anderwärts bei Andrea del Sarto) in das Muthwillige übergeht, um endlich bei spätern Generationen in das Süssliche zu fallen.

Dieses blosse schöne Dasein, welches das Wesen des Kindes ist, hört auf mit der ersten Thätigkeit. Es giebt von R. keine Darstellung des zwölfjährigen Lehrers im Tempel¹⁾; wohl aber die eines begeisterten Knaben Johannes; ein neben vielen Copien als wenigstens zum Theil eigenhändig anerkanntes Exemplar in der Tribuna der Uffizien zu Florenz; eine [niederländische] Copie in der Pinakothek zu Bologna. [Ein Originalbild des begeisterten Knaben Johannes, in der Composition verschieden von dem genannten, ist neuerlich im Louvre (Nr. 368 bis) aufgestellt worden.] Der mächtig strenge Ausdruck des herrlichen Kopfes und der äusserst wirksame Gegensatz zwischen dem aufrechten Sitzen und der diagonalen Bewegung lässt über die Mischung der Formen hinwegsehen, welche zum Theil knabenhaft, zum Theil mehr ausgebildet männlich sind. Im Ganzen wird man Rafael (auch gegen Tizian) darob Recht geben, dass er den Täufer als Einzelfigur ganz jung bildete; diese Schönheit ist das allein richtige Gegengewicht gegen die Busspredigt, wenn nicht durch Zuthat anderer Figuren eine ganz neue Rechnung eintritt. — Das Rohrkreuz, auf welches Johannes hinweist, bietet in seiner Biegung die einzig harmonische Linie dar.

Endlich noch drei Werke der römischen Zeit, welche jedes in seiner Weise für die Darstellung des Uebernatürlichen unvergleichlich gross sind.

¹⁾ Ein misslicher Gegenstand, insofern dessen Inhalt nie rein in die Darstellung aufgehen kann; man erfährt wohl aus dem Evangelium aber nie aus dem Bilde, weshalb die Schriftgelehrten so betroffen sind; die Argumente, welche diese Wirkung hervorbrachten, können eben nicht gemalt werden. — Wie sich Lionardo half, s. S. 873, c. — Wir wüssten sehr viel, wenn wir ermitteln könnten, welche Gegenstände Rafael trotz der Wünsche Anderer nicht gemalt hat und aus welchen Gründen er sie zurückwies. Es giebt von ihm kein Marterbild; sein weitester Grenzstein nach dieser Seite ist die Kreuztragung (lo Spasimo di Sicilia), abgesehen von dem frühen Crucifixus, aus der Galerie Fesch [bei Lord Dudley (Ward)].

a Das eine ist symbolischer Art: die Vision Ezechiels, im Pal. Pitti; klein, höchst fleissig obwohl nicht miniaturartig ausgeführt. — Das Mittelalter hatte die aus dem alten Testament und der Apokalypse entnommenen Symbole dem Wortlaut nach symmetrisch gebildet, imposant durch den Ernst der Ueberzeugung, und auch für unser Gefühl überwältigend durch die Ideenassociation, die sich an derartige Aeusserungen der alten Kirche knüpft. — Rafael übernahm den Gegenstand und bildete ihn im Geiste der grossartigsten Schönheit um, so weit es bei dem herben Symbol möglich war. Durch die Verschiebung der Gestalt des Gottvaters bringt er erst den klaren Ausdruck des Schwebens hervor; die aufgehobenen Arme, von zwei Engelkindern unterstützt, geben das Gefühl eines ganz übermächtigen Segnens; Gottvater thront nur auf dem Adler, denn Löwe und Stier, auf welche seine Füsse sinken, sind bloss geschickt hinzugeordnet; sie blicken nebst dem anbetenden Matthäusengel empor; Gottvater sieht aber nur letztern an. Man kann dieses verschiedene Verhalten zu den vier Sinnbildern willkürlich nennen; hätten wir aber nur viel von dieser Willkür! — Das Bild möchte etwa in die Zeit der ersten Abtheilungen der Loggien fallen.

b Das zweite Werk giebt das Uebernatürliche durch Spiegelung in einer Genossenschaft von Heiligen: die berühmte h. Cäcilia (in der Pinakothek von Bologna, gemalt um 1515). Auf der Erde liegen die weltlichen Toninstrumente, halbzerbrochen, saitenlos; selbst die fromme Orgel sinkt aus den Händen der Heiligen; Alles lauscht dem oben in den Lüften nur angedeuteten Engelchor. Dieser wunderbar improvisirten, obern Gruppe gab Rafael den Gesang, dessen Sieg über die Instrumente hier dem an sich unmalbaren Sieg himmlischer Töne über die irdischen mit einer wiederum bewundernswerthen Symbolik substituirt wird. Cäcilia ist mit grosser Weisheit als reiche, auch sinnlich gewaltige Bildung gegeben; nur so (z. B. nicht als nervös interessantes Wesen) konnte sie den Ausdruck des vollen Glückes ohne Aufregung darstellen. Auch ihre fürstliche Kleidung ist gerade für den hier gewollten Zweck wesentlich und steigert eben jenen Ausdruck der völligen Verlorenheit in ruhigem Entzücken. Paulus, innerlich erschüttert, stützt sich auf das Schwert; die gefaltete Schrift in seiner Hand deutet an, dass in Gegenwart der himmlischen Harmonien auch die geschriebene Offenbarung als eine erfüllte schweigen dürfe. Johannes, in leisem Gespräch mit S. Augustin,

beide verschieden erregt zuhörend. Magdalena endlich ist (offen gesagt) theilnahmlos gebildet, um die leise Scala des Ausdruckes in den vier Uebrigen dem Beschauer recht zum Bewusstsein zu bringen, übrigens eine der grossartig schönsten Figuren Rafaels. Die wahren Grenzen, innerhalb welcher die Inspiration Mehrerer darzustellen ist, sind in diesem Bilde mit einem Takt festgehalten, welcher den spätern Pfingstfestmalern völlig fremd ist. (Leidlich erhalten und restaurirt, mit Ausnahme der roh übermalten Luft.)

Das dritte Gemälde, das letzte Rafaels, welches er unvollendet hinterliess (1520), ist die Transfiguration, in der vaticanischen a Galerie. Hier wird durch einen dramatischen Gegensatz, den man ungeheuer nennen darf, das Uebernatürliche viel eindringlicher dargestellt als alle Glorien und Visionen der ganzen übrigen Malerei diess vermocht haben. Allerdings sind zwei ganz verschiedene Scenen auf dem Bilde vereinigt, ein Wagestück, das wahrlich nicht Jedem zu rathen wäre; es geschah eben nur hier und nur zu diesem Zwecke. — Unten am Berg die Leute, welche den besessenen Knaben gebracht haben, und die Jünger, rathlos, mitleidig, aufgeregt, selbst im Buch nach Hülfe suchend, auch lebhaft empordeutend nach dem Berg, auf welchen ihr Meister gegangen; der Besessene selbst vor Allem merkwürdig als eine der wenigen Gestalten aus dem Gebiete der Nacht, die Rafael geschaffen und die beim entsetzlichsten Ausdruck doch seine hohe Mässigung so glanzvoll verräth; die jammernde Frau auf den Knien vorn ist gleichsam ein Reflex des ganzen Vorganges.

Niemand von ihnen allen sieht was auf dem Berge vorgeht und der Bibeltext erlaubte es auch gar nicht; die Verbindung beider Scenen existirt nur im Geiste des Beschauers. Und doch wäre die eine ohne die andere unvollständig; es genügt, die Hand vor die obere oder vor die untere zu halten, um zu erkennen, wie sehr das Gemälde ein Ganzes bildet. — Oben schwebt Christus, und wie durch eine magnetische Kraft zu ihm hingezogen schweben auch Moses und Elias; ihre Bewegung ist keine selbständige. Unten liegen die geblendeten Jünger und links erblickt man die heil. Diacone Stephanus und Laurentius, wahrscheinlich nur als Patrone der Kirche, für welche das Bild ursprünglich bestimmt war. — Form und Ausdruck des Christus sprechen eines jener grossen Geheimnisse der Kunst aus, um welche sich bisweilen lange Jahrhunderte vergebens

bemühen. Das Bild, welches sich die gläubige Phantasie von der Verklärung auf dem Berge Tabor macht, ist absolut nicht darstellbar, weil ein helles Leuchten der Gestalt, d. h. eine Aufhebung alles Schattens, also auch aller Modellirung des Körpers dabei vorausgesetzt wird; Rafael substituirte das Schweben¹⁾. Ferner wird die Verklärung ausschliesslich als Machtäusserung in Bezug auf die Anwesenden gedacht; Rafael dagegen strebte nicht nach dem Ausdruck der höchsten Herrlichkeit, welcher am Ende in einer kalten Symmetrie erstarren müsste, sondern nach dem der höchsten Seligkeit; sein Christus ist ganz Wonne und damit schon von selbst herrlicher, als er durch den Ausdruck der Macht irgend hätte werden können; er ist es, selbst abgesehen von den colossalen Contrasten zu den befangenen Jüngern und gar zu der Scene des Jammers unten. Sein emporgerichteter Blick erscheint durch die Vergrösserung und weite Distanz der Augen ausserordentlich verstärkt; Rafael ging hierin nicht weiter als die Griechen auch, bei welchen ziemlich oft die Normalbildung irgend einer charakteristischen Schärfung weichen muss²⁾. — Wem nun dieser Christus noch immer nicht genügt, der suche erst darüber ins Klare zu kommen, woran es fehle, und was man von der Kunst überhaupt verlangen dürfe. Es ist möglich, dass in manchen Gemüthern z. B. der Weltrichter im Camposanto, der Cristo della moneta Tizians, der Christus in Rafaels Disputa andere und stärkere Saiten des Gefühls berührt, tiefere Ideenfolgen erweckt, allein für eine Verklärung auf Tabor gab der Meister hier eine so hohe Form, dass wir froh sein müssen, ihm irgendwie folgen zu können. — Die Ausführung gehört in der untern Hälfte wohl fast ganz den Schülern an, entspricht aber gewiss im Ganzen Rafael's Absicht, mit Ausnahme natürlich der nachgedunkelten Schatten. Die ungeweine Kraft der Farbe, verbunden mit der fast venezianischen Harmonie wenigstens in der obern Gruppe, zeigt, dass R. bis zum letzten Augenblick seines Lebens neue Mittel der Darstellung zu bewältigen suchte. Als Künstler von Gewissen konnte er gar nicht

* 1) Noch bei Giov. Bellini, in jenem wichtigen Bilde (S. 835, b) des Museums von Neapel, sind Christus, Moses und Elias auf dem Berge stehend dargestellt.

2) Eine ähnliche Behandlung der Augen kommt auch in der sixtin. Madonna vor, sonst aber vielleicht bei R. nirgends; er sparte solche Mittel für die äussersten Fälle. In einem der heiligen Diacone auf der Transfiguration rührt diese Bildung wohl von der Hand eines Schülers her.

anders. Wer ihm daraus einen Vorwurf macht und von „Abfall“ redet, kennt ihn nach seinem innersten Wesen nicht. Das ewig grosse Schauspiel, wie Rafael sich als Künstler consequent ausbildet, ist schon an sich mehr werth, als irgend ein Verharren auf einer bestimmten Stufe des Idealen, z. B. auf dem Darstellungsprincip der Disputa, sein könnte. Und überdiess verharret man nicht ungestraft; die „Manier“ wartet schon vor der Thür.

Von der Bestellung des Bildes wissen wir nichts Näheres. Es ist möglich, das Cardinal Giulio de' Medici nichts verlangte als einen Salvator mit S. Stephanus und S. Laurentius, und dass Rafael alles Uebrigehinzuthat. Schon Fra Bartolommeo hatte in seinem herrlichsten Bilde (S. 894, d) den Salvator zwischen vier Heiligen von freien Stücken als den Auferstandenen dargestellt; Rafael stieg eine Stufe höher und gab den Verklärten. Eine Seite weiter im Evangelium steht die Geschichte von dem besessenen Knaben — Welch ein Augenblick mochte das sein, da dem Künstler der Gedanke an eine Verbindung beider Scenen aufging!

Die Porträts der römischen Zeit Rafaels bilden eine Reihe ganz anderer Art als diejenigen des Tizian, des Van Dyck und Anderer, welche vorzugsweise als Porträtmaler berühmt waren. Zwischen den grössten Historienbildern und Fresken gemalt, sind sie in der Auffassung höchst verschieden; jedes trägt den Abglanz derjenigen Stimmung, welche in dem betreffenden Augenblick den Historienmaler beseelte. Bekanntlich war er auch in den Fresken nichts weniger als sparsam mit Bildnisfiguren.

Von den in Italien befindlichen Bildnissen ist zuerst zu nennen: Papst Julius II. (Im Pal. Pitti; das Exemplar in der Tribuna der Uffizien gilt als alte Copie, und ist es auch mit Ausnahme des Kopfes, dessen hohe Vortrefflichkeit wohl nur durch R.'s eigene Arbeit sich erklären lässt¹⁾.) Die malerische Behandlung ist wunderbar schön und in aller Einfachheit reich; der Charakter so gegeben, dass man die Geschichte des gewaltigen Greises erst durch dieses Bild recht verstehen lernt.

Leo X., mit den Cardinälen de' Rossi und Giulio Medici. (Im

¹⁾ [Ich erblicke auch im Kopf eine schwächere Hand. — Mr.]

a Palazzo Pitti. — Die Copie des Andrea del Sarto im Museum von Neapel, vgl. S. 911 a, wird an Ort und Stelle noch immer für das Original ausgegeben, während ausserhalb Neapels schon längst jeder Zweifel in dieser Beziehung verstummt ist.) Etwas über natürliche Grösse, sodass z. B. die nobeln Hände des Papstes nicht so klein scheinen, als sie im Verhältniss gemeint sind. Die Begleitung durch zwei Cardinäle schon bei frühern Papstbildnissen nachweisbar. Der Charakter Leo's X. hier und in den Fresken gewährt eine merkwürdige Parallele, was auch für Julius II. gilt. Durch Lichtwechsel und Stoffbehandlung bilden die vier verschiedenen Roth eine ganz harmonische Scala. Hinten eine ernste Architektur. Die Zuthaten (Glocke, Buch, Vergrösserungsglas) leise, aber wesentliche Winke zur Charakteristik.

b Cardinal Bibbiena (im Pal. Pitti); das Verlebte und Kränkliche grossartig und geistvoll gegeben; in der vornehmen Liebenswürdigkeit eine Parallele zu Van Dyck's Cardinal Bentivoglio (ebenda), welcher bei weitem absichtlicher erscheint.

Fedra Inghirami, ein römischer Prälat und Alterthumsforscher. (Pal. Pitti.) Der Thersites Rafaels; gegenwärtig würde er wie alle Schielenden entweder im Profil oder mit Uebergang des Schielens ¹⁾ gemalt werden; Rafael aber umging das Charakteristische nicht, sondern gab dem starren Auge diejenige Richtung und Form, welche das geistige Forschen auszudrücken im Stande war. Die starke Beleihtheit ist möglichst edel dargestellt, die Hände nur die eines vornehmen Geistlichen. Wahrscheinlich ein Denkmal collegialischer Achtung, aus der Zeit, als R. die römischen Alterthümer studirte ²⁾.

c „Bartolus und Baldus“, richtiger: Navagero und Beazzano (Palazzo Doria in Rom). Zwei schwarzgekleidete Halbfiguren auf Einem Bilde; trotz neuerer Zweifel wohl unbedingt echt. Wer konnte zwei bedeutende Männer bewegen, sich zusammen malen zu lassen, wenn der Künstler nicht entweder ein Andenken für sich oder für einen Höhern, etwa für den Papst verlangte? Mehr als in den übrigen Bildnissen herrscht hier der Styl eines historischen Denkmals,

* ¹⁾ Guercino malte in seinem eigenen Porträt (Uffizien) das eine Auge in den tiefsten Schatten.

²⁾ [Von der Echtheit des Bildes bin ich nicht mehr überzeugt, seitdem ich einen
** Doppelgänger desselben im Besitz der Familie zu Volterra gesehen habe. — Mr.]

eine freie Grösse, welche zu jeder That bereit scheint und in jedem Gesichtsbilde ihre Stelle fände. Die Ausführung, soweit sie unberührt geblieben, ist höchst gediegen.

Der Violinspieler (Palazzo Sciarra in Rom). Rafael malte a im Jahr 1518 gewiss keinen Virtuosen auf dessen Bestellung. Wahrscheinlich ein Günstling des überaus musikliebenden Leo X. Im höchsten Grade interessant, sodass die Phantasie den Lebensroman dieses Unbekannten von selbst aufbaut. Der Pelz, welchen der junge Mann nöthig hatte, ist mit Raffinement behandelt.

Von dem Porträt der Johanna von Aragonien sind alle bes- b
sere Exemplare im Norden. [Das einzige Original im Louvre. — Im Pal. Doria eine offenbar niederländische Copie. — Mr.]

Die Improvisatorin Beatrice (vermeintliche Fornarina, in der c
Tribuna der Uffizien, datirt 1512). Ein Wunder der Vollendung und des Colorites, aus der Zeit der Madonna di Foligno. Scheinbar ein Idealkopf, bis man bemerkt, dass ein nicht ganz schönes Verhältniss des Mundes und Kinns durch glückliche Schiebung verheimlicht wird. Längere Zeit dem *Seb. del Piombo* zugeschrieben, [für dessen Arbeit ich diess wundervolle Werk noch halte. Man vergleiche d
das Altarbild in S. Giovanni Crisostomo zu Venedig und darin namentlich die heil. Maria Magdalena! — Mr.] Vorzüglich schön erhalten ¹⁾.

Die wahre Fornarina, Rafaels Geliebte. (Das als eigenhändig e
anerkannte Exemplar, mit starken Restaurationen, im Pal. Barberini zu Rom; späte Wiederholungen im Pal. Sciarra und im Pal. Borghese. f
[II. S. Nr. 64, die letztere augenscheinlich von *Sassoferrato*. — Mr.]). Der Composition nach unverhohlen ein sehr schönes Actbild; die g
Haltung der Arme und der Kopfputz sind vom Maler verordnet und wollen nicht die Individualität charakterisiren. Der Typus, von der lange dauernden römischen Schönheit, ist in mehreren historischen Com-

¹⁾ Das gleiche Weib ist wohl dargestellt in einem schönen Bilde, welches in *
der Galerie zu Modena dem *Giorgione* beigelegt wird; nur ist das Haar hier goldfarbig mit einer Blume darin. Mir erschien das Bild wie ein *Palma vecchio*. An der Brustwehr die Chiffre V. [Ob das Bild dieselbe Frau vorstellt erscheint mir schwer zu entscheiden; es ist übrigens entschieden ferraresisch und ich halte es für ein Werk des *B. Garofalo*. — Mr.]

positionen Rafaels frei benützt, ohne dass man an eigentliches Modellsitzen zu denken hätte ¹⁾.

Unter den monumentalen Aufträgen, welche Rafael für Julius II. und Leo X. ausführte, nehmen die Malereien in den Zimmern des Vaticans (le Stanze) den ersten Rang ein. Bei dem unerschöpflichen Reichthum dieser Werke, bei der Unmöglichkeit, ihren Inhalt oder gar ihren Werth kurz in Worten darzulegen, beschränken wir uns auf eine Reihe einzelner Bemerkungen und vermeiden dabei im Ganzen dasjenige, was die Handbücher ergeben und was der Anblick von selbst lehrt.

Die Räume existirten schon und waren bereits theilweise (von Perugino, Sodoma u. A.) ausgemalt, als Rafael dafür berufen wurde. Sie sind von nichts weniger als musterhafter Anlage, sogar unregel-

- * 1) Die sehr schönen Porträts des Cavaliere Tibaldeo und des Card. Passerini im Museum von Neapel werden R. gegenwärtig abgesprochen. — Der fälschlich R. benannte Cesare Borgia im Pal. Borghese zu Rom könnte wohl ein ganz vortreffliches deutsches Bild sein. [Ich halte es für *Parmeggianino*. — Mr.] — [Das weibliche
- ** Porträt in der Stanza dell' Educazione di Giove des Pal. Pitti, Nr. 245 ist mir ein unzweifelhaftes wohlerhaltenes Original von unreichbarem Adel der Züge; sicher das Vorbild der Magdalena in der heil. Cäcilia, der Sixtinischen Madonna und wie wir wohl vermuthen können, die veredelten Züge der wirklichen Fornarina wiedergebend. Die Zeichnung der rechten Hand stimmt mit der der *Joh. von Aragonien*, die Färbung zeigt den Rafael eigenthümlichen weizengelben warmen Localton mit Schatten vom feinsten Perlgrau. — Mr.]

Natürlich trägt in den italienischen Galerien noch manches Bild den grossen Namen mit Unrecht. Das Bild im Pal. Pallavicini zu Genua ist eine ehemals gute, mit neuern Accessorien vergrösserte Schulcopie der Madonna des Museums von Neapel (Révele de l'enfant).

- †† In der Madonna di San Luca (Sammlung der gleichnamigen Akademie zu Rom) gilt nur ein Theil des Lucas als R.'s eigenhändige Arbeit, der Rest kaum für seine
- *† Erfindung. — Mariä Krönung (in der vaticanischen Galerie, das spätere Bild) ist notorisch von *Giulio Romano* und *Francesco Penni* ausgeführt. Ersterer hat im obern Theil offenbar einen rafaelischen Entwurf wenigstens partiell benützt; man erkennt Anklänge, die an die Vierge de François I. erinnern. Letzterer dagegen hat die untere Gruppe der Apostel selbst erfunden. [Der Catalog giebt irrig das Verhältniss umgekehrt an.] Mit der untern Gruppe der Tansfiguration verglichen, zeigt sie noch einmal auf das Bündigste den Abstand zwischen dem Meister und dem Schüler. —
- †* [Der Rafael in Parma ist eine Arbeit *Giulio Romano's* wozu sich die Zeichnung von Rafael im Louvre befindet. — Mr.] — Der Rafael in der Galerie von Modena ist ein geringes Bild eines Schülers des Perugino.

mässig (man beachte z. B. das Gewölbe der Camera della Segnatura) und in Betreff der Beleuchtung nicht günstig. Man besieht sie gewöhnlich Nachmittags; doch hat der Vormittag auch gewisse Vortheile, und das Oeffnen der hintern Fensterladen macht einen wesentlichen Unterschied.

Die Technik ist eine ausserordentlich verschiedene. Einer guten Autorität zufolge soll besonders die Disputa und die Schule von Athen in sehr vielen Partien al Secco übergangen sein; doch sind es der Hauptsache nach sämmtlich Fresken; die beiden einzigen in Oel auf die Mauer gemalten Figuren der Justitia und Comitas im Saal Constantin's wurden nicht, wie man sagt, von R. eigenhändig, sondern erst nach seinem Tode ausgeführt. Allein innerhalb des Fresco, sowohl dessen was der Meister als dessen was die Schüler malten, herrscht der stärkste Unterschied der Behandlung, oft im nämlichen Bilde. Rafael that sich nie genug und suchte der schwierigen Malweise stets neue Mittel der Wirkung abzugewinnen. Von den vier grossen Fresken der Stanza d'Eliodoro ist jedes in einem andern Colorit durchgeführt; den Gipfel des Erreichbaren glaubt man zu erkennen in den unbeschädigten Theilen der Messe von Bolsena, und doch wird Niemand den Heliodor und die Befreiung Petri in ihrer Art weniger vollkommen gemalt nennen.

Die Erhaltung ist im Verhältniss zum Alter eine mittlere, ausgenommen die der Sockelbilder, welche *Carlo Maratta* im Wesentlichen neu malen musste, und einiger durch Risse schwer bedrohten Deckenbilder. Das grösste Unheil in den Hauptbildern ist durch stellenweises Putzen und besonders durch ganz rücksichtsloses Durchzeichnen entstanden. [Neuerdings glücklicherweise verboten.] — Wie weit die schönsten jetzigen Kupferstiche im Eindruck unter den Urbildern bleiben, zeigt der erste Blick auf letztere. [Die ganz vorzüglichen Originalphotographien von Braun in Dornach werden für diejenigen, welche das Glück hatten die Originale zu sehen, die schönste Erinnerung an dieselben bieten.]

Die hohen poetischen Ideen, welche den Fresken der Camera della Segnatura (vollendet 1511) zu Grunde liegen, waren wohl der Hauptsache nach etwas Gegebenes. Abgesehen davon, dass Rafael schwerlich genug Gelehrsamkeit besass, um von sich aus die Per-

sonen der Disputa oder gar der Schule von Athen sachlich richtig zu charakterisiren und zu stellen und dass sich hier die Beihülfe irgend eines bedeutenden Menschen aus der Umgebung Julius II. ¹⁾ deutlich verräth, — abgesehen hievon hatte schon lange vorher die Kunst sich an denselben Aufgaben versucht. Die Meister der Capella degli Spagnuoli bei S. M. Novella in Florenz hatten die allegorischen Figuren der Künste und Wissenschaften und ihrer Repräsentanten in strenger Parallele, in architektonischer Einfassung vorgeführt. Sechs Generationen später, kaum 15 Jahre vor Rafael, hatte sein Schulgenosse *Pinturicchio* in einem der Zimmer, deren Gewölbe er für Alexander VI. ausmalte (Appartamento Borgia im Vatican, dritter Raum), jene allegorischen Gestalten thronend in der Mitte ihrer Jünger auf landschaftlichem Hintergrunde dargestellt, anderer Versuche zu geschweigen. Aber Rafael hatte zuerst den Verstand, die allegorischen Frauen aus den Wandbildern hinaus an das Gewölbe in einen besondern goldenen Mosaikhimmel zu versetzen. Hier konnte er sie auf ganz eigene, ideale Weise stylisiren. (Man weiss, wie später die verwilderte Kunst recht ihren Stolz darin suchte, allegorische und geschichtliche Personen möglichst bunt durcheinander zu mischen und wie es der ganzen sonstigen Grösse eines Rubens bedarf, um Werke dieser Art, wie z. B. sein Leben der Maria von Medici im Louvre, für uns geniessbar zu machen.)

Es blieben nun für die Gemälde bloss historische Figuren übrig, denn der Gottvater und die Engel in der Disputa, die Musen im Parnass und dergl. gelten doch wohl als solche. (Der obere Theil der Wand, welche der Jurisprudenz gewidmet ist, enthält allerdings noch eine Allegorie, allein in einem besondern Raum abgetrennt.) Alle Gestalten konnten nun gleichmässig, in einem und demselben Style belebt werden.

Warum hat Rafael in dem Bilde der Gerechtigkeit nicht eine geistig angeregte Gemeinschaft berühmter Juristen dargestellt, wie er diess in den drei übrigen Bildern mit den Theologen, Dichtern und Weltweisen gethan? warum statt dessen zwei einzelne historische Acte der Gesetzgebung? Weil der mögliche Gegenstand einer „Disputa“ von Juristen entweder ausserhalb des Bildes, d. h. undarstell-

¹⁾ Man räth auf Bibiena, Bembo, Castiglione, Inghirami etc. Auch die ganze allegor. Kunst und Poesie von den Trionfi des Petrarca abwärts kommt in Betracht.

bar geblieben wäre, oder, durch sachliche Beziehungen verdeutlicht, aus dem hohen idealen Styl hätte herausfallen müssen.

Nach der Ausscheidung des Allegorischen blieb also das Historisch-Symbolische als Hauptgehalt der vier grossen Darstellungen übrig.

Rafael hat hier ein wahrhaft gefährlich-lockendes Vorbild hingestellt. Eine grosse Anzahl von Gemälden analogen Inhaltes sind seitdem geschaffen worden, zum Theil von grossen Künstlern; sie erscheinen sämmtlich als von Rafael abhängig oder als ihm weit untergeordnet. Weshalb? Gewiss nicht bloss weil es nur Einen Rafael gegeben hat.

Er war von vornherein im Vorthail durch die Unbefangenheit in antiquarischer Beziehung. An sehr wenige überlieferte Porträts gebunden, durfte er lauter Charaktergestalten aus sich selber schaffen; in der Disputa z. B. war die Tracht das einzige kenntlich machende Attribut, welches auch völlig genügte. Er musste nicht die Köpfe so und so stellen, damit man sie auf gelehrtem Wege verificiren könne. Diese grössere sachliche Freiheit kam durchaus der Composition nach rein malerischen Motiven zu Gute. Es sind fast lauter Gestalten einer mehr oder weniger entfernten Vergangenheit, die schon nur in idealisirender Erinnerung fortlebten ¹⁾.

Die Action, welche diese Bilder beseelt, ist allerdings nur die Sache des grössten Künstlers. Allein man muthete ihm innerhalb seines Thema's auch nicht das Unmögliche zu, wie z. B. die geistige Gemeinschaft eines Gelehrten Congresses, einer Malerakademie oder überhaupt solcher Personen, deren charakteristische Thätigkeit gar nie gemeinsam vor sich geht, und die, wenn man sie beisammen malt, immer auf das Diner zu warten scheinen. In der Disputa gab R. nicht etwa ein Concilium, sondern ein geistiger Drang hat die grössten Lehrer göttlicher Dinge rasch zusammengeführt, so dass sie um den Altar herum nur eben Platz genommen haben; mit ihnen namenlose Laien, die der Geist auf dem Wege ergriffen und mit hergezogen hat; diese bilden den so nothwendigen passiven Theil, in welchem das von den Kirchenlehrern erkantete Mysterium sich bloss als Ahnung und Aufregung reflectirt. Dass der obere Halbkreis der Seligen (eine

¹⁾ Ueber die Bedeutung der einzelnen Personen in den sämmtlichen Fresken findet man bei Platner, Beschreibung Roms, S. 113 ff., gewissenhafte Auskunft.

verherrlichte Umbildung desjenigen von S. Severo) dem untern so völlig als Contrast entspricht, ist der einfach erhabene Ausdruck des Verhältnisses, in welchem die himmlische Welt die irdische überschattet. Endlich imponirt hier im höchsten Grade die kirchliche Idee; es ist kein Bild von neutraler Schönheit, sondern ein gewaltiger Inbegriff des mittelalterlichen Glaubens.

Den Gegensatz dazu bildet die Schule von Athen, ohne himmlische Gruppe, ohne Mysterium. Oder ist die wunderschöne Halle, welche den Hintergrund ausmacht, nicht bloss ein malerischer Gedanke, sondern ein bewusstes Symbol gesunder Harmonie des Geistes- und Seelenkräfte? Man würde sich in einem solchen Gebäude so wohl fühlen! — Wie dem nun sei, Rafael hat das ganze Denken und Wissen des Alterthums in lauter lebendige Demonstration und in eifriges Zuhören übersetzt; die wenigen isolirten Figuren, wie der Skeptiker und Diogenes der Cyniker, sollen eben als Ausnahmen contrastiren. Dass die rechnenden Wissenschaften den Vordergrund unterhalb der Stufen einnehmen, ist wieder einer jener ganz einfachen genialen Gedanken, die sich von selbst zu verstehen scheinen. Trefflichste Vertheilung der Lehrenden und der Zuhörenden und Zuschauenden, leichte Bewegung im Raum, Reichthum ohne Gedränge, völliges Zusammenfallen der malerischen und dramatischen Motive. (Wichtiger Carton in der Ambrosiana zu Mailand.)

Der Parnass, das Bild der „Seienden“ und Genieessenden. Das Vorrecht des lauten, begeisterten Redens hat nur Homer; das der Töne Apoll; sonst wird bloss geflüstert. (Wer an der Violine Anstoss nimmt, mag nur Rafael selbst zur Verantwortung ziehen, denn eine erzwungene Huldigung für den Ruhm eines damaligen Geigenvirtuosen, aus welchem Einige sogar den Kammerdiener des Papstes machen, ist dieser Anachronismus gewiss nicht. Wahrscheinlich gewährte das Instrument dem Maler ein lebendigeres, sprechenderes Motiv für seine Figur als eine antike Lyra hätte thun können.) Das Idealcostum ist hier mit grossem Recht auch auf die neuern Dichter ausgedehnt, von welchen nur Dante die unvermeidliche Kaputze zeigt. Der gemeinsame Mantel und der gemeinsame Lorbeer heben die Dichter über das Historische und Wirkliche hinaus. Die Musen sind nicht der Abwechslung zu Gefallen unter die Dichter vertheilt, sondern als ihr gemeinsames Leben auf der Höhe des Berges versammelt. Auch sie sind nicht antiquarisch genau charakterisirt; R. malte seine Musen.

Von den beiden Ceremonienbildern gegenüber ist das geistliche Recht, d. h. die Ertheilung der Decretalen, in dieser kritischen Gattung ein Muster der Composition und Durchführung zu nennen. Der Figurenreichthum ist nur mässig, — der Ausdruck der Autorität beruht nicht in der Vollständigkeit des Gefolges, überhaupt nicht in der Masse. Die Köpfe sind fast lauter Bildnisse von Zeitgenossen. Man darf annehmen, dass R. sie freiwillig und in künstlerischer Absicht anbrachte. — Die Allegorie der Prudentia, Temperantia und Fortitudo in der Lunette (deren Analyse bei Platner a. a. O. nachzusehen) ist eine der bestgedachten; im Einzelnen ist nicht Alles ganz lebendig geworden.

Von den allegorischen Frauen am Gewölbe ist die Poesie einer der reinsten und eigensten Gedanken Rafaels. In den übrigen hat er wohl dem Allegoristen, der ihm zur Seite stand, bedeutend nachgeben müssen oder wollen; daher vielleicht auch der Mangel an freudiger Unbefangenheit. Die Eckbilder des Gewölbes, historische Momente in strengem Styl, beziehen sich jedesmal auf den Inhalt der beiden nächsten Wände; so das herrliche Urtheil Salomonis auf die Gerechtigkeit und Weisheit zugleich, der Sündenfall auf die Gerechtigkeit und das Verhältniss zu Gott zugleich. Mit dem Marsyas hat man einige Noth und es bedarf einer entfernten Beziehung aus Dante um ihn ausser der Poesie auch mit der Theologie in Verbindung zu bringen. Die Eva im Sündenfall ist ein Hauptbeleg für die Bildung des Nackten in R.'s mittlerer Zeit. Ebenso der Henker im Urtheil des Salomo.

Die Sockelbilder, grossentheils erst von *Perin del Vaga* an der Stelle eines untergegangenen Getäfels componirt und ausgeführt und später ganz übermalt, zeigen doch noch ungefähr, in welchem Sinne R. die decorative Wirkung des ganzen Saales verstanden wissen wollte. Ihre Composition ist zum Theil ausserordentlich schön, aber in kleinen Abbildungen eben so geniessbar als an Ort und Stelle. (Von R. nur diejenigen unter dem Parnass.)

Wären wir nur über die nähern Umstände der Entstehung dieser Fresken nicht so völlig im Ungewissen. Die grossen Fragen: wie viel wurde dem Maler vorgeschrieben? was that er selbst hinzu? für welche Theile hat er vielleicht nur mit Mühe Erlaubniss erhalten? welche

Zumuthungen hat er abgewiesen? — diese Fragen sind nie zu beantworten. Es ist unbekannt, mit wem er in nächster Instanz zu thun hatte. So viel aber geht aus den Werken selbst hervor, dass die rein künstlerischen Beweggründe im Einzelnen meist die Oberhand behielten. Wenn man in andern Bildern jener Zeit, bei Mantegna, Pinturicchio, Sandro u. A., die Unersättlichkeit der Zeitgenossen an Allegorien und Symbolen aller Art kennen lernt, so wird es zur Gewissheit, dass Rafael aus eigenen Kräften Maass hielt, wählte, über- und unterordnete. Welche Kämpfe kann die untere Hälfte der Disputa gekostet haben! wenn z. B. irgend ein Theologe sich für vollständige Darstellung aller grossen Kirchenlehrer und Ordensstifter verwandte! — oder wenn Irgendjemandes Lieblingsphilosoph oder Lieblingsdichter durchaus in die Schule von Athen oder auf den Parnass gebracht werden sollte! — anderer Möglichkeiten nicht zu gedenken.

Vielleicht die einzige ganz müssig scheinende Figur in diesem Saal ist der junge Herzog von Urbino, welcher in der Mitte der linken Hälfte der Schule von Athen steht. Bei genauerer Betrachtung findet man, dass er nicht nur mit seinem weissen Gewande malerisch nothwendig, sondern auch als neutrale Gestalt zwischen der obern und der untern Gruppe unentbehrlich ist. Und was will das stille Lächeln dieses wunderbaren Antlitzes sagen? Es ist das siegreiche Bewusstsein der Schönheit, dass sie neben aller Erkenntniss ihre Stelle in dieser bunten Welt behaupten werde.

Neben der Decke der sixtinischen Capelle ist die Camera della Segnatura, welche fast genau zur gleichen Zeit gemalt wurde, das erste umfassende Kunstwerk von reinem Gleichgewicht der Form und des Gedankens. Noch die trefflichsten Florentiner des XV. Jahrh. (Lionardo ausgenommen) hatten sich durch den Reichthum an Zuthaten (Nebenpersonen, überflüssige Gewandmotive, Prunk der Hintergründe u. s. w.) stören lassen; ihr Vieles hebt sich gegenseitig auf; ihre scharfe Charakteristik vertheilt die Accente zu gleichmässig über das Ganze; Fra Bartolommeo, der erste grosse Componist neben Lionardo, bewegte sich in einem engbegrenzten Kreise und sein Lebensgefühl war seiner Formenauffassung nicht völlig gewachsen. — Bei Rafael zuerst ist die Form durchaus schön, edel und zugleich geistig belebt ohne Nachtheil des Ganzen. Kein Detail präsentirt sich, drängt

sich vor; der Künstler kennt genau das zarte Leben seiner grossen symbolischen Gegenstände und weiss, wie leicht das Einzel-Interessante das Ganze übertönt. Und dennoch sind seine einzelnen Figuren das wichtigste Studium aller seitherigen Malerei geworden. Es lässt sich kein besserer Rath ertheilen, als dass man sie (wo nöthig, auch mit bewaffnetem Auge) so oft und so vollständig als möglich betrachte und nach Kräften auswendig lerne. Die Behandlung der Gewänder, der Ausdruck der Bewegung in denselben, die Aufeinanderfolge der Farben und Lichter bieten wiederum eine unerschöpfliche Quelle des Genusses.

Die Stanza d'Eliodoro, wahrscheinlich ganz oder fast ganz ^a eigenhändig von Rafael ausgemalt in den Jahren 1511—1514, bezeichnet den grossen Schritt in das Historische. Es ist gewagt, aber erlaubt zu vermuthen, dass er sich nach den dramatisch-bewegten Gegenständen sehnte. Vielleicht hätte man noch gern mehr Allegorien gehabt — vielleicht wollte im Gegentheil Julius II. seine eigenen Thaten in voller äusserer Wirklichkeit dargestellt sehen, etwa Momente aus dem Kriege der heiligen Ligue, den Einzug durch die Bresche von Mirandola, u. dgl. — Beides wären Abwege gewesen, wenigstens für Rafael. Er gab nun Zeitgeschichte und Allegorie zugleich, die erstere im Gewande der letztern. Heliodors Züchtigung ist ein Symbol der Vertreibung der Franzosen aus dem Kirchenstaate; die Messe von Bolsena (deren Thatsache ins Jahr 1263 fällt) bedeutet die Ueberwindung der Irrlehren am Anfang des XVI. Jahrhunderts. Nach dem Tode Julius II. (1513) liess sich Leo X. diese Art von verklärender Darstellung der eigenen Geschichte alsobald gefallen; — vielleicht hatte Rafael schon Entwürfe für die beiden andern Wände gemacht, welche dann ersetzt wurden durch den Attila (Symbol der Verjagung der Franzosen aus Italien) und durch die Befreiung Petri (Leo's X. Befreiung aus den Händen der Franzosen in Mailand, als er noch Cardinal war). — Es war ein grosses Glück, dass die damalige Aesthetik die Allegorie und die Anspielung für eins und dasselbe hielt, während doch die letztere mit lauter historisch gedachten, individuell zu belebenden Gestalten wirken darf.

Wie man die Sache ansehe, von irgend einer Seite sind hier Concessionen gemacht worden. Die vier Momente liegen geschichtlich

gar zu weit und fremd auseinander, als dass nicht zu vermuthen wäre, Rafael habe etwas Anderes gemalt als ursprünglich gewünscht worden war. Auch der gänzliche Mangel an innerm Zusammenhang mit den vier alttestamentlichen Deckenbildern deutet auf einen Wechsel der Entschlüsse hin, der beim neuen Pontificat ohnediess eingetreten sein muss.

Im Grossen ist aber doch das Thema ein gleichartig fortlaufendes, das sich auch in den übrigen Zimmern, allerdings getrübt, fortsetzt: Siege der Kirche unter göttlichem Schutze. Endlich hebt die Behandlung alle diese Gegenstände auf eine solche Weise, dass man in ihnen nur das Höchste sucht und ihnen nur den erhabensten Sinn zutraut.

Mit einer unbeschreiblichen Macht und Herrlichkeit hält Rafael seinen Einzug in das Gebiet der dramatischen Malerei; sein erstes Gemälde war der Heliodor. Welch ein Athenschöpfen nach den symbolisch bedingten Bildern der Camera della Segnatura! Er hat keine grossartigere bewegte Gruppe mehr geschaffen als die des himmlischen Reiters, mit den im Sturm zu seiner Seite schwebenden Jünglingen und dem gestürzten Frevler nebst dessen Begleitern. Woher die Erscheinung gekommen, wo sie vorübergesaust ist, zeigt der leere Raum in der Mitte des Vordergrundes, welcher den Blick auf die Gruppe um den Altar des Tempels frei lässt. Man bewundert mit Recht die Verkürzung in dem Reiter und in dem Heliodor, aber sie ist nur der meisterhafte Ausdruck für das Wesentliche, nämlich die glücklichste Schiebung der Figuren selbst. Die Gruppe der Frauen und Kinder, deren hundertfältiges Echo durch die ganze spätere Kunst geht, verdient hier im Urbild ebenfalls, dass man sie sich genau einpräge. Endlich musste dem Papst sein Genüge geschehen; in voller Wirklichkeit auf seinem Tragsessel thronend schaut er ruhig auf das Wunder hin, als käme es ihm gar nicht unerwartet. An dem Bildniss Marc Antons, der als Träger des Sessels mitgeht, hat man den bestimmten Beweis, dass R. seine Porträtpersonen wenigstens zum Theil freiwillig anbrachte.

Die Messe von Bolsena war eine viel einseitigere Aufgabe als der Heliodor. Das Geschehen des Wunders beschränkt sich auf einen ganz kleinen Fleck; es wäre ungefähr dasselbe, wenn ein Dramatiker die Peripetie seines Stückes auf das Verwechseln eines Ringes oder sonst auf ein scenisch kaum sichtbares Ereigniss bauen müsste. Aber

innerhalb dieser Schranken ist das Herrlichste gegeben. Die Wahrnehmung und die Ahnung des Wunders geht wie ein geistiger Strom durch die andächtige Menge links und der Reflex davon belebt auch schon die unten an der Treppe sitzenden Frauen und Kinder; in der Gruppe des Papstes und seiner Begleiter ist es ruhige Gewissheit, wie sie den mit tausend Wundern vertrauten Fürsten der Kirche zukömmt, und von diesem Ausdruck durften auch die unten knieenden Obersten der Schweizergarde nicht zu weit abweichen. An und für sich sind sie ein Vorbild monumentaler Costümbehandlung. — Die Anordnung neben und über dem nicht einmal in der Mitte der Wand stehenden Fenster scheint für Rafael ein wahres Spiel gewesen zu sein; eben aus der Unregelmässigkeit entwickeln sich für ihn die schönsten Motive wie von selbst. Bei genauerer Betrachtung wird man aber von dieser Ansicht abgehen und glauben, dass viel Mühe und Nachsinnen dabei war. Die Doppeltreppe, die halbrunden Schranken, die Kirchenhalle selbst sind an sich ein architektonisch schönes Bild.

Attila und Leo der Grosse; eine gewaltige Scene fast von lauter Reitern — sollte es nicht nahezu unmöglich sein, neben so viel Thierwelt, so viel physischer Kraftäusserung dem höhern geistigen Gehalt zu seinem Rechte zu verhelfen? Allerdings für die himmlische Erscheinung blieb nicht viel Raum übrig, aber er wurde benützt. Statt wolkenthronender Apostel drohend vorwärts schwebende, gleichsam eine überirdische Begleitung des ruhig mit den Seinigen daherziehenden Papstes. Bei den Hunnen sieht nur Attila was vorgeht, mit der lebendigsten Wendung des Entsetzens; bei seinem Gefolge sind die Rosse ahnungsfähiger als die Menschen, sie werden wild und scheu, wodurch ein prächtiges Leben in die Gruppe kömmt; über ihnen verdunkelt sich der Himmel und ein Sturmwind saust in die Banner. Bei der Bildung der Rosse ist das Ideal unserer jetzigen Pferdekener allerdings nicht berücksichtigt. Man setze aber in Gedanken die Pferde eines Horace Vernet an ihre Stelle; sie würden hier unerträglich sein, während wir sie in der Smala etc. mit allem Fug bewundern. Attila's schwarzer Hengst ist noch ruhig; die angstvolle Geberde des Königs durfte nicht etwa durch das Bäumen seines Thieres mitverursacht scheinen.

Petri Befreiung, höchst originell in drei Momenten entwickelt. Auch die Wächter nicht unwürdig; zwar befangen, aber nicht tölpel-

haft. In der Scene rechts wird Petrus von dem ausserordentlich schönen Engel wie im Traum geführt. Der Lichteffect mit hoher Mässigung gehandhabt; es ist ihm nichts Wesentliches aufgeopfert.

Die allegorischen Sockelbilder enthalten noch in ihrer jetzigen Gestalt rafaelische Motive, die nicht zu verderben sind. — In den vier Deckenbildern erkennt man eine ähnliche, nur freiere Vereinfachung des Styles, wie in den Eckbildern am Gewölbe des vorigen Zimmers; wie diese als Mosaiken, so sind sie als Teppiche gedacht.

a In der Stanza dell' Incendio ist vielleicht nichts von Rafaels eigener Hand gemalt; am Gewölbe liess er die Malereien Perugino's stehen, um seinen Lehrer nicht zu kränken. Ohnehin war ja die Zeit der strengen symbolischen Gesamtcompositionen vorbei, wie der Inhalt der Deckenbilder der Stanza d'Eliodoro beweist.

Die Anspielung ist hier oberflächlicher als in den Gemälden des vorigen Zimmers. Es sind die Thaten Leo's III. und Leo's IV., also Scenen des VIII. und IX. Jahrh., die hier nur der Namensgleichheit mit Leo X. zu Liebe aus der ganzen Kirchengeschichte ausgewählt und unter den Zügen des Letztern dargestellt sind. Unbegreiflich ist der Reinigungseid Leo's III.; weder Rafael noch der Papst konnten (wie man denken sollte) ein besonderes Verlangen nach diesem Gegenstande haben, und wenn die unfehlbare Glaubwürdigkeit des päpstlichen Wortes symbolisirt werden sollte, so war manche andere Erinnerung dazu besser geeignet und malerisch mindestens eben so dankbar. Immerhin wurde ein stattliches Ceremonienbild daraus, welches wenigstens zeigt, auf welcher Höhe lebendiger historischer Einzeldarstellung die ausführenden Schüler in jenem Augenblicke (bis 1517) standen. Hier lernte *Perin del Vaga* jene Charakteristik, welche in seinen Helden des Hauses Doria (in der obern Halle des gleichnamigen Palastes zu Genua) nachklingt.

b Die Krönung Carls des Grossen dagegen ist erweislich ein politisches Tendenzbild, ein frommer Wunsch Leo's X., welcher gerne Franz I. zum Kaiser gemacht hätte, dessen Züge Carl trägt. Hier ist es wahrhaft schmerzlich, Rafael mit dem gewaltsamen Interessantmachen einer Ceremonie beschäftigt zu sehen; halbnackte Männer schleppen prächtiges Geräth herein; die Köpfe der reihenweis sitzenden Prälaten müssen sich trotz dem feierlichen Augenblicke zum Theil

umwenden, damit der Beschauer nicht gar bloss Infeln erblicke. Und doch ist aus der Scene gemacht was nur Rafael daraus machen konnte und das Einzelne ist zum Theil so schön, dass man es gerne seiner eigenen Hand zutrauen möchte.

Seine ganze Grösse als historischer Componist findet er wieder in dem Siege von Ostia. Kampf, Bändigung und Gefangenführung sind hier meisterhaft zu einem höchst energischen und einfach schönen Bilde vereinigt, das nur der Ausführung und der spätern Entstellung halber weniger in die Augen fällt. Ob der Saracenusieg irgend eine allgemeinere Andeutung der Unwiderstehlichkeit der Kirche, oder eine Anspielung auf die damaligen tunisischen etc. Corsaren enthalten soll, ist nicht auszumitteln.

Endlich das berühmte Bild: l'Incendio del Borgo; der Aufgabe nach das misslichste von allen: Leo IV. löscht durch das Zeichen des Kreuzes eine Feuersbrunst in der Nähe der Peterskirche. Damit sollte die Allmacht des päpstlichen Segens symbolisirt werden. Mit diesem Ereigniss selber war gar nichts anzufangen, weil das Aufhören des Feuers an sich und vollends die Causalverbindung mit der Geberde des Papstes sich nicht sinnlich darstellen liess. Rafael schuf statt dessen das stylgewaltigste Genrebild, welches vorhanden ist: die Darstellung der Flihenden, Rettenden und hilflos Klagenden. Hier sind lauter rein künstlerische Gedanken verwirklicht, frei von der letzten historischen oder symbolischen Rücksicht, im Gewande einer heroischen Welt. Die höchste Wonne der freien Erfindung muss den Künstler dabei beseelt haben; die einzelnen Motive sind immer eines wunderbarer als das andere und ihr Zusammenwirken wiederum unvergleichlich. Ganz gewiss geht es bei einer Feuersbrunst in der Regel anders zu, allein für dieses heroische Menschengeschlecht hätte z. B. die Lichteffectmalerei eines Van der Neer doch nicht hingereicht. Eigentlich brennt nicht der Borgo, sondern Troja; statt der Legende liegt das zweite Buch der Aeneide zu Grunde. Doch darf man auch die schöne entfernte Gruppe um den Papst nicht übersehen.

Die Sockelfiguren — Fürsten welche dem römischen Stuhl besondere Dienste erwiesen — sind für ihre Stelle sehr glücklich gedacht, und mit Recht nicht als sklavenartige Karyatiden, sondern als frei thronende Fürsten gegeben. *Giulio* führte sie nach R.'s Angabe aus; *Maratta* musste sie später neu malen.

a Bei der Entscheidung über die Sala di Costantino scheint Leo X. inne geworden zu sein, dass auf die bisherige Weise nicht weiter gemalt werden dürfe. Mit dem Anspielen auf die eigene Person des Papstes war dem Künstler ein Zwang auferlegt, den er mit all seiner Grösse nicht kann vergessen machen. Man musste die Aufgabe wieder höher fassen, und das Weltgeschichtliche endlich einmal unmittelbar geben. So kam der erste aller Historienmaler gegen Ende seines Lebens an die direct geschichtlichen und durch die Zeitentfernung dennoch idealen Aufgaben. Vielleicht hatte es dazu des Incendio bedurft, in welchem er den Papst in den Hintergrund verwiesen hatte.

Rafael fertigte, wie es scheint, ausser einem nicht ganz vollständigen Entwurf für das Ganze des Saales, die Cartons für die Schlacht, für die Taufe und für die Schenkung Constantins; sodann für vielleicht sämmtliche Tugenden und theilweise auch für die heiligen Päpste, wenn nicht für alle. Von der Decke gehört ihm nichts und von der Fensterwand nur ein Theil an. Die Sockelbilder, zum Theil sehr schön gedacht, sind jetzt wesentlich Maratta's Werk; ihre Erfindung wurde schon vor 200 Jahren dem Giulio zugeschrieben. — Rafael gedachte Alles in Oel, nicht al Fresco zu malen. Von seiner Hand ausgeführt, im Augenblick der Vollendung, wäre diess ein herrlicher Anblick gewesen; gewiss hätte er die verschiedenen Gattungen der Bilder auf das Bedeutungsvollste im Ton auseinander gehalten. Allein mit der Zeit wäre vieles nachgedunkelt, wie die schon erwähnten (S. 923), bald nach seinem Tode und gewiss nach seiner Absicht ausgeführten beiden Allegorien beweisen.

Die Ausführung des jetzt Vorhandenen gehört wesentlich dem *Giulio Romano*; von *Francesco Penni* rührt die Taufe, von *Raffaello dal Colle* die Schenkung her. Die Decke ist eine späte Arbeit des *Tommaso Laureti*.

Die Erscheinung des Kreuzes, mit welcher wir beginnen, ist wohl nicht von Rafael entworfen. Die Gruppe der Soldaten ist sehr ungescheut aus dem Sturm auf Jericho in der zehnten Arcade der Loggien entlehnt und das Uebrige, zum Theil ziemlich frivol, dazu componirt (z. B. der Zwerg). Man möge sich durch den Augenschein überzeugen.

Dagegen ist die Schlacht Constantins, in Giulio's hier vorzüglicher Ausführung, eines der grössten Lebensresultate Rafaels.

Man setze sich nur zuerst darüber ins Klare, was dieses Schlachtbild sollte. Die Phantasie wird gewiss rascher aufgeregt durch ein Reitergewirr mit Farbencontrasten und Pulverdampf, welches nur Leben und verzweifelte Bewegung giebt, wie bei Salvator Rosa und Bourguignon; man gewinnt gewiss rascher ein Interesse für das moderne Schlachtbild, dessen Leben insgemein in einer möglichst wirklichen Hauptepisode besteht. Rafael aber musste einen Angelpunkt der Welt- und Kirchengeschichte als solchen darstellen. Vor allem einen Sieg im Moment der Entscheidung. Auch die brillianteste Episode genügt hiezu nicht; das Heer als Ganzes muss siegen. Diess ist hier zur Anschauung gebracht durch das gleichmässig gewaltige Vordringen der christlichen Reiter und durch die Stellung Constantins genau in der Mitte des Bildes, die er eben im Begriff ist weitersprengend zu überschreiten. Auf diesem Hintergrunde gewinnen erst die prachtvollen Episoden des Einzelkampfes ihre wahre Bedeutung, ohne aus dem Ganzen herauszufallen. Ruhig, wie ein Princip, thront der Heerführer in Mitten seiner Schlacht; die Beziehungen einzelner Krieger auf ihn, die Gruppe der Engel über ihm, verstärken seine centrale Bedeutung; ein Krieger zeigt ihm den im Wasser versinkenden Maxentius. — Die Aufeinanderfolge und Auswahl der einzelnen Motive des Kampfes ist der Art, dass keines das andere aufhebt; sie sind nicht nur räumlich wahrscheinlich, sondern auch beim grössten Reichthum dramatisch deutlich.

Die Taufe Constantins ist weit mehr als ein blosses Ceremonienbild und steht in der Composition beträchtlich über dem Schwur Leo's III. und der Krönung Carls. Sie ist nicht gegeben als Function, die auf einem Ceremoniale und auf bestimmten Costümen beruht, sondern als idealer historischer Augenblick. Die ganze Gruppe ist in einer Bewegung, die durch das Stufenwerk des Raumes vortrefflich modificirt wird. Die äussersten beiden Figuren, Zuthaten Penni's, wirken freilich als Coulissen.

Die Schenkung Constantins, die unter jeder andern Hand ein Ceremonienbild geworden wäre, ist hier ebenfalls ein idealer historischer Augenblick. Der Kaiser überreicht dem Papst S. Silvester nicht eine Urkunde, worin man sich die Schenkung der Stadt Rom geschrieben denken müsste, auch nicht ein Stadtmodell, womit sich spätere Künstler in ähnlichen Fällen geholfen haben, sondern eine goldene Statuette der Roma. Sein knieendes Gefolge, welches durch

seine Stelle noch den Weg bezeichnet den es gekommen ist, besteht nur aus vier Personen; die Nachdrängenden werden durch Wachen abgehalten. Die vordern Gruppen, bei spätern Künstlern oft sogar im besten Fall nur schöne Füllstücke, sind hier der wesentliche und höchst lebendige Ausdruck der Freude des ungenirten römischen Volkes. Alle Ergebenheitsmienen von reihenweis aufgestellten Behörden könnten diesen Ausdruck nicht ersetzen; das römische Privatleben sollte seinen persönlichen Jubel aussprechen. Die Architektur der alten S. Peterskirche ist frei und sehr schön benützt.

Die Figuren der heiligen Päpste und der Tugenden haben schon grössertheils den gleichgültigen allgemeinen Styl der römischen Schule und gerathen desshalb in Nachtheil z. B. gegenüber von den Zwischenfiguren an der Decke der Sistina, welche die eigenhändige Machtübung ihres Meisters in so hohem Grade an der Stirn tragen. Von Rafael selbst und in Oel ausgeführt würden sie gewiss eigenthümlich grandios gewirkt haben. (Der Kopf S. Urbans angeblich von Rafael.)

Die obenstehenden Bemerkungen, weit entfernt den geistigen Gehalt dieser unermesslich reichen Fresken erschöpfen zu wollen, suchen bloss einige wesentliche Anhaltspunkte festzustellen. Nebenbei musste darauf aufmerksam gemacht werden, wie Rafael nur theilweise frei verfügen konnte. Das Einzelne, was hierüber zu sagen war, sind allerdings bloss Vermuthungen, aber der Inhalt des Vorhandenen nöthigt dazu. Diese moralische Seite der Entstehung der Fresken wird über ihrer Vortrefflichkeit zu oft übersehen.

a Schon bei Anlass der Architektur wurde der vaticanischen Loggien gedacht, d. h. der ersten Arcadenreihe des zweiten Stockwerkes im vordern grossen Hofe des Vaticans, als des ersten Meisterwerkes der modernen Decoration (S. 281, a). Wir gelangen nun zu den biblischen Darstellungen, welche je zu vieren in den Kuppelwölbungen der ersten 13 Arcaden angebracht sind. Sie wurden nach Rafaels Zeichnungen ausgeführt von *Giulio Romano*, *Francesco Penni*, *Pellegrino da Modena*, *Perin del Vaga* und *Raffaello dal Colle*. Die Figur der Eva im Sündenfall gilt bekanntlich als R.'s eigene Arbeit.

Es ist nicht bekannt, wie gross und wie genau ausgeführt die Entwürfe waren, nach welchen er die Schüler arbeiten liess; wahrscheinlich je nach Umständen.

Ort und Technik schrieben die grösste Einfachheit vor. Lichteffect, Ausdruck einzelner Köpfe, irgend ein raffinirtes Detail durften nie die Grundlage und Seele des Bildes ausmachen. Was nicht mit deutlichen Beziehungen und Geberden zu erreichen war, musste wegbleiben. Der menschlich interessante Kern der Scenen, ohne irgend einen bestimmten orientalischen Bezug, musste zum idealen, für alle Zeiten und Länder gültigen und verständlichen Kunstwerk ausgebildet werden. Von der venezianischen Art, den Vorgang in eine Novelle des XVI. Jahrh. zu übersetzen, konnte hier keine Rede sein. Man halte aber die Loggienbilder neben die Umrisszeichnung eines Giorgione, Palma oder Bonifazio dieser Art, und man wird den Gedankenunterschied inne werden. Übrigens ist in vielen Loggienbildern die Landschaft so schön und bedeutend als bei den Venezianern, worauf hier ausdrücklich hingewiesen werden muss. (Erschaffung der Eva, Adams Feldbau, Jacob mit Rahel am Brunnen, Jacob mit Laban streitend, Joseph als Traumdeuter vor seinen Brüdern, Findung Mosis, u. a. m.)

Die Vortrefflichkeit der einzelnen Motive entzieht sich durchaus der Beschreibung; es scheint sich Alles von selbst zu verstehen. Um den Werth jedes einzelnen Bildes ins Licht zu setzen, müsste man jedesmal nachweisen, wie andere Künstler meist mit grössern Mitteln doch nur eine geringere, weniger geistvolle Lösung zu Stande gebracht oder auch gänzlich neben das Ziel geschossen haben. Streitig für unser Gefühl sind nur die ersten Bilder, die der Weltschöpfung. Rafael bediente sich hier zum Ausdruck für den Schöpfer desjenigen Typus, welchen Michelangelo in der Sistina zum Leben gerufen hatte; die Kunst hatte jetzt gleichsam das Recht, die in verschiedene Acte getheilte Schöpfung als lauter Bewegung darzustellen. Gleich darauf beginnt die Geschichte des ersten Menschenpaares, die hier durch die Bestimmtheit des landschaftlichen Raumes einen von den Darstellungen gleichen Inhaltes in der Sistina wesentlich verschiedenen Grundton erhält. Diese vier Bilder allein offenbaren schon den grössten historischen Componisten, wie man beim Durchdenken ihrer Motive zugeben wird. Mit den vier Noah-Bildern beginnt ein neues patriarchalisches heroisches Leben, welches dann in den vier Bildern der Geschichte

Abrahams und in den vier folgenden mit der Geschichte Isaaks seine Fülle entfaltet. Abraham mit den drei Engeln, Loth mit seinen Töchtern fliehend, der knieende Isaak, die Scene beim König Abimelech gehören zu den schönsten Motiven Rafaels. Und doch glaubt man erst in den Bildern der Geschichte Jacobs und vollends derjenigen Josephs das Höchste innerhalb der Grenzen dieser Gattung vor sich zu haben, zumal in der Scene „Joseph vor seinen Brüdern als Traumdeuter.“ — Von den acht Bildern mit der Geschichte des Moses sind die ersten noch sehr schön, und unter den spätern besonders die Anbetung des goldenen Kalbes; dazwischen aber tritt mit „Moses auf Sinai“, und „Moses vor der Wolkensäule“ eine starke Verdunkelung ein. Vermuthlich war dem Künstler der vorgeschriebene Gegenstand zuwider; das letztere Bild kann er kaum selber componirt haben. Von den vier Bildern der Eroberung Palästina's ist der Sturm auf Jericho besonders ausgezeichnet; von den vieren der Geschichte Davids die Salbung, von der Geschichte Salomo's das Urtheil. Mit den Bildern der letzten Arcade begann Rafael die Geschichten des neuen Testaments; der Anfang, zumal die Taufe Christi zeigt, was wir an der Fortsetzung verloren haben. (Das Abendmahl schwerlich von R.)

Eine besondere Beachtung verdient die Behandlung des Übersinnlichen. Die Kleinheit des Maasstabes schrieb eine Wirkungsweise durch lauter Geberde und Bewegung vor. „Die Scheidung des Lichtes von der Finsterniss“ (1. Arc., 1. Bild) ist unter dieser Bedingung ganz vorzüglich grossartig gedacht; die Geberde der vier Extremitäten drückt das Auseinanderweisen und zugleich die höchste Macht aus. Bei den ersten Menschen tritt Gott als weiser Vater auf; der Engel, der sie aus dem Paradiese treibt, zeigt in der Geberde ein tröstendes Mitleid. In starker schwebender Bewegung erscheint Gott dem Abraham, dem Isaak (mit dem Gestus des Verbiethens) und dem Moses im feurigen Busche; mit der Himmelsleiter musste auch Rafael sich behelfen wie es ging. In der Gesetzgebung auf Sinai, wo Gott thronend im Profil dargestellt ist, trägt sich die Bewegung auf die heranstürmenden Posaunenengel über, u. s. w.

Mit den Decorationen haben diese biblischen Bilder allerdings nicht den geringsten geistigen Zusammenhang. Allein dieses ornamentale System vertrug überhaupt nur einen neutralen Inhalt und hätte für religiöse Symbole und Anspielungen kein Gefäss abgeben können.

Rafaels Tapeten¹⁾ bestehen aus zwei Reihen, von welchen jedenfalls nur die erste, mit den zehn Ereignissen aus der Apostelgeschichte, ihm im engern Sinne angehört. Er schuf in den Jahren 1515 und 1516 (also gleichzeitig mit den Entwürfen zur Stanza dell' Incendio) die berühmten Cartons, von welchen noch sieben sonst zu Hamptoncourt, jetzt im Kensington-Museum zu London aufbewahrt werden. Gewirkt wurden sie in Flandern; noch bei R.'s Lebzeiten kam wenigstens ein Theil davon nach Rom. Die Wirker hatten sich an seine Zeichnung gehalten, so genau man sich damals überhaupt an Vorlagen hielt; es kommen Freiheiten, z. B. in der Behandlung einzelner Köpfe und des landschaftlichen Grundes vor, die sich ein jetziger Künstler bei seinen Executanten verbitten würde. Die Erhaltung des Vorhandenen ist im Verhältniss zu den Schicksalen eine mittlere, doch sind die Farben ungleich abgebleicht und das Nackte hat einen kalt schmutzigen Ton angenommen. Dem originalen Schwung und Strich der rafaelschen Hand können die Contouren der Tapeten ohnediess nie gleichkommen.

Von ihren nur in wenigen Beispielen erhaltenen Randarabesken ist schon (S. 283, b) die Rede gewesen. Ausserdem haben sie Sockelbilder in gedämpfter Goldfarbe. Hier zeigt es sich, wie Leo X. seine eigene Lebensgeschichte taxirte. Ohne irgend einen Bezug auf die oben stehenden Thaten der Apostel geht sie unten parallel mit, und zwar auch diejenigen Momente, welche nichts weniger als ruhmreich waren, wie die verummte Flucht aus Florenz, die Gefangennehmung in der Schlacht von Ravenna u. dgl. Das Glückskind findet Alles, was ihm widerfahren, nicht bloß merkwürdig, sondern auch monumental darstellbar, und dieser Zug des mediceischen Gemüthes hat noch hundert Jahre später Rubens und seine ganze Schule zur Verherrlichung der zweideutigsten Thatsachen in Anspruch genommen (Galerie de Marie de Médicis). Jene Sockelbilder, in schönem und gemässigtem Reliefstyl erzählt, bedurften, beiläufig gesagt, zur örtlichen Verdeutlichung der gleichen Nachhülfe wie das Relief der Alten: nämlich der Personification von Flüssen, Bergen, Städten etc. Auch das allgemeine ideale Costüm war hier, wo kein Detail scharf charakteristisch vortreten durfte, durchaus nothwendig.

¹⁾ Gegenwärtig an zwei Stellen der langen Verbindungsgalerie zwischen dem obern Gang der Antiken und den Stanzten des Vaticans aufgehängt.

In den Hauptbildern war Rafael frei und konnte seinen tiefsten Inspirationen nachgehen. Es ist vorauszusetzen, dass er hier selbst die Momente wählen durfte, wenigstens sind sie alle so genommen, dass man keine bessern und schöner abwechselnden aus der Apostelgeschichte wählen könnte. Die Technik der Wirkerei, auf welche er seine Arbeit zu berechnen hatte, erlaubte ihm beinahe so viel als das Fresco. Er scheint mit einer ruhigen, gleichmässigen Wonne gearbeitet zu haben. Das reinste Liniengefühl verbindet sich mit der tiefsten geistigen Fassung des Momentes. Wie sanft und eindringlich ist in dem Bilde „Weide meine Schafe!“ die Macht des verklärten Christus ohne alle Glorien ausgedrückt, indem die Gruppe der Apostel je näher bei ihm, desto mehr zu ihm hingezogen wird: die hintersten stehen noch ruhig, während Petrus schon kniet. Die Heilung des Lahmen im Tempel — einer jener Gegenstände, welche in spätern Bildern durch Überladung mit gedrängten Köpfen pflegen erdrückt zu werden — ist hier durch die architektonische Scheidung und durch erhabenen Styl in die schönste Ruhe gebracht. Pauli Bekehrung ist (hier ohne Lichteffect) auf die einzig würdige Weise geschildert, während die meisten andern Darsteller ihre Virtuosität in einem rechten Getümmel zu zeigen suchen. Das Gegenstück bildet die Steinigung des Stephanus. Die Blendung des Zauberers Elymas (leider zur Hälfte verloren) und die Strafe des Ananias sind die höchsten Vorbilder für die Darstellung feierlich-schrecklicher Wunder; das Dämonische hat ruhige Gruppen zum Hintergrunde. Wiederum gehören zusammen: Pauli Predigt in Athen, und die Scene in Lystra, beide von unermesslichem Einfluss auf die spätere Kunst, sodass z. B. der ganze Styl Poussins ohne sie nicht vorhanden wäre. Das eine ein Bild des reichsten Seelenausdruckes, der sich der mächtigen Profilgestalt des Apostels doch vollkommen unterordnet; das andere eine der schönsten bewegten Volksgruppen, so um den Opferstier geordnet, dass dieser mit seiner Wendung sie unterbricht und doch nichts verdeckt; man empfindet, dass der Apostel ob diesem Auftreten der Masse vor Leid ausser Fassung gerathen muss. — Endlich der Fischzug Petri, ein Bild des geheimnissvollsten Zaubers; der Moment der physischen Anstrengung (in welchen beiden Gestalten!) ist in die zweite Barke verwiesen, in der vordern kniet Petrus schon vor dem sitzenden Christus und der Beschauer wird nicht durch den Anblick der Fische gestört, über welchen man in andern Bildern den Hauptgegenstand, nämlich

den Ausdruck der vollen Hingebung und Überzeugung des Apostels vergessen muss.

Die zweite Reihe der Tapeten, schon in der Technik geringer, a ist in Flandern als ein Geschenk Franz I. für den päpstlichen Hof gewirkt worden. Es scheint, dass niederländische Künstler aus kleinen Entwürfen Rafaels grosse Cartons machten, welche diesen Tapeten zu Grunde gelegt wurden. Mehrere Compositionen, vorzüglich die grandiose Anbetung der Hirten, auch die der Könige, der Kindermord, die Auferstehung, zeigen trotz zahlreicher niederländischer Zuthaten die unverwüsthche Erfindung des Meisters, seine hochbedeutende Entwicklung des Herganges; von mehreren andern dagegen kann ihm gar nichts angehören; es ist Speculation, die sich an den damals noch weltberühmten Namen knüpfte, ehe Michelangelo's Ruhm Alles übertönt hatte.

Ausser diesen grossen päpstlichen Aufträgen übernahm Rafael noch eine Anzahl von Fresken für Kirchen und Privatleute.

Das frühste (1512) ist der Jesajas an einem Pfeiler des Haupt- b schiffes von S. Agostino in Rom. (Seit einer unglücklichen Restauration ist R. nur noch für die Umrisse verantwortlich.) Der Einfluss der Sistina, welche nicht lange vorher vollendet war, lässt sich wohl nicht verkennen; stärker aber als Michelangelo spricht Fra Bartolommeo aus dem Bilde. In der schönen Zusammenordnung des Propheten mit den Putten möchte R. jenen Beiden überlegen sein.

Eine ganz andere Art von Concurrenz mit Michelangelo drückt c sich in dem berühmten Fresco von S. Maria della Pace (1514) aus¹⁾. Die Aufgabe himmlisch begeisterter Frauengestalten, die sich das Alterthum in seinen Musen ganz anders gestellt hatte, gehört hier der Symbolik des Mittelalters an, ebenso die Motivirung durch die Engel. Michelangelo war hiervon abgegangen und hatte das Übernatürliche ganz in der Gestalt der Sibyllen selbst zu concentriren gesucht, sodass ihnen die Putten nur als Begleitung und Gefolge dienen; später liessen Guercin und Domenichino die Engel ganz weg und ihre Sibylle sehnt sich einsam aus dem Bilde hinaus. Rafael dagegen drückte gerade in der Verbindung der Sibyllen mit den Engeln den schönsten Enthusiasmus des Verkündens und Erkennens aus. Man bemerkt lange

¹⁾ Bestes Licht: um 10 Uhr.

nicht, dass die Engel von kleinerm Maasstabe sind; wie etwa die Griechen den Herold kleiner als den Helden bilden mochten. Die Anordnung im Raum, die durchgehende und so schön aufgehobene Symmetrie, die Bildung der Formen und Charaktere verleihen diesem Werk eine Stelle unter den allergrössten Leistungen R.'s und vielleicht wird es von all seinen Fresken am frühesten die Vorliebe des Beschauers gewinnen.

a Im Jahr 1516 erbaute und schmückte R. die Capella Chigi, im linken Seitenschiff von S. Maria del Popolo; nach seinen Cartons fertigte damals ein Venezianer, Maestro *Luisaccio*, die Mosaiken der Kuppel. (Sie gehören als venezian. Mosaiken nicht zu den bestgearbeiteten dieser Zeit.) Der segnende Gottvater mit Engeln, in der Lanterna, zeigt das bedenkliche Verkürzungssystem, welches damals hauptsächlich durch Correggio aufkam, in seiner edelsten Äusserung. Ringsum sind die sieben Planeten und (als achte Sphäre) der Fixsternhimmel unter dem Schutz und der Leitung göttlicher Boten dargestellt. Hier treffen Mythologie und christliche Symbolik auf einander; bewundernswürdig hat R. ihre Gestalten im Charakter geschieden und in der Handlung verbunden. Die Planetengötter gewaltig, befangen, leidenschaftlich; die Engel abwehrend und ruhig waltend. Die Anordnung im Raum, sodass z. B. die Planetengötter nur mit dem Oberleib hervorragen, ist der Aufgabe so angemessen, als könnte sie gar nicht anders sein.

b Für denselben Agostino Chigi (einen reichen sienesischen Bankier), welcher diese Capelle baute, entstand damals das schönste Sommerhaus der Erde, die Farnesina an der Longara zu Rom. Baldassare Peruzzi erbaute es und malte auch mehrere Räume wenigstens theilweise aus. Zwischen den Arbeiten der Stanza d'Eliodoro liess sich auch Rafael einstweilen (1514) zu einem Frescobilde für seinen Gönner Agostino herbei, und malte in dem Nebenraum links die *Galatea*, das herrlichste aller modern-mythologischen Bilder. Hier ist die allegorisch gebrauchte Mythologie kein conventioneller Anlass zur Entwicklung schöner Formen, sondern was R. geben wollte liess sich überhaupt nur in diesem Gewande ganz rein und schön geben. Welcher

blos menschliche Hergang hätte genügt, um das Erwachen der Liebe in seiner vollen Majestät deutlich darzustellen? Die Fürstin des Meeres ist lauter wonnige Sehnsucht; umzielt von Amorinen, umgeben von Nymphen und Tritonen, welche die Liebe schon vereinigt hat, schwebt sie auf ihrer Muschel über die ruhige Fluth; selbst an die Zügel ihrer Delphine hat sich ein wundervoller Amorin gehängt und lässt sich von ihnen wohlgemuth über die Gewässer ziehen. Im Einzelnen wird man, beiläufig gesagt, hier am besten sich überzeugen können, wie wenig Rafael in seinem Formgefühl von den Antiken abhängig war; nicht nur die Auffassung, sondern jeder Contour ist sein eigen. Und zwar ist seine Zeichnung eine minder ideale, mehr naturalistische als die der Griechen; er ist der Sohn des XV. Jahrhunderts. Es giebt „korrektere“ Gestalten aus der David'schen Schule, wer möchte sie aber gegen diese eintauschen?

In seinen zwei letzten Lebensjahren (1518—20) schuf dann Rafael die Entwürfe zu der berühmten Geschichte der Psyche für die grosse untere Halle der Farnesina; sie wurden ausgeführt von *Giulio Romano*, *Francesco Penni* und (das Decorative und die Thiere) von *Giovanni da Udine*. Die Schüler haben die Gedanken des Meisters in einem conventionellen und selbst rohen Styl wiedergegeben; um zu wissen, wie R. sie dachte, versuche man, sie in den Styl der Galatea zurückzuübersetzen. Für seine Composition erhielt R. eine flache Decke mit abwärts gehenden Gewölbezwickeln. An den Vorderseiten der letztern stellte er zehn Momente der Geschichte der Psyche dar, an den innern Seiten schwebende Genien mit den Attributen der Götter, an der mittlern Fläche in zwei grossen Bildern das Gericht der Götter und das Göttermahl bei Psyche's Hochzeit. Der Raum ist durchgängig ein idealer und durch einen blauen Grund repräsentirt, seine Trennung nicht scharf architektonisch, sondern durch Fruchtkränze dargestellt, in welchen *Giov. da Udine* die schon an den Loggienfenstern bewährte Meisterschaft offenbarte.

Raum und Format der Zwickel waren für Geschichten von mehreren Figuren scheinbar so ungeeignet als möglich; Rafael aber entwickelte gerade daraus (wie aus der Wandform bei der Messe von Bolsena, der Befreiung Petri, den Sibyllen) lauter Elemente eigenthümlicher Schönheit. Irgend eine bestimmte Räumlichkeit, ein bestimmtes Costüm durfte allerdings darin nicht vorkommen; das war seine Freiheit neben dem ungeheuern Zwang, den ihm die Einrahmung auferlegte.

Nur nackte oder ideal bekleidete menschliche Körper, nur die schönsten und deutlichsten Schneidungen, nur die Wahl der prägnantesten Momente konnten das Wunder vollbringen. Die letztern sind auch in der That nicht alle gleich glücklich und bei allen muss man die Kenntniss der bei Apulejus erzählten Mythe (die damals Jedermann auswendig wusste) voraussetzen ¹⁾. Aber im Ganzen bezeichnen sie doch den Gipfel des Möglichen in dieser Art. (Besonders: Amor, welcher den drei Göttinnen die Psyche zeigt, die Rückkehr Psyche's aus der Unterwelt, Jupiter den Amor küssend, Mercur die Psyche emportragend.) — In den beiden grossen, als ausgespannte Teppiche gedachten Deckenbildern mit den olympischen Scenen gab R. nicht jene Art von Illusion, welche mit Schaaren von Figuren in Untersicht auf Wolkenschichten den Himmel darzustellen vermeint, sondern eine Räumlichkeit, welche das Auge befriedigt und für den innern Sinn mehr wahrhaft überirdisch erscheint als alle jene perspectivischen Emypyreen. Die einzelnen Motive gehören zum Theil zu seinen reifsten Früchten (der sinnende Jupiter und der plaidirende Amor, Mercur und Psyche; im Hochzeitmahl vorzüglich das Brautpaar, der aufwartende Ganymed u. A. m.), und doch fällt nichts Einzelnes aus dem wunderwürdig geschlossenen Ganzen heraus. — Die schwebenden Amorine mit den Abzeichen und Lieblingsthieren der Götter sind wohl im Ganzen eine Allegorie auf die Allherrschaft der Liebe, im Einzelnen aber Kinderfiguren von lebendigstem Humor und trefflichster Bewegung des Schwebens im gegebenen Raum.

Vielleicht that es Rafael über dieser Arbeit leid um die vielen andern darstellbaren Momente aus der Geschichte der Psyche, welche nur eben hier keine Stelle finden konnten, weil sie eine bestimmte Oertlichkeit und eine grössere Figurenzahl verlangten. Wie dem auch sei, er entwarf eine grössere Reihe von Scenen, deren Andenken — leider nur nach einer spätern Redaction des *Michel Coxcie* — in Stichen und neuern Nachstichen (u. a. in der Sammlung von Réveil) vorhanden ist ²⁾. So einfach und harmlos als möglich wird darin die Geschichte

¹⁾ Eine genügende Inhaltsübersicht giebt Platner, Beschreibung Roms, S. 585 ff.

²⁾ Von sonstigen Fresken der Schüler R.'s [oder entfernteren Nachahmer] nach seinen Entwürfen sind in Rom vorhanden: Wanddecorationen mit allegorischen Darstellungen in Bezug auf die Allherrschaft der Liebe, in einem reizend decorirten Raum

erzählt; das Auge nimmt die göttliche Schönheit der meisten dieser Compositionen hin, als verstände sie sich ganz von selbst.

Das ist es ja überhaupt, was uns Rafael so viel näher bringt als alle andern Maler. Es giebt keine Scheidewand mehr zwischen ihm und dem Verlangen aller seither vergangenen und künftigen Jahrhunderte. Ihm muss man am wenigsten zugeben oder mit Voraussetzungen zu Hülfe kommen. Er erfüllt Aufgaben, deren geistige Prämissen — ohne seine Schuld — uns sehr fern liegen auf eine Weise, welche uns ganz nahe liegt. Die Seele des modernen Menschen hat im Gebiet des Form-Schönen keinen höhern Herrn und Hüter als ihn. Denn das Alterthum ist zerstückelt auf unsere Zeit gekommen und sein Geist ist doch nie unser Geist!

Die höchste persönliche Eigenschaft Rafaels war, wie zum Schluss wiederholt werden muss, nicht ästhetischer, sondern sittlicher Art: nämlich die grosse Ehrlichkeit und der starke Wille, womit er in jedem Augenblick nach demjenigen Schönen rang, welches er eben jetzt als das höchste Schöne vor sich sah. Er hat nie auf dem einmal Gewonnenen ausgeruht und es als bequemen Besitz weiter verbraucht. Diese sittliche Eigenschaft wäre ihm bei längerem Leben auch bis ins Greisenalter verblieben. Wenn man die colossale Schöpfungskraft gerade seiner letzten Jahre sich ins Bewusstsein ruft, so wird man inne, was durch seinen frühen Tod auf ewig verloren gegangen ist.

Die Schüler Rafaels bildeten sich an den grössten Unternehmungen seiner letzten Jahre. War es ein Glück für ihre eigene Thätigkeit,

des Vaticans (dem sog. Badezimmer des Cardinals Bibbiena) — neben dem dritten Stock der Loggien, 1868 zu einer Beamtenwohnung gehörig; — die Reste aus der sog. Villa di Raffaella, jetzt in der Galerie Borghese (Alexander mit Roxane, und eine Vermählungsscene; das sog. Bersaglio de' Dei ist nach einer Composition des Michelangelo ausgeführt, vgl. S. 890 b); — die Planetengottheiten auf Wagen von ihren geheiligten Thieren gezogen, in den Ovalen der Decke des grossen Saales des Appartamento Borgia. — Die zwölf Apostel, welche man jetzt in S. Vincenzo ed Anastasio alle tre Fontane an den Pfeilern gemalt sieht, sind nur nach Stichen des Marc Anton ausgeführt; die Urbilder in der jetzt umgebauten Sala vecchia de' Palafrenieri sind unter Uebermalungen der Zuccheri verschwunden. — Mehreres Andere gehört schon in der Erfindung den Schülern an.

dass sie von Anfang an unter dem Eindrucke seiner grossen Auffassung der Dinge standen? konnten sie noch mit eigener naiver Art an ihre Gegenstände gehen? und welche Wirkung musste es auf sie ausüben, wenn sie aus dem Gerede der Welt entnahmen, was man eigentlich an ihrem Meister bewunderte? In letzter Linie kam es dabei sehr auf ihren Charakter an.

Der bedeutendste darunter ist *Giulio Romano* (geb. 1492, st. 1546). Eine leichte, unermüdliche Phantasie, welche auch Streifzüge in das Gebiet des Naturalismus nicht verschmäht und sich vorzugsweise in den neutralen Gegenständen, in den Mythen des Alterthums zu ergehen liebt, zu der kirchlichen Malerei aber gar keine innerliche Beziehung mehr hat und einer grenzenlosen Verwilderung, einer öden Schnellproduction anheimfallen musste.

a Frühe decorative Malereien: im Pal. Borghese (drei abgesägte
 b Stücke aus der Villa Lante, mit altrömischen Geschichten in Beziehung
 c auf den Janiculus); in der Villa Madama (Fries von Putten, Candelabern und Fruchtschnüren in einem Zimmer links; s. oben); in der
 d Farnesina (Fries eines obern Saales). — Frühe Madonnen im Pal.
 e Borghese, II. Nr. 7, im Pal. Colonna, rechtes Zimmer, in der Sacristei
 f von S. Peter, in den Uffizien, Tribuna; die Mutter mehr resolut, die
 g Kinder mehr muthwillig als bei Rafael: die Melodie der Linien schon
 h beinahe verklungen. — Das vielleicht früheste grosse Altarbild: auf
 dem Hochaltar von S. M. dell' Anima; in einzelнем Detail noch rafaelisch schön. — In der Sacristei von S. Prassede: die Geisselung, ein blosses Actbild in ziegelrothen Fleischtönen, doch in der Bravour
 i noch sorgfältig. — [Die Bilder in Turin s. u. bei R. Mantovano.] —
 Endlich das Hauptwerk unter den frühern: Stephani Steinigung, auf dem Hochaltar von S. Stefano zu Genua, höchst fleissig, schön modellirt, in der Farbe noch der untern Hälfte der Transfiguration entsprechend. Die untere, irdische Gruppe, als Halbkreis im Schatten um die lichte, herrlich wahre, jugendlich naive Hauptgestalt componirt, ist noch immer eine der grössten Leistungen der italienischen Kunst. Alle haben gerade ihre Steine erhoben und sind zum Werfen bereit, der eine mehr hastig, der andere mehr wuchtig etc., aber das Grässliche wird dem Beschauer erspart. In der himmlischen Gruppe zeigt sich Giulio's ganze Inferiorität; es fehlt das Architektonische; Christus und Gott Vater decken sich halb; die Engel, unter welchen ein sehr schöner, sind beschäftigt, die Wolken auf-

zuschlagen. Diese Auffassung des Ueberirdischen ist eine absichtlich triviale.

In den Diensten des Herzogs von Mantua baute und malte Giulio daselbst sein ganzes übriges Leben hindurch. [Im herzoglichen Palast in der Stadt: Sala del Zodiaco, allegorisch-mythologische Darstellungen der Thierkreisbilder; Appartamento und Sala di Troja, sehr ungleiche Scenen des trojanischen Krieges; in der Scalcheria, Lunetten mit Jagdscenen der Diana; sodann die ganze malerische Ausschmückung des von Giulio selbst erbauten Palazzo del Te (S. 309, e) mit lauter mythologischen und allegorischen Gegenständen. Vorzüglich beachtenswerth die Camera di Psiche, mit den reichsten und lustigsten, die ganzen Wände bedeckenden Compositionen in Fresco mit weiten landschaftlichen Hintergründen, darüber die Lunetten in Oel; die Deckenbilder desgleichen, von Schülern, ganz verschwärzt; in der Camera de' Cesari zwei Lunetten-Fresken, mehreres andere in den kleineren Sälen; dann die berühmte Sala de' Giganti, grösstentheils ausgeführt von *Rinaldo Mantovano*, mit den 12—14 Fuss hohen Riesengestalten in allen möglichen Stellungen, zwischen enormen Felsmassen, welche ohne Einfassung, Sockel oder Rahmen über Wand und Decke des gewölbten Saales weggemalt, den Beschauer mit aufdringlicher Colossalität beängstigen.] Hie und da hat er die darzustellenden Momente wirklich grossartig angeschaut, im Ganzen aber sich erstaunlich gehen lassen und z. B. den Sturz der Giganten gegen besseres Wissen so dargestellt, wie man ihn sieht. Zwei zierlich in Farben ausgeführte Zeichnungen zu der im Pal. del Te gemalten Geschichte der Psyche in der Gemäldesammlung der Villa Albani zu Rom; [jedenfalls das bewundernswürdigste, noch ganz vom Geiste Rafaels durchhauchte Werk des Giulio. — Mr.]

Von den Schülern, die sich in Mantua bei ihm bildeten, ist *Giulio Clovio* als Miniator berühmt; — von *Rinaldo Mantovano* das schon sehr verwilderte Hauptbild, eine grosse Madonna mit Heiligen, in der Brera zu Mailand (Reminiscenz der Mad. di Foligno), [bessere Leistungen, wenn wirklich von ihm, die beiden Bilder Nr. 56 u. 101 e der Galerie zu Turin: die aufwärts schwebende Assunta und eine Lunette mit Gottvater, beide Bilder mit einzelnen noch rafaelisch edel gedachten Engeln; — Mr.]; — von *Primaticcio*, dem Lieblingsmaler Franz I. in Fontainebleau, ist in Italien fast nichts; — von dessen Gehülfen *Niccolò dell' Abbate* Fresken im Pal. del Comune f

zu Modena, (ehemals?) auch im Schloss von Scandiano. [In der Galerie
 a daselbst neun abgenommene Wandfresken mit Scenen der Aeneide;
 besser: ein Achteck mit singenden und musicirenden Figuren, fast
 b wie ein jugendlicher *Dosso Dossi*. — Mr.] (Die drei mythologischen
 Bilder der Gal. Manfrin in Venedig möchten eher von einem Ve-
 nezianer herrühren, der zugleich die römische Schule kannte; etwa
 von *Batt. Franco*), [oder *Giuseppe Porta Salviati*. — Mr.]

Im Ganzen ist Giulio's Thätigkeit eine sehr schädliche gewesen.
 Die vollkommene Gleichgültigkeit, mit welcher er (hauptsächlich in
 vielen Fresken) die von Rafael und fast noch mehr von Michelangelo
 gelernte Formenbildung zu oberflächlichen Effekten verwerthete, gab
 das erste grosse Beispiel seelenloser Decorationsmalerei.

Perin del Vaga (1499—1547), weniger reich begabt, in den
 c (seltenen) Staffeleibildern schon auffallend manierirt (Einiges im Pal.
 Adorno in Genua; die Madonna mit Heiligen im rechten Querschiff
 a des Domes von Pisa mehr *Sogliani's* als Perino's Werk), bleibt doch
 dem Rafael näher, sobald eine decorative Abgrenzung und Eintheilung
 seine Gestalten und Scenen vor der Formlosigkeit behütet. Man sieht
 im Dom von Pisa, an mehreren Stellen des rechten Querschiffes, sehr
 schöne Putten als Frescoproben gemalt. In Genua gehört dem Perin
 e die ganze Decoration des Pal. Doria (S. 284 a). Hier erinnert noch
 Vieles an die Farnesina; in der untern Halle sind einige der Zwickel-
 figuren noch ungemein schön; die Lunettenbildchen (römische Ge-
 schichten) zum Theil durch ihre Landschaften interessant; die vier
 Deckenbilder (Scipio's Triumph) freilich schon lastend durch Ueber-
 füllung und Wirklichkeit; — in der Galeria wiederum heitere und gut
 bewegte, aber schon manierirt gebildete Putten, prächtige Gewölbe-
 decorationen, und an der einen Wand die mehr als lebensgrossen
 Helden des Hauses Doria, unglücklicher Weise sitzend und dennoch
 in gezwungenen dramatischen Bezügen zu einander, aber dem
 Charakter nach beinahe noch rafaelisch grossartig;¹⁾ — in dem
 Saale rechts der Gigantenkampf, widerlich renommistisch wie die
 meisten Bilder dieser Art; — von den übrigen Sälen enthält wohl

¹⁾ Bei diesem Anlass muss ich ein herrliches Bildniss in den Uffizien (Sala del
 Baroccio) erwähnen, welches wohl von einem Schüler Rafaels ist: ein Mann von gut-
 müthigem und doch ruchlosem Charakter, mit Barett, grauem Damastkleid und Pelz.

derjenige mit den Liebschaften des Zeus und den Wissenschaften, sowie derjenige mit den Geschichten der Psyche die geistreichsten Motive. — Die genuesischen Schüler Perins gehören durchaus zu den Manieristen. — (Spätere Fresken Perins in Rom: S. Marcello, a 6. Cap. rechts.)

Francesco Penni, genannt *il Fattore*, hat in Rom wenig Namhaftes hinterlassen. [In der Galerie zu Turin eine vortreffliche Copie b der Grablegung Rafaels, im Pal. Borghese, vom Jahre 1518. — Mr.]

Von einem ungenannten Maler der Schule Rafaels ist in Trinità c de' monti zu Rom die 5. Cap. rechts ausgemalt (Anbetung der Hirten, der Könige, Beschneidung, nebst Lunettenbildern). Neben rafaelischnen Nachklängen ist die Verwilderung der Schule hier ganz besonders deutlich in ihren Anfängen zu beobachten; langgestreckte Figuren, verdrehte Arme u. s. w. — Mehrere andere Capellen zeigen ebenso die Ausartung der Nachahmer Michelangelo's. (Die 3. Cap. r. mit Geschichten der Maria ist z. B. von *Daniele da Volterra* ausgemalt.)

Von allen Schülern hat *Andrea Sabbatini* oder *Andrea da Salerno* am meisten von Rafaels Geist. Ausser den Bildern im Museum von Neapel (Kreuzabnahme, Anbetung der Könige mit der Allegorie der Religion im obern Halbkreis sieben Kirchenlehrer, S. Nicolaus thronend zwischen den von ihm Geretteten etc.) und einzelnen in e Kirchen zerstreuten (S. Maria delle Grazie), [Unterkirche von S. Severino], sind die Fresken in der Vorhalle des innern Hofes von S. f Gennaro de' Poveri, die man ihm unbedenklich zuschreiben darf, vielleicht das Geistvollste was Neapel Heimisches aus der goldnen Zeit besitzt. (Geschichten des heil. Januarius, leider sehr entstellt.) Andrea denkt einfach und schön und malt nur was er denkt, nicht was aus irgend einem malerischen Grunde irgend einen Effect machen könnte. — Ein Nachfolger, *Gian Bernardo Lama*, ist im glücklichen Fall ebenfalls naiv und einfach, bisweilen aber auch sehr schwach und süsslich. (S. Giacomo degli Spagnuoli, 3. Cap. l., grosse Kreuz- g abnahme, wie von einem in Italien geschulten Niederländer; Anderes h im Museum.) [Eine zierliche, gesucht elegante Anbetung der Hirten mit Engglorie, von 1542, bez., war 1861 beim Marchese Gagliardi. i

— Mr.] — In denselben Styl lenkte später auch *Antonio Amato*
 a (S. 854, g) ein. Madonna mit Engeln, im Museum.

Eine ganz andere Tendenz brachte *Polidoro da Caravaggio* nach
 Neapel (und Sicilien). Er ist noch der Schüler Rafaels in den oben
 (S. 291, b) genannten Fassadenmalereien, vielleicht auch in den mir
 b nicht bekannten an dem Gartenhause des Pal. del Bufalo. (Vom
 Niobe-Fries eine Handzeichnung im Pal. Corsini; drei Bilder grau in
 grau sollen sich noch im Pal. Barberini befinden.) Später schlägt er
 in den grellsten Naturalismus um, dessen merkwürdiges Hauptdenk-
 c mal die grosse Kreuztragung im Museum von Neapel ist. Hier zuerst
 wird das Gemeine als wesentliche Bedingung der Energie postulirt.
 Seine kleinern Bilder in derselben Sammlung sind zum Theil aus der-
 selben Art und aus einem unächten Classicismus gemischt. — Ein
 d Schüler Polidoro's, *Marco Cardisco* (im Museum: der Kampf S. Augu-
 stins mit den Ketzern) hat mehr das Ansehen eines entarteten Schü-
 lers von Rafael selbst. — Ein Schüler dieses Cardisco, nämlich *Pietro*
Negrone (1506—1569)¹⁾, entwickelt in dem einzigen mir bekannten
 e Bilde, einer grossen auf Wolken schwebenden Madonna mit Engeln
 (Museum) eine wahrhaft befremdliche Schönheit und Grossartigkeit;
 man glaubt die denkbar höchste Inspiration eines Giulio Romano vor
 sich zu sehen. — Andere Meister, wie *Criscuolo*, *Roderigo Siciliano*,
Curia etc. sind meist wenig geniessbar (Museum). [Ein berühmtes Bild
 f von *Ippolito Borghese*, die Himmelfahrt der Jungfrau, in der Capelle
 des Monte di Pietà, kaum vor 1550 zu setzen, hat neben Anklängen
 an Rafael und A. del Sarto glatt-fleissige Ausführung und reizlose
 Farbe. — Mr.]

Mehrere Schüler des Francesco Francia in Bologna traten
 in der Folge in Rafaels Schule über oder geriethen doch unter den
 bestimmenden Einfluss seiner Werke.

Die frühern Gemälde des *Timoteo della Vite* aus Urbino (1467—

¹⁾ [Ich sah 1861 bei Cav. Santangelo ein sehr tüchtiges Bild mit der Bezeichnung:
 Pietro Negrone 1594, und weiss nicht, wie die übliche Angabe seiner Lebenszeit, welche
 hiermit nicht stimmen würde, begründet ist. — Mr.]

1523)¹⁾ befinden sich meist in seiner Vaterstadt Urbino und der Um- a
 gegend; [in der Sacristei des Domes daselbst die sitzenden hh. Mar- b
 tinus und Thomas, in der städt. Galerie die Halbfigur d. h. Sebastian c
 und die h. Agatha; diese drei, wie das Bild eines Engels in der öffent-
 lichen Galerie zu Brescia, ganz im Stil von Francia und Perugino. — d
 Mr. u. Fr.] einzelne spätere in der Brera zu Mailand, Nr. 58 (Maria e
 zwischen zwei Heiligen mit einem reizenden herabschwebenden Putto)
 und in der Pinakotek zu Bologna (S. Magdalena betend vor ihrer Höhle
 stehend, eine räthselhaft anziehende Gestalt). Als Schüler Rafaels
 malte er die Propheten über den Sibyllen in der Pace; wie viel ihm f
 aber vorgezeichnet wurde, ist nicht bekannt und am Ende gehören
 diese Figuren, die ohne die Nähe der Sibyllen als Capitalwerke er-
 scheinen würden, wesentlich ihm selbst. [Aus seinen letzten Jahren
 (1521) ein schönes Altarbild im Dom zu Gubbio: S. Maria Magdalena g
 von Engeln umgeben, Scenen der Legende in der sonnigen Land-
 schaft. — Mr.]

Auch ein anderer Schüler Francia's und Rafaels, *Bartol. Ra-*
menghi (Bagnacavallo) ist in solchen einzelnen idealen Gestalten bis- h
 weilen grossartig (Sacristei von S. Michele in bosco zu Bologna: die
 Nischenfiguren; vgl. das berühmte Bild der 4 Heiligen in Dresden);
 bisweilen auch etwas gewaltsam (S. M. della Pace in Rom: zwei Hei- i
 lige gegenüber den Propheten des Timoteo). Seine beste Compo-
 sition s. S. 851, c; dagegen ist die Madonna mit Heiligen in der Pina-
 coteca zu Bologna schon ein sehr mittelbares Werk und die Art wie k
 er (in der genannten Sacristei) Rafaels Transfiguration umdeutet,
 vollends kümmerlich. (Ein schönes frühes Bild, der Gekreuzigte mit l
 drei Heiligen, in der Sacristei von S. Pietro zu Bologna.)

Innocenzo da Imola dagegen travestirte Rafaels Compositionen
 nicht, sondern „entschloss sich kühn, sie grenzenlos zu lieben“. Von
 seinen zahlreichen Werken, fast sämmtlich in Bologna, sind einige
 wenige früh und naiv (Pinac.: Madonna der Gläubigen) oder frei im m
 rafaelschen Geiste geschaffen (Pinac.: Madonna mit beiden Kindern,
 S. Franciscus u. S. Clara), die meisten dagegen reine Anthologien aus
 Rafael, fleissig, sauber und im Arrangement so geschickt als man es

¹⁾ [Er war vielleicht, 1495 aus Francia's Schule nach Urbino zurückkehrend, Rafaels
 erster Lehrer und malte ihn als zwölfjährigen Knaben in dem Bildchen der Galerie
 Borghese, Saal I, Nr. 35. (Passavant). — Crowe und Cavalcaselle erkennen in dem **
 höchst anziehenden Portrait die Manier des *Ridolfo Ghirlandajo*.]

bei dem Nicht-Zusammengehörigen billiger Weise verlangen kann. (Pinac.: Heilige Familie sammt Donator und Gattin; — S. Michael mit andern Heiligen; — S. Salvatore, 3. Cap. l., der Gekreuzigte mit 4 Heiligen, auf frühern Werken Rafaels beruhend, u. A. m.) Etwas unabhängiger: S. Giacomo magg., 7. Alt. r., Vermählung der h. Catharina; [eines der grössten und bedeutendsten, vielleicht das schönste Bild des Meisters, von höchst beachtenswerther Solidität der Ausführung für das Jahr der Entstehung 1536! — Mr.] — Servi, 7. Alt. l., grosse Verkündigung; — endlich die nicht zu verachtenden Fresken in S. Micchele in Bosco, Cap. del Coro notturno, welche beweisen, wie gerne Innocenzo etwas Einfach-Bedeutendes geschaffen hätte ¹⁾).

Girolamo da Treviso, venezianisch gebildet, dann in Bologna thätig, verräth in den einfarbigen Legendenscenen der 9. Cap. rechts in S. Petronio ebenfalls Studien nach Rafael [und mehreren andern Meistern. Wie oben S. 838 erwähnt, ein Sohn des Pier Maria Pennacchi. Wahrscheinlich von ihm ein schöner Hieronymus mit S. Rochus und Sebastian in der Sacristei der Salute zu Venedig. — Sein Hauptwerk in der National Galerie zu London. — Mr.]

Von *Girolamo Marchesi da Cotignola*, einst Francia's Schüler, sieht man in diesen Gegenden nur spätere Bilder des freiern und schon manierirten Styles. (Mehreres in der Brera zu Mailand; eine grosse überfüllte Vermählung Mariä in der Pinac. zu Bologna; Justitia und Fortitudo, in S. M. in Vado zu Ferrara, hinterste Cap. d. r. Querschiffes diese von schönem venezianischem Naturalismus.) [Der Meister ist nicht zu verwechseln mit den 2 ältern Brüdern *Francesco* und *Bernardino Marchesi*, auch *Zaganelli* genannt, aus Cotignola, welche unter dem Einfluss des Francia, Bellini und der ältern Ferraresen in Ravenna arbeiteten. Bilder das. u. A. in S. Niccolò. — Mr.]

Auch die Ferraresen geriethen unter den Einfluss Rafaels, aber die Eigenthümlichkeit ihrer Schule war stark genug, um ein Gegengewicht in die Wagschale zu legen.

¹⁾ Eine ähnliche Aneignung von Motiven Rafaels, nur mehr aus dessen früherer Zeit, findet sich bei einem Lucchese, *Zacchia il vecchio*. Aus seinen Bildern (Himmelfahrt Christi, in S. Salvatore zu Lucca; — Assunta, in S. Agostino. 1527; — Assunta, in S. Pietro Somaldi, 1532, etc.) tönt Einzelnes aus der Sistina und aus Fra Bartolomeo, ganz besonders aber Rafaels erste vaticanische Krönung Mariä hervor.

Einer von ihnen, *Lodovico Mazzolino* (1481—1530), erwehrte sich dieses Einflusses vollständig. Er behält seinen altoberitalischen Realismus bei, und zwar in Verbindung mit einem venezianisch glühenden Colorit. Seine meist kleinen Cabinetbilder (je kleiner desto werthvoller) kommen in Ferrara selten, in Italien hie und da (Pal. Borghese II. 58, und Doria VII. 9, in Rom; Uffizien 1030, 32, 34), im Ausland häufiger vor. Ueberladen, auch gedankenlos, in der Zeichnung ohne rechte Grundlage, im Anbringen von Hallen mit Goldreliefs einer der maasslosesten, imponirt M. durch die tiefe saftige Frische der Farben, die mit all ihrer Buntheit eine Art von Harmonie bilden. Von Weitem leuchten sie durch die Galerien. Im Ateneo zu Ferrara ein etwas grösseres Bild: Anbetung des Kindes mit Heiligen.

Benvenuto Tisio, gen. *Garofalo* (1481—1559), wächst aus demselben Grunde mit Mazzolino. (Bildchen im Pal. Borghese, II. 1, 2) Später bei mehrmaligem Aufenthalt in Rom und zwar in Rafaels Schule suchte er sich den römischen Styl nach Kräften anzueignen. Er hatte von Hause aus die Anlage zu einem venezianischen Existenzmaler in der Art eines Pordenone oder Palma; nun schuf er Altarblätter in einem idealern Styl als er gedurft hätte. Es ist schwer, Werke von einem so ernsten Streben wie die seinigen nach der höchsten Strenge zu beurtheilen, zumal bei der stellenweise ganz venezianischen Pracht, Harmonie und Klarheit der Farben. Und doch ist es eine Thatsache, dass der innere Sinn oft von ihm abgestossen wird, während das Auge sich noch ergötzt. Er ist kein Manierist; selbst die zahllosen kleinen Bildchen zumal der Gal. Doria und der Gal. des Capitols (nicht weniger als 14 Stück), sind mit voller äusserer Gewissenhaftigkeit componirt und gemalt. Aber sein Gefühl füllt die Formen nicht aus, die er schafft, sein Pathos ist ein unsicheres, seine idealen Köpfe, zumal die grossen, verrathen eine geistige Leere. (So der schöne Apostelkopf im Pal. Pitti, Nr. 5.) Am ehesten in seinen wenigen Genrebildern (Eberjagd im Pal. Sciarra; Reiterzug im Pal. Colonna, dem Bagnacavallo zugeschrieben) ist er ganz der farbenreiche und naive Ferrarese. — In den spätern Werken verhält er sich zu den Schülern Rafaels wie früher zu Rafael selbst, auch wird sein Colorit schwächer. Seine Kirchenbilder sind hauptsächlich folgende.

In Rom: Pal. Doria: Heimsuchung, und Anbetung des Kindes, g früh und schön. (I. Gal. Nr. 26 und II. Gal. Nr. 61.) — Pal. Chigi: Himmelfahrt Christi, und ein Bild mit drei Heiligen, ebenso. — Pal. n

- a Borghese (II. 8): die Kreuzabnahme, Hauptbild. — Im Museum von
 b Neapel: Kreuzabnahme, im Ausdruck stiller und tiefer; [beide Bilder,
 welche unter G.'s Arbeiten höchst vortheilhaft hervorzuragen scheinen,
 sowie eine Anbetung der Hirten im Pal. Borghese, I. 67, geben sich den-
 noch als Werke des *Ortolano* (s. u.) zu erkennen. — Mr.] — In der Brera
 c zu Mailand: eine Pietà mit vielen Figuren, und ein Crucifix, früh. —
 d In der Akademie zu Venedig: Madonna in Wolken, mit 4 Heiligen,
 e datirt 1518, vorzüglich. — In der Galerie zu Modena: zwei thronende
 f Madonnen mit Heiligen, eine schöne der mittlern Zeit, und eine späte.
 g — In S. Salvatore zu Bologna, 1. Cap. 1.: häusliche Scene bei Zacha-
 rias. —
 h In Ferrara: im Ateneo: Grosses allegorisches Frescobild, der
 Triumph der Religion aus dem ehem. Refectorium von S. Andrea, als
 Ganzes nichtig und widerwärtig, reine Buchphantasie, aber mit schö-
 nen Episoden, mittlere Zeit; grosse Anbetung der Könige vom Jahr
 i 1537 und noch sehr brillant; Gethsemane u. A. m. — Im Dom: zu bei-
 den Seiten des Portals schlichte und edle Frescogestalten des Petrus
 und Paulus; 3. Alt. 1.: thronende Madonna mit 6 Heiligen, vom Jahr
 k 1524, Hauptbild; rechtes Querschiff: Petrus und Paulus; linkes: Ver-
 kündigung, spät. — In S. Francesco, Fresken der 1. Cap. 1.: die beiden
 l Donatoren zu den Seiten des Altars, köstlich früh ferraresisch; der
 m Judaskuss nebst einfarbigen Seitenfiguren, spät. — In S. Domenico:
 n Bilder der 4. Cap. r. und 4. Cap. l. — In S. Maria in Vado, 5. Alt. 1.:
 Himmelfahrt Christi, Copie des *Carlo Bonone*. (In den 2 äussersten
 Capellen des linken Querschiffes die beiden grossen ehemaligen Orgel-
 flügel, zusammen eine Verkündigung enthaltend, von einem guten
 Zeitgenossen oder Schüler). — In S. Spirito: ein grosses Abendmahl.

Dosso Dossi (1474—1558) liess sich weniger von Rafael desorien-
 tiren, dessen persönlichen Einfluss er nicht mehr erfuhr. Er blieb ein
 Romantiker auf eigene Gefahr und behielt (die späteste Zeit aus-
 genommen) seine Gluthfarben und seine eigenen bisweilen ungeschick-
 ten und bizarren, oft aber höchst bedeutenden Gedanken; in den
 Charakteren steht er nicht selten den grössten Venezianern gleich, am
 ehesten dem Giorgione.

- o Frühere kleine Bilder sind ganz ferraresisch (Uffizien: Kinder-
 p mord; Pal. Pitti: Ruhe auf der Flucht, mit herrlicher Landschaft). —

Von den Altarbildern ist das grosse aus einer Madonna mit Heiligen und 5 Nebenabtheilungen bestehende im Ateneo zu Ferrara (aus S. a Andrea, wo man jetzt *Candi's* Copie findet) einer der grössten Kunstschätze Oberitaliens; streng architektonische Anordnung, gewaltige Kraft der Farbe. — Ebenda: eine grosse Verkündigung, und ein Johannes auf Pathmos, von misslungenem pathetischem Ausdruck. — In der Brera zu Mailand: ein heiliger Bischof mit 2 Engeln (1536). — b Im Dom von Modena, 4. Alt. l., Madonna in Wolken, unten S. Sebastian, S. Hieronymus und Johannes d. T., Hauptbild. — In der Galerie zu Modena: grosse Anbetung der Hirten mit phantastisch d beleuchteter Landschaft; grosses Carthäuservotivbild mit der auf Wolken schwebenden Jungfrau. [In derselben Galerie Nr. 366 die e schwebenden Madonnen zwischen dem prächtigen S. Michael und dem ebenso verfehlten S. Georg. — Mr.] — Ebenda al Carmine, 3. Alt. r.: ein heiliger Dominicaner, ein schönes dämonisches Weib mit Füssen f tretend. — Ebenda in S. Pietro, 3. Alt. r.: Mariä Himmelfahrt, die g Apostel (3 rechts, 3 links und 6 hinten) treten ganz feierlich mit ihren Attributen heran; — andere Bilder dieser Kirche werden theils seiner Schule, theils seinem Bruder *Gian Battista* zugeschrieben, so die artige Predella des 5. Alt. r., — die naiv schöne auf Wolken schwebende Madonna mit zwei heil. Bischöfen auf dem 7. Alt. l., — die Madonna in Wolken mit S. Gregor und S. Georg, wozu eine landschaftlich köstliche Predella, sicher von Gian Battista, gehört, 2. Alt. l. — Als Genremaler ist Dosso Dossi besonders in der Galerie von Modena vertreten, hauptsächlich allerdings nur durch jene zu halb- b decorativem Zweck gemalten Ovalbilder mit Essenden, Trinkenden und Musicirenden, in welchen man doch Giorgione's Vorbild ahnen kann; ebenda eine Anzahl Porträts, mit welchen die Phantasie den Hof von Ferrara wie er in den spätern Zeiten war, bevölkern mag. — Im Castell von Ferrara hat Dosso mit Hülfe seiner Schule mehrere i Räume verziert; es sind meist Arbeiten seiner ganz späten, schon manierirten Zeit, selbst die berühmte Aurora in dem Saal der 4 Tageszeiten; auch die drei kleinen Bacchanale (in einem kleinen Corridor) haben nicht mehr die Frische und Schönheit, die solche Gegenstände verlangen. Nicht das Mythologische, sondern das frei Fabelhafte wäre Dosso's Fach gewesen. Man sieht im Pal. Borghese zu Rom (III. 11) ein Bild seiner besten Zeit: Circe (?) im Walde, magische Künste k übend. Es ist die lebendig gewordene Zaubernovelle; so dachte Ariost

seine Gestalten. [Der fruchtbare Künstler ist noch vielfach an andern Orten, oft verkannt, vertreten. Eines seiner kostbarsten Werke, sehr
 a verwaht, in der städt. Galerie zu Rovigo (Garofalo genannt); in
 b der Brera zu Mailand Nr. 244, als Giorgone, ein h. Sebastian; in der Ambrosiana daselbst eine sehr sorgfältige und zierliche Fusswaschung, aus seiner römischen Zeit. — Mr.]

Ein Zeitgenosse des Garofalo und Dosso, *Benvenuto Ortolano*,
 c hat in S. Francesco zu Ferrara die Orgelflügel (l. Querschiff) ganz tüchtig in der Art des Erstern mit grossen Heiligenfiguren geschmückt. (Die Halbfiguren an der Brustwehr theils von Garofalo selbst, theils von *Bonone*.) [S. oben bei Garofalo was von seinen Werken jenem zugeschrieben wird. — Mr.]

[*Girolamo da Carpi* aus Ferrara, erscheint bald ferraresisch, bald als Schüler der nachmichelangelesken Florentiner. Eine Pietà im Pal.
 d Pitti Nr. 115, sehr manierirt; Christus zwischen Maria und Martha, Uffizien Nr. 994, kleine Figuren im Stil des Mazzolino; besser eine venezianisch-ferraresische h. Familie in der Galerie des Capitols zu Rom;
 e sein bestes Werk: das Porträt des Prälaten Bartolino-Salimbeni im Pal. Pitti, Nr. 36. — *Gasparo Pagano* aus Modena, geb. 1513, hinterliess eine von Correggio beeinflusste, doch entschieden eigenthümliche
 f Vermählung der h. Katharina in der Galerie zu Modena. — Mr.]
 g

— 525 —

Die Unzulänglichkeit und Erstorbenheit der alten sienesischen Schule muss gegen Ende des XV. Jahrh. sehr unverhohlen als Thatsache anerkannt gewesen sein, indem man sonst nicht Pinturicchio von Perugia berufen hätte, um die Libreria und die Capelle San Giovanni im Dom auszumalen. Es scheint sogar, dass einzelne Sienesen nach Perugia in die Schule gingen, wie die frühern Bilder des Domenico Beccafumi (s. unten) beweisen. Sehr eigenthümlich äussert sich dieser peruginische Einfluss ferner bei dem edeln, männlichen *Bernardino Fungai*, der die schöne Inspiration davon annahm ohne die äusserlichen Manieren; seine Bilder in der Akademie (3. Raum und gr. Saal)
 h sind noch sienesisch befangen; die Krönung Mariä mit vier Heiligen
 i in der Kirche Fontegiusta (rechts) nähert sich schon mehr den Umbriern und den Florentinern; die Lunette über dem Hochaltar ebenda,

Mariä Himmelfahrt, hat bereits in den musicirenden Engeln Einzelnes von hoher Schönheit; endlich lebt der Meister weiter in einem Bilde seines Schülers *Girolamo del Pacchia* (S. Spirito, 3. Cap. 1.): wiederum a eine Krönung Mariä, unten drei knieende Heilige, schön und andächtig, ernst und gemessen wie die Heiligen Spagna's. — [Das grosse Bild Fungai's im Carmine, Madonna mit Heiligen, vom Jahr 1512; keines b seiner Werke trägt ein liebenswürdigeres Gepräge von heiterer Frömmigkeit und inniger Ueberzeugung. — Eine schöne Krönung der Maria von 1500 in der Concezione (Servi), im Chor rechts; eine reiche Composition von ungemein heller Färbung. — Mr.]

Allein die dauernde Hülfe konnte der Schule nicht durch Meister des passiven Ausdrucks kommen, wie die meisten Peruginer waren, sondern nur durch Theilnahme an der grossen Historienmalerei, die damals durch ganz Italien ihre Triumphe feierte. Und zwar sollte es ein Lombarde sein, *Giov. Antonio Bazzi* von Vercelli, genannt *il Sodoma* (1477 — 1549), welcher dem Geiste der sienesischen Schule für lange, ja auf mehr als ein Jahrhundert hin eine neue, fruchtbringende Richtung gab.

Sodoma hatte sich bei den mailändischen Schülern Leonardo's gebildet. [Seiner Jugendepoche entstammen die seit 1505 ausgeführten 24 Fresken aus der Legende des h. Benedict im Kloster Monte c Oliveto unweit Buonconvento, wo Signorelli (s. oben S. 812) den Cyklus begonnen hatte. Vier dieser Bilder, das erste der Ostwand neben dem Eingang zur Kirche: S. Benedicts Abreise von Norcia, das erste der Südwand: die Zuführung der jungen Maurus und Placidus, und das letzte derselben Wand: die Verführung der Mönche durch tanzende Dirnen, sowie das letzte Bild der Westwand (neben dem Eingang des Klosterhofes): Sturm der Gothen auf Montecassino, sind äusserst ausgeführte, lebens- und schönheitsvolle Darstellungen; im letzteren die deutlichsten Reminiscenzen an Leonardo's Reiter-Schlacht; die übrigen sind mehr als billig flüchtig ausgefallen, mit einzelnen schönen Zügen, meist auf weitem landschaftlichem Hintergrund. — Ebenfalls unter dem vollen Einfluss der Schule Leonardo's steht die imposante Kreuzabnahme aus S. Francesco, jetzt in der Akademie zu Siena (Nr. 336). Die jugendliche Magdalena, welche d die ohnmächtige Madonna unterstützt ist ein durchaus leonardesker Kopf vom schönsten Typus; an Gaudenzio erinnern die alten Köpfe, die fliegenden Gewänder und die Färbung; der stehende Kriegs-

knecht von Rücken gesehen ist wie von einer der Compositionen Signorelli's in Monte Oliveto entlehnt; weshalb die Entstehung dieses Bildes in die Nähe von S.'s dortigen Arbeiten zu setzen sein wird.]

Später bei mehrmaligem Aufenthalt in Rom nahm er, wie es scheint, den Eindruck Rafaels nachhaltiger in sich auf als die meisten von dessen Schülern und bewahrte denselben als diese ihn schon längst vergessen hatten.

Sein Genius hatte allerdings bestimmte Schranken, über welche er nie hinauskam. Ganz erfüllt von der Schönheit der menschlichen Gestalt, die er in rafaclisch anmuthigen Kinderfiguren (Putten) wie in Personen jedes Alters nackt oder bekleidet auf das grossartigste darzustellen wusste, besass er kein Auge für das Maass der historischen Composition. Er füllte seine Räume dergestalt mit Motiven jedes Grades an, dass immer eines das andere verdrängt oder aufhebt. So ist von den beiden grossen Fresken im zweiten obern Saal der Farnesina zu Rom, Alexander mit Roxane, und die Familie des Darius, das erstere durch Ueberreichthum an Schönheiten, das letztere zudem durch Verwirrung nicht nach Verdienst geniessbar. In S. Domenico zu Siena malte Sodoma (1526) die Capelle der heil. Catharina (rechts) mit Scenen aus deren Leben aus, von welchen wenigstens die figurenreichste vor lauter Fülle ganz unklar wird, während so viel Einzelnes in Charakteren und Bewegungen unvergleichlich bleibt; die Verzierungen der Pilaster und die Putten darüber gehören ganz der goldenen Zeit an ¹⁾. — Es ergibt sich aus dem Gesagten von selbst, dass Sodoma am besten wirkt in isolirten Figuren, deren denn auch einige keinen Vergleich in der Welt zu scheuen haben. Am besten wird man dessen gewahr in der Confraternità von S. Bernardino (oberes Oratorium) wo die vier einzelnen Heiligen S. Ludwig v. Toulouse, S. Bernhardin, S. Antonius v. Padua und S. Franciscus als vollkommen, die historischen Compositionen dagegen, Mariä Darstellung, Heimsuchung, Himmelfahrt und Krönung, nur als bedingte Lösungen dieser Aufgaben erscheinen ²⁾. [Man beachte die herrliche weibliche Gestalt links im Vordergrunde der „Darstellung“, an Vollkommenheit der Bildung und Reiz der Weiblichkeit unvergleichlich! — Mr.] Im Pal. pubblico sind die drei fast nur von Putten begleiteten Heiligen S. Ansano, S. Vittorio und S. Bernardo Tolomei

¹⁾ Bestes Licht: gegen Mittag.

²⁾ Bestes Licht: Nachmittags.

(in der Sala del Consiglio) so rein und gross als irgend etwas Aehnliches aus dieser Zeit, die Auferstehung dagegen (Stanza del Gonfaloniere) nur im Detail trefflich. [Ebendasselbst ein schönes Altarbild: Madonna das Kind dem h. Leonardus hinreichend, welches in gesättigter Farbenwirkung und reizvollem Helldunkel den Meister auf seiner Höhe zeigt. — Mr.] In S. Spirito (1. Cap. rechts) malte Sodoma (1530) um eine Altarnische herum oben S. Jacob zu Pferde als Saracenenieger, unten rechts und links S. Antonius den Abt und S. Sebastian; wiederum von seinen herrlichsten Arbeiten. [Darüber ein Halbrund mit der heil. Jungfrau, welche einen Bischof einkleidet, daneben die heil. Rosalie und Lucia, letztere von wunderbarer Schönheit. — Mr.] Von den in die Akademie gebrachten Kirchenfresken wird (4. Raum) das grandiose Eccehomo, der leidende Normalmensch in einem Augenblick der Ruhe, immer den Vorzug behalten vor dem Christus am Oelberg und in der Vorhölle (gr. Saal), obwohl gerade das letztere Bild grosse Einzelschönheiten hat. (Die Geburt Christi an der Porta Pispini hat der Verf. übersehen). [Ein schönes Altarbild in der Hauptkirche von Asinalunga im Chianathal (Eisenbahnstation der Linie Siena-Orvieto): Madonna mit Heiligen, von prachtvoller Färbung. — Mr.]

Mit voller Freude hat Sodoma, wie die Grössten seiner Zeit überhaupt, nur in Fresco gearbeitet. Da erging sich seine Hand im freisten und sichersten Schwung; mit hohem Genuss wird man diese gleichmässigen, leichten Pinselstriche verfolgen, mit welchen er die Schönheit festzauberte. In Staffeleibildern war er insgemein befängener, und brauchte Farben, die einem ungleichen Nachdunkeln unterworfen sind, sodass z. B. ein ohnehin überfülltes Bild wie seine Anbetung der Könige in S. Agostino zu Siena (Nebencapelle rechts) ungünstig wirkt. In andern Fällen jedoch, wo sich z. B. die Hauptfiguren mehr isoliren, siegt er durch die sehr gewissenhafte Durchführung der schönen Form. Auferstehung Christi, im Museum von Neapel (Hauptsaal); das Opfer Abrahams, im Dom von Pisa (Chor); der S. Sebastian in den Uffizien (tosk. Sch.); vielleicht der schönste den es giebt, zumal mit den absichtlichen Schaulstellungen in der spätern Schulen verglichen; hier ist wahres edles Leiden in der wunderbarsten Form ausgedrückt. [Als Kirchenfahne gemalt; auf der Rückseite eine schwebende Madonna, mehreren Heiligen und drei Flagellanten erscheinend; reiche Landschaft im Hintergrund. — Mr.]

Seine Madonna ist in der Regel ernst und nicht mehr ganz jugendlich, sein Christuskind den frei spielenden Putten seiner Fresken selten an Unbefangenheit und an Werthe gleich. (Pal. Borghese und a. a. O.) Ebenso sein Eccehomo (Pal. Pitti und Uffizien) nicht demjenigen in Fresco. Sein eigenes treffliches Porträt in den Uffizien.

Die Ornamente und kleinen Zwischenbilder an der Decke der Camera della Segnatura im Vatican bekenne ich nie genau angesehen zu haben. — Von den Fresken des Conservatorenpalastes auf dem Capitol werden dem S. neuerlich die sehr kindlichen Scenen aus dem punischen Kriege im 7. Zimmer zugeschrieben; nach meiner Ansicht gehören ihm eher einige Figuren im 4. Zimmer, dem der Fasti.

Ausserdem befindet sich von S. eine heil. Familie unter dem Namen Cesare da Sesto im Pal. Borghese zu Rom; von vier ächten Bildern der Galerie zu Turin ist eines *Gian Pedrino*, ein anderes *Cesare da Sesto* benannt. — Mr.]

Zunächst schlossen sich seinem Styl einige Schüler früherer Siennesen an; so *Andrea del Brescianino* (schöne Taufe Christi auf dem Altar von S. Giovanni, der Unterkirche des Domes von Siena; Madonna mit Heiligen, Akad., gr. Saal) und vorzüglich *Girolamo del Pacchia* ¹⁾. Die frühern Bilder des letztern (S. 957, a) verbinden wie die besten des Fungai den peruginischen Ausdruck mit einer ernst gemeinten, tiefen Charakteristik; dieser Art soll ausser dem genannten in S. Spirito auch eine Madonna mit Heiligen in S. Cristoforo sein. Später wurde er unter der offenbaren Einwirkung Sodoma's (auch wohl des Fra Bartolommeo und Andrea del Sarto) einer der wenigen Historienmaler, welche in den nächsten Jahrzehnten nach Rafaels Tode die Ehre der historischen Kunst im höhern Sinn vertraten. Ohne den Sodoma in der schwungvollen Schönheit der einzelnen Gestalten zu erreichen, war er ihm als Componist beträchtlich überlegen; man wird in S. Bernardino (oberes Oratorium) die Geburt Mariä und den englischen Gruss, ganz besonders aber in S. Caterina (unteres Oratorium) die Geschichten der Heiligen (die beiden Bilder rechts und das zweite links) dem Andrea del Sarto nicht weit nachsetzen können. Der Mord-

¹⁾ [Erst neuerlich ist dieser Meister, den man bisher mit dem künstlerisch viel tiefer stehenden *Pacchiarotto* verwechselte, zur Anerkennung gekommen.]

anfall auf die Mönche ist als Scene vortrefflich entwickelt, die Heilige an der Leiche der heil. Agnese ein Bild voll des schönsten Ausdruckes. [Ein grosser „englischer Gruss“, mit der Heimsuchung im Hintergrunde, oben Putten, welche die Vorhänge bei Seite ziehen, Akademie, Nr. 308) ist theilweis eine slavische Nachahmung von Mariotto Albertinelli. — Eine grosse Kreuzabnahme, mit lebhaften Anklängen an Sodoma und Fra Bartolommeo in der Pfarrkirche zu Asinalunga, dort Pacchiarotto genannt. — Mr.]

Von *Pacchiarotto*, einem höchst unruhigen Geiste, der sich mehr mit Kriegsabenteuern als mit Malerei abgab, ist die befangen-alterthümliche Himmelfahrt Christi in der Akademie, Nr. 328; [ebendas. eine Heimsuchung, Nr. 315, und derselbe Gegenstand in der Akademie zu Florenz; Nr. 16, Qu. ant.]

Domenico Beccafumi machte in seinem langen Leben die Style mit, die in seiner Umgebung herrschten. Seine Jugendbilder sehen bisweilen denjenigen der peruginischen Schule und Perugino's selbst zum Verwechseln ähnlich. In seiner zweiten und besten Periode steht er dem Sodoma kaum minder würdig zur Seite als Del Pacchia; dahin gehört das schöne Bild in der Akad. (Saal der Scuole diverse Nr. 63), welches mehrere Heilige in archit. Umgebung und oben eine Erscheinung der Madonna darstellt; ebenso die grandiosen Compositionen in S. Bernardino, Vermählung und Tod der Maria nebst dem Altarbilde. In seiner spätern Zeit kam die Ausartung und falsche Virtuosität der römischen Schule über ihn; Fresken der Sala del Conistoro im Pal. pubblico etc. [Der Christus in der Vorhölle, Akad., gr. Saal Nr. 337, mit den unbedeckten Figuren der Patriarchen, welche ohne Weiteres bekannten Figuren des Michelangelo nachgebildet sind, ist trotz der ungewöhnlich feinen Abstufung der Farbentöne ein ungeniessbares manierirtes Werk. — Mr.] Der Charakter war vielleicht dem Talent nicht gewachsen. — Von dem figurirten Marmorboden des Domes werden die besten Zeichnungen (im Chor) ihm zugeschrieben, grosse figurenreiche Compositionen, schon ziemlich römisch. — In den Uffizien das Rundbild einer heil. Familie. (Sala del Baroccio, Nr. 189).

Der grosse Baumeister *Baldassare Peruzzi* ist als Maler entweder vorzugsweise Decorator (S. 171, c) oder in den Manieren des XV. Jahrh. befangen (Deckenbilder des Saales der Galatea in der Farnesina zu Rom, wo freilich neben Rafael Alles unfrei aussieht). [Hier

dürfte ihm auch der interessante colossale Kopf in schwarzer Zeichnung angehören, welchen man dem Michelangelo zuschreibt. — Sicher von ihm sind die kleinen Bilder in der Decken-Decoration der Stanza d'Eliodoro im Vatican. — Cr. und Cav.] Auf den wenigen Malereien seiner spätern Zeit ruht jedoch Rafaels und Sodoma's Geist. Das Fresco der ersten Capelle links in S. Maria della Pace zu Rom, eine Madonna mit Heiligen und Donator von 1516, hält diessmal gegenüber von Rafaels Sibyllen wenigstens so weit die Probe aus, dass man in den schönen und klar gegebenen Charakteren und in der freien Behandlung den Künstler der goldenen Zeit auf den ersten Blick erkennt. [Die grosse Darstellung Mariä ebendasselbst, oben rechts vom Chor, ist dagegen mit müssigen Episoden überladen und hat mehrere von Rafael entlehnte Figuren.] In der Kirche Fontegiusta zu Siena (links) ist das einfach grandiose Frescobild des Augustus und der tiburtinischen Sibylle trotz seiner übeln Beschaffenheit ebenso ein ergreifender Klang aus jener grossen Epoche. Die Malereien im Chor von S. Onofrio zu Rom, [welche ihm jetzt sämmtlich zugeschrieben werden, s. oben bei Pinturicchio S. 846, b,] die Mosaiken in der unterirdischen Capelle von S. Croce in Gerusalemme ebenda, und die wenigen Staffeleibilder Peruzzi's gehören vorwiegend zu seinen manierirten Sachen. [Sein bestes Tafelbild, die heil. Familie im Pal. Pitti, Nr. 345, mit einer besonders feinen und edlen Madonna; die Farbe freskenartig kühl. — Mr. — In der Galerie Borghese, Saal II. Nr. 28 eine Giulio Romano benannte Venus. — In der Villa Belcaro bei Siena, s. o. S. 288, a, ein Deckenbild des Paris-Urtheils. — Fr.]

Von dem Untergang der Republik an (1557) verdunkelt sich auch der künstlerische Glanz Siena's, doch nur für einige Zeit. Die Nachblüthe der ital. Malerei, welche gegen Ende des XVI. Jahrh. beginnt, hat gerade hier einige ihrer tüchtigsten Repräsentanten.

In Verona repräsentiren vorzüglich zwei Maler die goldene Zeit: *Gianfrancesco Caroto*, Schüler Mantegna's, und *Paolo Morandi*, genannt *Cavazzola*, Schüler des Franc. Morone; welchen man noch den *Giolfino* beigesellen kann.

Durch die Verhüllung der Altarblätter wegen der Fasten sah sich der Verf. mit seinem Urtheil beinahe ganz auf die Gemälde derselben in der Pinacoteca zu Verona beschränkt. *Caroto's* graue Unter-malung einer Anbetung der Hirten ist eine unscheinbare und doch herrliche Schöpfung; der Geist *Lionardo's* berührt die Schule des *Mantegna*; — ebenda eine andere Anbetung des Kindes, eine thronende *Madonna* mit Heiligen auf Wolken, u. A. m. Weit das Wichtigste in *S. Eufemia*. [*Caroto* genoss *Morone's* Unterricht vor dem *Mantegna*; den Einfluss des Ersteren zeigt ein in zwei Exemplaren, in der Galerie zu *Modena* und beim *Grafen Maldura* zu *Padua*, erhaltenes Jugendwerk von 1501: eine *Madonna* mit dem Nähen eines Hemdchens beschäftigt. — Das Wandgemälde einer Verkündigung von 1508 in der ehem. *Capelle S. Girolamo*, jetzt innerhalb der Besetzung des *Grafen Monga* zu *Verona*, zeigt edle Gestalten von auffallend kalter Färbung. — Eins der Hauptwerke ist das grosse Altarbild in *S. Fermo maggiore* daselbst, von 1528; trotz der späten Zeit noch von gediegener Durchführung; die *Madonna* mit *S. Anna* schwebt auf einer Wolke über vier stark bewegten Heiligen, welche eher porträthhaft als in idealen Formen gebildet sind. — Eine um drei Jahre jüngere heil. Familie bei *Dr. Bernasconi* verräth schon den Einfluss eines äusserlichen *Classicismus*, welcher von *Giulio Romano's* Werken in *Mantua* ausging. — Mr.] — Von *Cavazzola* enthält die *Pinacoteca* das grosse Hauptwerk (1517) einer *Passion* in drei Bildern; wiederum ein wunderbarer Uebergang aus dem *Realismus* des *XV. Jahrh.* in die edle, freie *Charakteristik* des *XVI.*, nicht in leere *Idealität*; — ausserdem frühe kleinere *Passionsbilder*, grandiose *Halbfiguren* von *Aposteln* und *Heiligen*; *Christus* und *Thomas*; endlich eine herrliche grosse *Madonna* mit *Heiligen* (1522), welche in der ganzen *Behandlung*, auch in der trefflichen *Landschaft*, an die *Ferraresen* erinnert. (Von ihm und *Brusatorci* sind auch die kleinen *Landschaften* in *S. M. in Organo*, *S. 270*, a, mit hohen und schönen *Horizonten*, im *Ton* eher kalt als *venezianisch* oder *flandrisch*, mit *biblischen* *Scenen* staffirt.) Einige schöne *Bilder* in der *Sacristei* von *S. Anastasia* (*Paulus* mit andern *Heiligen* und *Andächtigen*; die von *Engeln* emporgetragene *Magdalena*) und in einer *Nebencapelle* links an *SS. Nazaro e Celso* (grosse *Taufe Christi*). — *Giolfino's* Sachen in der *Pinacoteca* sind minder bedeutend als der *4. Alt. l.* in *S. Anastasia*, wenigstens dessen *Nebenmalereien*. *Fresken* in *S. M. in Organo*. — m

Die zum Theil ganz besonders schönen Fassadenmalereien dieser Meister sind verzeichnet S. 294 und fg. — [Auch der als Kupferstecher bekannte *Girolamo Mocetto* gehört eher dieser als der älteren Gruppe der veroneser Maler an; ein vortreffliches dreitheiliges Altarbild von ihm in S. Nazaro e Celso mit Donatorenporträts; schwächer und unerfreulich die bezeichnete Madonna in der Galerie zu Vicenza (Nr. 52 im II. Nord-Saal). — Mr.]

Mitten im höchsten allgemeinen Aufblühen erhebt sich ein Maler, welcher die Grundlagen und Ziele seiner Kunst ganz anders auffasst, als alle Uebrigen: *Antonio Allegri da Correggio* (1494? — 1534), Schüler des Francesco Mantegna und des Bianchi Ferrari (S. 827). Es giebt Gemüther, welche er absolut zurückstösst und welche das Recht haben, ihn zu hassen. Immerhin möge man die Stätte seiner Wirksamkeit, Parma, besuchen, wo möglich bei hellem Wetter, wäre es auch nur um der sonstigen Kunstschatze willen.

Innerlich so frei von allen kirchlichen Prämissen, wie Michelangelo, hat Correggio in seiner Kunst nie etwas anderes als das Mittel gesehen, das Leben so sinnlich reizend und so sinnlich überzeugend als möglich darzustellen. Er war hiefür gewaltig begabt; in Allem, was zur Wirklichmachung dient, ist er Begründer und Entdecker selbst im Vergleich mit Lionardo und Tizian.

Allein in der höhern Malerei verlangen wir nicht das Wirkliche, sondern das Wahre. Wir kommen ihr mit einem offenen Herzen entgegen und wollen nur an das Beste in uns erinnert sein, dessen belebte Gestalt wir von ihr erwarten. Correggio gewährt diess nicht: das Anschauen seiner Werke wird darob wohl zu einem unaufhörlichen Protestiren; man ist versucht sich zu sagen: „als Künstler hättest du dieses Alles höher zu fassen vermocht.“ Vollständig fehlt das sittlich Erhebende; wenn diese Gestalten lebendig würden, was hätte man an ihnen? welches ist diejenige Gattung von Lebensäusserungen, welche man ihnen vorzugsweise zutrauen würde?

Aber das Wirkliche hat in der Kunst eine grosse Gewalt. Selbst wo sie das Geringe und Zufällige, ja das Gemeine mit allen Mitteln der Realität darstellt, übt dasselbe einen zwingenden Zauber, wenn auch von widriger Art. Handelt es sich aber um das sinnlich Rei-

zende, so erhöht sich dieser Zauber unendlich und berührt uns dämonisch. Wir brauchten dieses Wort bei Michelangelo's Postulat einer physisch erhöhten Menschenwelt; mit ganz entgegengesetzten Mitteln bringt Correggio eine Wirkung hervor, die wiederum nicht anders zu bezeichnen ist. Er zuerst stellt in seinen Szenen den Naturmoment vollständig und vollkommen dar. Das Zwingende liegt nicht in dieser oder jener schönen und buhlerischen Form, sondern darin, dass für die Existenz dieser Form eine unbedingte Ueberzeugung in dem Beschauer hervorgebracht wird vermöge der vollkommen wirklichen (und durch versteckte Reizmittel erhöhten) Mitdarstellung von Raum und Licht.

Unter seinen Darstellungsmitteln ist das Helldunkel sprichwörtlich berühmt. Das ganze XV. Jahrh. zeigt eine Menge einzelner Versuche dieser Art, allein bloss mit dem Zweck, das Einzelne möglichst vollständig zu modelliren. Bei Correggio zuerst ist das Helldunkel wesentlich für den Mitausdruck des malerisch geschlossenen Ganzen; in diesem Strom von Lichtern und Reflexen liegt gerade der Naturmoment ausgedrückt. Abgesehen davon wusste Correggio zuerst, dass die Oberfläche des menschlichen Körpers im Halblicht und im Reflex den reizendsten Anblick gewährt.

Seine Farbe ist in der Carnation vollendet und auf eine Weise aufgetragen, die ein ganz unendliches Studium der Erscheinung in Luft und Licht voraussetzt. In der Bezeichnung anderer Stoffe raffinirt er nicht; die Harmonie des Ganzen, der Wohllaut der Übergänge liegt ihm mehr am Herzen.

Das Hauptmerkmal seines Styles aber ist die durchgängige Beweglichkeit seiner Gestalten, ohne welche es für ihn kein Leben und keine vollständige Räumlichkeit giebt, deren wesentlicher Maassstab ja die bewegte und zwar mit dem vollkommenen Schein der Wirklichkeit bewegte, also je nach Umständen rücksichtslos verkürzte Menschengestalt ist¹⁾. Er zuerst giebt auch den Glorien des Jenseits einen kubisch messbaren Raum, den er mit gewaltig wogenden Gestalten füllt. — Diese Beweglichkeit ist aber keine bloss äusserliche, sondern sie durchdringt die Gestalten von innen

¹⁾ Es ist kaum anders möglich, als dass C. das Hauptwerk seines einzigen Vorgängers in dieser Richtung, die Halbkuppel des Chores von SS. Apostoli zu Rom von *Melozzo da Forlì*, und sonach Rom überhaupt gekannt habe. [Diese früher von mir ausgesprochene Ansicht theile ich jetzt nicht mehr. — Mr.]

heraus; Correggio erräth, kennt und malt die feinsten Regungen des Nervenlebens.

Von grossen Linien, von strenger architektonischer Composition ist bei ihm nicht die Rede, auch von der grossen, befreienden Schönheit nicht. Sinnlich Reizendes giebt er in Fülle. Hie und da verräth sich auch eine tief empfindende Seele, welche vom Wirklichen ausgehend grosse geistige Geheimnisse offenbart; es giebt Bilder des Leidens von ihm, welche zwar nicht grossartig, aber durchaus edel, rührend und mit unendlichem Geist durchgeführt sind. (Von seinem
 a Christus am Ölberg eine gute alte Copie in den Uffizien.) Allein es sind Ausnahmen. — Die Vera Icon der Turiner Galerie eher von einem trefflichen Schüler Leonardo's.

b Ein frühes Bild¹⁾ ist die Ruhe auf der Flucht, in der Tribuna der Uffizien, mit S. Bernhard; die Vorstufe der unten zu nennenden Madonna della Scodella. Hier zum erstenmal wird die Scene zum lieblichen Genrebild, was sie bei den Realisten des XV. Jahrh. trotz aller Züge aus der Wirklichkeit noch nicht ist. Einige Befangenheit zeigt sich in dem gleichgültigen Kopf der Mutter und in der Unschlüssigkeit des Kindes, die von Joseph gepflückten Datteln anzunehmen. Die Farbe ist noch ungleich, theilweise merkwürdig vollendet.

c Ebenda, jedenfalls noch früh: Madonna im Freien vor dem auf Heu liegenden Kinde knieend — nicht mehr um es anzubeten, sondern um ihm lachend mit den Händen etwas vorzumachen; wunderbar gemalt, das Kind auf die anmuthigste Weise verkürzt; die Mutter schon von derjenigen kleinlichen Hübschheit, welche ihr bei C. eigen bleibt.²⁾ —

Von 1518 an, seit welchem Jahre Correggio in Parma sesshaft war, entstand jene Reihe von Meisterwerken, deren vorzüglichste nach

¹⁾ Italien besitzt kein Bild in der Art der Madonna mit dem n. Franciscus in Dresden (von 1514), in welchem C. noch wesentlich der traditionell-kirchlichen Auffassung in einer dem Francia verwandten Weise folgt.]

* ²⁾ [Der Kopf Johannis d. T. auf einer Schüssel, ebenda, darüber die nackte Schulter sehende jugendliche Kopf derselben Sammlung, und ein unbedeutendes Kinderköpfchen im Pal. Pitti sind sämmtlich unecht und des Meisters ganz unwürdig. Auch die grosse Kreuztragung in der Galerie von Parma, eine trockene Malerei, wird Correggio nicht mehr zugeschrieben. — Mr.] —

Dresden, Paris, London, Wien und Berlin gerathen sind. Doch besitzt auch Italien noch mehrere von höchster Bedeutung.

Im Museum von Neapel: Saal der Meisterwerke Nr. 6, das kleine Bildchen der Vermählung der heil. Catharina, leicht und kühn gemalt; dass das Kind ob der befremdlichen Ceremonie fragend die Mutter ansieht, ist ganz ein Zug in der Art Correggio's, der die Kinder nicht anders als naiv kennen wollte. (Der Christus auf dem Regenbogen, vatican. Galerie kann doch nur als caraceskes Bild gelten.) [Gewiss! — Mr.]

Ebenda: la Zingarella, d. h. Madonna über das Kind gebeugt auf der Erde sitzend, oben im Palmendunkel schweben reizende Engel. Correggio hebt in der Maria das Mütterliche hier und auch sonst nicht selten mit einer wahren Heftigkeit hervor, als fühlte er, dass er seinem Typus keine höhere Bedeutung verleihen könne. Die Ausführung vielleicht etwas früher, übrigens von grösster Schönheit.

Auch die grosse Frescomadonna in der Galerie von Parma zeigt Mutter und Kind innig verschlungen: eines der schönsten Linienmotive C.'s; Köpfe und Hände wunderbar zusammengeordnet (dergleichen sonst seine starke Seite nicht ist); Hauptbeispiel seines weiblichen Idealkopfes mit den colossalen Augenlidern und dem Näschen und Mündchen.

Ebenda: die berühmte Madonna della Scodella, eine Scene der Flucht nach Aegypten. Das zauberhafte Licht in dem heimlichen Waldraum, die liebenswürdigen Köpfe und die unbeschreibliche Herrlichkeit der ganzen Behandlung lassen es vergessen, dass das Bild wesentlich nach den Farben componirt und in den Motiven überwiegend unklar ist. Was will das Kind, ja die Mutter selbst? was fangen die heftig bewegten Engel oben mit der Wolke an? wie hat man sich den Engel, welcher das Lastthier bindet und denjenigen mit dem Rebzweig vollständig entwickelt zu denken? Man scheue sich nur nicht, Fragen, die man an jeden Maler stellt, auch an Correggio zu stellen. Wer solche Wirklichkeit malt, ist zur Deutlichkeit doppelt verpflichtet.

Auch die Madonna di S. Girolamo (ebenda) wiegt durch eine fast (doch nicht ganz) ebenso erstaunliche Behandlung die grossen sachlichen Mängel nicht auf. Hieronymus steht affectirt und unsicher, wie denn Correggio im Grossartigen nirgends glücklich ist; das Kind, welches dem im Buche blätternden Engel winkt und mit den Haaren

der Magdalena spielt, ist von einer unbegreiflichen Hässlichkeit, ebenso der Putto, welcher am Salbengefäss der Magdalena riecht.¹⁾ Nur Letztere ist ganz ausserordentlich schön und zeigt in der Art, wie sie sich hinschmiegt, die höchste Empfindung für eine bestimmte Art weiblicher Anmuth.

a Die Kreuzabnahme, ebenda, vor Allem ein Wunderwerk der äussern Harmonie. Der Kopf des liegenden Christus von höchst edelm Schmerzsausdruck, die Uebrigen aber beinah kleinlich und selbst grimassirend. Die Ohnmacht ist in der Maria sehr wirklich dargestellt, sodass man z. B. inne wird, wie sie die Herrschaft über den linken Arm verliert.

b Das Gegenstück (wie obiges auf damascirte Leinwand gemalt): Die Marter des heil. Placidus und der heil. Flavia; in der malerischen Behandlung nicht minder ausgezeichnet. Ein verhängnissvolles Bild, dessen übelste Eigenschaften bei den Malern des XVII. Jahrh. nur zu vielen Anklang gefunden haben. Verlangte man von C. diese Scene oder ist er hier freiwillig der erste Henkermaler, wie er anderwärts der erste ganz verbuhlte Maler ist? Höchst seelenruhig und kunstgerecht zieht der eine Henker der süsslichen Flavia die Flechte mit der Linken herunter und stösst sie mit dem Schwert unter die Brust; der andere zielt auf den ganz devot vor ihm knieenden Placidus; rechts sieht man zwei Rumpfe von Enthaupteten, ja aus dem Rahmen schaut noch der Arm eines Henkers hervor, der einen blutigen Kopf trägt. Auf den ersten Blick erscheint das Ganze erstaunlich modern.

c Von den Fresken Correggio's in Parma sind diejenigen in einem Gemach des aufgehobenen Nonnenklosters S. Paolo die frühesten. Ueber dem Kamin sieht man Diana in ihrem Wagen auf Wolken fahrend; am Gewölbe, welches über 16 trefflichen einfarbig gemalten Lunetten mythologischen Inhaltes emporsteigt, ist eine Weinlaube gemalt und in den runden Oeffnungen derselben die berühmten Putten, zu zweien oder dreien in allerlei Verrichtungen gruppiert. Sie sind nicht schön im Raum, auch nicht in den Linien, überhaupt fehlte dem

¹⁾ So dass man sich des Gedankens an eine ganz bestimmte Absicht kaum erwehren kann. Es ist hier Pflichtsache zu bekennen, dass in Toschi's Stichen die Köpfe nicht selten versüsst sind — dieses unbeschadet der hohen Achtung vor dem Meister, welchen ich noch wenige Monate vor seinem Ende in seinem Studio zu begrüssen das Glück gehabt habe. Man versäume nicht, die in der Pinacoteca zu Parma aufgestellten Aquarellcopien der Fresken Correggio's, theils von Toschi's, theils von seiner Schüler Händen, als Vorbereitung für das Studium der Originale zu betrachten!

Maler das architektonische Element, das solchen Decorationen zu Grunde liegen muss; allein es sind Bilder der heitersten Jugend, Improvisationen voll von Leben und von Schönheit. (Gutes Reflexlicht bei Sonnenschein 10—12 Uhr.)

Bald darauf, 1520—1524, malte C. in S. Giovanni; und zwar wohl zuerst die schöne und strenge Gestalt des begeisterten Evangelisten in einer Thürlunette des linken Querschiffes. — Dann die Kuppel. (Im Februar war um 12 Uhr und gegen 4 Uhr die Beleuchtung am leidlichsten. S. 202, unten.) Es ist die erste einer grossen Gesamtcomposition gewidmete Kuppel; Christus in der Glorie, von den auf Wolken sitzenden Aposteln umgeben, und zwar Alles als Vision des unten am Rand angebrachten Johannes. Die Apostel sind echte Lombarden des nobeln Typus, von einer grandiosen Körperlichkeit; der greise, ekstatische Johannes (absichtlich?) unedler. Die völlig durchgeführte Untersicht, von welcher dieses Beispiel das früheste erhaltene und jedenfalls das früheste so ganz durchgeführte ist (vgl. S. 965, Anm.), erschien den Zeitgenossen und Nachfolgern als ein Triumph aller Malerei. Man vergass, welche Theile des menschlichen Körpers bei der Untersicht den Vorrang erhalten, während doch der Gegenstand dieses und der meisten spätern Kuppelgemälde — die Glorie des Himmels — nur das geistig Belebteste vertragen würde. Man empfand nicht mehr, dass für diesen Gegenstand die Raumwirklichkeit eine Entwürdigung ist und dass überhaupt nur die ideale, architektonische Composition ein Gefühl erwecken kann, welches demselben irgendwie gemäss ist. Nun ist schon hier gerade die Hauptgestalt, Christus, wahrhaft froschartig verkürzt; auch bei einzelnen Aposteln rücken die Kniee bis gegen den Hals. Als Raumverdeutlichung, Stütze und Sitz, malerisch auch als Mittel der Abstufung und Unterbrechung dienen die Wolken, welche Correggio als consistent geballte Körper von bestimmtem Volumen behandelt. — Auch an den Pendantifs (Zwickeln) der Kuppel sitzen die an sich sehr schönen, nur übermässig verkürzten Gestalten — je ein Evangelist und ein Kirchenvater — auf Wolken, während noch Michelangelo seinen Propheten und Sibyllen an ähnlicher Stelle feste Throne gegeben hatte.

Die Halbkuppel des Chores derselben Kirche, mit der grossen Krönung der Maria, wurde 1584 abgebrochen. Doch wurde die Hauptgruppe (Christus und Maria) gerettet und ist gegenwärtig im zweiten grossen Saal der Bibliothek angebracht; ausserdem hatten *Annibale*

a und *Agostino Carracci* fast das Ganze stückweise copirt (sechs Stücke in der Galerie von Parma, mehrere im Museum von Neapel), und *Cesare Aretusi* wiederholte hernach an der neuen Halbkuppel die ganze Composition so gut er konnte. — Ein leidenschaftlicher Jubel durchströmt den ganzen Himmel in dem geweihten Augenblick; die schönsten Engel drängen sich zu einem Heere zusammen. Aber die Madonna selbst ist weder naiv noch schön, Christus eine mittel-mässige Bildung. (Beide in den Copien versüsst und so ohne Zweifel auch Johannes der T.)

b Endlich malte C. 1526—1530 die Kuppel des Domes aus und gab sich dabei seiner Art von Auffassung des Uebersinnlichen in ganz unbedingtem Maasse hin. Er veräusserlicht und entweiht Alles. Im Centrum (jetzt sehr verdorben) stürzt sich Christus der in Mitten einer gewaltigen Engel- und Wolkenmasse heraufschendenden Maria entgegen. Das Momentane ist allerdings überwältigend; der Knäuel zahlloser Engel, welche hier mit höchster Leidenschaft einander entgegentürzen und sich umschlingen, ist ohne Beispiel in der Kunst; ob diess die würdigste Feier des dargestellten Ereignisses sein kann, ist eine andere Frage. Wenn ja, so war auch das mit einem bekannten Witzwort bezeichnete Durcheinander von Armen und Beinen nicht zu vermeiden, denn wäre die Scene wirklich, so müsste sie sich allerdings etwa so ausnehmen. — Weiter unten, zwischen den Fenstern, stehen die Apostel der Maria nachschauend; hinter ihnen auf einer Brustwehr sind Genien mit Candelabern und Rauchfässern beschäftigt. In den Aposteln ist Correggio inconsequent; wer so aufgereggt ist wie sie, bleibt nicht in seiner Ecke stehen; auch ihre vermeintliche Grossartigkeit hat etwas merkwürdig Unwahres. Aber ganz wunderschön sind einige von den Genien, auch manche von den Engeln im Kuppelgemälde selbst, und vollends diejenigen, welche in den Pendentifs die vier Schutzheiligen von Parma umschweben. Es ist schwer, sich genau zu sagen, welcher Art die Berausung ist, womit diese Gestalten den Sinn erfüllen. Ich glaube, dass hier Göttliches und sehr Irdisches durcheinander rinnen. Vielleicht fasst sie ein jüngeres Gemüth unschuldiger auf. (Bestes Licht auch für die Besteigung der Kuppel: gegen Mittag.)

c Ausserdem sind noch in der *Annunziata* Reste einer Frescolunette der Verkündigung erhalten; eine der einflussreichsten Compositionen.

Von monumentalen Malereien mythologischen Inhaltes kenne ich in Italien ausser den Fresken von S. Paolo nur den vom Adler emporgetragenen Ganymed, jetzt an der Decke eines Saales in der a Galerie zu Modena. Eine von dem Bild in Wien ganz verschiedene Composition, höchst meisterhaft in Wenigem.

Von Staffeleibildern ist die Danae im Pal. Borghese zu nennen. b Vielleicht C.'s gemeinste Gestalt dieser Art, weil sie nicht einmal recht sinnlich ist; aber naiv und herrlich gemalt, [wie überhaupt das Ganze], sind die beiden Putten, welche auf einem Proberstein einen goldenen Pfeil prüfen; der beredte Amor ist vollends der Genien im Dom von Parma würdig. —

Die Allegorie der Tugend im Pal. Doria zu Rom gilt als echte c Skizze für eines der Temperabilder C.'s in der Sammlung der Handzeichnungen im Louvre, [und ist an Freiheit und Beseelung der Köpfe dem ausgeführten Bilde weit überlegen. — Mr.]

Wenn Jemand die Gewandtheit bewundert, mit welcher Correggio unter allen möglichen Vorwänden nur immer das gegeben habe, was ihm am Herzen lag, nämlich bewegtes Leben in sinnlich reizender Form, so ist zu antworten, dass ein solcher Zwiespalt zwischen Inhalt und Darstellung, wenn er in C. existirt hat, die Kunst immer und unfehlbar entschlicht. Der Gegenstand ist keine beliebige Hülle für blosse künstlerische Gedanken.

Bei keinem Meister sind die Schüler übler daran gewesen. Er nahm ihnen das, was die Meister zweiten und dritten Ranges in jener Zeit schätzenswerth macht: den architektonischen Ernst der Composition, die einfachen Linien, die Würde der Charaktere. Was aber ihm eigen war, dazu reichten wieder ihre Talente nicht aus, oder die Zeit war dafür noch nicht gekommen. In der That steht sein allbewunderter Styl über ein halbes Jahrhundert isolirt da; indem seine sämtlichen Schüler mit einer Art von Verzweiflung sich der römischen Schule in die Arme werfen.

Inzwischen erwachsen aber seine wahren Erben: die Schule der Caracci, deren Auffassung dem tiefsten Kerne nach von der seinigen abhängig ist. Desshalb, weil die Modernen ihn ganz in sich aufnehmen, erscheinen uns seine eigenen Werke so oft als modern. Selbst

was dem XVIII. Jahrh. specifisch eigen scheint, ist in ihm stellenweise vorgebildet.

a Die ganze Schule ist in der Galerie und den Kirchen von Parma stark repräsentirt. Man wird wenig Lobenswerthe von *Pomponio Allegri* (C.'s Sohn), *Lelio Orsi*, *Bernardino Gatti*, [dessen Hauptwerk das Altarbild des Domes in Pavia, Madonna mit Stiftern; Anderes in Cremona — Mr.], Gutes und sehr Fleissiges von *Franc. Rondani* (Dom, Fresken der 5. Cap., rechts), mehreres noch ganz Angenehme von *Michelangelo Anselmi*, auch wohl von *Giorgio Gandini* vorfinden, das Meiste an Zahl jedenfalls von der Malerfamilie der *Mazzola* oder *Mazzuoli*, welche sich in diesem Jahrhundert ganz an Correggio anschloss. *Girolamo Mazzola* verschmelzt bisweilen einen Zug älterer Naivetät mit der Art Correggio's und der römischen Schule zu einem wunderlichen Rococo. Im Ganzen ist er weniger widerwärtig als sein berühmter Vetter:

b *Francesco Mazzola*, genannt *Parmegianino* (1503—1540). Seine „Madonna mit dem langen Halse“ im Pal. Pitti zeigt mit ihrer unleidlichen Affectation, wie falsch die Schüler den Meister verstanden hatten, indem sie glaubten, sein Zauber liege in einer gewissen aparten Zierlichkeit und Präsentationsweise der Formen, während doch das momentane Leben der reizenden Form die Hauptsache ist. Anderswo ist *Parmegianino* ergötzlich durch die Manieren der grossen Welt, welche er in die heiligen Scenen hineinbringt. Seine heil. Catharina (Pal. Borghese in Rom) lehnt die Complimente der Engel mit einem unbeschreiblichen Bon Genre ab; bei der pomphaften Heiligencour im Walde (Pinacoteca von Bologna) giebt die Madonna nur mit vornehmster Zurückhaltung das Kind der heil. Catharina zum Caresiren her.

e Allein im Porträt, wo das vermeintlich Ideale wegfiel, ist P. einer der trefflichsten seiner Zeit. Im Museum von Neapel gehören seine Bildnisse des „Columbus“, des „Vespucci“ (beide willkürlich so benannt), dasjenige des De Vincentiis und das der eigenen Tochter des Meisters zu den Perlen der Galerie, während die Colosse des Pythagoras und Archimedes abscheulich, die Lucretia und die Madonna mindestens ungeniessbar sind. Ebenso ist sein eigenes Porträt in den f Uffizien — der wahre Bell' Uomo von Stande — eines der besten der

ganzen Malersammlung, während die heil. Familie (Tribuna) nur durch die phantastisch beleuchtete Landschaft erträglich wird. In einem andern Saal eine ganz kleine Madonna von ihm, eines der besten Liniennotive der Schule.

[Ein bedeutender Zeitgenosse Correggio's war *Lorenzo Lion Bruno* aus Mantua, welcher theilweise als sein Nachfolger erscheint. Die einzigen von ihm erhaltenen Bilder befinden sich im Besitz des Grafen Rizzini zu Turin: ein heiliger Hieronymus; eine Kreuzabnahme, und der Wettstreit des Apollo und Marsyas, letzteres das anziehendste. — Mr.]

Es folgt die Malerei der höchsten Augenlust, die *venezianische*. Es ist ein denkwürdiges Phänomen, dass sie gerade die höhern Ideale menschlicher Bildung nicht erreicht noch erreichen will, weil dieselben über das blosse wonnevolle Dasein hinaus zu einer höhern Thätigkeit drängen. Noch merkwürdiger aber ist, dass diese Schule mit dem (verhältnissmässig) geringsten Gehalt an sog. poetischen Gedanken durch die blosse Fülle der malerischen Gedanken alle andern Schulen an Werthschätzung erreicht und die meisten weit übertrifft. Ist diess bloss Folge der Augenlust? oder dehnt sich das Gebiet der Poesie weit hinab in diejenigen Regionen aus, welche wir Laien bloss der malerischen Durchführung zuweisen? Gehört nicht schon die dämonische Wirkung dahin, welche das in Raum und Licht wirklich gemachte Sinnlich-Reizende bei Correggio ausübt? Bei den Venezianern, auf welche er gar nicht ohne Einfluss blieb (schon auf Tizian nicht), ist dieses ebenfalls das Hauptthema, nur ohne die bei Correggio wesentliche Beweglichkeit; ihre Gestalten sind weniger empfindungsfähig, aber im höchsten Grade genussfähig.

Der sprichwörtliche Vorzug ist hier das *Colorit*, das schon bei den Malern der vorhergehenden Generation (S. 828) jene hohe Trefflichkeit erreicht hatte, jetzt aber in seiner Vollendung auftrat. Das höchst angestrengte Studium auf diesem Gebiete war offenbar ein doppeltes: einerseits realistisch, indem alle Spiele des Lichtes, der Farbe, der Oberflächen von Neuem nach der Natur ergründet und

dargestellt wurden, sodass z. B. jetzt auch die Stoffbezeichnung der Gewänder eine vollkommene wird; anderseits aber wurde das menschliche Auge genau befragt über seine Reizfähigkeit, über Alles was ihm Wohlgefallen erregt. Das dem Laien Unbewusste wurde dem Maler hier klarer als in andern Schulen bewusst.

Welche Gegenstände hienach für diese Meister die glücklichsten waren, ist leicht zu errathen. Je näher sie dieser Sphäre bleiben, desto grösser sind sie, desto zwingender die Eindrücke welche sie erregen.

Unter den Schülern Giov. Bellini's, welche die Hauptträger der neuen Entwicklung sind, giebt *Giorgione* (eigentlich *Barbarelli*, 1477? — 1511) dieselbe auf eine ganz besonders eindringliche, wenn auch einseitige Weise zu erkennen.

Die Belebung einzelner Charaktere durch hohe, bedeutende Auffassung, durch den Reiz der vollkommensten malerischen Durchführung war schon in der vorigen Periode so weit gediehen, dass eine abgesonderte Behandlung solcher Charaktere nicht länger ausbleiben konnte. So wie die vorige Periode ihr Bestes schon in jenen Halbfigurenbildern der Madonna mit Heiligen zu geben im Stande ist (S. 831, 833), so giebt nun Giorgione dergleichen Bilder profanen, bloss poetischen Inhaltes und auch einzelne Halbfiguren, die dann schwer von dem blossen Portrait zu trennen sind. Er ist der Urvater dieser Gattung, welche später in der ganzen modernen Malerei eine so grosse Rolle spielt. Allein er malt nicht deshalb costumirte Halbfiguren, weil ihm ganze Figuren zu schwer wären, sondern weil er darin einen abgeschlossenen poetischen Inhalt zu verewigen im Stande ist. Venedig bot in dieser Zeit der erzählenden, dramatischen Malerei nur wenige Beschäftigung; es fehlen die grossen Frescounternehmungen von Rom und Florenz; der Ueberschuss an derartiger Begabung aber brachte es zu Einzelfiguren wie sie keine andere Schule schafft. Soll man sie historische oder novellistische Charaktere nennen? bald überwiegt mehr die freie Thatfähigkeit, bald mehr das schönste Dasein. Zusammenstellungen, wie das Concert (s. u.) sind besonders anregend zu Vermuthungen über die geistige Entstehungsweise solcher Bilder, mit Wenigem ist ein unergründlich Tiefes gegeben. In gewissen trotzigen Einzelcharakteren ist G. der rechte Vorläufer Rembrandts.

Unter den eigentlichen Porträts begegnen wir zuweilen jenen höchst adlichen venezianischen Köpfen, welche sich auch äusserlich durch das gescheitelte lange Haar, den blossen Hals etc., dem Christuskopf Bellini's und Tizian's nähern.

Ferner aber vermuthen wir in Giorgione den Meister, welchem das venezianische „Novellenbild“ seine schönste Ausbildung verdankt. Wir dehnen diesen Namen auch über die biblischen Scenen aus, insofern dieselben nicht für Kirche und Andacht gemalt, sondern nur aus dem Drang nach Darstellung eines reichen und farbenschönen Daseins entstanden sind. — Sie zeigen auf merkwürdige Weise, wie dem Venezianer das Ereigniss der Vorwand wird zur Darstellung der blossen Existenz auf bedeutendem landschaftlichem Hintergrunde. In diesem Geiste entstand die Findung Mosis (Brera in Mailand,) [von *Bonifazio*]. Verglichen mit dem Bilde Rafaels (Loggien) wird man das Ereigniss als solches ungleich weniger deutlich und ergreifend dargestellt finden, allein welcher Neid erfasst die moderne Seele, wenn der Maler aus dem täglichen Leben das ihn umgab, aus diesen geniessenden Menschen in ihren reichen Trachten eine so wonnevolle Nachmittagszene zusammenstellen konnte! Die höchste Wirkung liegt analog wie bei den Charakteren Bellini's (S. 832) darin, dass man das Gemalte für möglich und noch vorhanden hält. — Zuweilen sind diese Bilder flüchtige Improvisationen mit manchen Nachlässigkeiten, (der Astrolog im Pal. Manfrin); der Reiz derselben liegt hauptsächlich darin, dass der Phantasiegegenstand so einfach, in einem (für uns) idealen Costüm und in demjenigen idealen Raum (einer freien Landschaft) dargestellt ist, welcher der echten italienischen Novelle zukömmt; in einem sog. Fauststübchen hätte Giorgione keinen Spielraum.

[Von den in Italien dem Giorgione zugeschriebenen Bildern haben freilich nur sehr wenige Anspruch auf Echtheit und man muss sich seiner im Ausland befindlichen Meisterwerke erinnern um den Umfang seiner künstlerischen Begabung zu würdigen.

Nur ein einziges Bild ist ganz sicher und urkundlich beglaubigt, das Altarwerk der Hauptkirche zu Castelfranco (westlich von Treviso), trotz allen Unbilden noch von bedeutendem Eindruck: die thronende Madonna zwischen dem h. Franciscus und dem h. Liberale, einem gepanzerten 20jährigen Jüngling, angeblich das Bild des Künstlers. — Von Einigen bezweifelt, ist dennoch des Meisters würdig ein anderes Altarbild, jetzt im Monte di Pietà zu Treviso: Der

a Leichnam Christi am Rande des Grabes von Engeln unterstützt, in
 b in der Brera, mit übers Haupt gebundenen Armen, Nr. 244, ist schon
 oben, S. 956, b, seinem Urheber *Dosso Dossi* zurückgegeben.

Unter den Halbfigurenbildern vermag ich nur das „Concert“ im
 c Pal. Pitti, Nr. 185, für ächt anzuerkennen, allenfalls auch die „Familie
 d Giorgione's“ im Palazzo Manfrin und den „Astrologen“ daselbst. Die
 e „Lautenspielerin“ und eine Dame in hellem Kleid und Toque im Pal.
 f Manfrin sind gering und unächt; der Saul mit Goliath's Haupt im
 g Pal. Borghese, Saal V. Nr. 13, ist, recht besehen, ein *Pietro della Vec-*
 h *chia*. Der Geharnischte mit seinem Knappen in den Uffizien (Nr. 571,
 angeblich der Feldherr Gattamelata) ist oberitalienisch, von einem
 Schüler oder Nachfolger des Mantegna, vielleicht *Fr. Caroto*.

i Von den Porträts ist der Malteserritter in den Uffizien, Nr. 622,
 ebenfalls ein *Pietro della Vecchia*, allerdings besser als dessen gewöhn-
 k liche Arbeiten. — Der Franciscus Philetus (Pal. Brignole in Genua)
 ein vortreffliches Gelehrtenbildniss, ist höchst wahrscheinlich von
Bernardino Licinio.

Die drei Bildchen mit ganz kleinen Figuren in den Uffizien: das
 l Urtheil Salomonis, eine Sage aus der Jugend des Moses und eine An-
 zahl von Heiligen auf einem Altar an einem See, alle mit paduanischer
 Härte und Glanz gemalt, Nr. 621, 630 und 631 erinnern etwa an
 m *Basaiti*. Die Findung Mosis in der Brera zu Mailand, Nr. 257, ist ein
 entschiedener *Bonifazio*.

n Was endlich den berühmten Seesturm der Akademie zu Vene-
 dig betrifft, so ist dieses phantastische, in der ersten Anlage aller-
 dings grossartige Werk seit langer Zeit schon in Folge wiederholter
 Uebermalungen in einem Zustande, der ausser den Umrissen kaum
 mehr etwas erkennen lässt. Ausserdem ist die Benennung des Cata-
 logs „Giorgione“ durch Nichts gerechtfertigt, da sie lediglich auf einer
 Vermuthung Zanetti's beruht, während schon Vasari und andere Zeit-
 genossen und Schriftsteller des XVII. Jahrhunderts das Bild dem
Palma Vecchio zuschreiben, Sansovino aber zwischen *Palma* und *Paris*
Bordone schwankt. — Mr.]

Unter Giorgione's Schülern ist *Sebastiano del Piombo* (1485—1547)
 der wichtigste; als Executanten Michelangelo's haben wir ihn bereits

(S. 891) genannt. Aus seiner frühern, venezianischen Zeit stammt das herrliche Hochaltarbild in S. Giovanni Crisostomo; der Heilige ^a der Kirche schreibt am Pult, umgeben von andern Heiligen, worunter hauptsächlich die Frauen als allerschönste Typen der Schule (grandios und noch ohne Fett) auszuzeichnen sind. [Dieses herrliche Altarbild gilt in Venedig für ein von *Giorgione* angefangenes, somit von ihm ersonnenes und entworfenes Werk, an welches Sebastiano nur die letzte Hand gelegt hätte. Vgl. übrigens oben S. 921 die Erwähnung des Bildes bei Gelegenheit des Frauenbildnisses in der Tribuna der Uffizien. — Mr.] — Ob die Darstellung im Tempel (Pal. Manfrin) ^b von ihm und noch aus seiner venez. Zeit ist, lasse ich unentschieden; jedenfalls aber gehört hieher ein wundervolles Porträt in den Uffizien, ^c Nr. 627: ein Mann in Brustharnisch, Barett und rothen Ermeln, hinter ihm Lorbeerstämme und eine Landschaft. [Ich halte ersteres für *Lorenzo Lotto*, letzteres für *B. Schidone*; die seltsam-kellerartige Beleuchtung, während doch die Umgebung das Freie andeutet, ist auffallend. — Mr.] — Etwa aus dem Anfang seiner römischen Zeit: die Marter der heil. Apollonia (Pal. Pitti); ein Rest venezianischen ^d Erbarmens gab ihm den Gedanken ein, die Zangen der Peiniger noch nicht unmittelbar in dem schön modellirten Körper wühlen zu lassen. — Aus der spätern Zeit: Madonna das schlafende Kind aufdeckend ^e (Museum von Neapel), grossartig im Sinne der römischen Schule, aber gleichgültig neben Rafaels Madonna di Loreto; — das Altarbild in ^f der Cap. Chigi zu S. M. del Popolo in Rom; — endlich mehrere Porträts, sämmtlich über lebensgross, welche uns lehren, wie Michelangelo Bildnisse aufgefasst wissen wollte. Das wichtigste: *Andrea* ^g *Doria* (Pal. Doria in Rom), sehr absichtlich einfach, die alternden Züge schön, kalt und falsch; — ein Cardinal (Museum von Neapel); ^h — ein Mann im Pelzmantel (Pal. Pitti, Nr. 409), von grandiosen Zügen; ⁱ [diess prachtvolle Bildniss ist leider in Folge des ungünstigen Materials der Schiefertafel nachgedunkelt; der Pelz stimmt ganz mit dem der „Fornarina“ in der Tribuna.

Ein grossartiges Altarbild S.'s findet sich in S. Francesco zu ^k *Viterbo*, l. Querschiff, Christi Leichnam auf dem Schooss der Mutter liegend, welche, von gewaltigem Charakter, mit festgeschlossenem Mund nach vorn gewandt in Mitten des Bildes sitzt; ein Bild von fremdartig ergreifender Wirkung und höchst feierlicher Stimmung, dessen Composition sehr wohl, wie Vasari angiebt, von *Michelangelo*

herrühren könnte. (Man vergleiche den orientalischen Typus der Maria mit der jugendlichen Cleopatra unter den Buonarotti'schen Zeichnungen in den Uffizien!)

Der Besucher der Farnesina wird mit lebhafter Theilnahme die Lunetten im Saal der Galathea mit allegorischen Gruppen von der Hand des Sebastiano bemalt finden; weibliche Köpfe von jener edeln, so zu sagen verklärten Sinnlichkeit, für welche Giorgione in Venedig den schönsten Ausdruck gefunden, Köpfe von rein giorgionesker Zeichnung und Pracht der Färbung, offenbar das erste, was er in Rom malte, ehe noch Michelangelo seinen Einfluss auf den Venezianer geltend gemacht. — Im Quirinal endlich hängt von S.'s Hand ein alter h. Abt Bernhardus, den Versucher unter seinen Füßen, ein charaktervoll edler Kopf, mit feierlicher Ruhe des Ausdrucks und sehr individuellen Zügen. — Mr.]

Der einzige Schüler Sebastiano's, *Tommaso Laureti*, verräth in den Fresken des zweiten Saales im Conservatorenpalast auf dem Capitol — Scenen der römischen Geschichte, M. Scaevola, Brutus und seine Söhne etc. — mehr das Vorbild Giulio's und Sodoma's; in seiner spätern Zeit, zu Bologna, erscheint er mehr als Naturalist in Tintoretto's Art; Hochaltar von S. Giacomo maggiore etc.)

Giovanni da Udine (S. 281 u. f.) ist in dem einzigen beträchtlichen Bilde seiner frühern Zeit, einer Darstellung Christi zwischen den Schriftgelehrten nebst den 4 Kirchenlehrern (Akad. von Venedig) ein selbständiger venezian. Meister ohne kenntlichen Anklang an seinen Lehrer Giorgione; eher etwas bunt, aber mit grossartigen Zügen. Ein Halbfigurenbild der Gal. Manfrin, Madonna mit 2 Heiligen, erscheint in der leichten, schönen Behandlung der Köpfe eher wie eine Verklärung des Cima als wie ein Bild aus G.'s Schule. (Ob richtig benannt?) [Beide Bilder sind nicht urkundlich beglaubigt. Seinen Namen trägt überhaupt nur ein einziges kostbares Bildchen, Madonna mit Engeln und Stiftern, in der Sammlung des Herrn F. Frizzoni zu Bergamo, vom Jahr 1517. Die gesättigte und strahlende Farbe verräth den Schüler des Giorgione. — Zu S. 287, Anm. 1. ist nachzutragen, dass im Pal. Grimani zu Venedig sich allerdings im ersten Stock eine von Giov. da Udine gemalte Decke befindet, eine dichte Laube von allen erdenklichen einheimischen Gewächsen des Südens, reich mit Geflügel belebt, von grösster Meisterschaft. — Mr.] — *Francesco Torbido*, genannt *il Moro*, brachte zuerst den entschiedenen

venezianischen Styl aus dieser Schule nach Verona. Sein einziges Hauptwerk daselbst, die Darstellungen aus dem Leben der Maria in der Halbkuppel und an den Oberwänden des Domchores, gehört nicht ganz ihm selbst, sondern ist nach Cartons des *Giulio Romano* ausgeführt, welcher dabei unter Correggio's Einfluss stand, und dessen Raumwirklichkeit mit seinem eigenen Styl in Einklang zu bringen suchte, man beachte auf welche Weise. — [Schöne Altarbilder von ihm befinden sich in S. Eufemia und S. Fermo daselbst. Ein vortreffliches Bildniss mit dem Namen des Meisters im Museum zu Neapel. — Mr.]

Nicht Schüler Giorgione's, wohl aber Ausbilder und Erweiterer dessen was er erstrebt hatte, war *Jacopo Palma Vecchio* 1480—1528), bei welchem die Existenzmalerei bereits ihre höchste Vollendung zu erreichen scheint. Er ist wesentlich der Schöpfer jener etwas überreich, bei ihm aber noch sehr edel und besonders zutrauererweckend gebildeten weiblichen Charaktere, wie sie die spätere venezianische Schule vorzüglich liebt. Er producirte mühsam und sein Colorit hat nicht die vollkommene Freiheit mehrerer seiner Schulgenossen, wohl aber die vollste Gluth und Schönheit. Wo er einen dramatischen Inhalt zu geben sucht (Akad. von Venedig: das überfüllte Halbfigurenbild von der Heilung des besessenen Mädchens, — ebenda: Mariä Himmelfahrt), muss man sich an Ausführung und Einzelnes halten; am besten gelang ihm noch die ruhige Scene von Emmaus (Pal. Pitti), wo zwar der Christus schwächlich gerathen, die Wahrheit und das schöne Dasein alles Uebrigen aber erstaunlich ist; man kann nichts echt Naiveres sehen als den aufwartenden Schifferjungen, der dem einen überraschten Apostel ins Gesicht sieht. [Ich halte diess Bild für unächt, ebenso wie die beiden sogen. Palma's Nr. 254 und 414, für ächt aber Nr. 84 derselben Galerie, die Madonna mit Heiligen und Stiftern in Landschaft. — Die Auferstehung in S. Francesco della Vigna zu Venedig, 2. Cap. 1., ist von einem namenlosen Nachfolger des Giorgione — Mr.]

Sein Hauptwerk ist die Gestalt der heiligen Barbara (mit unbedeutendern Seitenbildern) in S. Maria formosa zu Venedig, 1. Alt. r., der Kopf von einer wahrhaft centralen venez. Schönheit, das Ganze mit der höchsten Gewalt und Wissenschaft der Farbe und Modellirung vollendet. Allein der unentschiedene Schritt, der un-

plastische Wurf des Gewandes, die überzierliche Kleinheit der Hand, welche die Palme hält — diess Alles verhindert, dass dem Beschauer dabei rafaclisch zu Muthe wird. — Von grössern Altarbildern ist mir
 a nur das verdorbene in S. Zaccaria bekannt (an einer Wand d. Cap. dell' Addolorata, 1. Nebencap. r.), eine thronende Madonna mit Heiligen, kenntlich an dem im Profil sitzenden Geigenengel, ehemals sehr schön. [Scheint mir ein *Lorenzo Lotto* gewesen zu sein. — Mr.] — Die übrigen „Sante Conversazioni“ sind theils Halbfigurenbilder, theils Breitbilder mit knieenden und sitzenden Figuren, für die Hausandacht. Immer derselbe Klang, hier einfacher, dort reicher; hier auf einer höhern, dort auf einer tiefern Gamme von Farben; hier mit schlichtem, dort mit prächtigem landschaftlichem Hintergrund; die
 b Madonna in der Mitte gerne unter dem Schatten eines Baumes. — Museum von Neapel; — noch sehr schöne: Pal. Adorno in Genua;
 c — Pal. Colonna in Rom, [eine Madonna mit dem h. Petrus, welche den knienden Stifter empfiehlt. Der letztere, ein junger bartloser Mann, ist von unerreichter Wahrheit im Ausdruck, inniger Hingebung und dabei von einer Kraft des Tones und einer markig körnigen Behandlung, worin Palma von keinem Venezianer übertroffen wird. — Mr.]; — Ein schönes Altarbild von fünf grössern
 d Figuren (in der Mitte Johannes d. T.) auf dem 1. Alt. r. in S. Cassiano zu Venedig [ist ein ächter Palma. — Mr.] — Das Porträt
 e eines reichgekleideten Mathematikers (in den Uffizien, Nr. 650), ein Kopf von der hohen Gattung des Johanniters (S. 976, i).

f [Eine Dorfkirche bei Venedig, in Zerman, besitzt ein grosses und vorzügliches Altarbild dieses seltenen Meisters. — Das Bedeutendste aber, dessen Italien vielleicht ausser der h. Barbara sich noch erfreut, ist das 10 Fuss hohe prachtvolle Altarbild der Kirche
 g S. Stefano in Vicenza, linkes Querschiff. Die Jungfrau mit dem Kinde in einer Landschaft sitzend, die h. Lucia und der h. Georg. Kaum wüsste ich eine Kirche ausserhalb Venedigs, welche ein ähnliches Prachtwerk aufzuweisen hätte. — Mr.]

Rocco Marconi, im Gedanken durchaus von den Genannten abhängig, in der Farbe glühend und transparent wie Wenige, in den Charakteren ungleich, hat sich einmal zu einer grossen Leistung zusammengenommen: die Kreuzabnahme (Akad. von Venedig). Seine
 h Halbfigurenbilder mit dem venez. Lieblingssujet der Ehebrecherin

vor Christo (Pal. Manfrin; — S. Pantaleone, Cap. 1. vom Chor, u. a. a. O.) sind seelenlos aufgeschichtet; — sein Christus zwischen 2 Aposteln ist das eine mal (Akad. von Venedig) in Anordnung und Charakteren unfrei, das andere mal (S. Giov. e Paolo, rechtes Querschiff) eines der besten Bilder der Schule, mit den schönsten, mildesten Köpfen, zumal des Christus, der sich dem Christus Bellini's nähert. St. Petrus mit der ausdrucksvollen Geberde tiefster Ergebenheit, darüber ein musicirender Engelchor. — Eine einzelne Halbfigur (in der Akademie) ist wiederum schwächer.

Lorenzo Lotto, halb Lombarde halb Venezianer, ist in den Bildern der letztern Art, namentlich wo er sich dem Giorgione nähert, ein trefflicher Meister; so in dem Bilde al Carmine, 2. Alt. 1., wo S. Nicolaus mit drei Engeln und zwei Heiligen auf Wolken über einer morgendämmernden Meeresbucht schwebt; in seiner Verwahrlosung ein herrliches poetisches Werk. — Im rechten Querschiff von SS. Giov. e Paolo der von Engeln umgebene S. Antonin, dessen Capläne Bittschriften annehmen und Almosen vertheilen. — Madonnen mit Heiligen mehr in Palma's Art: Pal. Manfrin, Uffizien etc. — Das Halbfigurenbild der drei Menschenalter, im Pal. Pitti, sehr ansprechend in Giorgione's Art. — In S. Giacomo dall' Orio ein Altarbild im l. Querschiff, thronende Madonna mit vier Heiligen, ein Werk seines Alters (1546).

[Der unglaublich fruchtbare und mit unerschöpflichem Reichthum der Erfindung wie der lebhaftesten Einbildungskraft begabte Meister verdient die höchste Beachtung. — Wichtige Werke seiner Hand sind in Bergamo, drei colossale Altarbilder von reichster Composition und prachtvoller Färbung, in S. Spirito, S. Bernardino und S. Bartolommeo, letzteres besonders majestätisch aufgebaut, sämmtlich von einer dem Correggio nahe kommenden Anmuth der Gestalten und Reiz der Färbung. — Ein schönes Jugendbild in Recanati (Mark Ancona), von 1509, von aller-innigstem Gemüths Ausdruck und bewunderungswürdiger Vollendung. — In Castelnuovo, Sacristei der Hauptkirche, eine Transfiguration. — In Loreto, wo der Meister jahrelang gelebt und wo er gestorben ist, Mehreres im bischöfl. Palast. — Ein Hauptwerk von 1531 in dem kleinen Ort S. Giusto bei Fermo, eine Kreuzigung von 16 Fuss Höhe; überaus malerisch gedacht. — Unbezeichnete Bilder sind fast immer falsch benannt. Pal. Borghese in Rom enthält neben dem (bezeichneten) vorzüglichem Halbfigurenbild der Madonna zwischen

S. Onophrius und einem h. Bischof, Saal XI, Nr. 1, von 1508, in dem Saal das kostbare Bildniss eines jungen Mannes, unter dem Namen Pordenone, schwarz gekleidet, mit reizvollem Helldunkel. — In der a Galerie Doria, II. Galerie Nr. 34, wahrscheinlich das Selbstbildniss des Meisters; nahe dabei ein kleiner S. Hieronymus in Landschaft b (unter dem Namen Caracci). — In der Gal. Rospigliosi, als Luca Cambiasi (!) eine Allegorie, Sieg der Keuschheit, deren reizende Beleuchtung und unvergleichlich zierliche Ausführung die Hand des c L. L. verräth. — Eine bez. Madonna mit Heiligen von 1524, im ersten d Bildersaal des Quirinals über der Thür, u. A. — In der Brera zu Mailand seit einigen Jahren drei vorzügliche Porträts. — Mr.]

In der Mitte der Schule steht die gewaltige Gestalt des *Tizian* (*Vecellio*, 1477—1575), der in seinem fast hundertjährigen Leben alles was Venedig in der Malerei vermochte in sich aufgenommen oder selbst hervorgebracht oder vorbildlich in der jüngern Generation geweckt hat. Es ist kein geistiges Element in der Schule, das Er nicht irgendwo vollendet darstellt; allerdings repräsentirt er auch ihre Beschränkung.

Der göttliche Zug in Tizian besteht darin, dass er den Dingen und Menschen diejenige Harmonie des Daseins anfühlt, welche in ihnen nach Anlage ihres Wesens sein sollte oder noch getrübt und unkenntlich in ihnen lebt; was in der Wirklichkeit zerfallen, zerstreut, bedingt ist, das stellt er als ganz, glücklich und frei dar. Die Kunst hat diese Aufgabe wohl durchgängig; allein Keiner löst sie mehr so ruhig, so anspruchlos, mit einem solchen Ausdruck der Nothwendigkeit. In ihm war diese Harmonie eine prästabilierte, um einen philosophischen Terminus in einem besondern Sinn zu brauchen. Alle äussern Kunstmittel der Schule besass er wohl in einem besonders hohen Grade, doch erreichen ihn Mehrere im einzelnen Fall. Wesentlicher ist immer seine grosse Auffassung, wie wir sie eben geschildert haben.

Sie ist am leichtesten zu beobachten in seinen Porträts (vgl. S. 513), in deren Gegenwart man allerdings die Frage zu vergessen pflegt: wie der Meister aus den zerstreuten und verborgenen Zügen diese grossartigen Existenzen möge ins Leben gerufen haben. Wer aber nach dieser Seite hin eindringen will, für den bedarf es keines

erläuternden Wortes mehr. — [Aus der übergrossen Zahl von Bildnissen, welche in den italienischen Galerien Tizians Namen tragen, seien nun die allervorzüglichsten und unzweifelhaft echten angeführt; das Urtheil über die andern bleibe hier dahingestellt.]

Vom ersten Range und des Meisters durchaus würdig sind in Pal. Pitti das Kniestück des Ippolito Medici in ungarischer Tracht, a Nr. 201 und Philipp II. in ganzer Figur, Nr. 200; in den Uffizien: der Erzbischof von Ragusa, von 1552 (Tribuna); der Herzog von Urbino b im Harnisch, vor einer rothen Plüschdraperie stehend, und die ehemals schöne alternde Herzogin im Lehnstuhl, Nr. 605 und 597. — Im Museum von Neapel: die bekannte Halbfigur Paul's III. im Lehnstuhl c sitzend; derselbe Papst mit einem Begleiter, ein grosses unfertiges Bild des Meisters, ausgezeichnet; ferner, das schönste von allen, die stehende ganze Figur Philipp's II. welche mit dem Meisterstück in Madrid wetteifern kann. — Mr. — An diesen Bildern möge man wieder und wieder den Blick schärfen und der unendlichen Meisterschaft Tizians inne zu werden suchen, deren Eigenthümlichkeit sich jeder Schilderung in Worten entzieht. Ueberdiess aber lasse man sich von der Kritik den Genuss an den minder vorzüglichen zweifelhaften, oder unächtlichen Porträtbildern des Meisters nicht verderben; es bleibt, namentlich der modernen Malerei gegenüber, für die Auffassung der Charaktere, die schlichte Anordnung, die Grundstimmung der Farbe auch an solchen unendlich viel zu bewundern.]

Es folgen nun einige Bilder, bei welchen man stets im Zweifel sein wird, wie weit sie als Porträts, wie weit aus reinem künstlerischem Antriebe gemalt sind, und ob man mehr eine bestimmte Schönheit, oder ein zum Bilde gewordenes Problem der Schönheit vor sich hat. — Dem Porträt am nächsten: la Bella im Pal. Pitti: die Kleidung (blau, violett, gold, weiss) wahrscheinlich vom Maler gewählt, mit dem lieblich üppigen Charakter des Kopfes geheimnissvoll zusammenschimmend, es ist dieselbe Person wie die berühmte Venus der Uffizien und die Herzogin ebendasselbst (s. unten). — Dann der erhabenste weibliche Typus den Tizian hervorgebracht hat: la Bella im Pal. Sciarra zu Rom (die Kleidung weiss, blau und roth; trotz der mehr schwärzlichen Schatten in der Carnation unzweifelhaft von T.; unten links die Chiffre TAMBEND); ¹⁾ — und die Flora in den Uffizien, f

1) [Nach meiner Ueberzeugung von Palma Vecchio. Mr.]

mit der Linken das Damastgewand heraufziehend, mit der Rechten Röslein darbietend. Welches auch die Schönheit des Weibes gewesen sein möge, das die Anregung zu diesen beiden Bildern gab, jedenfalls hat erst Tizian sie auf diejenige Höhe gehoben, welche dieses Haupt gewissermassen als Gegenstück des venezianischen Christuskopfes a erscheinen lässt. — (Die sog. Schiava im Pal. Barberini zu Rom ist wohl nur das Werk eines Nachstrebenden.) — Vielleicht ist auch das b schöne Bild von drei Halbfiguren, welches ehemals im Pal. Manfrin Giorgione hiess, eher von Tizian: ein junger Nobile, der sich zu einer Dame umwendet, deren Züge an die Flora erinnern, auf der andern Seite ein Knabe mit Federbarett. Die Trachten sind wohl erst die- c jenigen um 1520. — [Ich theile diese Ansicht. — Im Palazzo Strozzi zu Florenz befindet sich die Gestalt eines blondköpfigen Mädchens, noch in Kindesalter, Perlen um den Hals, eine schwere goldene Kette um den Leib, dabei ein Schoosshündchen, mit dem Namen des Meisters, aus seiner mittlere Zeit. — Mr.]

Sodann hat Tizian in einzelnen nackten Gestalten wiederum andere Probleme eines hohen Daseins gelöst, wobei zugleich die male- rische Darstellung einen vielleicht nie mehr erreichbaren Triumph a feiert. In der Tribuna der Uffizien die beiden berühmten Bilder, das eine als Venus bezeichnet durch Anwesenheit des Amor, das andere ohne irgend eine mytholog. Andeutung, doch ebenfalls Venus e genannt. Dieses letztere ist wohl das frühere; der Kopf trägt die Züge der Bella im Pal. Pitti ¹⁾. Gestalten dieser Art sind es, welche so oft unserer jetzigen (zumal französischen) Malerei das Concept verrücken. Warum sind dieses ewige Formen, während die Neuern es so selten über schöne Modellacte hinaus bringen? Weil Motiv und Moment und Licht und Farbe und Bildung mit einander im Geiste Tizians entstanden und wuchsen. Was auf diese Weise geschaffen ist, das ist ewig. Die wonnig leichte Lage, die Stimmung der Carnation zu dem goldenen Haar und zu dem weissen Linnen und so viel andere Einzelschönheiten gehen hier durchaus in der Harmonie des Ganzen auf, nichts präsentirt sich abgesondert. Das andere Bild, in den Linien der Hauptgestalt ähnlich, schildert doch einen andern Typus und erhält durch den rothen Sammtteppich statt des Linnen, sowie durch den landschaftlichen Hintergrund einen wesentlich neuen Sinn. — Eine dritte liegende Figur, auf einem Lager mit rothem Baldachin, in der

1) Auch jene Herzogin von Urbino (S. 983, b) trägt denselben Typus.

Academia di S. Luca zu Rom, ist durch eine Schrifttafel als Vanitas ^a bezeichnet; ein sehr schönes Werk, dessen nähere Untersuchung der Verf. jedoch versäumt hat. [Zu stumpf für Tizian. — Mr.] — [Im Museum zu Neapel eine schöne Danae.]

In den einzelnen Gestalten heiligen Inhaltes wird man bei Tizian fast niemals die möglichst würdige und angemessene Darstellung des Gegenstandes suchen dürfen, von welchem sie den Namen tragen. Ueberhaupt gehen tizianische Charaktere, so gross und in gewissem Sinn historisch sie an sich sind, doch nicht leicht in irgend eine geschichtliche Bedeutung auf; ihr besonderes Leben überwiegt.

In der bekannten Magdalena z. B. sollte wohl die bussfertige Sünderin dargestellt werden, allein in dem wundervollen Weib, deren Haare wie goldene Wellen den schönen Leib umströmen, ist diess offenbar nur Nebensache. (Hauptexemplar: Pal. Pitti; — mit gestreiftem Ueberwurf bekleidet, übrigens noch von T. selbst, im Museum ^b von Neapel, [welches ich dem des Pal. Pitti noch vorziehe. — Mr.] ^c — geringere Exemplare und Copien: Pal. Doria in Rom, Galerie zu Turin u. a. a. O.) — Schon eher ist in dem einsamen Bussprediger Johannes (Akad. v. Venedig) eine strenge Gegenstandswahrheit ^e beobachtet; ein edler Kopf, vielleicht etwas nervös leidend, mit dem Ausdruck des Kammers; er winkt mit der Rechten die Leute herbei. (Rafaels Johannes S. 915.) — Der S. Hieronymus, von welchem Italien wenigstens ein gutes Exemplar (Brera zu Mailand) besitzt, ist malerisch ^f genommen ein hochpoetisches Werk; energische Bildung, schöne Linien, ein prächtiges Ensemble des Nackten, des rothen Gewandes, des Löwen, mit jenem steilen waldigen Hohlweg als Hintergrund; allein der Ausdruck der begeisterten Ascese ist nicht innerlich genug. — In einzelnen Christusköpfen dagegen hat Tizian das Ideal Bellini's auf tief sinnige, überaus geistreiche Weise neu gebildet. Der schönste findet sich in Dresden (Cristo della moneta); derjenige im Pal. Pitti, Nr. 228, ist ebenfalls noch ein edles Specimen. — Die ^g grosse Frescofigur des S. Christoph im Dogenpalast (unten an der Treppe neben der Capella) ist wohl eines derjenigen Werke T.'s, aus welchen ein frischer, von Correggio empfangener Eindruck hervor-
zuleuchten scheint.

Nach dem Gesagten kann es nicht mehr zweifelhaft sein, welche unter den grössern Kirchenbildern den reinsten und vollkommensten Eindruck hervorbringen müssen; es sind die ruhigen Existenzbilder, meist Madonnen mit Heiligen und Donatoren. Hier wo Ein Klang, Eine Stimmung das Ganze erfüllen darf, wo die besondere historische Intention zurücktritt, ist Tizian ganz unvergleichlich gross. Das früheste dieser Bilder, S. Marcus zwischen 4 Heiligen thronend, im Vorraum der Sacristei der Salute, ist ein Wunderwerk an Reife und Adel der Charaktere, in gewaltig leuchtendem Goldton.

— Eine eigentliche *Santa conversazione* ist dann das grossartige späte Bild der vatican. Galerie: sechs Heilige, zum Theil von gemässigtem ekstatischem Ausdruck, bewegen sich frei vor einer Trümmernische, über welcher auf Wolken die Madonna erscheint; zwei Engel eilen dem Kinde Kränze zu bringen, welche es in seligem Muthwillen herunterwirft; weiter oben sieht man noch den Anfang einer Strahlenglorie (deren halbrunder Abschluss, mit der Taube des heil. Geistes, noch vorhanden, aber auf der Rückseite umgebogen sein soll). — Endlich das wichtigste und schönste aller Präsentationsbilder, durch welches T. die Auffassung solcher Gegenstände für die ganze Folgezeit neu feststellte, nach malerischen Gesetzen der Gruppen- und Farbenfolge, in freier, luftiger Räumlichkeit. Es ist das Gemälde in den Frari, auf einem der ersten Altäre links: mehrere Heilige empfehlen der auf einem Altar thronenden Madonna die unten knieenden Mitglieder der Familie Pesaro. Ein Werk von ganz unergründlicher Schönheit, das der Beschauer vielleicht mit mir unter allen Gemälden T.'s am meisten persönlich lieb gewinnen wird.

Einzelne Madonnen mit dem Kinde, im Freien oder vor einem grünen Vorhang u. dgl., kommen hin und wieder vor. Eine kleine, frühe und sehr schöne im Pal. Sciarra zu Rom. Ueber eine reife Mütterlichkeit, allerdings der lebenswürdigsten Art, geht ihr Ausdruck nicht hinaus. [Leider ist diese Perle sehr verdorben. — Mr.]

Biblische u. a. heilige Scenen sind um so viel harmonischer, je einfacher die dargestellten Beziehungen sind. In der Akademie: die Heimsuchung, das früheste bekannte Gemälde des Meisters. [Aus der mittleren Zeit: eine Verkündigung, im Dom (S. Pietro) zu Treviso; die Jungfrau knieend, der Engel kommt mit stürmischer Bewegung gleichsam herbeigeflogen; hinten kniet ganz klein der Stifter aus der

Familie Malchiostri. — Mr.] — In S. Marcilian zu Venedig, 1. Alt. l. a
 der junge Tobias mit dem Engel, ein ganz naives Bild kindlicher
 Beschränktheit unter himmlischem Schutze. (Von dem Emausbilde
 Tizians besitzt die Galerie zu Turin wenigstens eine Copie.) — In
 S. Salvatore, letzter Alt. d. r. Seitenschiffes, eine ganz späte Ver- b
 kündigung. — [Nicht zu übersehen ist das grosse und ausgezeichnete
 Altarbild „La Carità di S. Giovanni Elemosinario,“ in der Kirche c
 dieses Heiligen. — Auch die Kirche S. Lio erfreut sich eines vortreff-
 lichen, leider nicht wohl erhaltenen Altarbildes, S. Jacobus als d
 Pilger. — Von den mancherlei sonstigen tizianischen Bildern in
 Venedig sei noch der kleine S. Hieronymus in der Bildersammlung e
 des Fürsten Giovanelli erwähnt, ein Jugendwerk mit zierlicher Land-
 schaft, noch an Giov. Bellini erinnernd. — Ein bedeutendes Werk
 des Meisters besitzt auch Brescia in der Kirche S. Nazaro e Celso. f
 Es ist ein grosses Altarbild in fünf Abtheilungen: in der Mitte die
 Auferstehung des Heilands mit zwei erschreckt sich aufraffenden
 Wächtern. Die Seitenbilder enthalten einzelne Heilige; bez. mit
 Namen und 1522. — Ein grosses Altarbild des Meisters sieht man
 in der Hauptkirche zu Serravalle. Der Name TITIAN⁹ steht darauf, g
 sonst könnten leise Zweifel über die Echtheit des Bildes sich regen,
 in welchem neben Tizianischem fast eben so viel an Lanfrano Er-
 innerndes ist. Etwas weniger stiefväterlich bedachte der Meister
 seine eigentliche Heimath Pieve di Cadore, wo in der Kirche S. Maria h
 ein Altarbild von seiner Hand sich befindet: die h. Jungfrau bietet
 dem Kinde die Brust, welches den h. Andreas bewundernd ansieht.
 Auf der andern Seite kniet der h. Tizian, welchem der Maler selbst,
 wenigstens achtzigjährig, ganz schwarz gekleidet, den Bischofstab
 hält. — In der Ambrosiana eine schöne Anbetung der Hirten und i
 eine Grablegung. — Mr.] — Von den reichern Compositionen nimmt
 die berühmte Grablegung (im Pal. Manfrin eine Copie des über- k
 aus herrlichen Originals im Louvre) wohl die erste Stelle ein. Man
 soll nicht mit dem Vergleichen anfangen; allein hier drängt sich
 die Parallele mit der borghesischen Grablegung Rafaels unabweislich
 auf. An dramatischem Reichthum, an Majestät der Linien kann sich
 das Werk Tizians mit jenem nicht messen; die Stellungen der
 wenigsten Figuren werden auch nur genügend erklärt. Aber die
 Gruppe ist nicht nur nach Farben unendlich schön gebaut, sondern
 auch in dem Ausdruck des geistigen Schmerzes allem Höchsten

gleichzustellen. Kein Zug des Pathos liegt ausserhalb des Ereignisses, keiner überschreitet auch die Grenzen des edlern Ausdruckes wie z. B. bei Correggio, dessen Grablegung (S. 968, a) nur in der Darstellung des Lichtes und der Räumlichkeit einen Vorzug hat, im Wesentlichen aber Tizian lange nicht erreicht. — Die grosse Kreuzabnahme in der Akademie, das letzte Bild desselben, zeigt in zerfliessenden Formen und etwas gesetzlosen Linien noch einen wahren und grossen Affekt. — In der ebenfalls sehr späten Transfiguration (Hochaltar von S. Salvatore) reichten allerdings die Kräfte nicht mehr aus. — Aber in der Mitte seiner Laufbahn sammelte sich Tizian zu einem Altarbild sonder Gleichen; Mariä Himmelfahrt (Akademie, ehemals auf dem Hochaltar der Frari; wegen dieser beträchtlich hohen Aufstellung sind die Apostel schon etwas in der Untenansicht dargestellt).

Die untere Gruppe ist der wahrste Gluthausbruch der Begeisterung; wie mächtig zieht es die Apostel, der Jungfrau nachzuschweben! in einigen Köpfen verklärt sich der tizianische Charakter zu himmlischer Schönheit. Oben, in dem jubelnden Reigen, ist von den erwachsenen Engeln der, welcher die Krone bringt, in ganzer, herrlicher Gestalt gebildet; von den übrigen sieht man nur die überirdisch schönen Köpfe, während die Putten in ganzer Figur, ebenfalls in ihrer Art erhaben, dargestellt sind. Wenn Correggio eingewirkt haben sollte, so ist er doch hier an wahrer Himmelsfähigkeit der Gestalten weit übertroffen. Der Gottvater ist von weniger idealem Typus als die Christusköpfe Tizians; vom Gürtel an verschwindet er in der Glorie, welche die Jungfrau umstrahlt. Sie steht leicht und sicher auf den noch ideal, nicht mathematisch wirklich gedachten Wolken; ihre Füsse sind ganz sichtbar. Ihr rothes Gewand hebt sich ab von dem gewaltig wehenden, vorn geschürzten dunkelblauen Mantel, ihr Haupt ist umwallt von ganz mächtigen Haaren. Der Ausdruck aber ist eine der höchsten Divinationen, um welche sich die Kunst glücklich zu preisen hat: die letzten irdischen Bande springen; sie athmet Seligkeit.

a Eine andere Assunta, im Dom von Verona, 1. Alt. 1., ist ruhiger gedacht; die Apostel an dem leeren Grabe schauen tief ergriffen, anbetend der hier einsam Emporschwebenden nach. Die Durchführung ebenfalls von hoher Vortrefflichkeit.

Für die eigentliche Historienmalerei giebt es Fresken Tizians aus seiner ganz frühen Zeit (1500—1520?) in zwei Scuole (Bruderschaftsgebäuden) zu Padua. In der Scuola del Santo ist von ihm das I., XI. und XII. Bild: S. Antonius lässt ein kleines Kind reden zu Bezeugung der Unschuld seiner Mutter; ein eifersüchtiger Ehemann tödtet seine Frau; S. Antonius heilt das zerbrochene Bein eines Jünglings. (Die Mitarbeiter waren: für IV., VIII. und X. Paduaner der frühern Schule; für II., III., IX. und XVII. der Paduaner *Domenico Campagnola*, welcher hier ein ausgezeichnetes, mit diesen Werken Tizians rivalisirendes Talent zeigt; für V., VII., XIII., XIV. verschiedene Schüler Tizians; von *Giov. Contarini* VI.; von Spätern XV., XVI.) — In der Scuola del Carmine ist von Tizian nur das herrliche V. Bild: Joachim und Anna. (I., II., III., IV., [von *Girolamo da Santa Croce?*] sind von geringern Altpaduanern; VII., Joachims Vertreibung aus dem Tempel, von einem viel bessern; XII., XIII., XIV. (auch VI.?) von *Campagnola*; IX. ist ganz unbedeutend, X. und XI. von Spätern.) — Als einzige namhafte Frescounternehmungen der Venezianer vom Anfang des XVI. Jahrh. sind diese Malereien zwar in allem, was zur Composition gehört, mit den grossen gleichzeitigen Florentinern nicht zu vergleichen; in der Scuola del Santo haben auch die Sujets einen schweren innern Mangel (vgl. S. 661, b). Aber als belebte Existenzbilder mit grossartig freien Charakteren, mit malerisch vollkommen schön behandelten Trachten, mit vorzüglichen landschaftlichen Hintergründen, mit einem Colorit das in Fresco nur hie und da bei Rafael und A. del Sarto seines Gleichen hat, sind besonders die Arbeiten Tizians von höchstem Werthe. Sein Helldunkel in der Carnation ist wahrhaft wonnevoll. Das Bild von Joachim und Anna, in der weiträumigen schönen Landschaft, gehört unbedingt zu seinen einfach-grössten Meisterwerken. — Man kann nicht sagen, dass er in Gegenständen dieser Art in der spätern Zeit gewonnen habe. In seiner grossen Darstellung der Maria im Tempel (Akad. von Venedig), wird der eigentliche Gegenstand doch nahezu erdrückt durch die Fülle an Nebenmotiven, die denn freilich mit einer erstaunlichen Frische und Schönheit dargestellt sind.

Im strengen Sinne dramatisch sind zwei berühmte Altarbilder Tizians. Es war ein nothwendiger, wenn auch verhängnissvoller Uebergang in dieser Zeit einer Allem gewachsenen Kunst, dass man anfang, statt des Heiligen die Legende, statt des Märtyrers das Marterthum

a auf den Altar zu bringen. Der berühmte S. Pietro martire, in S. Giovanni e Paolo. [Durch den Brand vom Jahre 1867 vernichtet; — das Nachfolgende möge bei denen, welche das Bild noch gesehen die Erinnerung an den wundervollen Eindruck hervorrufen!] Das Momentane ist hier wahrhaft erschütternd und doch nicht grässlich; der letzte Ruf des Märtyrers, die Wehklage seines entsetzten Begleiters haben Raum in die hohen luftigen Baumstämme emporzudringen, welche man sich mit der Hand verdecken möge um zu sehen, wie hochwichtig ein solcher freier Raum für wirklichkeitsgemäss aufgefasste bewegte Scenen ist. Das Landschaftliche überhaupt ist hier zuerst mit vollendetem künstlerischem Bewusstsein behandelt, die Ferne in einem zornigen Licht, das den Moment wesentlich charakterisiren hilft. — Die Marter des heil. Laurentius, auf einem der b ersten Altäre links in der Jesuitenkirche, ein unleidlicher Gegenstand, aber durchaus grossartig behandelt; der Kopf des Dulders einer von T.'s bedeutendsten Charakteren; das Zusammenwirken der verschiedenen Lichter auf der in vollster Bewegung begriffenen Gruppe von zauberhafter Wirkung. (Stark restaurirt.)

c Einmal scheint Tizian dem Correggio sehr unmittelbar nachgegangen zu sein. In der Sacristei der Salute sind die 3 Deckenbilder, der Tod Abels, das Opfer Abrahams, und der todte Goliath, wie ich glaube, die frühesten venezian. Bilder in Untersicht. Eigentlich lag diese Darstellungsweise gar nicht in der venezianischen Malernatur, welche ja Existenzen entwickeln, nicht durch täuschende Raumwirklichkeit ergreifen will. Es sind noch dazu irdische, nicht himmlische Vorgänge, und daher die Untersicht nur jene halbe, welche von da an in hunderten von venez. Deckenbildern herrscht. Die Formen verschieben sich dabei schon ziemlich hässlich (der knieende Isaac!), doch ist die Malerei noch vorzüglich.

d Von profaner Historienmalerei ist ausser einem grossen Ceremonienbilde in der Pinacoteca zu Verona (Huldigung der Veroneser an Venedig, mit einer Anzahl herrlicher Köpfe; das Meiste wohl von *Bonifazio*) nichts Bedeutendes mehr vorhanden als das kleine, e vortreffliche Gemälde einer Schlacht (wahrscheinlich derjenigen von Ghiaradadda, im Krieg der Liga von Cambray) in den Uffizien; das Handgemenge ist auf und an einer hohen Brücke am heftigsten, von welcher sich die vordern Scenen glücklich abheben — ein Motiv, welches vielleicht Rubens die Anregung zu seiner Amazonenschlacht

eingab; einen dramatischen Hauptgedanken muss man hier nicht suchen, so wenig als völlige historische Treue in dem theils antiken, theils Lanzknechtscostum; allein das Ganze wie das Einzelne ist meisterlich belebt.

Die mythologischen Darstellungen müssen in jedem mehr realistischen als idealen Styl um so unharmonischer sein, je mehr ihr Inhalt heroisch ist, — und um so harmonischer, je mehr sie sich dem Idyllischen, dem Pastoralen nähern. Tizian scheint diess klarer als die meisten Zeitgenossen empfunden zu haben. Sein Hauptgegenstand sind Bacchanalien, in welchen das schöne und selbst üppige Dasein die höchsten Momente feiert. Die Originale sind in London und Madrid. Eine Episode aus „Bacchus und Ariadne“ (angeblich von Tizian selbst, aber eher von einem Nichtvenezianer des XVII. Jahrh.) im Pal. Pitti. — Von einem berühmten Bilde im Geist von Correggio's Leda, nämlich der Darstellung von Calisto's Schuld, sind mehrere eigenhändige Exemplare in Europa zerstreut; auch dasjenige in der Accademia di S. Luca zu Rom, woran etwa ein Drittheil fehlt, schien mir (bei flüchtiger Betrachtung) ein schönes Originalwerk. [Es ist sehr verdorben und verschmiert, dennoch erkennt man noch deutlich die Hand des Meisters darin. — Mr.] — Eine andere vielverbreitete Composition ist seit dem Verkauf der Galerie Camuccini, die eine schöne Originalskizze besass, in Italien nur noch durch einige Copien vertreten: Venus sucht den zur Jagd eilenden Adonis zurückzuhalten; ein in Linien, Formen und Farben vorzüglicher Gedanke, zugleich eine rechte Episode idyllischen Waldlebens. — Sodann im Pal. Borghese: das späte Halbfigurenbild der Ausrüstung Amors; wunderbar naiv und farbenschön. Es ist nicht mythologisch, aber ganz poetisch, dass ein Amorin schon für die Erlaubniss zum nächsten Ausflug gute Worte giebt, während dem andern die Augen verbunden werden.

Endlich hat Tizian ein paar Bilder ohne alle mythologische Voraussetzung gemalt, blosse Allegorien, wenn man will, aber von derjenigen seltenen Art, in welcher der allegorische Sinn, den man aussprechen kann, sich ganz verliert neben einer unaussprechlichen Poesie. Von dem einen: die drei Menschenalter, [das Original in der Bridgewater Galerie in London] befindet sich *Sassoferrato's* schöne aber minder energische Copie im Pal. Borghese zu Rom. (Hirt und

Hirtin auf einer Waldwiese, seitwärts Kinder, in der Ferne ein Greis.)
 a Das andere, im Pal. Borghese zu Rom: *Amor sacro ed Amor profano*, d. h. Liebe und Sprödigkeit, ein Thema, welches z. B. schon von Perugino behandelt worden war. Diese Bedeutung wird auf alle mögliche Weise klar gemacht: die vollkommene Bekleidung der einen Figur ¹⁾, selbst mit Handschuhen; die zerpfückte Rose; am Brunnensarkophag das Relief eines von Genien mit Geisselhieben aus dem Schlaf geweckten Amors; die Kaninchen; das Liebespaar in der Ferne. — Beide Bilder, vorzüglich das letztere, üben jenen traumhaften Zauber aus, den man nur in Gleichnissen schildern und durch Worte vielleicht überhaupt nur entweihen könnte.

Unter den Schülern und Gehülfen Tizians begegnen wir zunächst einigen seiner Verwandten. Von seinem Bruder *Francesco Vecellio*
 b sind z. B. die Orgelflügel in S. Salvatore gemalt; innen die Verklärung und Auferstehung; aussen S. Augustinus, der knieende Mönche ordinirt, und S. Theodorus in einer Landschaft, in jener grandiosen, freien Darstellungsweise, welche man in den Fresken zu Padua be-
 c merkt. [In S. Vito (Friaul) ein grosses Altarbild von 1524, Madonna mit Heiligen, schön und würdig. — Mr.] — Von seinem Neffen *Marco*
 d *Vecellio* (1545—1611) eine farbenglühende Madonna della misericordia im Pal. Pitti, Nr. 484, [kräftige, satte und durchsichtige Farbe bei flauer Ausführung; — Mr.] und in S. Giovanni Elemosinario zu
 e Venedig (links) das Bild dieses Heiligen nebst S. Marcus und einem Stifter. — Von seinem Sohn *Orazio Vecellio* ist wenig Namhaftes vorhanden; [hauptsächlich Bildnisse.]

[Den Namen *Bonifazio* führten wenigstens drei Maler, sämmtlich aus Verona, deren ältester und bedeutendster, ein Zeitgenosse Tizian's und Palma's wahrscheinlich aus der Schule Domenico Morone's hervorgegangen ist. Dieser starb 1540. Ein zweiter starb urkundlich 1553, ein dritter malte noch 1579. Alle Werke dieser Maler sehen einander ähnlich, wie die der Bassani, und ihre Anzahl ist mit Hinzurechnung der vielen verkannten und wohlklingenderen Namen zugetheilten Bilder unendlich. — Mr.]

Wenn man ihre Bilder als Ganzes übersieht, so zeigt sich, welches in Venedig der Ersatz für die mangelnden Fresken war, nämlich

¹⁾ Sie erinnert an die Flora und an die Bella im Pal. Sciarra.

jene grossen, auf Tuch gemalten Geschichten, welche an heiliger und profaner Stätte in einiger Höhe, etwa oberhalb des Wandgetäfels aufgehängt wurden. Es ist für den ganzen Schulstyl von Bedeutung, dass das Breitbild hier (aus Gründen des Raumes) durchgehends den Vorzug erhielt vor dem Hochbild; die Erzählungsweise selbst eines Paolo Veronese, welchem man später alle wünschbare Raumbefreiheit gewährte, ist doch ursprünglich unter jenen Prämissen entstanden. Erst Tintoretto sprengt diess Vorurtheil einigermaassen.

Sodann offenbaren diese Meister glänzend, wie und wesshalb die Venezianer zweiten und dritten Ranges den Florentinern und Römern der entsprechenden Stufe so weit überlegen sind. Die Auffassung des Momentes, so niedrig sie ihn fassen, bleibt wenigstens ganz naiv; der veredelte Naturalismus, welcher die Lebenskraft der Schule ist, treibt sie von selbst auch zu stets neuer Anschauung des Einzelnen; was sie aber von ihren Meistern entlehnen, jene Summe von Reizmitteln aus dem Gebiete der Farbe und des Lichtes, das nimmt die Nachwelt auch aus zweiter Hand auf das Dankbarste an. (Florentiner und Römer dagegen entlehnen von ihren Meistern Einzelelemente der Schönheit und der Energie zu conventioneller Verwerthung und legen sich auf das Ungeheure und Pathetische.) Einen höhern geistigen Gehalt darf man freilich bei wenigen Venezianern suchen, und so auch bei den Bonifazio nicht, die bisweilen absolut gedankenlos malen; indess stören sie doch nicht durch platte Rohheit der Auffassung.

In der Akademie: zwei prächtige Gluthbilder: eine Anbetung der Könige in schöner Landschaft, und eine Madonna mit beiden Kindern und vier Heiligen; sodann ein gedankenloses Bild der Ehebrecherin; mehrere Einzelfiguren von Heiligen, welche sich nach einer Nische oder sonstigen Einfassung zu sehnen scheinen; endlich die Geschichte vom reichen Mann, höchst anziehend als Novellenbild und im Ganzen wohl die bedeutendste Leistung. (Porträtähnlichkeit des reichen Mannes mit Heinrich VIII.) — [Ebenda das Urtheil Salomonis. — Diese Bilder, welchen die oben S. 975 erwähnte Findung Mosis in der Brera noch voransteht, sowie ebendasselbst Christus unter den Jüngern in Emaus, ein bei allen Schwächen im Einzelnen und Mangel an Durchbildung und an Ernst noch sehr hoch stehendes Bild, sind noch ganz der goldenen Zeit venezianischer Malerei würdig und gehören wahrscheinlich dem älteren Bonifazio an; die Nachstehenden

und mehrere andere in verschiedenen Galerien Italiens sind grösstentheils Werke der spätern Künstler dieses Namens. — Mr.]

- a Von den beiden grossen Abendmahlsbildern enthält dasjenige in S. Angelo Raffaele (Cap. rechts vom Chor) eine Anzahl schöner, selbst inniger Köpfe, der Moment des „Unus vestrum“ (S. 875)
- b spricht sich noch deutlich aus. In dem andern Abendmahl, in S. M. Mater Domini (linkes Querschiff), das noch schöner gemalt und vielleicht desshalb dem Palma vecchio zugeschrieben worden ist, kam es doch dem Maler schon nicht mehr auf den Moment an; die Apostel, in gleichgültigem Gespräch, achten gar nicht auf Christus. — Im Pal.
- c Manfrin [ob noch vorhanden?]: Grosse Madonna mit Heiligen; zwei Bilder deren Inhalt die sog. Tafel des Cebes bildet, Allegorien, die eigentlich für diese Schule das Fremdartigste waren und hätten bleiben sollen, da sie ganz für die Verklärung des Besondern, nicht für die Verwirklichung des Allgemeinen geschaffen war. — In der Abbazia,
- d Cap. hinter der Sacristei, zwei [sehr verdorbene] Apostelfiguren. —
- e Ausserhalb Venedigs sind bemerkenswerth: im Pal. Pitti: ein Christus unter den Schriftgelehrten [Nr. 405; unter dem Namen „Bonifazio Bembo aus Cremona“ (!) ein schwaches Bild von Einem dieser Malergruppe, wobei auf den geistigen Gehalt wenig Gewicht gelegt ist. — Dagegen verbergen sich in derselben Galerie unter dem Namen Paris Bordone, Nr. 89, ein ausgezeichnete Bonifazio: Ruhe auf der Flucht, und Nr. 257, die Sibylle mit Kaiser Augustus. Im Palast Borghese zu
- f Rom wird ein geübtes Auge im Saal der Venezianer (XI) drei Bonifazio erkennen, Nr. 15, die Söhne Zebedäi mit ihrer vor Christus knieenden Mutter, Nr. 16, die Rückkehr des verlorenen Sohnes, beide vortrefflich; und eine unbedeutende Ehebrecherin. In der Galerie Colonna ist das schöne Halbfigurenbild einer Madonna mit Heiligen,
- g kenntlich an der zwei Augen auf Nadeln haltenden S. Lucia, sicher
- h von ihm; — Mr.] — im Pal. Brignole zu Genua: eine Anbetung der Könige [schwach, mit einzelnen Schönheiten; — in der Galerie zu
- i Modena: drei unbedeutende Bilder mit sechs allegor. Figuren der Tugenden (ebenfalls Bonifazio Bembo genannt); viel besser, und einer der vollkommensten Bonifazio's, die daneben hängende Anbetung der Könige. — Mr.]

Unter den Schülern Tizians ist am ehesten mit den Bonifazio zu vergleichen: der schwächere *Polidoro Veneziano*. [Das beste Exemplar seiner immer wiederholten Maria in Anbetung vor dem Kinde als

Anonimo Fiammingo im Pal. Pitti, Nr. 483; ein bez. Abendmahl in a
 der Akademie zu Venedig. — Mr.] — Von *Campagnola* ausser den b
 genannten Fresken (S. 989) noch Einiges in Padua. — Von *Giovanni*
Cariani Bilder in seiner Heimath Bergamo und in der Brera zu Mail- c
 land (Madonna mit S. Joseph, sechs andern Heiligen und vielen Engeln),
 welche in der nobeln, bedeutenden Charakteristik auch noch an sei- d
 nen frühern Lehrer Giorgione erinnern. [In der Ambrosiana zu Mail- d
 land eine Kreuztragung als Luca d'Ollanda; im Pal. Borghese zu Rom e
 die Madonna mit d. h. Petrus, I. Saal, Nr. 32. — Eine ihm eigenthümliche
 Art Halbfigurenbilder, mit männl. u. weibl. Figuren, u. A. im Hause f
 des Grafen Roncali zu Bergamo, ist von grossem Reiz durch die lie-
 benswürdige phantastische Tracht der vornehmen Leute und gewisse
 fein angedeutete novellenartige Bezüge. — Mr.] — Von *Calisto Piazza*
 aus Lodi, einem unselbständigen, namentlich von Romanino abhängigen
 und später sehr verflachten Künstler vier grosse Altarbilder in
 Lodi, Incoronata, 1. Altar r.: die Bekehrung Pauli; 2. Altar r.: die g
 Enthauptung Johannis (1530); 2. Altar l.: die Kreuzabnahme mit Pas- h
 sionsbildern (1538); im Dom der Kindermord. — Anderes in S. Celso, i
 Mailand; in Brescia, S. Maria di Calchera, eine Heimsuchung von k
 1525; ebendas. in der städt. Galerie eine bez. Anbetung von 1524; l
 eine grosse Madonna mit Heiligen, Nr. 338, in der Brera zu Mailand. m
 — Achtungswerth ist auch ein anderer Nachahmer Tizians *Natalino*
da Murano; seine Lunette in S. Salvatore, nahe bei Bellini's Emmaus n
 hängt im Dunkeln; ein wahrhaft bedeutendes Werk aber ist die Ma-
 donna della Neve, mit Heiligen und dem Stifter im Dom zu Ceneda, o
 3. Altar r. — Mr.] — Von *Girol. Savoldo* aus Brescia eine grosse Ma-
 donna auf Wolken mit vier Heiligen in der Brera zu Mailand; eine p
 Transfiguration in den Uffizien, welche den Gedanken Giov. Bellini's q
 (S. 835, b) in den Styl der neuen Zeit übersetzt zeigt. [In Brescia r
 selbst nur die treffliche Anbetung der Hirten in S. Barnaba; ein ähnl-
 liches verdorbenes Bild im Vorraum der Sacristei von S. Giobbe in s
 Venedig. — In der k. Sammlung zu Turin eine heil. Familie, fälsch-
 lich Pordenone und eine harte und grelle Anbetung der Hirten, fälsch-
 lich Tizian genannt. — Eine sehr anziehende Ruhe auf der Flucht mit
 einem Blick auf Venedig im Pal. Albani zu Urbino. — In der Ambro- t
 siana zu Mailand eine Verklärung, Lomazzo (!) genannt. — Der Maler
 der zwei h. Einsiedler in der Akademie zu Venedig, Nr. 258, aus Pal. u
 Manfrin, von 1510, *Jacobo Savoldo*, wahrscheinlich ein Bruder des Ge-

nannten. — Mr.] — Ungleich bedeutender ist ein anderer brescianischer Nachfolger Tizians :

Moretto (eigentlich *Alessandro Bonvicino*) dessen Blüthe das zweite und dritte Viertel des XVI. Jahrh. umfasst. Er scheint früher Schüler jenes Sacchi von Pavia (S. 826) gewesen zu sein, später dagegen auch Eindrücke der römischen Schule — glücklicher als irgend ein anderer Oberitaliener — in seine Darstellungsweise aufgenommen zu haben. — Zunächst ist es eine durchgehende und merkwürdige Wahrnehmung (zuerst von Waagen, dann von Schnaase ausgesprochen und motivirt), dass der venezianische Goldton bei den meisten Malern der Terraferma zum Silberton wird. — Was Moretto insbesondere betrifft, so ist wohl nicht zu läugnen, dass er an höhern Gedankeninhalt und Adel der Auffassung alle Venezianer, gewisse Hauptleistungen Tizians ausgenommen, aufwiegt. Seine Glorien sind würdiger und majestätischer, seine Madonnen grossartiger in Bildung und Haltung, auch seine Heiligen stellenweise von höchst grandiosem Charakter. — Etwas den wichtigsten Bildern in Berlin und Frankfurt [und der h. Justina in Wien!] gleich zu Schätzendes möchte Italien indess (Brescia ausgenommen) kaum mehr besitzen. — [Moretto's Bilder in Brescia wiegen allerdings eine ganze Galerie auf. Die Kirchen S. Clemente, SS. Nazaro e Celso, S. Eufemia, Duomo vecchio, S. Faustino in riposo, S. Francesco, S. Maria delle grazie, S. Giuseppe, S. Giovanni Evang., S. M. Calchera, S. M. de' miracoli, S. Pietro in oliveto bieten sämmtlich eines oder mehrere Bilder des unvergleichlichen Meisters. Unter den 5 Bildern in S. Clemente zeugt die kostbare h. Conversation von fünf heiligen Jungfrauen, dann die h. Ursula mit ihrem Gefolge Zeugniß von des Meisters zart empfänglicher Natur, welcher weibliche Charaktere vor allem gelangen. Auch in der blonden zarten Gestalt des h. Michael in SS. Nazaro e Celso erreicht er ein Wunder von Liebreiz. Ein liebenswürdiges Werk, S. Nicolaus Schulkinder vor den Thron der Madonna führend, in S. M. de' miracoli, 1. Cap. r. v. Eing. — Bei dem h. Hieronymus (von 1530) in S. Francesco stört die übelangebrachte Eleganz. — Mr.] Die grosse Madonna in den Wolken mit drei Heiligen in der Brera ist ein edles Bild, aber gerade die Hauptfigur hat hier etwas Trübes. (Ebenda mehrere Bilder mit einzelnen Heiligen). — Das wichtigste Bild in Venedig befindet sich in S. Maria della Pietà (an der Riva) in einer Nonnentribune über dem Portal; es ist Christus beim Pharisäer, die Scene steng symmetrisch angeordnet. In der

Akademie die Einzelfiguren des Petrus und Johannes, auf landschaft-
lichem Grunde, frühe, fleissige Bilder von schönem Ausdruck (aus
Pal. Manfrin). [Die auf seinen Namen benannten Bilder der Uffizien
gehören ihm nicht an; dagegen besitzen S. Andrea zu Bergamo, S.
Giorgio maggiore zu Verona und S. M. maggiore zu Trient Werke
seiner Hand; ein ähnliches seit kurzem die Sammlung des Vaticans
zu Rom. — Mr.] — Im Pal. Brignole zu Genua das Capitalporträt
eines Botanikers, an einem Tisch mit einem Buch und Blumen, hinten
Gemäuer, datirt 1533 [und bezeichnet. — Moretto erscheint auch im
Porträt als überlegenes Vorbild seines Schülers Moroni; so in den
schönen Bildnissen im Hause Fenaroli und in der städt. Galerie zu
Brescia. — Mr.]

Moretto's Schüler war der Bergamaske *Gio. Battista Moroni*, als
Porträtmaler eine höchst eigenthümliche Erscheinung. Weit entfernt,
den Menschen auf venezianische Art in festlich erhöhter Stimmung
darzustellen, fasst er ihn zwar im höchsten Grade geistreich und wahr
auf, erlässt ihm aber keine einzige von den Falten, welche das Schick-
sal in das Antlitz gegraben hat. [Ich möchte minder das Aengstliche
und Kleine an Moroni's Naturauffassung als vielmehr die spätere Flau-
heit und den rothen Ton seiner Bildnisse rügen. — Mr.] In den Uffizien
ein Schwarzgekleideter in ganzer Figur, mit einem flammenden Becken
(1563), und die unvergleichliche Halbfigur eines Gelehrten, des „Ge-
lehrten als solchen“; das vor ihm liegende Buch ist vielleicht Schuld
daran, dass der etwa 45 jährige Mann schon wie ein Sechziger aussieht.
— Zwei andere, nicht ganz so treffliche Gelehrtenporträts im Pal. Man-
frin. (?) — Anderes in der Akademie von Venedig u. a. a. O. [Ein vor-
treffliches Männerbildniss von 1565 in der Brera, Nr. 137, noch schöner
das des Canonicus Lud. di Terzi in der Sammlung Fenaroli zu Brescia.
Mehreres in der öffentl. Sammlung (Gal. Tosi) daselbst. — Mr.]

Girolamo Romanino's Thätigkeit gehört ebenfalls meist Brescia
an. [Er ist in dem Ort Romano in der Provinz Brescia geboren und in
Brescia gebildet — Fr.] Mit Ausnahme einer Grablegung vom Jahr
1510 im Pal. Manfrin, kenne ich nur ein Bild von ihm, welches das
schönste Gemälde von ganz Padua ist. Madonna thronend zwischen
zwei Engeln und vier Heiligen, vorn ein Engel mit Laute; in dieser
alterthümlichen Anordnung aber lebt die volle Schönheit des XVI.

Jahrh. Ehemals in der Capelle S. Prodocimo oder dem Capitelsaal bei S. Giustina¹⁾, jetzt in der städt. Galerie daselbst. [Ebenda ein dem Moretto nächst verwandtes Altarbild von 1521. — Dem Bild aus S. Giustina an Schönheit ebenbürtig ist das herrliche Werk auf dem Hauptaltar von S. Francesco zu Brescia, die Jahrzahl 1502 auf dem prachtvollen Rahmen. (s. oben S. 270, b.) — Vor dem Bild in S. Giovanni Ev. daselbst, die Vermählung der Jungfrau, möge man beim Vergleich mit den nahe dabei aufgestellten Werken des Moretto die fast derbe Kraft und glühende Farbe Romanino's gegen die Zartheit und den Silberton jenes Zeitgenossen abwägen. — Wandgemälde des Meisters kommen in der Umgegend von Brescia vor; in Trient sind von ihm die Wandgemälde der ehem. fürstbischöflichen Residenz. — Mehrfach tragen seine Bilder falsche Namen, so die Giorgione benannte h. Familie mit dem kl. Tobias in der Ambrosiana. — Mr.] — Von Romanino's brescianischen Schülern wurde *Lattanzio Gambara* schon als Decorator genannt (S. 297, c); *Girolamo Muziano*, später in Rom Nachahmer Michelangelo's, behielt noch bis in seine manierirten Sachen ein wenigstens halbvenezianisches Colorit; am kenntlichsten vielleicht in der „Verleihung des Amtes der Schlüssel“, in S. M. degli Angeli zu Rom (beim Eingang ins Hauptschiff, links.)

[Von Romanino scheinen die Maler von Cremona die stärksten Eindrücke empfangen zu haben. — Hier malten im Dom *Gian Francesco Bembo*, *Altobello Melone*, *Christoforo Moreto* 1515 bis 20 mit und neben Romanino ganz in seinem Geiste. Seinem Einfluss, untermischt mit dem des G. Romano, unterlagen auch die *Campi*, deren Haupt *Galeazzo* noch ganz in der Anschauungsweise des *Boccacino* (s. oben S. 838) befangen war. Bilder in S. Agata, S. Agostino und S. Abondio. Von seinen Söhnen *Giulio* und *Antonio*, sowie von seinem Vetter *Bernardino* (dem Lehrer der *Sofonisbe Angussola*) zahlreiche meist wenig erfreuliche Werke in Cremona; ausnahmsweise gut Giulio's Hochaltar in S. Abondio, 1527, Madonna mit den h. Rittern Nazaro und Celso, von voller venezianischen Farbenschönheit. Die Wandmalereien desselben Künstlers in S. Margarita, von 1547 sind kalt und gespreizt. Geringere Meister *Thomas de Alenis*, *Bernardino Ricca* findet man in S. Pietro und im Dom. — Die Werke der sechs Schwestern

* (1 Bei diesem Anlass: der Crucifixus in einem andern alten Capitelhaus des Klosters, und das Gethsemane in einem hintern Gange desselben sind treffliche Fresken eines ungenannten venezian. Malers nach 1500.

Angussola meist im Ausland. Das Selbstporträt der *Sofonisbe* in den a
Uffizien, Nr. 400; von *Lucia* ein reizendes Bildniss ihre Schwester b
Europa in der Gallerie Tosi zu Brescia. — Mr.]

Nicht Schüler, sondern Nebenbuhler Tizians, übrigens in der
Auffassung so ganz Venezianer wie alle Uebrigen war *Giovanni An-*
tonio (Licinio Regillo da) Pordenone (geb. um 1484, gest. 1539). Als
Frescomaler, bei S. Stefano zu Venedig, wurde er schon (Seite 294, a)
genannt; seine Gewölbefresken in der Madonna di Campagna zu c
Piacenza habe ich leider nur in tiefer Dämmerung gesehen. [Es sind
die letzten Werke des Meisters; trotz vielfacher Uebertreibung und
Zerfahrenheit der Form doch gross gedacht und in vieler Beziehung an-
sprechend. Ein stattliches Werk sind die Wandmalereien des Domes von p
Treviso, bez. (der Künstler nannte sich damals *Corticellus*) 1520. — Mr.]

Die höhere geistige Bedeutung an irgend einem Vorgange hervor-
zuheben, war wohl so wenig Pordenone's Sache als die der Schule über-
haupt, allein er ist ganz besonders frisch und lebendig in der Auffassung
des äussern Lebens und hat in der Carnation, zumal wo sie im Helldunkel
erscheint, eine solche eigenthümliche warme Weichheit (morbidezza,
Mürbheit) wie kein Anderer der Schule. — Sein Hauptwerk in Venedig e
(Akademie), S. Lorenzo Giustiniani von andern Heiligen und Ordens-
brüdern umgeben, hat wohl eine etwas gesuchte Dramatik; die Santa
conversazione sieht trotz aller Blicke und Gesten danach aus, als
wüssten die Leute nicht recht, was sie einander zu sagen haben; — eine
Madonna mit Heiligen, ebenda No. 486, befriedigt als reines und sehr
schönes Existenzbild viel mehr; — ebenda fünf schwebende Putten
auf Wolken. — [Ein schönes Jugendwerk scheint mir ebenda Nr. 110,
Madonna mit Heiligen, dem Cordeliagli zugeschrieben. — Mr.] Ein
herrliches Altarbild, S. Catharina mit S. Sebastian und S. Rochus, in f
S. Giovanni Elemosinario (Cap. rechts vom Chor). [Leider sehr ver-
dorben.] — Mehreres in S. Rocco. — In den Angeli zu Murano: das g
Hochaltarbild (?). — Im Pal. Doria zu Rom: die Tochter des Herodes h
mit ihrer Magd, ein herrliches, gut erhaltenes Halbfigurenbild; sie
ist von der hohen venezianischen Schönheit, dabei klug und kalt,
auch das Haupt des Täufers höchst edel venezianisch. [Ein Doppel-
gänger dieses Bildes, von der Hand des Seb. del Piombo oder gar
Giorgione bei Mr. Th. Baring in London. Die Wiederholung in Pal.
Doria möchte ich der malerischen Behandlung nach eher für ein Werk

des *Romanino* halten, welchem in guter Stunde so Ausgezeichnetes gelingen konnte. Ebendas. eine h. Familie mit Catharina, Prima maniera di Tiziano genannt, halte ich für eine Jugendarbeit P.'s. — Mr.] — Im Pal. Pitti: eine Santa conversazione in Halbfiguren, von höchster Pracht und Harmonie der Farbe. — [Die Bilder in den Uffizien: ein vorzügliches männliches Porträt, und eine improvisirte, in den Formen ziemlich stumpfe, aber gluthfarbige Bekehrung des Paulus (Breitbild) sind zweifelhaft.]

[Pordenone's schönste Jugendwerke lernt man auf dem lohnenden Ausflug nach Friaul kennen. In Conegliano an einer Mauer der (zerstörten) Kirche S. Antonio, eine Heilige von 1514; die Madonna unter der Halle des Rathhauses zu Udine von 1516 noch von unvergleichlicher Schönheit, weltlich reizend, ohne gerade sinnlich zu sein; ebendasselbst zwei Orgelflügel mit alleg. Figuren und Engeln. — In Casarsa Wandmalereien im Chor des Domes, mit dem P. eigenen Grundzug des Würdevollen; Ritterlichen und Vornehmen, und ein Altarbild auf die Wand gemalt. — In Spilimbergo 4 Orgelflügel in Leimfarbe mit der Himmelfahrt der Jungfrau, die Apostel fast dem Rubens verwandt, und der Bekehrung Pauli, von 1524. — In seinem Geburtsort Pordenone ein schönes und strenges Jugendwerk, Madonna mit S. Christoph: S. Joseph u. die Familie des Stifters unter ihrem Mantel; im Dom, erste Cap. und ebendasselbst hinter dem Hauptaltar ein ungeheures aber sehr verdorbenes Werk; das Grossartigste aber, was P. geschaffen, ein Altarbild aus S. Gottardo, jetzt im Stadthaus daselbst, drei Heilige mit zwei musicirenden Engeln; man sieht, wie der eine dem andern den Ton angiebt. Ebenda ein von der Wand abgenommenes Fries mit einem Bauerntanz. — In der Hauptkirche zu Torre, einer Art Vorstadt von Pordenone, eine schöne Madonna mit Heiligen.

Auch Cremona besitzt im Dom, vorn am Eingang, eine reizend jugendliche Madonna mit dem schwarz gekleideten Stifter u. Heiligen. Leider ist auch eine rohe und hässliche Kreuzigung über dem Eingang des Domes sicher von P. — Schliesslich sei der schöne S. Georg zu Pferde im Palast des Quirinals zu Rom erwähnt. — Mr.]

Giov. Antonio's Bruder oder Verwandter *Bernardino Licinio da Pordenone* scheint der Urheber mehrerer Familienbilder zu sein, welche einen Künstler (Bildhauer oder Maler? — vielleicht den Giov. Antonio?) umgeben von seinen Angehörigen und Schülern darstellen; eines im Pal. Borghese zu Rom, (eines im Pal. Manfrin?) ein drittes in

England; das erstgenannte ein in jeder Beziehung ausgezeichnetes Vorbild dieser Gattung. [Ebendasselbst, venez. Schule genannt, Saal XI. No. 42, h. Familie mit Heiligen Mr.] — Sein bestes Altarbild, eine thronende Madonna mit Heiligen, meist Mönchen, in den Frari, erste Cap. links vom Chor; ohne besondern Adel des Gedankens oder des Ausdrucks ein Kleinod durch Farbenpracht und Lebensfülle; — auch ein Halbfigurenbild der Madonna mit 3 Heiligen, dem Stifter und dessen Gattin im Pal. Manfrin, ist behandelt wie der schönste und freiste Palma Vecchio; ebenda eine heil. Familie im Freien mit einem betenden Mönch. [In Rom, Gal. Sciarra, No. 8, Salome mit ihrer Mutter und dem geharnischten Henker, der das Haupt des Täufers hält, Giorgione genannt. — Im Pal. Doria, S. V. Nr. 22, eine heilige Familie, mit Anklängen an Paris Bordone. — In Pal. Balbi-Piovera zu Genua trägt eine grosse h. Familie mit Stiftern den Namen Tizian; zwischen Bernardino und seinem Bruder schwankend, möchte ich es dem Erstern zuschreiben, dessen Meisterstück es neben dem Bild der Frari sein würde!

Von Giov. Ant. P. nicht zu trennen ist sein Schüler und Schwiegersohn *Pomponio Amalteo* (1505 bis nach 1583). Das Bedeutendste seiner zahllosen Werke die Ausmalung des Chors in S. Vito, von 1535, fast wie Pordenone's eigene Arbeit; genreartig aufgefasste Darstellungen aus der Jugendgeschichte Christi und der Jungfrau.

Bei diesem Anlass erwähne ich einige Malereien im Friaul, welche trotz der Abhängigkeit von Venedig dennoch im heimischen Boden wurzeln. Von den ältern: *Domenico di Tometio (da Tolmezzo)*, ein Bild von 1479, im Stil der Vivarini, in der Sacristei des Domes von Udine. Besser ist *Giov. di Martino da Udine*, verschieden von dem ber. Schüler Rafaels. (Altarbild im Dom zu Udine u. A.) — *Pellegrino da San Daniele* (eigentlich *Martino da Udine*); die Cap. S. Antonio di Padua zu S. Daniele ganz von ihm mit Geschichten ausgemalt. In der Madonna di Strada bei S. Daniele eine schöne h. Jungfrau al fresco; ein Hauptwerk in S. M. de' Battuti zu Cividale, Madonna mit Heiligen von 1529. Ein Jugendbild im Dom zu Udine: S. Joseph mit dem Christkind und dem knabenhaften Johannes; Monastero maggiore zu Cividale ein Johannes d. T., diese beiden von 1500 u. 1501. — Pellegrini's Schüler war *Sebastiano Florigerio* (Ak. zu Venedig. No. 389). — *Girolamo da Udine* erscheint als etwas geringerer Nachahmer Cima's; eine bez. Krönung

a der Jungfrau, im Vorzimmer des Stadthauses zu Udine. — Noch verdient *Francesco Beccaruzzi* aus Conegliano Erwähnung, dessen
 b grosses Altarbild in der Akademie zu Venedig: S. Franciscus mit Heiligen, an Tizian und Giac. Bassano erinnert. — Mr.]

Paris Bordone (1500—1570), zuerst Nachahmer des Giorgione, dann rückhaltlos des Tizian, ist in den Bildnissen bisweilen den
 c Grössten gleichzustellen. [Seine schwer zu schildernde, entschiedene Eigenart unterscheidet ihn von allen Vorbildern; weich, anmuthig und vornehm, fast immer würdig, nie streng und feierlich, schafft er bezaubernde Göttinnen, selten Heilige von innerem Ernst. Seine Stärke liegt nicht im Nackten; seine pflirsichblüthenfarbigen schillernen Gewänder aber verbinden sich mit dem rosigen Fleishton und der kraus behandelten Landschaft von gesättigtem Grün zu bestechendster Gesamtwirkung. Im Porträt ist er ausgezeichnet.
 d Sein schönstes Bildniss in den Uffizien ist das eines jungen Mannes,
 e Nr. 607. Vortrefflich im Pal. Pitti die dicke „Amme des Hauses Medici“, Nr. 109. (Die ihm daselbst zugeschriebene Ruhe auf der Flucht, Nr. 89, übrigens ein reizendes Bild, eher von *Bonifazio*.) — Mr.] —
 f Im Pal. Brignole zu Genua das wunderbare Porträt eines bärtigen Mannes in schwarzem Kleid mit rothen Aermeln, an einem roth-bezogenen Tisch, in der Hand einen Brief, hinten eine Balustrade; ebenda eine Frau in rosenfarbenem Unterkleid und goldstoffnem
 g Oberkleide¹⁾. — Grössere Darstellungen heil. Scenen sind nicht
 h seine Sache; in dem Abendmahl zu S. Giovanni in Bragora (nach der ersten Cap. rechts) sehen die Geberden aus wie ein Abhub von Reminiscenzen aus den Werken besserer Meister; — das Paradies (in
 i der Akademie) ist ein ganz schwaches Werk; — dagegen verdankt
 k man dem Bordone das am schönsten gemalte Ceremonienbild, welches überhaupt vorhanden sein mag (Akad. von Venedig): der Fischer, welcher dem Dogen in Gegenwart einer erlauchten Versammlung einen Ring überreicht, den ihm S. Marcus gegeben. Dieses Werk ist gleichsam die reifste, goldenste Frucht der mit *Carpaccio's* Historien

* ¹⁾ Mehrere gute venezianische Porträts dieser goldenen mittlern Zeit der Schule, beiläufig gesagt, im Pal. Capponi zu Florenz.

(S. 830) beginnenden Darstellungsweise, auch in Beziehung auf die Prachtbauten, zwischen welchen die Thatsache vor sich geht.

[Die grosse h. Familie im Pal. Brignole zu Genua ist sehr bedeutend, doch arg misshandelt, wie leider auch in Turin Nr. 161 ein schönes Weib mit Kirschen im Schooss, ein Eichkätzchen an der Kette. — P. B.'s Vaterstadt Treviso besitzt ein Hauptwerk in der grossartigen Anbetung der Hirten im Dom, mit dem Zug der heranahenden drei Könige in der Ferne; in der Sammlung des Hospitals eine h. Familie, als Palma Vecchio aufgeführt. — In Venedig eine treffliche kleine Madonna mit Heiligen, in der Gal. Giovanelli. — Vier Bilder in der Brera zu Mailand; in S. Celso daselbst eine ausgezeichnete h. Familie. — In Rom, Pal. Colonna, eine h. Familie mit der prachtvollen Gestalt des h. Sebastian, eine, Bonifazio genannte, kleine h. Familienscene mit S. Anna und S. Hieronymus, von seiner schönsten Art. Endlich im Pal. Doria daselbst eins der charakteristischen Halbfigurenbilder, Mars mit Venus und Amor.]

Von Paris B.'s einzigem Schüler, *Francesco de Dominicis*, eine durch die malerischen Trachten und die Ansicht des alten Doms interessante Prozeßion in der Sacristei des Domes zu Treviso. — Mr.]

Von *Battista Franco*, der auch in Rom nach Michelangelo studirt hatte, ist oben (S. 286, a) bei Anlass der decorativen Malerei, welcher er seinem Talente gemäss am ehesten angehört, die Rede gewesen.

In der zweiten Hälfte des XVI. Jahrhunderts, als alle andern Schulen in den tiefsten Verfall gerathen waren, hielt sich die venezianische noch in einer bedeutenden Höhe durch die grössere Vernunft der Besteller, durch die Unerschöpflichkeit des Naturalismus und durch die fortdauernde Praxis der Reizmittel des Colorites. Trotzdem macht sie jetzt einen wesentlich andern Eindruck. Wir versparen das Werk der ganzen Schule, die Ausmalung des Dogenpalastes, auf das Ende und nennen hier zuerst die übrigen Werke der betreffenden Künstler.

Der erste, welcher der Schule eine neue Richtung gab, war *Jacopo Tintoretto* (eigentlich *Robusti*, 1512—1594). Früher Schüler Tizians und von Hause aus sehr reich begabt, scheint er ganz richtig empfunden zu haben, woran es in Venedig fehlte, und drängte nun auf eine mächtig bewegte, dramatische Historienmalerei hin. Er stu-

dirte Michelangelo, copirte auch bei künstlichem Licht nach Gypsabgüssen und Modellen, nicht um seine venezianische Formenbildung zu idealisiren, sondern um sie ganz frei und gelenk zu machen für jede Aufgabe und um ihr durch die wirksamsten Lichteffecte eine neue Bedeutung zu geben. Glücklicherweise blieb er dabei in seinem tiefsten Wesen Naturalist. Jene Verschleppung der Manieren der römischen Schule blieb wenigstens der guten Stadt Venedig erspart. Unter diesen Umständen büsste er bloss das venezianische Colorit in vielen seiner Werke ein, als welches mit der starkschattigen Modellirung an sich unverträglich ist, auch vielleicht bei Tintoretto technischen Neuerungen unterliegen müsste. Man darf sich wohl wundern, dass in so vielen Fällen seine Farbe überhaupt gerettet, ja dass ein Helldunkel vorhanden ist. Manches freilich erscheint ganz entfärbt, dumpf, bleiig. — War er nun aber der Poet, welcher das Recht gehabt hätte zu seinen grossen Neuerungen? Es steckte in ihm neben vielem Grossen doch auch eine gewisse Roheit und Barbarei der Empfindung; selbst seine künstlerische Moralität schwankte oft, sodass er bis in die gewissenloseste Sudelei versinken konnte. Es fehlt ihm die höhere Gesetzlichkeit, die der Künstler, besonders bei Wagnissen und Neuerungen, sich selber geben muss. Bei seinen ungeheuren Unternehmungen, die an bemaltem Quadratinhalt vielleicht das Zehnfache von dem ausmachen, was die Frucht von Tizians hundertjährigem Leben ist, kommt man auf die Vermuthung, dass er dergleichen als Mindestfordernder accaparirt und grossentheils als Improvisator durchgeführt habe.

Es giebt von ihm zunächst treffliche Bildnisse, welche in Venedig noch nicht sorglos gemalt werden durften. — [Im Palazzo Pitti: die Halbfigur eines alten Mannes im Pelzrock Nr. 65, von strahlender Schönheit, — ebendasselbst eine ausgezeichnete Kreuzigung. — Mr.] — Das con Amore gemalte des Jac. Sansovino und das ebenfalls sehr ausgezeichnete eines bärtigen Mannes in rothem Staatskleid etc. in den Uffizien; andere überall. [Prachtvoll das lebensgr. Bildniss eines jungen Durazzo im gleichnamigen Palast zu Genua.] — Sodann sind überhaupt Werke seiner frühern Zeit durch den vollen tizianischen Goldton ebenso schätzenswerth als die irgend eines andern Nachfolgers des grossen Meisters; so das naive Bild: Vulcan, Venus und Amor, im Pal Pitti, dessen Gleichen man in Venedig kaum finden wird. [Ebenso schön, mit Tizians goldenen Pinsel gemalt, eine Leinwand mit einem männlichen und drei weibl. Brustbildern, die sich von einer

Engelsglorie abheben, im Pal. Colonna zu Rom. Dort auch ein a
sitzender ältl. Mann mit Aussicht auf die Lagunen im Abendlicht, und
ein stark nachgedunkelter Narciss an der Quelle. — Mr.] Auch die
Deckenstücke aus ovidischen Metarmorphosen in der Gallerie von b
Modena sind noch ziemlich farbenreich. In Venedig gehört am ehe-
sten hieher das Wunder des heil. Marcus, der einen gemarterten c
Sclaven aus den Händen der Heiden rettet (Akademie). Hier geht T.
vielleicht zum erstenmal über alle bisherigen venezianischen Ab-
sichten hinaus; die Scene ist ungleich bewegter und confuser; der
Künstler sucht Verkürzungen der schwierigsten Art auf und verräth
z. B. in dem hässlich kopfabwärts schwebenden Heiligen, dass alle
höhere Auffassung ihm nichts gilt, sobald er seine äusserliche Meister-
haftigkeit an den Tag zu legen Anlass hat. (Rubens hat viel nach
diesem Bilde studirt.) — Dann eine ebenfalls noch schön gemalte aber
frivole Darstellung der Ehebrecherin, welcher man es ansieht, dass sie
den gemeinen Christus nicht respectirt. (Ebenda.) — Ein anderes d
Werk der noch guten Palette: die Geschichten des wahren Kreuzes, a
im rechten Querschiff von S. M. Mater Domini. — Auch die grosse
Hochzeit von Cana in der Sacristei der Salute (kleineres Exemplar in e
den Uffizien); ein stattliches Genrebild von häuslichem Charakter
(nicht von fürstlichem wie bei Paolo Veronese), wobei wenigstens das
Wunder und seine Wirkung löblicher Weise in den Vordergrund ver-
legt sind. — Von den 56 zum Theil colossalen Bildern, womit T. die f
ganze Scuola di S. Rocco angefüllt hat, ist hauptsächlich die grosse
Kreuzigung (in der sog. Sala dell' Albergo) noch schön gemalt und
theilweise auch im Gedanken bedeutend. Hier lernt man denn auch
die hochwichtige historische Stellung T.'s vollständig kennen; er zu-
erst gestaltet (besonders in der grossen obern Halle) die heilige Ge-
schichte von Anfang bis zu Ende im Sinne des absoluten Naturalis-
mus um, vielleicht mit dem Zwecke, unmittelbarer zu ergreifen und
zu rühren. Für diese Absicht sucht er das Auge durch schöne Köpfe
zu gewinnen; dagegen wird er nicht inne, wie der Missbrauch der
Füllfiguren den wahren und grossen Eindruck aufhebt; er fällt in
seinem Eifer der Verwirklichung auf die gemeinsten Züge, wie denn
z. B. das Abendmahl kaum je niedriger aufgefasst worden ist; bei
der Taufe im Jordan drückt Johannes dem Christus die Schulter her-
ab; bei der Auferweckung des Lazarus sitzt Christus ganz bequem
in der Ecke unten. Die meisten Bilder, mit Ausnahme der Sala dell'

Albergo, sind höchst nachlässig und schnell gemalt. In denjenigen der untern Halle ist das Landschaftliche zu beachten; scharfe phantastische Lichter an den Rändern der Bäume und Berge. Einen ungeschickten Wetteifer mit Michelangelo findet man am ehesten in dem grossen mittlern Deckenbild der obern Halle, welches die eiserne Schlange darstellt. — Mit den Gemälden dieser Scuola gab T. den Ton an für die ganze monumentale Malerei Venedigs in den nächsten Jahrzehnten (von den 1560er Jahren an); er selber nahm noch Theil an der Ausschmückung der Capella del Rosario (links an S. Giovanni a Paolo), welche als Denkmal des Sieges von Lepanto errichtet wurde, hauptsächlich aber an derjenigen des Dogenpalastes. Den decorativen Werth dieser Arbeiten haben wir oben (S. 290, g) festzustellen gesucht. Wo sich einmal der ganze Styl so sehr von der Auffassung, die beim Fresco die allein mögliche ist, abgewandt hat, da bleibt in der That kein anderer Ausweg offen, als dieser. — Im Chor von S. M. dell' Orto zwei Colossalbilder, die Anbetung des goldenen Kalbes und die letzten Dinge; roh und abgeschmackt. — Im linken Querschiff von S. Trovaso ein Abendmahl, zum gemeinsten Schmaus entwürdigt. — Auf allen Altären von S. Giorgio maggiore Sudeleien, d welche dem T. zu ewiger Schmach gereichen.

Von seinen Schülern ist sein Sohn *Domenico* in seinem Naturalismus meist um einen Grad gewissenhafter. — Der Peruginer *Antonio Vassilacchi* genannt *l'Aliense*, brachte T.'s Styl in seine Heimath (10 e grosse Geschichten Christi an den Oberwänden des Hauptschiffes von S. Pietro de' Cassinensi in Perugia.) [Eher den Schülern des Paolo Veronese zuzuzählen.]

Neben Tintoretto repräsentirt der grosse *Paolo Veronese* (eigentlich Caliarì, 1528 — 1588) die schönere Seite der venezianischen Malerei.

Er war hervorgegangen aus der bereits von Venedig her berührten Schule seiner Vaterstadt, wo sich immer einige Localmaler, früher mit sehr bedeutenden (S. 823 u. 962), später wenigstens mit nicht zu verachtenden Leistungen (S. 979, a) hervorthaten. Von seinen nächsten Vorgängern findet man in Verona eine Menge Werke. Von Torbido's Schüler *Giambattista del Moro* z. B.: in S. Nazaro e Celso f die Lunetten über den meisten Altären; in beiden Seitenschiffen von g S. Stefano einfarbige Fresken aus der Legende des Heiligen. — Von

Domenico Ricci, gen. *Brusatorci*: ebenfalls in S. Stefano die schwarzen Kuppelmalereien und das Fresco über der rechten Seitenthür, der Heilige umgeben von den unschuldigen Kindlein, welche wie er als „Erstlinge des Marterthums“ bezeichnet werden; zu S. M. in Organo die Fresken der Cap. 1. vom Chor; in S. Fermo die Lunette des 1. Alt. r., mit der Enthauptung eines heil. Bischofs. [Wer mit dem Namen Domenico Br. einen Begriff verbinden und ihn achten lernen will, der versäume nicht, in Verona den Palast Ridolfo zu besuchen, wo Domenico an den Wänden des Hauptsals den Aufzug „la Gran Cavalcata“ Carls V. und Clemens VII. in Bologna, von 22. Febr. 1530, vorgestellt hat und zwar auf eine Weise die an geistreicher Lebendigkeit nichts zu wünschen übrig lässt, von durchaus heller Färbung. — Mr.] — Von *Paolo Farinato*: sämmtliche, zum Theil ganz bedeutende Fresken im Chor von S. Nazaro e Celso. — Von Paolo Caliari's nächstem Lehrer *Antonio Badile*: ein Bild in der Pinacoteca, zwei Engel, die den todten Christus ins Grab senken, bez. 1556.) [ein Jugendwerk in SS. Nazaro e Celso; in der Galerie zu Turin, Nr. 85, eine vortreffliche Darstellung im Tempel, ein sehr belehrendes Bild worin einerseits das Studium Caroto's, Gir. dai Libri's und Mocetto's zu Tage tritt, anderseits der Vorläufer P. Veronese's, namentlich in der Architektur, sich nicht verkennen lässt. — Mr.] Allein Paolo verdankt sein Bestes wesentlich dem Vorbilde Tizians und Venedigs überhaupt.

Paolo's Grösse liegt darin, dass er, den wahren Genius der venezianischen Schule erkennend, nicht eine bewegte Historienmalerei auf den anders gearteten Stamm zu pflanzen suchte wie Tintoretto, sondern die Existenzmalerei auf eine letzte, unübersteigliche Stufe hob und auch das Colorit diesem gewaltigen Problem gemäss zu steigern vermochte.

Seine Charaktere sind nicht höher, erhabener als die der bessern Vorgänger, besitzen aber den Vorzug eines so freien, unbefangenen, absichtslosen, lebensfrohen Daseins wie wohl bei keinem andern Maler der Welt ¹⁾. In den *Sante Conversazioni* befolgt er die Anordnung der spätern Werke Tizians; die Heiligen sind z. B. zwanglos

¹⁾ Wer brachte die Venezianer etwa seit den 1540er Jahren darauf, den Weibern jene oft fast unförmliche Ueppigkeit zu geben? Auch der spätere Tizian ist nicht frei davon, und bei Paolo giebt es sogar höchst auffallende Bildungen dieser Art. Lüsterheit zu erregen hat sich die Kunst oft hergegeben, allein dass man ge-

a um das Postament gruppiert, auf welchem die Madonna sitzt. Akad.
 b von Venedig; S. Francesco della vigna, 5. Cap. 1.) Das schönste die-
 ser Bilder: S. Cornelius, S. Antonius Abbas und S. Cyprian nebst
 c einem Geistlichen und einem Pagen, findet sich in der Brera zu Mail-
 land. — In den erzählenden Bildern geht der allgemeine vene-
 zianische Mangel an genügender Entwicklung der Figuren bis zur
 Unverständlichkeit; Haltung und Schritt aber haben oft etwas son-
 derbar Schwankendes [und für gewisse schräge, durch den Rahmen
 oder die Architektur abgeschnittene Halbfiguren muss Paolo eine
 eigene Vorliebe besessen haben.] Allein Paolo hat, wo er sich an-
 strengt, edlere dramatische Gedanken als die übrigen Schulgenossen,
 d wie man am besten in S. Sebastiano zu Venedig sieht, welche Kirche
 eine sehr grosse Anzahl Bilder von ihm, die trefflichsten und grössten
 e im Chor, enthält. Vollends sind die Hochaltarbilder von S. Giustina
 f zu Padua und von S. Giorgio in Braida zu Verona, mit den
 Martyrien der genannten Heiligen, Meisterwerke ersten Ranges; Pa-
 olo dämpft das Ereigniss so weit als möglich zum Existenzbild, mässigt
 sich im Pathos auf das Behutsamste, meidet die Excesse des Natura-
 lismus, und behält auf diese Weise die nöthige Fassung um seine Farbe
 in siegreicher Prachtfülle vortragen zu können. Mit seinen weltlichen
 g Bildern verhält es sich nicht anders; die berühmte „Familie des
 Darius“ [aus dem Pal. Pisani a. S. Polo an die National-Gallerie nach
 London verkauft] wirkt nur deshalb so ganz zwingend, weil das
 Pathos auf das Nothwendigste beschränkt, der Moment zu einer blossen
 demüthigen Präsentation gedämpft ist. — Er wählt vorzugsweise
 h solche Ereignisse, die sich dem Ceremonienbilde nähern, wie die An-
 betung der Könige (Brera zu Mailand), die Königin von Saba (mit den
 i Zügen der Elisabeth von England, Uffizien, eine andere Darstellung
 k in der Galerie zu Turin); seine eigentlichen Ceremonienbilder werden
 wir im Dogenpalast kennen lernen. — Die ganz schwachen erzäh-
 lenden Bilder übergehen wir; es sind zumeist solche, in welchen auch die
 Farbe geringern Werth hat. (Ein unglückliches Roth hat z. B. oft
 alle Lasuren verzehrt.) Paolo wird zwar niemals roh wie Tintoretto,
 allein sehr nachlässig. — Die Geschichte der Judith (Pal Brignole in
 Genua) ist wenigstens noch ein prächtiges Farbenbild.

rade mit diesem Typus einem Durchschnittsgeschmack Genüge geleistet habe, bleibt räthselhaft. Rubens, der denselben auf seine Weise umdeutete, traf vielleicht schon eher den Sinn seiner Leute.

Am berühmtesten sind Paolo's Gastmähler, dergleichen er vom kleinsten bis zum ganz colossalen Maasstab gemalt hat. Sie erscheinen als nothwendige höchste Frucht der Existenzmalerei, welche hier die letzten historischen Fesseln abschüttelt und nur noch einen Rest von Vorwand braucht, um in ungehemmtem Jubel alle Pracht und Herrlichkeit der Erde, vor Allem ein schönes und freies Menschengeschlecht im Vollgenuss seines Daseins zu feiern. Für Speisesäle von Fürsten hätte Paolo vielleicht Bacchanalien zu malen gehabt und dabei seine Unzulänglichkeit in der idealen Zeichnung und Composition sowie im Affect geoffenbart: indem er aber für Klosterrefectorien malte, ergab sich als sichere Basis irgend ein biblisches Bankett, dessen ceremoniellen Inhalt er durch die schönste Einzelbelebung aufheben konnte. Die prachtvollsten architektonischen Oertlichkeiten und Perspectives bilden den Schauplatz, auf welchem sich die sitzende Gesellschaft und die bewegten Episoden in vollem Reichthum und doch ohne Gedränge ausbreiten können. Die besten und grössten dieser Bilder (im Louvre) sind vielleicht die ersten Gemälde der Welt in Betreff der sog. malerischen Haltung, in dem vollkommenen Wohlklang einer sonst überhaupt unerhörten Farbenscala¹⁾; allein die Scala der zu Einem Ganzen vereinigten Existenzen ist im Grunde ein noch grösseres Wunderwerk. Die heiligen Personen und die an sie geknüpften Ereignisse bleiben freilich Nebensache²⁾.

Venedig besitzt noch Ein Hauptwerk dieser Art: das Gastmahl a des Levi nach Ev. Marc. 2, 14 und Luc. 5, 27 (Akademie). — Eine Hochzeit von Kana in der Brera zu Mailand. — Ebenda: Christus beim b Pharisäer; in letzterer Scene, nach Luc. 7, 36, tritt bisweilen das Gastmahl ganz zurück neben der Episode der Sünderin, welche Christi Füsse abtrocknet. So in dem prächtigen Bilde der Turiner Galerie. — Nach Paolo's Tode verwertheten seine Erben seine Motive zu ähnlichen Bildern; ein grosses, unangenehmes Gastmahl beim Pharisäer c in der Akademie zu Venedig. — Paolo selbst, als er einst das Abend-

1) Die sehr verschiedenen, zum Theil orientalischen Trachten sind nicht aus Romantik angebracht, sondern um bei der Lösung des ungeheuern Farbenproblems freiere Hand zu haben.

2) [Wie der Meister sich über die unheilige Auffassung der biblischen Gegenstände vor dem Tribunal des Santo Uffizio, welches an „Narren, betrunkenen Deutschen, Zwergen und andern Albernheiten“ Anstoss nahm, zu verantworten hatte und sich entschuldigte ist ergötzlich zu lesen; s. Jahrb. f. Kunstwissenschaft. 1868.]

a mahl schilderte (S. Giuliano, Cap. links vom Chor), fiel fast in dieselbe Trivialität wie Tintoretto.

[Paolo's unmittelbare Schüler und Nachfolger verdienen nicht ganz mit Stillschweigen übergangen zu werden. Ausser seinem Bruder *Benedetto*, seinen Söhnen *Carletto* und *Gabriele* traten in seine Fusstapfen *Benfatto* (gen. *dal Friso*) sein Neffe, sowie dessen Verwandter *Maffeo Verona*, besonders aber der viel bedeutendere *Giambattista Zelotti* und der treffliche *Francesco Montemezzano*, beide aus Verona; endlich *Antonio Vassilacchi* aus Perugia, s. oben S. 1006, e, und *Gianantonio Fasolo* aus Vicenza. — Mr.]

Während Paolo die Existenzmalerei bis zu ihren höchsten Consequenzen emporführte, konnten auch die niedrigeren nicht ausbleiben. Das Genrebild, schon seit Giorgione durch das Novellenbild angekündigt, in zahlreichen einzelnen Versuchen bereits vorhanden, wird zu einer besondern Gattung durch *Jacobo Bassano* (eigentlich *da Ponte*, 1510—1592) und seine Söhne. Im Colorit sichtlich nach den besten Meistern gebildet obwohl sehr ungleich (vom Glühenden bis ins ganz Dumpfe), ergötzt diese Familie immer durch ihre bäurischen Idyllen in heimlicher Landschaft, welchen eine Parabel Christi, oder eine der vier Jahreszeiten oder ein Mythos u. dgl. weniger zum Inhalt als zum Vorwand dient. Die Schafheerden und die Geräthschaften, in welchen die Füße der handelnden Personen fast durchgängig verloren gehen, sind oft meisterhaft gemalt. Vieles aber ist reine Fabrikarbeit. In den Uffizien Einiges vom Bessern, auch das Familienconcert. — Zwei von den Söhnen, *Leandro* und *Francesco*, haben auch grosse Bilder heiligen Inhaltes gemalt, bisweilen naiv und rührend im Ausdruck, aber überhäuft, auf grelle Lichteffecte berechnet, roh gezeichnet. (Grablegung, in den Uffizien; — Auferweckung des Lazarus, in der Akad. von Venedig; — Abendmahl, in S. M. Formosa, b rechtes Querschiff; — Predigt Johannes d. T. in S. Giacomo dall' Orio, c rechtes Querschiff; — und Madonna mit Heiligen, ebenda beim 1. Alt l.: d — Marter der heil. Catharina, im Pal. Pitti; — Assunta, auf dem f Hochaltar von S. Luigi de' Francesi in Rom. — Endlich in der Pinacoteca von Vicenza; ein grosses halbrundes Präsentationsbild: S. Marcus und S. Laurentius empfehlen zwei knieende Beamte der Madonna; ein vorzügliches Werk, vielleicht von einem der Söhne.)

[Wer die Malerfamilie der *da Ponte* gründlich kennen lernen und ihre Entwicklung verfolgen wollte, müsste ihre am Fusse der cadorischen Alpen gelegene Vaterstadt Bassano aufsuchen. Hier besitzt die städt. Sammlung ein grosses Altarbild des alten *Francesco da Ponte* von 1509, mit schöner Landschaft; dem B. Montagna verwandt, dessen Schule er vermuthlich angehört. — Dann Jugendbilder seines Sohnes *Jacopo*, der den Namen Bassano zu Ehren brachte; ganz verschieden von den allgemein bekannten Arbeiten des Meisters, grosse bibl. Compositionen, ernst und würdig, am meisten den Bonifazio sich nähernd. — Ein Prachtbild aus J.'s reifster Zeit: die Ruhe auf der Flucht, mit anbetenden Hirten in der Ambrosiana zu Mailand. — Mr.]

Das Ausleben der venezian. Schule repräsentirt *Jacopo Palma Giovane* (1544 bis um 1628). Ein gewissenloser Maler von grossem Talent. Was er konnte, zeigt seine Auferweckung des Lazarus in der Abbazia (Cap. hinter der Sacristei). Seine übrigen Arbeiten, von welchen Venedig wimmelt, sind fast lauter Improvisationen. Wer sie durchgeht, wird neben den schnöden, von Tintoretto erborgten Manieren hie und da einen guten Gedanken und schöne Farbenpartien finden, aber als Ganzes lohnen sie diess Studium nicht. — Ungleich ehrlicher war *Alessandro Varotari*, gen. *Padovanino* (1590 bis 1650) auf das wahre Ziel der Kunst gerichtet, brachte es aber nicht über die Nachahmung Tizians und Paolo's hinaus und vermischte mit diesen Studien einen etwas leblosen Idealismus. Immerhin ist seine Hochzeit von Kana (Akademie) ein höchst achtungswerthes und schönes Werk.

Noch später stärkten sich einzelne Talente an dem Vorbild Paolo's und brachten zu guter Stunde sehr ansprechende Werke hervor. So *Lazzarini*, *Angeli*, *Fumiani*, auch *Tiepolo* (st. 1770), wenn er nicht schmiert. Von *Fumiani* (st. 1710) ist u. a. die ungeheure Deckenmalerei in S. Pantaleone merkwürdig, welche nicht mehr aus vielen einzeln eingerahmten Bildern, sondern aus Einer grossen Composition mit perspectivischer Anordnung in Pozzo's Art (S. 385) besteht, übrigens doch nicht al fresco, sondern auf aufgenagelten Tuchflächen gemalt ist; Thaten und Glorie S. Pantaleons enthaltend. — *Pietro Liberi* hängt in den Formen schon sehr von Pietro da Cortona ab. Sein Schüler war *Carlo Lotti* (st. 1698). — Von *Piazzetta's* Genrebildern wie von den Veduten der beiden *Canaletti* wird man das Beste

a ausserhalb Venedigs und Italiens suchen müssen. (Die grosse Ansicht von Turin, von Canaletto's Neffen *Bern. Bellotti*, in der dortigen Galerie.) — Von dem brillanten *Orbetto* (eigentl. *Aless. Turchi* aus Verona) ist in öffentlichen Galerien und Kirchen nur Weniges vorhanden.

Wie die älteste venezianische Malerei in der Marcuskirche, so hat sich die späteste, die der Nachfolger Tizians im Dogenpalast (Räume des zweiten Stockwerkes) verewigt. Die decorative Anordnung und Einrahmung wurde oben (S. 290) geschildert; hier handelt es sich wesentlich um die Frage: wie die Künstler ihr Gesamtthema: die Verherrlichung Venedigs, auffassten.

b Schon im *Atrio quadrato* empfängt uns *Tintoretto* mit einem jener Motivbilder (an der Decke), welche den Dogen mit Heiligen und Allegorien umgeben darstellen, wovon unten. — Die perspectivische Untersicht, welche wir fortan in den Deckenbildern aller Säle durchgeführt finden werden, ist selbst bei schwebenden Figuren in der Regel keine absolute sondern eine halbe, eine Art von Schiefsicht. Es liess sich schon fragen, ob an Decken überhaupt, ob vollends an flache Decken figürliche Darstellungen gehörten; ferner wenn es durchaus grosse reiche Compositionen sein sollten, ob nicht die gewöhnliche einfache Vorderansicht und die ideale, strenge Composition den Vorzug verdienten vor diesen künstlich verschobenen und illusionsmässig angeordneten Gruppen; die irdischen Ereignisse bleiben in solchen Deckenbildern doch ungläublich, und die himmlischen wollen überhaupt anders angeschaut sein als nach dem Maassstab der räumlichen (und obendrein für das Einzelne ganz naturalistischen) Wirklichmachung. Genug — innerhalb des Irrthums, welchen alle Maler des Dogenpalastes theilen, giebt es doch grosse Unterschiede, und Paolo wird uns stellenweise sehr zu vergnügen, selbst zu überzeugen wissen.

c *Sala delle quattro Porte*. *Tizians* grosses, spätes, noch herrlich gemaltes Präsentationsbild, ein rechtes Denkmal der Gegenreformation; der Doge Ant. Grimani vor der in voller Glorie erscheinenden Fides knieend. — Die Schlachtenmaler dieses und anderer Säle durften durch freie Phantasietrachten und Episoden aller Art das Historische an ihrem Gegenstand völlig in den Schatten stellen. — Die Ceremonienbilder, so wichtige Facta sie darstellen mögen, wie

z. B. die Verbindung mit Persien (Empfang der pers. Gesandten, von *Carlo Caliari*), sind dramatisch ganz gehaltlos. So auch der Empfang Heinrichs III., von *Andrea Vicentino*. Zu dieser Art von Auffassung gehört der heitere Fleiss eines Carpaccio, dem man um der Detailschönheit willen die Abwesenheit aller höhern Dramatik gern zu Gute hält. — In *Tintoretto's* Deckenbild ergötzt die ceremoniöse Höflichkeit, mit welcher Jupiter die Venezia aus dem götterreichen Olymp zum adriatischen Meer herab führt.

Sala dell' Anticollegio. Die vier mythologischen Wandbilder *Tintoretto's* sind von seinen bestgemalten, aber freudlos gedacht, hässlich in den Bewegungen; man sehe, wie Venus zur Krönung der Ariadne herbeischwebt. — Jacobs Rückkehr nach Kanaan ist ein wichtiges Haupt- und Urbild derjenigen Palette, aus welcher Jacobo Bassano und die Bassaniden jene Hunderte von ländlichen Scenen gemalt haben. — *Paolo Veronese*: der Raub der Europa, schönster Beleg für die venezianische Umdichtung des Mythologischen in eine theils pomphaft theils anmuthig sinnliche Wirklichkeit; das Vorgefühl der seltsamen Abreise, die eilige Toilette, wozu die Putten Blumen und Kränze bringen, bilden einen köstlichen Moment. — An der Decke eine thronende Venezia Paolo's, al fresco, das einzige politische Bild dieses Saales, wo der venez. Staat sonst nur das Schönste verlangt, das im Bereich seiner damaligen Künstler liegt.

Sala del Collegio. *Tintoretto's* vier grosse Votivbilder von Dogen, welche, meist steinalt, in ihrer halbbyzantinischen Amtstracht vor der Madonna oder Christus knien und dabei von zahlreichen Heiligen empfohlen werden. Ihre streng ceremonielle Andacht würde besser in Mosaiken passen als in die oft sehr affectvolle und bewegte heilige Gesellschaft, unter welche sich hier und anderswo auch allegorische Personen handelnd mischen. Uebrigens ist schon das Breitformat dem überirdischen Inhalt nicht günstig; die Visionen müssen zur ebenen Erde herabrücken. — Viel mehr Wärme zeigt an einem dankbarern Gegenstand (hintere Wand) *Paolo Veronese*; sein Sieger von Lepanto, Seb. Veniero, kommt in hastiger Begeisterung heran, um von seinen Begleitern S. Marcus, Venezia, Fides, S. Justina dem niederschwebenden Christus empfohlen zu werden. — Die sämtlichen 11 Gemälde und 6 Chiaroscuro der Decke gehören vollends zu P.'s schönsten und frischesten Malereien; hier u. a. wieder eine thronende Venezia mit zwei andern Göttinnen, welche zeigen wie sich P. bei der

Untersicht zu helfen wusste; er gewann seinen allerliebsten Fettköpfchen gerade diejenigen Reize der Bildung und des Helldunkels, welche sich nur hier offenbaren, ganz meisterlich ab.

a Sala del Senato. Hier fahren *Tintoretto* und *Palma Giov.* mit ihren Motivbildern fort; u. a. eine auf Wolken niederschwebende Pietà von 2 Dogen angebetet. — Das Aeusserste von Lächerlichkeit leistet *Palma's* Allegorie der Liga von Cambray; die Stierreiterin stellt das „verbündete Europa“ vor. — Noch ein Programm der Orthodoxie, von *Tommaso Dolabella* [Schüler des *Aliense*]: Doge und Procuratoren beten die Hostie an, die auf einem von Geistlichen und Armen umgebenen Altar steht. — *Tintoretto's* Deckenbild zeigt, wie ihn *Michelangelo* irre gemacht hatte; statt *Paolo's* Naivetät und Raumsinn ein wüstes Durcheinanderschweben. —

b (Vorzimmer der Capelle: gute Bilder von *Bonifazio* und *Tintoretto*; über *Tizians* S. Christoph s. S. 985, h.)

c Sala del Consiglio de' Dieci. Grosse, friesartige Ceremonienbilder von *Leandro Bassano*, *Marco Vecellio* und dem *Aliense*, in dessen „Anbetung der Könige“ Zug, Gepäck und Episoden zwei Drittheile des Raumes einnehmen. Viele sehr schöne Einzelheiten. — An der Decke fehlt das Mittelbild; ringsum die schön gemalten Allegorien, welche man durchweg dem *Paolo* zuschreiben möchte, von welchem doch nur der Alte mit dem reizenden jungen Weib herrührt; das Uebrige ist von dem wenig genannten *Ponchino*, gen. *Bazzacco* oder *Bozzato*. [Von diesem das Wenigste; Mehreres von *Paolo* selbst und im Uebrigen das Beste von dem häufig mit P. Veronese verwechselten *Giambattista Zelotti*. — Mr.]

d Sala della Bussola. Die Uebergaben von Brescia und Bergamo, mit guten Episoden, vom *Aliense*. — In der Sala de' Capi geringere allegorische Malereien.

Noch immer keine römische Geschichte, welche sonst in italienischen Rathspalästen so unvermeidlich ist? Es lag ein gerechter und grossartiger Stolz darin; dass man sie im Dogenpalast zu Venedig entbehren konnte.

e Sala del maggior Consiglio. In den historischen Wandbildern wird der Moment (fast lauter Ceremonien und Schlachten) in der Regel durch Accessorien erstickt. Volksgewühl und Handgemenge, ohne irgend ein Liniengefühl und ohne rechte Naivetät vortragen, ermüden den Blick sehr bald. Auch der Kunstverderber

Federigo Zuccaro hat sich hier eingedrängt. — *Tintoretto's* colossales Paradies galt damals gewiss für schöner als *Michelangelo's* Weltgericht und ist jedenfalls viel mehr werth als die Kuppelmalerei des Domes von Florenz. Allein der Realismus dieser Gestalten ist mit ihrer vorausgesetzten Coexistenz im Raume ganz unverträglich; Alles ist dermassen angefüllt, dass auch die fernste Tiefe wieder eine ziemlich nahe Wand von Gesichtern zeigt. Um lauter Lebendiges zu geben, beschränkte T. die Wolken auf das Nothwendigste und liess seine Heiligen in einer Art schweben, baumeln, auf dem Mantel oder auf gar nichts lehnen und liegen, dass dem Beschauer in ihrem Namen schwindlich wird; die fliegenden Engel wirken wahrhaft wohlthätig daneben. Die Composition zerstreut sich in lauter Farben- und Lichtflecke, und nimmt nur in der Mitte einen bessern Anlauf. Aber die grosse Menge vorzüglicher Köpfe, meist auf dem hellen Grunde ihres Nimbus, geben diesem Werke immer einen hohen Werth. — Von den drei grossen Deckenbildern werden die des *Tintoretto* und *Palma Giov.* weit übertroffen von demjenigen des *Paolo*: Venezia, vom Ruhme gekrönt. Schon die Untersicht und die bauliche Perspective sind weit sorgfältiger gehandhabt; dann hat P. das Allegorische und Historische auf die obere Gruppe beschränkt, wo seine Wolkenexistenz in Linien und Farben ganz harmonisch mit der Architektur in Verbindung gebracht ist; auf der untern Balustrade sieht man nur schöne Frauen, weiter unten zwei wachthabende Reiter und Volk, als Zuschauer der himmlischen Ceremonie; höchst weislich sind zwei grosse Stücke Himmel frei gelassen, ein Athemschöpfen, das *Tintoretto* dem Beschauer nirgends gönnt; endlich hat *Paolo* seinem heitern Schönheitssinn einen wahren Festtag bereiten wollen, dessen Stimmung unfehlbar auf den Beschauer übergeht.

Sala dello Scrutinio. Nichts von Bedeutung als das Weltgericht des jüngern *Palma*, und auch dieses nur der Farbe halber.

Als Ganzes offenbar das Werk allmäliger, wechselnder Entschlüsse, bildet diese Decoration immerhin ein Unicum der Kunst. Ob der Geist, welcher uns daraus entgegenweht, ein vorherrschend wohlthuender ist, und ob die damalige Kunst im Namen der wunderbaren Inselstadt nicht eher eine andere Sprache hätte reden müssen; darüber mag die Empfindung eines Jeden entscheiden.



Im Grossen und Ganzen war die Malerei, mit Ausnahme der venezianischen Schule, schon in kenntlicher Ausartung begriffen etwa vom Jahr 1530 an; ja es liesse sich behaupten, dass nach Rafaels Tode kein Kunstwerk mehr zu Stande gekommen, in welchem Form und Gegenstand ganz rein in einander aufgegangen wären; selbst die spätern Werke der grössten Meister imponiren eher durch alle andern Vorzüge als gerade durch diesen, wie schon oben mehrfach angedeutet wurde.

Die Schüler der grossen Meister traten nun in das verhängnissvolle Erbe derselben ein. Sie bekamen die Kunst unter früher nie erhörten Bedingungen in die Hände; alle zünftige und locale Gebundenheit hatte aufgehört; jeder Grosse und jede Kirchenverwaltung verlangten für ihre Gebäude einen monumentalen Schmuck von oft ungeheurem Umfang und in grossem Styl. Aufgaben, zu welchen eben Rafael und Michelangelo mit Aufwand aller ihrer Kräfte hingereicht hatten, gelangten jetzt bisweilen an den Ersten Besten, wurden auch wohl das Ziel, nach welchem Ehrgeiz und Intrigue um die Wette rannten.

Den wahren Höhegrad des jetzt zur Mode gewordenen Kunstsinnes sahen die klügern Künstler ihren Gönnern sehr bald ab. Sie bemerkten, dass die Herren vor Allem rasch und billig bedient sein wollten und richteten sich auf Schnelligkeit und die derselben angemessenen Preise ein. Sie sahen auch recht wohl, dass man an Michelangelo weniger das Grosse, als die phantastische Willkür und ganz bestimmte Aeusserlichkeiten bewunderte und machten ihm nun dieselben nach wo es passte und wo nicht. Ihre Malerei wird eine Darstellung von Effekten ohne Ursachen, von Bewegungen und Muskelanstrengungen ohne Nothwendigkeit. Endlich richteten sie sich auf Das ein, was die meisten Leute von jeher in der Malerei vorzüglich geschätzt haben: auf Vieles, auf Glänzendes und auf Natürliches. Dem Vielen genügten sie durch Vollpfropfen der Gemälde mit Figuren, auch mit ganz müssigen und störenden; dem Glänzenden durch ein Colorit, das man ja nicht nach dem jetzigen Zustande der meisten betreffenden Bilder beurtheilen darf, indem ehemals eine freundliche Farbe mit hell oder changeant aufgetragenen Lichtern neben der andern sass. Das Natürliches endlich wurde theils durch grundprosaische Auffassung und Wirklichmachung des Vorganges, theils durch ganz naturalistische Behandlung einzelner Theile erreicht, welche dann

neben dem übrigen Bombast beträchtlich absticht. — Der grösste Jammer aber ist, dass manche der betreffenden Künstler, sobald sie nur wollten oder durften, den echten Naturalismus und selbst ein harmonisches Colorit besassen, wie namentlich ihre Bildnisse beweisen.

Eine Zeitlang verlangte die Mode lauter Gegenstücke zum jüngsten Gericht, und es entstanden jene Gewimmel nackter (oder enggekleideter) Figuren, die in allen möglichen und unmöglichen Stellungen auf einem Raum, der sie nicht zum dritten Theil beherbergen könnte, durcheinander stürzen. Gemässigt, räumlich denkbar und zum Theil edel ist von diesen Bildern am ehesten *Daniel da Volterra's* Kindermord (Uffizien in Florenz) zu nennen, und bei *Bronzino's* „Christus in der Vorhölle“¹⁾ wird man wenigstens den Müssiggang und die Ueberfülle so vieler gewissenhaft studirter nackter Form beklagen; anderes der Art ist aber vollkommen unleidlich, zumal durch Vermischung mit Reminiscenzen aus dem jüngsten Gerichte selbst. — So insgemein die Stürze der Verdammten, die Hinrichtungen der 40 Märtyrer²⁾, die Marter des heil. Laurentius (groses Fresco *Bronzino's* im linken Seitenschiff von S. Lorenzo in Florenz), die Darstellungen der ehernen Schlange, u. A. m. Auch der Bildhauer *Bandinelli* concurrirte und liess Paradiesbilder nach seinen Entwürfen malen (Pal. Pitti).

In der Folge bekam die grosse und freche Improvisation historischer, sowohl biblischer als profaner Gegenstände einen wahren Schwung. Man malte Alles was verlangt wurde und versetzte das Historische mit Allegorie und Mythologie ohne alles Maass. *Vasari* (1512—1574), bei grosser Begabung beständig bemüht, dem Geschmack seiner Leute zuvorzukommen, in der Ausführung so sauber und ordentlich als man bei gewissenloser Schnellproduction sein kann, tritt wenigstens die einfachsten Gesetze der Kunst noch nicht geflissentlich mit Füssen (Fresken in der Sala regia des Vaticans; Gastmahl des Ahasverus in der Akademie zu Arezzo; Abendmahl in S. Croce zu Florenz, Cap. del Sagramento; andere Bilder in ders. Kirche, die unter

1) An dem Bilde desselben Inhaltes im Pal. Colonna zu Rom, welches ebenfalls dem B. zugeschrieben wird, müsste jedenfalls die Jahrzahl 1523 falsch sein, wenn sie sich darauf befindet. Es beruht erst auf dem Weltgericht. — Eher von *Marc. Venusti*?

2) Ein Sujet, für welches jener verlorene Carton des *Perin del Vaga* einen begeisterten Wetteifer geweckt haben muss. — In der Sacramentscapelle zu S. Filippo Neri in Florenz ein Bild der Art von *Stradanus*.

seiner Aufsicht ihre meisten jetzigen Altargemälde erhielt; Mehreres
 a in S. Maria Novella; sehr gedankenlos die zahllosen Malereien im
 b grossen Saale des Pal. vecchio). — Auch sein Genosse *Francesco*
Salviati (1510—1563) hat bei aller öden Manier (Fresken der Sala
 c d'Udienza im Pal. vecchio) noch einen gewissen Schönheitssinn, der
 ihn vom Schlimmsten zurückhält. — Ganz im Argen liegen erst die
 Brüder *Zuccaro*, *Taddeo* (1529—1569) und *Federigo* (st. 1609), indem
 sie den grössten systematischen Hochmuth mit einer bei ihrer Bildung
 wahrhaft gewissenlosen Formliederlichkeit verbinden. Erträglich
 und bisweilen überraschend durch Züge grossen Talentes in ihren
 d Darstellungen der Zeitgeschichte (vordere Säle im Pal. Farnese zu
 e Rom; Sala regia des Vaticans; Schloss Caprarola mit der farnesischen
 Hausgeschichte) werden sie in ihren unergründlichen (weil literarisch
 f erarbeiteten) Allegorien (Casa Bartholdy in Rom, und Domkuppel zu
 Florenz) komisch bedauernswerth. — Ein anderer grosser Entrepren-
 neur, hauptsächlich für Rom und Neapel, war in der spätern Zeit des
 XVI. Jahrh. der *Cavaliere d'Arpino* (eigentl. *Giuseppe Cesari*, geb.
 um 1560, st. 1640); nicht barock, aber mit einer seelenlosen allge-
 g meinen Schönheit oder Eleganz behaftet, die nur selten (Cap. Olgiati
 h in S. Prassede zu Rom; Zwickelbilder der Cap. Pauls V. in S. Maria
 maggiore) einer edlern Wärme Platz macht. — Die Mitstrebenden
 dieser vielbewunderten Meister haben vorzüglich in Rom eine unglau-
 bliche Menge von Fresken hinterlassen. — Von dem ältern *Tempesta*
 und *Roncalli dalle Pomarance* rühren z. B. die vielen grässlichen
 i Marterbilder in S. Stefano rotondo her, merkwürdig als Beleg dessen,
 was die Kunst sich wieder von Tendenzgegenständen musste auf-
 bürden lassen, seitdem sie sich selbst erniedrigt hatte. — Von *Cir-*
cignani-Pomarancio, *Paris Nogari*, *Baglioni*, *Baldassare Croce* (die
 k 2 grossen Seitenbilder in S. Susanna) enthält fast jede Kirche die alt
 genug ist, irgend etwas, das man nur sieht um es baldigst wieder zu
 vergessen. Denn was nicht empfunden ist, kann auch nicht nach-
 empfunden werden und prägt sich dem Gedächtniss nur äusserlich
 und mit Mühe ein. Bisweilen entschädigt der mehr decorative Theil,
 z. B. Füll- und Tragefiguren, den Sinn einigermaassen.

In Neapel ist einer der besten Manieristen dieser Zeit *Simone*
 l *Papa* d. jüng. (Fresken im Chor von S. Maria la nuova). Auch der
 stets rüstige, oft wüste Improvisator *Belisario Corenzio* (überall);
 m der ältere *Santafede* (Deckenbild in S. Maria la nuova, andere

Deckenbilder von ihm und der ganzen Schule besonders im Dom); a
 der jüngere *Santafede* (Auferstehung in der Capelle des Monte di Pietà,
 gegenüber der Assunta des *Ippolito Borghese*, beides Hauptbilder); b
Imparato (Dom und S. M. la nuova) u. a. geben zusammen das Bild c
 einer zwar entarteten, aber von der michelangelesken Nachahmung
 nur wenig angesteckten Schule; es fehlt zwar im Componiren an
 Mässigung und im Ganzen an höhern Geist, allein auch die falsche
 Bravour fehlt, und die Verwilderung ist keine so unwürdige wie in
 Rom und anderwärts. Arpino, der eigentlich mit in diese Reihe ge-
 hört, machte sich es nur zu leicht. — Der einzige Michelangelist,
Marco da Siena, kam von aussen. Seine Bilder im Museum sind d
 meist äusserst widrig; die angenehmen Seiten, namentlich ein brillantes
 Colorit, entwickelt er in dem „ungläubigen Thomas“ (Dom, 2. Cap. e
 links) und in der Taufe Christi (S. Domenico maggiore, 4. Cap. r.). f
 [Der ungläubige Thomas ist bez. „*Marcus de Pino senensis faciebat*
 1573. Der Meister scheint sich nach Polidoro gebildet zu haben und
 ist zugleich mit Siccilante da Sermoneta verwandt, doch derber. Es
 ist ein tüchtiges Bild, in der Färbung aber herrscht braun zu sehr
 vor als dass sie glänzend heissen könnte. — Mr.]

Ehe wir den Apennin überschreiten, ist es auch in Betreff der
 bis jetzt Genannten und einiger ihrer Zeitgenossen eine Forderung der
 Billigkeit, der guten und selbst sehr vorzüglichen Leistungen zu ge-
 denken. Dieselben beginnen da wo der falsche Pompstyl aufhört.

Von der florentinischen Schule, hauptsächlich von den grossen
 Porträtmalern ¹⁾ *Bronzino* und *Pontormo* ging fortwährend ein be-
 lebender Strahl nach dieser Richtung aus. Bildnisse *Vasari's* (sein
 Haus ²⁾ in Arezzo; Uffizien und Akademie in Florenz) und der beiden
Zuccaro (Pal. Pitti und ein Zimmer in Casa Bartholdy zu Rom, wo

¹⁾ Bei diesem Anlass mag der bedeutenden Sammlung von Miniaturporträts in
 Oel gedacht werden, welche zu Florenz theils in den Uffizien (Säle rechts von der
 Tribuna) theils im Pal. Pitti (Durchgang zu den hintern Zimmern der Galerie) immer
 mehrere zusammen eingerahmt sich vorfinden. Sie geben eine reiche Uebersicht dieser
 ganzen Kunstgattung für die Zeit von 1550 bis 1650. Es lassen sich Deutsche und
 Venezianer des XVI. Jahrh., Niederländer und Florentiner des XVII. Jahrh. wohl aus-
 scheiden von der dabei am meisten vertretenen Richtung des *Bronzino* und *Scipione*
Gaetano — Eine kleine Sammlung auch im Pal. Guadagni.

²⁾ Jetzt Casa Montauti.

die sämmtlichen Mitglieder der Familie in Lunetten al fresco gemalt sind) sind in der Auffassung fast ganz naiv und in der Ausführung wahr. Dem Federigo gelingt auch auf dem idealen Gebiet etwa ein phantastisch schöner Wurf (der todte Christus, von fackelhaltenden Engeln beweint, im Pal. Borghese zu Rom), natürlich nur in sehr bedingter Weise. *Santi di Tito* ist sogar als Historienmaler in dieser Zeit fast ohne Affectation, ja ein einfacher Mensch geblieben. (Mehrere Altarblätter bes. in S. Croce zu Florenz; der Engelreigen über dem Hauptportal im Dom etc.; der 1. Altar in S. Marco rechts; Antheil an den Lunetten des grossen Klosterhofes bei S. Maria Novella etc.). Wir werden an diesen Namen wieder anknüpfen müssen bei der Herstellung der florentin. Malerschule, welche nach den bösen Jahrzehnten 1550—1580 beginnt. Unter den Römern ist *Pasquale Cati* von Jesi (grosses Fresco in S. Lorenzo in Panisperna zu Rom) gewissermaassen ein naiver Michelangelist, [diesem Künstler, dessen angeführtes Frescobild doch in der Zeichnung gequält und von harter Färbung ist, sind die beiden Folgenden an Verdienst und an Bedeutung weit überlegen. — Mr.] *Siciolante da Sermoneta* (Christi Geburt, in S. Maria della Pace zu Rom; Taufe Chlodwigs, in S. Luigi, 4. Cap. rechts) ebenfalls innerlich wahr und gemässigt. Dann arbeitete in Rom der aus obiger neapolitanischer Reihe stammende *Scipione Gaetano*, dem es in seiner Beschränktheit immer ein solcher Ernst ist, dass eine Anzahl ganz vortrefflich naiver, wenn auch etwas harter Porträts zu Stande kamen (vatican. Biblioth.; Pal. Colonna etc.). In idealen Gegenständen (heil. Familie, Pal. Borghese; Vermählung der heil. Catharina, Pal. Doria; Mariä Himmelfahrt, linkes Querschiff von S. Silvestro di Monte Cavallo) ist er nach Vorzügen und Mängeln seiner heimischen Schule verwandt und erfreut durch ein saftiges Colorit.

Sogar eine ganze Schule, diejenige von Siena, ist vorherrschend wahr und lebendig geblieben; ein nobler Naturalismus, der seinen Anhalt an Andrea del Sarto und Sodoma sucht, beseelt die bessern Werke eines *Francesco Vanni* (1565—1609; in S. Domenico zu Siena alles was in der Catharinencapelle nicht dem Sodoma angehört; in S. M. di Carignano zu Genua, Alt. r. neben d. Chor, die letzte Communion der heil. Magdalena, etc.), eines *Arcangelo* und *Ventura Salimbeni* (Fresken im Chor des Domes von Siena mit den Geschichten der heil. Catharina und eines heil. Bischofs; im Unterraum von S. Caterina das 2. Bild, r.), eines *Rutilio Manetti*, u. A. m.

Viele der genannten Maler verschiedener Schulen waren mehr oder weniger influenzirt von einem merkwürdigen, meist abseits in seiner Heimath Urbino lebenden Meister, *Federigo Baroccio* (1528—1612). Seine geschichtliche Bedeutung liegt darin, dass er die Auffassungsweise Correggio's, als dessen eigene parmesanische Schule sie aufgegeben hatte, bis zum Auftreten der Bologneser fast allein mit Eifer vertrat; freilich genügte seine Begabung dazu keinesweges ganz, und neben echtem Naturalismus und einer wahren Begeisterung für sinnliche Schönheit muss man sich mancherlei affectirte Mienen und Geberden, glasartige Farben, und ein hektisches Roth an den beleuchteten Stellen der Carnation gefallen lassen. Das schönste Bild, so ich von ihm kenne, ist der Crucifixus mit Engeln, S. Sebastian, Johannes und Maria, im Dom von Genua (Cap. rechts vom Chor); — das fleissigste und grösste die „Madonna als Fürsprecherin der Kinder und Armen“, in den Uffizien Nr. 169, mit vortrefflichen genreartigen Partien; — das „Noli me tangere“ in der Gal. Corsini zu Rom und (kleiner) in den Uffizien Nr. 212 hat ebenfalls noch eine wahre Naivität. — Wogegen die meisten Bilder in der vatican. Galerie und die übrigen in den Uffizien zu den affectirtern gehören; in dem Porträt des Herzogs Francesco Maria II. von Urbino konnte gerade B. die kleinliche Hübschheit und den kriegerischen Aufputz gut wiedergeben. (Uffizien Nr. 1119.) — Grosse bewegte Kreuzabnahme im Dom von Perugia (rechts). — Die neuflorentinische Schule, von welcher unten die Rede sein wird, schloss sich wesentlich an Baroccio an.

In Genua war der Manierismus schon bei den Schülern des Perin del Vaga in vollem Gange. *Giov. Batt. Castello, Calvi*, die jüngern *Semini*, auch der etwas bessere *Lazzaro Tavarone* geriethen ob dem beständigen Fassadenmalen (S. 292) in eine wahre Verstockung; sie bilden einen ganz besonders ungeniessbaren Ableger der römischen Schule. — Ihnen gegenüber stand der einsame *Luca Cambiaso* (1527—1580 oder 85) der aus eigenen Kräften, ohne Moretto und Paolo Veronese zu kennen, ein ähnliches Resultat erreichte: einen gemüthlich veredelten Naturalismus, der auch für den Ausdruck des höhern Seelenlebens ein würdiges Gefäss sein konnte. Sein Colorit ist meist harmonisch und klar, sein Helldunkel immer wirkungsreich, weil Licht und Schatten in breiten Massen vertheilt; erst in der spätern Zeit, da auch seine Naivität erlahmte, wird es dumpfer. Seine Madonna ist eine echte, liebenswürdige Genueserin ohne ideale Form, das Kind

immer naiv und schön bewegt, die Heiligen voll innigsten Ausdruckes; Altarbilder dieser Art sind in der Regel ein Stück Familienscene, heiter ohne Muthwillen. (Dom von Genua: Altar des rechten Querschiffes: **Madonna mit Heiligen**; Cap. links von Chor: sechs Bilder; 3. Alt. r.: **S. Gothardus mit Aposteln und Donatoren**. — Pal. Adorno: **Madonna im Freien sitzend mit 2 Heiligen**. — Uffizien: **Madonna als junge Mutter sich auf das Kind niederneigend**.) — Seine ganze Kraft aber hat C. zusammengekommen in der grossen Grablegung (S. M. di Carignano, Altar links unter der hintern linken Nebenkuppel). Ruhig, ohne alles wilde Pathos, ohne Ueberfüllung, entwickelt sich der Moment in edeln, energischen Gestalten von tiefinnerlichem Ausdruck; eine frische Oase in der Epoche der Bravour und der Süßlichkeit. — In bewegten Szenen kann der Meister schon wegen des mangelnden Raumgefühls nicht genügen; zudem sind dieselben meist aus seiner spätern Zeit. (Drei Bilder im Chor von S. Giorgio; — Transfiguration und Auferstehung in S. Bartolommeo degli Armeni.) — Seine mythologischen u. a. decorativen Malereien in den Hallen genuesischer Paläste und in S. Matteo (die Putten an den Gewölben) stehen wenigstens um ein Beträchtliches höher als die Arbeiten der Schulgenossen; zwei mytholog. Bilder im Pal. Borghese zu Rom. Von der schön gebauten Gruppe der Charitas (Berliner Museum) eine Copie von der Hand des *Capuccino* im Pal. Brignole zu Genua. — Wer die edle Persönlichkeit des Mannes will kennen lernen, suche im Pal. Spinola (Str. nuova) das Doppelporträt auf, in welchem er, das Bildniss seines Vaters malend, vor der Staffelei abgebildet ist.

Von den übrigen Oberitalienern sind die in diese Zeit fallenden Mitglieder der Malerfamilie *Campi* von Cremona S. 998, *Calisto Piazza* von Lodi S. 995 erwähnt worden. — Unter den Mailändern selbst ist der aus Bergamo gebürtige, in Rom durch liebevollstes Studium Rafaels gebildete *Enea Salmeggia*, genannt *Talpino*, immersorgfältig, nie manierirt, bisweilen schön und zart, meist aber zaghaft und kraftlos (Bilder in der Brera); — die drei ältern *Procaccini* dagegen, *Ercole* geb. 1520, *Camillo* geb. 1546, *Giulio Cesare* geb. 1548, höchst resolut, im Einzelnen brillant, im Ganzen wild überladen; sie bilden den Uebergang zu der mailändischen Schule des XVII. Jahrh., welche mit *Ercole Procaccini* dem Jüngern, *Nuvolone* und den beiden *Crespi* eine eigenthümliche Vollendung erreicht.

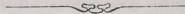
In Ferrara geht die ältere Schule in den Manierismus über mit

Bastianino (1532—85) einem schwachen Nachahmer des Michelangelo; Certosa, Querschiff rechts: die Kreuzerhöhung; — Ateneo: Madonna a mit Heiligen, Verkündigung. — Von Dosso's Schülern gehört hierher: b *Bastarolo* (starb 1589); Bilder im Gesù, erster Altar rechts: Ver- c kündigung, erster Altar links: Crucifixus. — Ausserdem der platte *Nic. Roselli*; Altarbilder der Certosa. — Der begabteste, bisweilen d angenehm phantastische Manierist von Ferrara war aber *Scarsellino*, von welchem in S. Benedetto eine ganze Anzahl von Bildern und in e S. Paolo die Fresken fast sämtlicher Gewölbe herrühren; in der f Halbkuppel des Chores eine grosse, interessante Himmelfahrt des Elias in einer Landschaft. In den Uffizien: ein vornehmes Kindbett, etwa g der Elisabeth, in der Art des Fr. Franck und M. de Vos. Manches in der Galerie von Modena. h

In Bologna ist zunächst die sehr bedeutende Kunstübung merk- würdig, welche von Bagnacavallo und Innocenzo da Imola an quanti- tativ beträchtlich zunimmt. Erquickliches wird man freilich aus die- ser Zeit wenig finden; doch ist den meisten der betreffenden Maler eine saubere Genauigkeit eigen, welche für jede Schule ein werth- volles Erbe heissen darf, weil sie eine gewisse Achtung der Kunst vor sich selber beweist. Es mag genügen, einige der bessern Bilder zu nennen. Von *Lorenzo Sabbatini* (st. 1577): in der vierten Kirche bei i S. Stefano (S. Pietro e Paolo genannt), links neben dem Chor: Ma- donna mit Heiligen. — Von *Bart. Passerotti* (st. 1592): in S. Giacomo maggiore, fünfter Altar rechts: thronende Madonna mit fünf Heiligen k und Donator. — Von *Prospero Fontana* (1512—1597): in S. Salvatore das Bild der dritten Cap. rechts; in der Pinacoteca eine gute Grab- l legung; in S. Giac. magg., sechster Altar rechts, die Wohlthätigkeit m des heil. Alexius. — Von seiner Tochter *Lavinia* ein Bild in der Sacristei von S. Lucia. — Von *Dionigi Calvaert* aus Antwerpen (starb n 1619): ai Servi, vierter Altar rechts, grosses Paradies. — Von *Bart. o Cesi* (1556—1629): Bilder hinten im Chor von S. Domenico, und in S. p Giacomo magg., erster Altar links im Chorumgang. — Von den Ge- nannten, sowie von *Sammachini*, *Naldini* u. A. Bilder in der Pina- coteca. (Ueber *Laureti* vgl. S. 978.) — Sie alle überragt der schon r als Baumeister (S. 346) genannte *Pellegrino Tibaldi* (1527—1591), wel- chen die Caracci als den wahren Repräsentanten des Ueberganges von den grossen Meistern auf ihre Epoche anerkannten. Er ist einer von den Wenigen, welche dem emsigen Naturstudium treu blieben

und die Formen nicht aus zweiter Hand produciren wollten; seine
 a Fresken im untern Saal der Universität enthalten u. a. jene vier
 nackten, auf bekränzten Balustraden sitzenden Füllfiguren, deren
 Trefflichkeit neben den mythologischen Hauptbildern wunderbar ab-
 b sticht; — das grosse Fresco in S. Giacomo maggiore aber (Cap. am
 rechten Querschiff) ist auch in der Verwirklichung eines bedeutenden
 symbolischen Gedankens („Viele sind berufen, Wenige auserwählet“)
 beinahe grossartig zu nennen; von den Fresken in der Remigi-
 c capelle zu S. Luigi de' Francesi in Rom (vierte Capelle rechts) ge-
 hört ihm, ausser den drei kleineren schon manierirten Deckenbildern,
 das grosse Wandgemälde rechts mit Chlodwigs Taufe, welches durch
 d den guten Styl der Figuren, die schöne Architektur und den Gold-
 ton der Färbung sehr wohlthuend wirkt. Die Wandbilder mit Chlod-
 wigs Heerzug und Eidschwur sind von *Sermoneta* und *Giac. del Conte*.

Für Ravenna ist *Luca Longhi* zu nennen, der bisweilen noch in
 der Art der bolognesischen Nachahmer Rafaels (S. 951) an die beste
 Zeit erinnert, öfter aber sich in's Süsse und Schwache neigt. (Refec-
 e torium der Camaldulenser in Ravenna: grosse Hochzeit von Cana.)



Seit den 1580er Jahren beginnt der Manierismus einem neuen,
 bestimmten Styl zu weichen, der schon als geschichtliche Erscheinung
 ein hohes Interesse hat. Der Geist der Gegenreformation, welcher da-
 mals den weiträumigen, prachtvollen Kirchentypus des Barockstyles
 hervorbrachte, verlangt zugleich von der Malerei eine möglichst auf-
 regende, eindringliche Behandlung der heiligen Gegenstände; einen
 höchsten Ausdruck himmlischer Herrlichkeit und frommen Sehns
 danach, verbunden mit populärer Begreiflichkeit und lockendem For-
 menreiz. Bei Anlass der Sculptur, welche 50 Jahre später den Bahnen
 der Malerei folgte, wurden vorläufig (S. 691) die wesentlichen Mittel
 dieser modernen Kunst hervorgehoben: der Naturalismus in den
 Formen sowohl als in der ganzen Auffassung des Geschehenden (Wirk-
 lichkeit) und die Anwendung des *Affectes* um jeden Preis. Auf
 diesen ihren geistigen Inhalt hin werden wir im Folgenden die Ma-
 lerei von den Caracci bis auf Mengs und Batoni zu prüfen haben und
 zwar als ein — wenn auch vielgestaltiges — Ganzes. Wo die Kunst

so in die Breite geht wie hier, wäre eine Einzelcharakteristik der Maler die Sache eines umfangreichen Buches; wir müssen uns damit begnügen, die wichtigern unter den Tausenden in einer vorläufigen Uebersicht zu nennen. Nicht eine Anleitung zur speciellen Kenner-schaft sondern die Feststellung anregender Gesichtspunkte für diese Periode überhaupt muss unser Zweck sein. In den auf die Uebersicht folgenden fragmentarischen Bemerkungen wird wenigstens jedes Hauptwerk bei irgend einem Anlass vorkommen, allerdings oft in beschränkendem Sinn, in nachtheiliger Parallele mit den Werken der goldenen Zeit. Dass diess nicht geschieht um Missachtung zu erwecken, oder gar um von der Betrachtung der betreffenden Werke abzulenken, wird man beim Durchlesen des Ganzen inne werden. Irgend eine systematische oder gar eine sachliche Vollständigkeit ist hier nicht zu verlangen.

Die Anfänger der neuen Richtung sind theils Eklektiker, theils Naturalisten im besondern Sinne. — Die Beseitigung der unwahren Formen und der conventionellen Ausdrucksweisen schien dieser doppelten Anstrengung zu bedürfen; eines Zurückgehens auf die Principien der grossen Meister der goldenen Zeit und einer völligen Hingebung an die äussere Erscheinung. Der Eklekticismus enthält einen innern Widerspruch, wenn man ihn so auffasst, als sollten die besondern Eigenthümlichkeiten eines Michelangelo, Rafael, Tizian, Correggio in Einem Werke vereinigt werden; schon das Verfolgen und Nachahmen der Eigenthümlichkeiten einzelner grosser Meister hatte ja eben die Manieren hervorgerufen, denen man entfliehen wollte. Allein im Sinne eines allseitigen Studiums aufgefasst war er höchst nothwendig.

In der neuen Schule von Bologna ist denn auch die Aneignung der Principien der grossen Vorgänger fast von Anfang an eine harmonische und verständige. Es giebt Bilder derselben, welche in der Art des Paolo Veronese, des Tizian gemalt sind, und von Correggio ist sie mit sammt vielen abgeleiteten Schulen dauernd abhängig, allein dieses Verhältniss erstreckt sich nur ausnahmsweise bis in die vollständige Reminiscenz und sinkt nie bis zur seelenlosen Ausbeutung.

Die Stifter waren *Lodovico Caracci* (1555—1619) und seine Neffen *Annibale* (1560—1609) und *Agostino* (1558—1601), der letztere mehr

durch seine Kupferstiche als durch Gemälde einflussreich. Annibale ist es vorzüglich, durch welchen der neue Styl seine Herrschaft über Italien gewann.

Unter ihren Schülern ist der gewissenhafteste *Domenichino* (eigentlich *Domenico Zampieri*, 1581—1641), der am Höchsten begabte *Guido Reni* (1574—1642); ausserdem *Francesco Albani* (1578—1680); der freche *Giov. Lanfranco* (1581—1675); *Giac. Cavedone* (1577—1660); *Alessandro Tiarini* (1577—1658); der Landschaftsmaler *Giov. Franc. Grimaldi* u. A.

Schüler des Albani: *Gio. Battista Mola*; *Pierfrancesco Mola*; *Carlo Cignani*; *Andrea Sacchi*, welcher nach der Mitte des XVII. Jahrh. die letzte römische Schule gründete und u. a. den *Carlo Maratta* (1625—1713) zum Schüler hatte.

Schüler des Guido Reni: *Simone Cantarini* gen. *Simone da Pesaro*; *Giov. Andrea Sirani* und dessen Tochter *Elisabetta Sirani*; *Gessi*; *Canuti*; *Cagnacci* u. A.

Nur kurze Zeit war *Guercino* (*Giov. Francesco Barbieri*, geb 1590 zu Cento, wo noch bedeutende Malereien von ihm sind, st. 1666) in der Schule der Caracci gewesen; er verschmolz später ihre Principien mit denjenigen der Naturalisten. — Unter seinen Schülern sind a Mehrere des Namens *Gennari*, darunter *Benedetto* der bedeutendste. (Gal. von Modena.)

Bei einem andern Schüler der Caracci, *Lionello Spada* (1576 bis 1621), hat die naturalistische Art im engern Sinn die Oberhand (Gal. b von Parma und Modena); — ähnlich bei *Bartol. Schedone* oder *Schidone* von Modena (st. jung 1615), der sich Anfangs besonders nach c Correggio gebildet hatte. (Gal. von Parma.)

Ein mittelbarer Schüler der Caracci, vermuthlich durch *Domenichino*, ist *Sassoferrato* (eigentlich *Giov. Battista Salvi*, 1605—1685), ein Eklektiker in ganz anderm Sinne als alle Uebrigen.

Mit *Cignani* und *Pasinelli* geht die bolognesische Schule in das allgemeine Niveau hinüber, welches gegen 1700 die ganze Malerei umfasst.

Von den andern Schulen Italiens ist keine ganz unberührt geblieben von der bolognesischen Einwirkung, so sehr man sich z. B. in Florenz dagegen wehrte.

Zu den eklektischen Schulen wird zunächst gerechnet: die mailändische. Aus der Familie der *Procaccini* gehört hieher *Ercole* der Jüngere; aus ihrer Schule: *Giov. Batt. Crespi*, gen. *Cerano*; dessen Sohn *Daniele Crespi*; [wichtige Werke in der Certosa bei Pavia] *Pamfilo Nuvolone* aus Cremona u. A.

In Ferrara malte *Carlo Bonone* (1569—1632), ausschliesslich angeregt von den Caracci. Wir werden ihn kennen lernen als eine der schönstgestimmten Seelen jener Zeit.

Sodann die florentinische Schule, welche zum Theil von ihrer eigenen bessern Zeit her einen höhern Zug gerettet hatte (*Santi di Tito*, S. 1020), auch mit Bewusstsein auf Vorgänger wie A. del Sarto zurückging und dann einen bedeutenden neuen Anstoss durch *Baroccio* erhielt. — Ihre Richtung ist eine wesentlich andere als die der übrigen gleichzeitigen Schulen; in der Composition ist sie principloser und oft überfüllt, in den Farben saftig glänzend und bunt, obwohl die Bessern bisweilen eine sehr bedeutende Harmonie erreichen; ihre Hauptabsicht geht auf sinnliche Schönheit; dagegen bleibt ihr der Affect fast völlig fremd. Da wir desshalb ihre Werke nur ausnahmsweise wieder werden zu nennen haben, so mögen hier bei jedem Maler die wichtigsten Kirchenbilder gleich mit angeführt werden; von den übrigen, in den florentinischen Galerien, wird man das Werthvollste leicht finden.

Alessandro Allori (1535—1607), der Neffe *Bronzino's*, noch halb Manierist. (In S. Spirito, ganz hinten: die Ehebrecherin; in der a Sacristei: ein Heiliger Kranke heilend; — Chor der *Annunziata*, erste b Nische links: *Mariä Geburt*, 1602; — S. *Niccolò*, rechts vom Portal: c Opfer *Abrahams*). — Ebenso *Bernardino Poccetti* (1542—1612), welcher S. 288 als Decorator genannt worden ist. Er war nebst *Santi di Tito* ein Hauptunternehmer jener Lunettenfresken in den florentinischen Klosterhöfen, meist legendarischen Inhaltes. (Chioströ von d S. Marco; — erster Hof rechts bei den *Camaldulensern agli Angeli*; — e erster Hof links bei der *Annunziata*, theilweise von ihm; — Chioströ f grande, der hinterste links, bei S. Maria Novella, theilweise von ihm; g — grössere Wandfresken im Hof der *Confraternità di S. Pietro Martire*). Aufgaben, an welchen auch die unten zu nennenden oft Theilnahmen und sich bildeten. Verglichen mit den Malereien der bologn. Chioströ (z. B. S. *Francesco* oder *ai Servi* in Bol.), welche so ungleich i besser componirt, so viel unbefangener und meisterhafter gezeichnet

sind, behaupten sie doch einen gewissen Vorzug durch das Gemüthliche und Affectlose, sowie durch den grössern Reichthum der Individualisirung. — (Wobei immer die drei schönen Lunettenbilder Domenichin's in der äussern Halle von S. Onofrio zu Rom als das Trefflichste auszunehmen sein werden.) — Ausserdem von P. ausgemalt ein ganzer Saal im ehem. Palazzo Capponi. — In S. Felicità, erster Altar links, die Assunta. — *Jac. Ligozzi*: Hauptantheil an den Lunetten im Chioströ von Ognissanti; — S. Croce, Cap. Salviati, links am linken Querschiff: Marter des heil. Laurentius; — S. M. Novella, sechster Altar rechts, Erweckung eines Kindes. — *Jac. (Chimenti) da Empoli* (1554—1640), in der Erzählung nirgends bedeutend, wie die Malereien im vordern Saal des Pal. Buonarroti beweisen, ist im Individualisiren der edelste und würdigste dieser Schule. Hauptbild im rechten Querschiff von S. Domenico zu Pistoja: S. Carlo Borromeo als Wunderthäter, umgeben von Mitgliedern des Hauses Rospigliosi; — Mehreres im Chor des Domes von Pisa; — S. Lucia de' magnoli in Florenz, zweiter Altar links: Mad. mit Heiligen; — Annunziata, Chor, dritte Nische rechts. U. s. w. — *Lodovico Cardi*, gen. *Cigoli* (1559 bis 1613), der beste Colorist und Zeichner der Schule, dessen Werke denn auch grösstentheils in die florentinischen Galerien übergegangen sind. — Von den Altären in S. Croce gehört ihm der sechste rechts, Christi Einzug in Jerusalem, und die Trinität am Eingang ins linke Querschiff. — Von seinem Schüler *Ant. Biliverti* u. a. die grosse Vermählung der heil. Catharina sammt Seitenbildern, im Chor der Annunziata, 2. Nische r. — Andere Schüler wie *Domenico Cresti*, gen. *Passignano*, *Gregorio Pagani* etc. sind in den Galerien besser repräsentirt. — *Francesco Currado* (1570—1661); sein Hauptwerk hinten im Chor von S. Frediano, Madonna mit vielen Engeln und knieenden Heiligen; ausserdem in S. Giovannino: Franz Xavers Predigt in Indien. — Von *Cristofano Allori* (1577—1621) wird man in den Kirchen vergebens etwas suchen, das seiner berühmten Judith (Pal. Pitti) am Werthe gleichkäme. — *Matteo Rosselli* (1578—1650) hat in der Annunziata die Fresken der ersten Cap. rechts und einen Theil der Lunetten im Chioströ gemalt; — in SS. Michele e Gaetano: dritte Cap. rechts, und das linke Seitenbild in der zweiten Cap. links; seine gefälligsten Arbeiten im Pal. Pitti etc. — Von den Schülern Matteo's bringt *Francesco Furini* mit der raffinirt weichen Modellirung des Nackten ein neues Interesse in die Schule; — *Giovanni (Manozzi) da San Giovanni* (1590

bis 1636) aber wird, offenbar unter bolognesischer Einwirkung), zumal seines Altersgenossen Guercino, der entschlossenste, liebenswürdigste Improvisator der ganzen Schule, der im Besitz einer reichen Palette und einer blühenden Phantasie den Mangel höherer Elemente vollständig vergessen machen kann. Von seinen in diesen Grenzen ganz bedeutenden Fresken wird noch mehrmals die Rede sein. (Allegorien im grossen untern Saal des Pal. Pitti; Versuchung Christi im Refectorium der Badia bei Fiesole; halbzerstörte Allegorie an der Fronte eines Hauses gegenüber von Porta Romana; Geschichte des heil. Andreas in S. Croce, 2. Cap. r. vom Chor; in Ognissanti die Malereien der Kuppel und Antheil an den Lunetten des Chiostro; im Gange des linken Hofes bei S. Maria Nuova die kleine Frescofigur einer Caritas; — in Rom die Halbkuppel von SS. Quattro.) — Endlich *Carlo Dolci* (1616—1686) ebenfalls aus dieser Schule, welcher den von den Uebrigen versäumten Affect in mehrern hundert Darstellungen voll Ekstase wieder einbringt, wovon unten. (Er und alle Vorhergehenden sind sehr stark vertreten in der Gal. Corsini zu Florenz.)

Die Schule von Siena hat in dieser Zeit den *Rutilio Manetti* (1572—1639), dessen herrliche Ruhe auf der Flucht, über dem Hochaltar von S. Pietro in Castelvecchio zu Siena, alles Uebrige aufwiegen möchte. Am ehesten dem Guercino zu vergleichen.

Ein mittelbarer Schüler des Cigoli war *Pietro (Berettini) da Cortona* (1596—1669), mit welchem die Verflachung des Eklekticismus, die Entweihung der Malerei überhaupt zur hurtigen und gefälligen Decoration eintritt.

Der moderne Naturalismus im engeren Sinne beginnt auf die grellste Weise mit *Michelangelo Amerighi da Caravaggio* (1569—1609), der einen grossen Einfluss auf Rom und Neapel ausübte. Seine Freude besteht darin, dem Beschauer zu beweisen, dass es bei all den heiligen Ereignissen der Urzeit eigentlich ganz so ordinär zugegangen sei wie auf den Gassen der südlichen Städte gegen Ende des XVI. Jahrh.; er ehrt gar nichts als die Leidenschaft, für deren wahrhaft vulcanische Auffassung er ein grosses Talent besass. Und diese Leidenschaft, in lauter gemeinen energischen Charakteren ausgedrückt, bisweilen höchst ergreifend, bildet dann den Grundton seiner eigenen Schule sowohl (*Valentin, Simon Vouet*, wozu noch