



LÜBKE-SEMRAU  
DIE KUNST  
DER RENAISSANCE

Die  
Kunst der Renaissance  
in Italien und im Norden

Alle Rechte, besonders das der Übersetzung, vorbehalten





Sixtinische Madonna von Raffael  
Dresden, Gemäldegalerie

GRUNDRISS  
DER  
KUNSTGESCHICHTE

VON  
WILHELM LÜBKE

Fünfzehnte Auflage

Unveränderter Abdruck der Neubearbeitung

von

Dr. Max Semrau

Professor der Kunstgeschichte an der Universität Greifswald

III.

DIE KUNST DER RENAISSANCE  
IN ITALIEN UND IM NORDEN



ESSLINGEN A. N.  
PAUL NEFF VERLAG (MAX SCHREIBER)

1920

74

# DIE KUNST DER RENAISSANCE IN ITALIEN UND IM NORDEN

VON

Dr. MAX SEMRAU

Professor der Kunstgeschichte an der Universität Greifswald

4493.11

Vierte (des Gesamtwerkes fünfzehnte) Auflage

Mit 20 Kunstbeilagen und 549 Abbildungen im Text



ESSLINGEN A. N.  
PAUL NEFF VERLAG (MAX SCHREIBER)

1920





# Vorwort

Die Neugestaltung der beiden ersten Bände des ‚Grundrisses‘ konnte sich wenigstens in der allgemeinen Gliederung des Stoffes noch an das ursprüngliche Werk Lübkes anlehnen; bei dem vorliegenden dritten Bande war auch in dieser Hinsicht ein freieres Verfahren geboten, u. a. schon aus dem Grunde, weil der Barockstil, den die früheren Ausgaben in die Darstellung der Renaissancearchitektur mit einbezogen hatten, bei der jetzt angenommenen Einteilung für den abschließenden vierten Band aufzusparen blieb. Aber auch sonst drängte die Überfülle des Stoffes gerade für den hier behandelten wichtigen Zeitraum stetig über die enggezogenen früheren Grenzen hinaus, so daß diese vielfach anders abgesteckt werden mußten. Es war mein eifrigstes Bestreben, der Darstellung den Vorzug der knappen Übersichtlichkeit zu wahren; trotzdem ist der Band fast auf den doppelten Umfang der entsprechenden Teile der 11. Auflage angewachsen. Daß die Hauptmeister der italienischen wie der deutschen Renaissance dabei ausführlicher behandelt sind, wird hoffentlich gerechtfertigt erscheinen.

Bezüglich der Literaturnachweise darf wohl bemerkt werden, daß sie auf Vollständigkeit selbstverständlich keinen Anspruch machen, sondern nur dem eindringlichere Belehrung Suchenden einen Fingerzeig geben wollen. Überhaupt als ein Buch zum Lesen und Lernen, aber nicht als Bilderbuch und noch weniger als Sammlung aphoristischer Essays möchte der neue ‚Lübke‘ aufgenommen werden.

\* \* \*

Die 13. Auflage folgt der zwölften so rasch nach, daß wesentliche Änderungen nicht geboten erschienen. Doch sind Text und Anmerkungen sorgfältig durchgesehen und, wo es nötig war, verbessert resp. ergänzt worden.

\* \* \*

Die 14. Auflage unterscheidet sich von den vorhergehenden wiederum durch beträchtliche Umgestaltungen, Zusätze und Verbesserungen. Völlig neu geschrieben ist der Abschnitt über italienische Malerei des 15. Jahrhunderts (S. 154—246), den zur zwölften Auflage mein Schüler und Freund Herr Dr. C. Buchwald in Breslau beigesteuert hatte. Die Zahl der Abbildungen ist von 488 auf 549, die der Kunstbeilagen von 8 auf 20 gewachsen.

Greifswald, im Dezember 1911

Max Semrau

# Inhalt

**Erstes Kapitel:** Die Grundlagen der Renaissance in Italien und im Norden S. 1

**Zweites Kapitel:** Die Architektur der Renaissance

Italien S. 15. I. Periode: Frührenaissance (XV. Jahrhundert) S. 17. II. Periode: Hochrenaissance (XVI. Jahrhundert) S. 41 — Frankreich S. 63 — Spanien und Portugal S. 73 — England S. 77 — Die Niederlande, Dänemark und Skandinavien S. 78 — Deutschland und die östlichen Länder S. 82

**Drittes Kapitel:** Die bildende Kunst Italiens im 15. Jahrhundert

1. Die Bildnerei S. 115 — 2. Die Malerei S. 154

**Viertes Kapitel:** Die bildende Kunst Italiens im 16. Jahrhundert

1. Die Bildnerei S. 247 — 2. Die Malerei: a. Lionardo da Vinci und seine Schule S. 264 — b. Michelangelo und seine Nachahmer S. 275 — c. Raffael und seine Schule S. 285 — d. Die toskanische Malerei S. 305 — e. Die oberitalienische Malerei S. 314 — f. Correggio und seine Nachfolger S. 317 — g. Die venezianische Malerei S. 324 — 3. Das Kunsthandwerk S. 355

**Fünftes Kapitel:** Die bildende Kunst außerhalb Italiens im 15. und 16. Jahrhundert S. 360

Die Niederlande S. 362 — Frankreich S. 408 — Spanien und Portugal S. 419 — Deutschland S. 422. 1. Die Malerei S. 427 — 2. Die Bildnerei S. 518 — 3. Das Kunsthandwerk S. 552

**Register** S. 564



Abb. 1 Der Dom von Florenz

## ERSTES KAPITEL

# Die Grundlagen der Renaissance in Italien und im Norden

Wenn die Kunstgeschichte, wie alle Geschichte, das Verständnis der Gegenwart durch die Kenntnis der Vergangenheit zum Endzweck hat, so beansprucht die Epoche der Renaissancekunst unser ganz besonderes Interesse. Denn in ihr ruhen die Wurzeln alles Kunstschaffens der Gegenwart. Von dem Mittelalter trennt uns eine weite Kluft, nicht bloß zeitlich, sondern auch der Gesinnung nach. Wir können ihm unser wissenschaftliches Interesse zuwenden, aber wir fühlen uns als Kinder einer anderen Zeit: wie die Renaissance-menschen des 15. und 16. Jahrhunderts dachten und empfanden, das vermögen wir zum guten Teil noch selbst nachzudenken und nachzuempfinden, ihnen fühlen wir uns trotz allem, was dazwischen liegt, innerlich verwandt. Ist es doch gerade der Gegensatz gegen das Mittelalter, der dieser Epoche ihren Namen gegeben hat. Früher meinte man wohl, ihn vorzugsweise aus der Wiedererweckung der Antike in Wissenschaft, Literatur und Kunst erklären zu müssen und sprach in diesem Sinne von einer „Wiedergeburt“ (,Rinascimento‘, ,Renaissance‘); heute faßt man den Begriff gewöhnlich tiefer und versteht ihn von dem Wiederaufleben des Ideals menschlicher, persönlicher Freiheit und Bildung, das seinen Ausdruck dann allerdings vornehmlich in der Begeisterung für die Formen antiken Lebens und

antiker Kunst fand. Das Mittelalter kannte dieses Ideal nur in beschränktem Grade. Denn auch nachdem die Formen des geistlich-ritterlichen Feudalstaates zerbrochen waren und die neue Gesellschaftsklasse des städtischen Bürgertums in dem mittelalterlichen Leben den ersten Platz einzunehmen begann, blieb dieses noch eng umschlossen von allen Schranken, welche die Vergangenheit aufgerichtet hatte. Nicht bloß die kirchliche Lehre und Tradition begehrte Achtung, auch die völlig durchgeführte korporative Organisation des ganzen Lebens; kein Mensch, auch der Künstler nicht, bedeutete etwas für sich, sondern jeder nur als Glied seiner Zunft, seiner Gilde. Die Scholastik schlug das Denken in Fesseln und richtete es auf fest bestimmte Ziele, die Fülle der Gefühle nahm, nachdem der

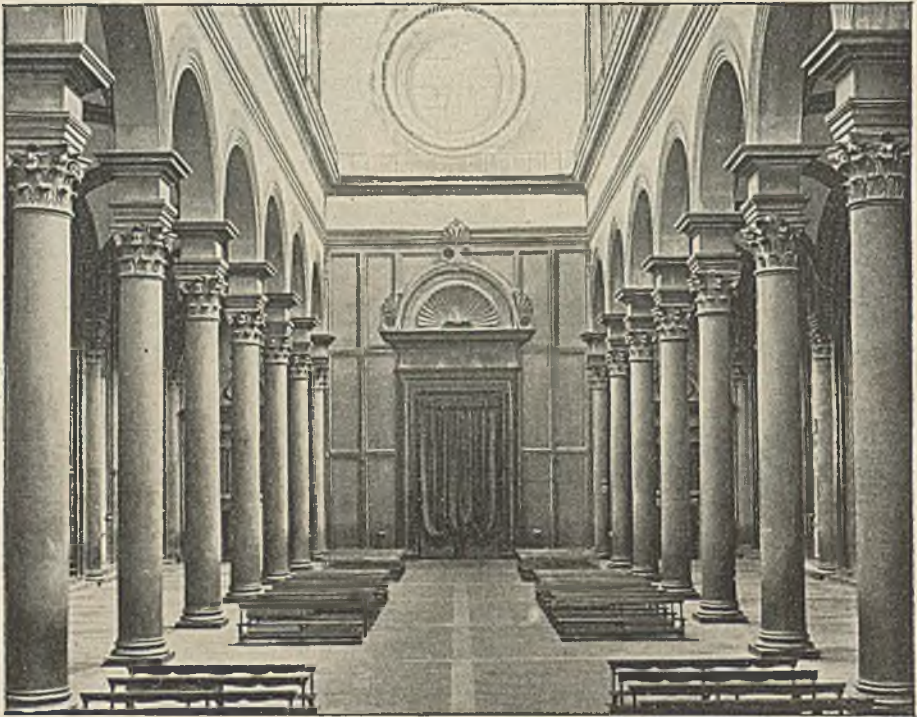


Abb. 2 Inneres von S. Spirito zu Florenz

Minne- und Frauendienst der Ritterzeit versunken war, fast ausschließlich die Kirche mit ihrem poetisch verklärten Marien- und Heiligenkult in Beschlag.

Aber für immer ließ sich der Mensch weder in seinem Verhältnis zu Gott noch zur Natur das Mittleramt der Kirche gefallen. Die Lehre des hl. Franz von Assisi ist in Italien, die Bestrebungen der Mystiker sind im Norden das erste Anzeichen des erwachenden Strebens nach Persönlichkeit: wenigstens zu dem Heiligsten und Höchsten verlangte der Mensch in ein unmittelbares, individuell gefärbtes Verhältnis zu treten, in der Hingabe seines Selbst suchte er das tiefste Glück zu gewinnen. Es ist kein Zufall, daß eng damit die Einkehr in die Natur verknüpft war. Auch die Natur ist Gotteswerk, und die Freude an ihrer Schönheit, die das Mittelalter oft genug als Lockung des Teufels verdammt hatte, läßt sich in Dichtung und Kunst schon seit dem 13. Jahrhundert nicht mehr zurückdrängen. Sie lebt in den Liedern der Minnesänger wie in den

Werken der jungen Gotik, welche plötzlich beginnt, statt der abgegriffenen Formen einer seit tausend Jahren fortgeerbten Ornamentik heimisches Laubwerk und treulich beobachtete Tierformen im Schmuck architektonischer Glieder zu verwenden. Und ein reger Natursinn gibt auch den höchsten Schöpfungen der bildenden Kunst, den Gemälden Giottos und den Werken der französisch-deutschen Kirchenplastik im 13. Jahrhundert ihre bleibende Bedeutung.



Abb. 3 Altarwand der Sakristei von S. Lorenzo zu Florenz

Im Laufe des 14. und 15. Jahrhunderts wurde die Kenntnis der Natur erweitert und vertieft durch die beginnenden wissenschaftlichen Studien, durch Reisen und Entdeckungen. In der Fähigkeit, die Schönheiten der Welt nachempfindend zu genießen und zu schildern, steht *Francesco Petrarca* allen voran, der erste Mensch, der um des reinen Naturgenusses willen einen hohen Berg — den Mont Ventoux bei Avignon — bestieg; er hat im 15. Jahrhundert einen würdigen Nachfolger in dem leidenschaftlichen Naturfreunde und feinen Beobachter *Aeneas Sylvius*, dem späteren Papst Pius II. Die großen Errungenschaften, welche dieses Zeitalter der Menschheit überhaupt brachte, die Erfindung

der Buchdruckerkunst und die Entdeckung eines neuen Erdteils, trugen an ihrem Teil dazu bei, durch Erweiterung des Weltbildes dem Geiste der Forscher wie der Phantasie der Künstler neue Reiche zu erschließen.

Die Beobachtung und treue Wiedergabe von Natur und Leben errang auf dem Gebiete der Kunst einen ersten Sieg in der Flandrischen Malerschule des 15. Jahrhunderts. Die Brüder *van Eyck* und ihre Nachfolger wußten mit neuen technischen Mitteln und auf Grund liebevollsten Studiums die Menschen und die Dinge so getreu darzustellen, daß sie noch heute der größten Bewunderung sicher sind. Der Einfluß dieses glänzenden Aufschwungs aber wurde dadurch eingeschränkt, daß ihm jener Untergrund fehlte, auf dem zu etwa gleicher Zeit sich das italienische Kunstleben machtvoll zu vorbildlicher Bedeutung erhob: eine kräftige nationale Entwicklung und in Verbindung damit die Gestaltung individueller Persönlichkeiten



Abb. 4 Fassade des Palazzo Pitti zu Florenz

— oder, wie wir es seit *Jakob Burckhardt*<sup>1)</sup> auszudrücken gewohnt sind: die Entdeckung des Menschen. Daß diese „Entdeckung“ sich zuerst und vornehmlich in Italien vollzog, macht dieses Land zum Ausgangspunkte der Renaissance und auf zwei Jahrhunderte hinaus zum Führer des künstlerischen Lebens in Europa.

Aus den furchtbaren Kämpfen, welche das ganze Mittelalter hindurch die Halbinsel erschütterten, und aus dem tiefen Verfall aller geistigen Kultur begannen seit dem 13. Jahrhundert sich die Anfänge eines nationalen Lebens zu erheben, nicht sowohl auf

dem Gebiet des Staates, wie auf dem der Gesellschaft, der Dichtung und der Kunst. Denn die einigenden Momente lagen vor allem in dem Besitz jener großen geistigen Persönlichkeiten, mit denen das ausgehende Mittelalter Italien beschenkt hatte. *Dante* leuchtete voran nicht bloß als der unsterbliche Dichter, sondern auch als der große Patriot und Schöpfer einer italienischen Schriftsprache und damit der Möglichkeit einer nationalen Literatur. Er ist zugleich der erste Typus eines Renaissance-menschen insofern, als sein ganzes Schaffen als der Ausdruck einer starken, edlen Persönlichkeit, seine Dichtung als ein poetisches Selbstbekenntnis erscheint. Derselbe individuelle Zug tritt in Männern wie *Franz von Assisi* und *Giotto* hervor. Es lag aber auch in der gesamten Gestaltung des politisch-sozialen Lebens in Italien diese Richtung auf die Ausbildung kräftiger Individualitäten unter Befreiung von den Schranken mittelalterlicher Denk- und Empfindungsweise begründet. Gegen die Macht der Kirche bilden die kräftig auf-

<sup>1)</sup> *J. Burckhardt*, Die Kultur der Renaissance in Italien. 11. Aufl. Leipzig 1913.

strebenden Stadtrepubliken, welche seit den Kreuzzügen durch den Handel mit dem Orient, dann durch blühende Gewerbetätigkeit große Reichtümer gewannen, ein mächtiges Gegengewicht. Sie hinderten das Aufkommen größerer Feudalherrschaften und gewährten, ungeachtet des nimmer endenden Zanks und Haders der Parteien, dem Bürger die Möglichkeit, sich nach Maßgabe seiner

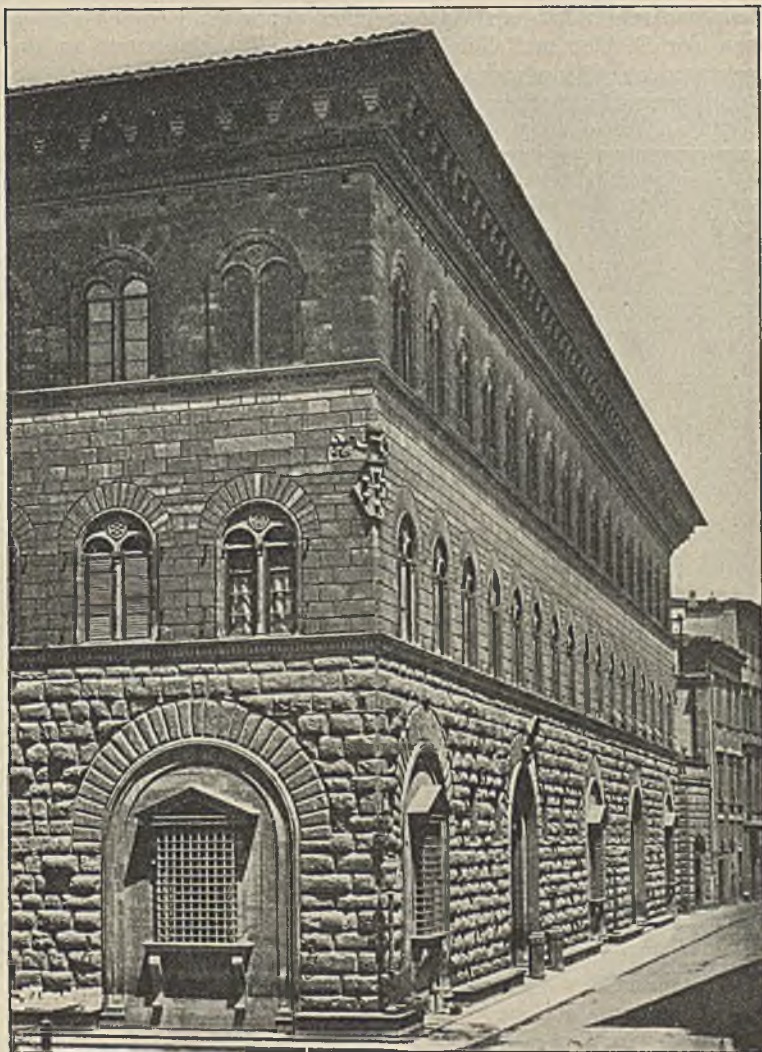


Abb. 5 Palazzo Medici zu Florenz

Kräfte zu entwickeln und das Leben nach eigener Einsicht zu gestalten. Innerhalb ihrer Mauern vollzog sich auf Grund des wachsenden allgemeinen Wohlstandes rascher und wirksamer als sonst wohl ein Ausgleich der Stände, der auch das eigentliche Volk nicht unempfänglich ließ für den Reiz der Schönheit. In der Höhe des allgemeinen Kulturniveaus, insbesondere auch durch Takt und Feinheit der Sitte, edlen Anstand des Benehmens und Pflege geistiger Bildung stand Italien bereits am Ausgang des Mittelalters den meisten Ländern Europas voran.

Aber das eigentliche Lebensideal, das für die Entwicklung maßgebend wurde, lieferte den Italienern des 14. und 15. Jahrhunderts die Antike. Das Gedächtnis des römischen Altertums, obwohl meist zu dämonistischen Fabeleien entstellt, war auch das ganze Mittelalter hindurch in Italien niemals völlig ausgestorben; mit dem Erstarken des nationalen Bewußtseins gewann es erneute Kraft und Bedeutung. Gern fühlten sich die Bürger und Machthaber der verschiedenen Stadtrepubliken als Nachkommen der alten Römer, aber auch vor den Augen der Dichter und Gelehrten tauchte die Erinnerung an das längst dahingeschwundene Cäsarenreich als das Ideal einer Welt voll Schönheit und Freiheit und innerer Vollendung empor. Wie selbst die scholastische Philosophie,



Abb. 6 Bibliothek von S. Marco zu Florenz

wenn auch nur im rein formalen Sinne, auf Aristoteles zurückgegriffen hatte, so nahmen schon im 12. Jahrhundert die Juristen der neu gegründeten Rechtsschule von Bologna das römische Recht wieder auf, und in der Politik dieser Zeit spielt das Traumbild einer römischen Republik seine Rolle. Mit vollem Ernst setzten die klassischen Studien im 14. Jahrhundert mit *Petrarca* (1304—74), *Boccaccio* (1313—73) u. a. ein. Sie sind die Begründer der großen geistigen Bewegung des Humanismus, der dem Zeitalter der Renaissance seine wissenschaftlichen Grundlagen geliefert hat. Mit jugendlicher Begeisterung drängten sich die ausgezeichnetsten Köpfe zum Studium der klassischen Literatur, forschten in den Bibliotheken der Klöster nach den vergessenen Werken der Griechen und Römer und erörterten in ihren Schriften und in gelehrten Disputen die neugewonnenen Erkenntnisse und Anschauungen. Begünstigt wurde die Verbreitung griechischer Literatur und Philosophie durch zwei Ereignisse, die viele gelehrte Griechen zu vorübergehendem oder dauerndem Aufenthalt in Italien



veranlaßten: das Unionskonzil in Florenz (1438/39) und die Eroberung Konstantinopels durch die Türken (1453). Die von ihnen ausgehenden Anregungen fanden namentlich in Florenz so willige Aufnahme, daß bereits *Cosimo Medici* († 1464) sich mit seinen gelehrten Freunden in einer Vereinigung nach dem Vorbilde der Platonischen Akademie zusammenfand. Aber auch anderwärts breitete sich rasch eine neue, von den Ideen griechischer Philosophen, wiederum namentlich Platons, vielfach durchtränkte Auffassung des Lebens und der Welt



Abb. 7 Palazzo Strozzi zu Florenz

aus, die den Zwang mittelalterlicher Scholastik und Dogmatik aufhob. Selbst die Kirche vermochte sich dem neu eindringenden Geiste der Freiheit nicht zu verschließen, die Pforten des Vatikans öffneten sich vor dem Humanismus, und der Statthalter Christi wetteiferte mit den weltlichen Fürsten und Herren in der schützenden Pflege des wieder erwachten heidnischen Altertums.

Für die bildende Kunst wurde der allgemeine Umschwung des geistigen Lebens zunächst insofern bedeutsam, als sich ihr durch die Bekanntschaft mit antiker Geschichte, Dichtung und Mythologie neue Stoffgebiete eröffneten, der Phantasie reiche Anregungen geboten wurden. Auch das Studium der antiken

Denkmäler selbst, das die Künstler bald mit großem Eifer pfl egten, führte namentlich der Architektur und der Ornamentik eine Fülle von Ideen und Formen zu, deren Auftreten uns wohl zuerst und hauptsächlich von einem „Renaissance-

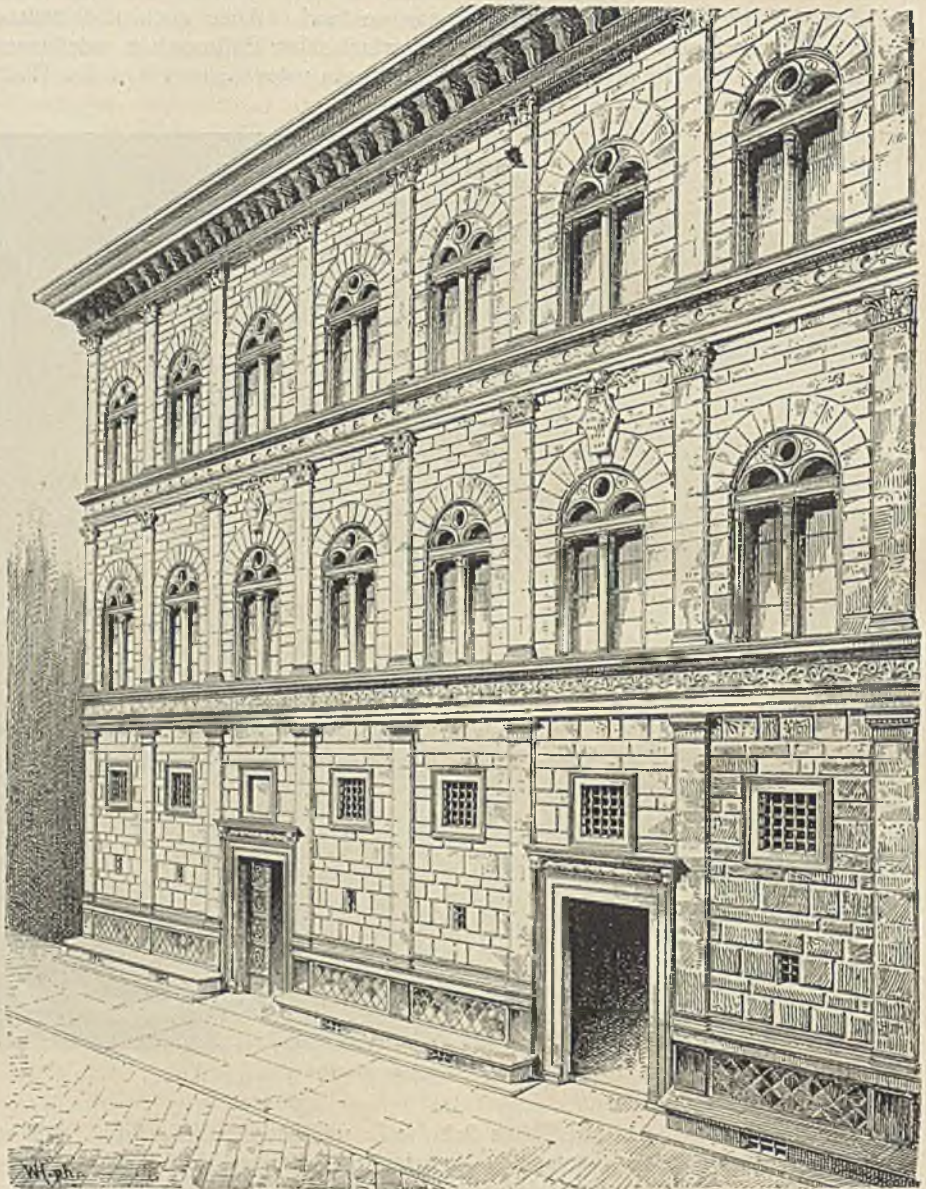


Abb. 8 Fassade vom Palazzo Rucellai zu Florenz

stil“ sprechen heißt. Vor dem Eindruck der gewaltigen architektonischen Schöpfungen der römischen Kaiserzeit, welche die Künstler zum Teil unter Mit-hilfe der Gelehrten in ihrer Phantasie aus den Trümmern wieder erstehen ließen, ja denen sie mitunter selbst durch planmäßige Ausgrabungen und Restaurationen

nachgingen, sank das konstruktive System der Gotik, das ja in Italien niemals recht festen Fuß gefaßt hatte, schnell dahin, und insbesondere die unsterbliche Schönheit des antiken Säulen- und des Kuppelbaus wurde ein Leitstern der neuen Kunst. Ein verfeinertes Empfinden für Raumwirkung und Harmonie der Proportionen dokumentiert sich fortan in den Schöpfungen der Baukunst. Aus der Fülle und Klarheit der antiken Schmuckmotive zogen alle Künste gleichmäßig reichen Gewinn. Aber man darf diese Einwirkungen, so umgestaltend und befreiend sie hervortreten, doch nicht überschätzen. Das Verhältnis der Renaissance zum klassischen Altertum blieb gerade in der Zeit ihrer ersten Blüte ein mehr äußerliches und beruhte zum Teil auf mißverständener Nachahmung. Kommt doch der wahre Geist der Antike, wie er sich in der griechischen Kunst offenbart hatte, dabei überhaupt nicht in Frage, sondern nur ihr später Abglanz aus römischer Zeit. Die entscheidende Tatsache, welche uns hier wirklich den Beginn der modernen Kunst sehen läßt, besteht vielmehr in der Umwandlung des inneren Verhältnisses der Menschen, der Schaffenden wie der Genießenden, zum Kunstwerk, in der Begründung einer neuen Kunstauffassung.

Solange die Schranken mittelalterlicher Weltanschauung bestanden, war auch die Kunst im wesentlichen ein Ausdruck des allgemeinen

Gedankeninhalts der Zeit. Vornehmlich stand sie im Dienste der Kirche: ihr und ihren Heiligen zu Ehren wölbten sich die

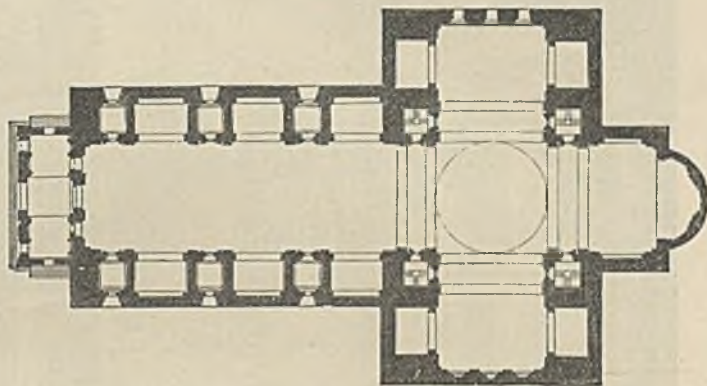


Abb. 9 Grundriß von S. Andrea zu Mantua

hohen Dome, zu wirkungsvoller Einprägung der christlichen Heilslehre schufen Malerei und Plastik ihre Werke. Die Kunst war eine Art Gottesdienst; die Persönlichkeit des Künstlers verschwand völlig hinter seinem Werke. Hieran änderte sich in der Renaissance insofern nichts, als auch jetzt noch die Kirche die vornehmste Auftraggeberin der Künstler blieb; die Mehrzahl der Werke wurde überhaupt im Hinblick auf kirchliche Zwecke geschaffen, selbst das der Persönlichkeit geweihte Kunstwerk, das Ehrendenkmal, löste sich erst allmählich von dem Zusammenhang mit der Kirche. Aber die Künstler standen doch ihrem Stoffe freier gegenüber, sie stellten die alten heiligen Legenden, den Inhalt des christlichen Bekenntnisses auf ihre eigene Weise dar, suchten aus sich selbst eine neue Beseelung, aus dem Studium der Natur eine neue Behandlungsweise. Der Erwerb anatomischer und perspektivischer Kenntnisse, die schärfere Beobachtung der Licht- und Luftwirkungen und im Zusammenhange damit die Ausbildung des Kolorits bis in seine zartesten Nuancierungen sprengten von selbst den Bann der alten Tradition. Der Mensch und die Welt wurden ein Gegenstand ernsten und liebevollen Studiums; die Wiederholung überkommener Typen, der schematische Idealismus schwanden dahin vor dem immer neuen Reiz der wirklichen Erscheinung, der unerschöpflichen Mannigfaltigkeit des Lebens.

Wenn so der Realismus die Kunst der Renaissance zur inneren und äußeren Wahrheit führte, so wies ihr die neu erschlossene Kenntnis der Antike den

Weg zur Schönheit. Die Herrlichkeit des menschlichen Leibes, vor welcher die mönchisch beeinflusste Kunst des Mittelalters ihre Augen zumeist verschlossen hatte, enthüllte sich jetzt unter den Anregungen der Antike; sie wurde in den guten Zeiten der Renaissance ernst und streng, als ein Spiegel der Seele, aufgefaßt, und erst die spätere Epoche sah die Ausartungen ins Üppige und Laszive. Aber nicht bloß in den Formen und Farben, auch in der ganzen Auffassungs- und Darstellungsweise herrschte das ästhetische Gesetz. Nicht um ihres religiösen Inhalts, sondern um ihrer Schönheit und menschlichen Bedeutsamkeit willen wurden die alten und neuen Stoffe dargestellt; die Freiheit der individuellen Phantasie, der künstlerischen Persönlichkeit stand über allem.

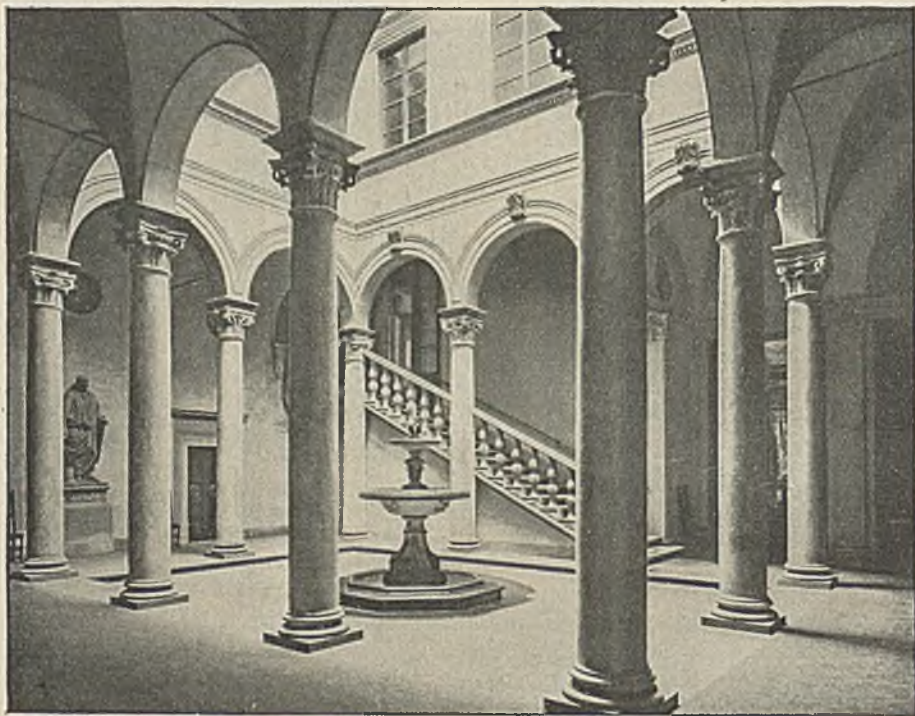


Abb. 10 Hof des Palazzo Gondi zu Florenz

Dieses Vorwiegen des Subjektivismus in der Renaissance brachte es mit sich, daß auch die Stellung der einzelnen Künste zueinander bedeutsame Veränderungen erfuhr. Die Architektur sah die unbedingte Herrscherstellung, welche sie das ganze Mittelalter hindurch innegehabt, eingeschränkt durch die zum unmittelbaren Ausdruck individueller Empfindung mehr geeigneten Kunstgattungen, insbesondere die Malerei; das Tafelgemälde errang erst jetzt die ausschlaggebende Bedeutung für das Kunstleben, die es seitdem inne hat. Die von Flandern aus verbreitete Technik der Ölmalerei eröffnete ihm ganz neue Ziele und Wirkungen. Die gleichfalls dem Norden verdankte Erfindung neuer Techniken bildlicher Darstellung, des Holzschnitts, des Kupferstichs und der Radierung, in Verbindung mit der Rolle, die sie im kräftig aufblühenden Buchgewerbe spielen, verstärkte das Übergewicht malerischer Darstellungsweise. Ihm vermochte sich auch die Plastik nicht zu entziehen, die zwar niemals ganz die abgeklärte Ruhe und Stilgröße der Antike erreichte, aber durch seelisches Leben und charakter-

volle Besonderheit der Erscheinung ihren Schöpfungen fesselnden Reiz verlieh. Das Relief insbesondere geriet bald auf eine Bahn, wo es mit der Malerei auf ihrem eigensten Gebiet zu wetteifern scheint, indem es durch Verkürzung und Perspektive in seinen Kompositionen die Existenz eines vertieften Raums vorzutäuschen sucht. Selbst die Architektur vermochte sich diesen Lockungen der Schwesterkunst nicht zu entziehen. Auch sie geht — im Gegensatz zu der konstruktiven Strenge der Gotik — von dem malerisch erfaßten Raumbilde aus, dem die architektonischen Formen nicht als notwendiger Ausdruck organischen Lebens entwachsen, sondern das sie mehr wie eine edle Hülle umkleiden. So geht der Zug der Zeit auch hier dahin, die Malerei als die Hauptkunst der modernen Epoche zu konstituieren. Doch blieb in der besten Zeit der italienischen Renaissance, die etwa das Jahrhundert bis zum Tode Raffaels (1520) umfaßt, die durch eine lange Tradition künstlerischer Erziehung bedingte Universalität des Schaffens bestehen. Bauen, Bilden und Malen wurde durchschnittlich noch immer in derselben Werkstatt gelernt, und so konnte es geschehen, daß die drei Hauptmeister — *Lionardo, Michelangelo* und *Raffael* — fast gleichmäßig auf allen drei Gebieten der bildenden Kunst Bedeutendes leisteten. Aber auch an geringeren Talenten erwies sich diese Werkstatt-erziehung als segensreich; die Vertrautheit mit den Anforderungen der Plastik und der Architektur gab auch dem Maler jenes bewundernswerte Raumgefühl, jene völlige Beherrschung monumentaler Aufgaben, welche seitdem nur selten wieder erreicht worden ist. Alles in allem betrachtet, darf uns also diese Epoche als eine goldene Zeit der Kunst erscheinen, der nur etwa die Blüte der griechischen Kunst zur Seite gestellt werden kann.

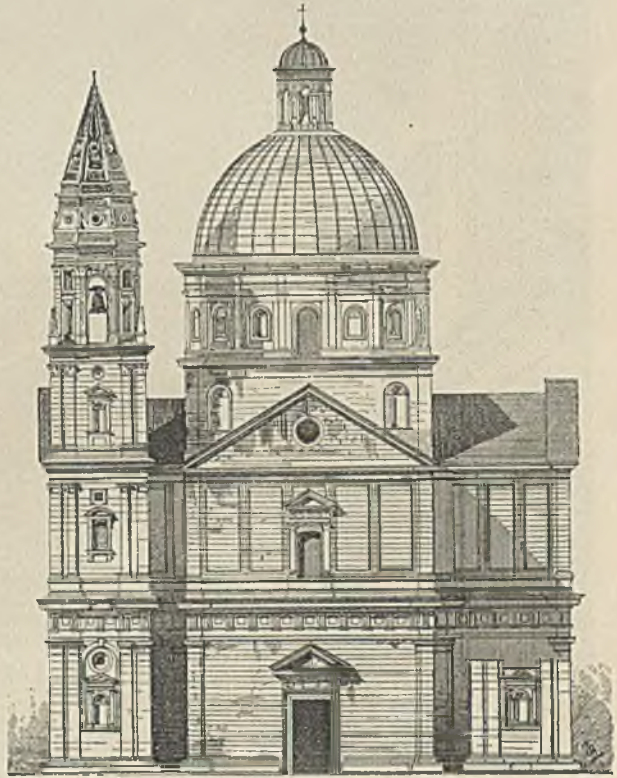


Abb. 11 Fassade von Madonna di S. Biagio zu Montepulciano  
(Nach Laspeyres)

Italien ist das Geburtsland der Renaissance und des Humanismus; hier steht die Kunst in inniger Wechselwirkung mit der ganzen geistigen Bewegung der Zeit, sie ist eine Ausdrucksform neben vielen andern für das neue Lebensgefühl der Epoche. Die Aufnahme und Weiterbildung antiker Kunstformen konnte nur hier, im alten Lande antiker Kultur, geschehen und hatte nur hier innere Berechtigung. Soweit sich also das Wesen der Renaissance in der Anlehnung an die Antike ausdrückt, stehen alle nordischen Länder unter anderen Bedingungen. Sie empfangen sie nicht als ererbtes Gut, sondern eher wie eine neue Mode, an

deren Entstehung sie nicht teilgenommen. Der Vorgang läßt sich auch nicht vergleichen mit der Einführung der römischen Kunst in die nordischen Barbarenländer ein Jahrtausend zuvor. Denn damals handelte es sich um den Anfang aller Kultur, jetzt besaßen diese Länder eine reiche nationale Kunsttätigkeit, die gerade in dieser Epoche vielfach neue Ansätze zu selbsteigener Weiterentwicklung aufweist. Den Realismus namentlich brauchte die italienische Re-



Abb. 12 Inneres von S. Francesco al Monte bei Florenz (Nach Schill gez. von Rieß)

naissance dem Norden nicht zu bringen, er hat ihn, wie nicht bloß das Beispiel der flandrischen Malerschule zeigt, völlig selbständig zu entwickeln vermocht. Das Verhältnis der Künstler zum Humanismus, der ja seit dem Beginn des 16. Jahrhunderts auch im Norden eine Stätte fand, war hier stets ein weit loseres, mehr äußerliches; von gelehrter Bildung blieben die nordischen Renaissancemeister, mit wenigen Ausnahmen, noch weiter entfernt als ihre italienischen Kollegen. So fehlten denn ziemlich alle Vorbedingungen für die gleiche Entwicklung der Verhältnisse: die gelehrte Kultur, die nationale Bedeutung der neuen

Stilformen, überhaupt der allgemeine politisch-soziale Aufschwung. Es fehlte, abgesehen von einigen wenigen Persönlichkeiten, das Geschlecht der Mäcene, es fehlte die begeisterte Teilnahme eines ganzen Volkes; die Renaissance im Norden ist zumeist auf die Kreise der Fürstenhöfe und der reichen Patrizier beschränkt geblieben.

So ist es ein merkwürdiges Zeugnis für die Triebkraft des neuen Kunstgeistes, wenn wir sehen, wie im Laufe des 16. Jahrhunderts die italienischen Formen der Architektur und Ornamentik auch in Deutschland, Frankreich und England Aufnahme zu finden beginnen und allmählich immer ausschließlicher den Geschmack beherrschen, ohne daß ihnen doch ein lebendiges inneres Verständnis entgegenkommen konnte. Wie tief hat die Kenntnis der Werke italienischer Maler auf die gleichzeitigen deutschen Meister eingewirkt, so daß wir uns selbst Dürer und Holbein ohne diese Voraussetzung nicht denken können! Und dennoch vermochte die Quelle unsterblicher Schönheit, welche die italienische Renaissance wieder erschlossen, ein gleich üppiges und freies Wachstum der Kunst auf nordischem Boden nicht hervorzurufen. Der Grund hierfür lag sicherlich vor allem in den ungünstigen äußeren Umständen. Man muß nur die Aufgaben, welche ein kunstliebender und auf seinen Nachruhm bedachter Fürst, wie Kaiser Maximilian I., dem größten deutschen Künstler seiner Zeit zu stellen vermochte, vergleichen mit den Werken, die Raffael und Michelangelo für Julius II. ausführten, um an diesem einen Beispiel den ganzen großen Kontrast zwischen den Lebensbedingungen der italienischen und der deutschen Renaissancekunst zu ermessen! Ähnlich stand es aber auch sonst; die monumentalsten Aufgaben blieben der nordischen Renaissance versagt, einmal, weil die äußeren Mittel fehlten und der ganze Zuschnitt des Lebens ein engerer, bescheidener war, sodann aber, weil viele der besten und größten Geister durch eine andere Aufgabe in Anspruch genommen waren: die Reformation.

Es liegt in der Eigenart der nordischen Völker begründet, daß sie den Inhalt über die Form, die Wahrheit über die Schönheit stellen: dieser Charakterzug

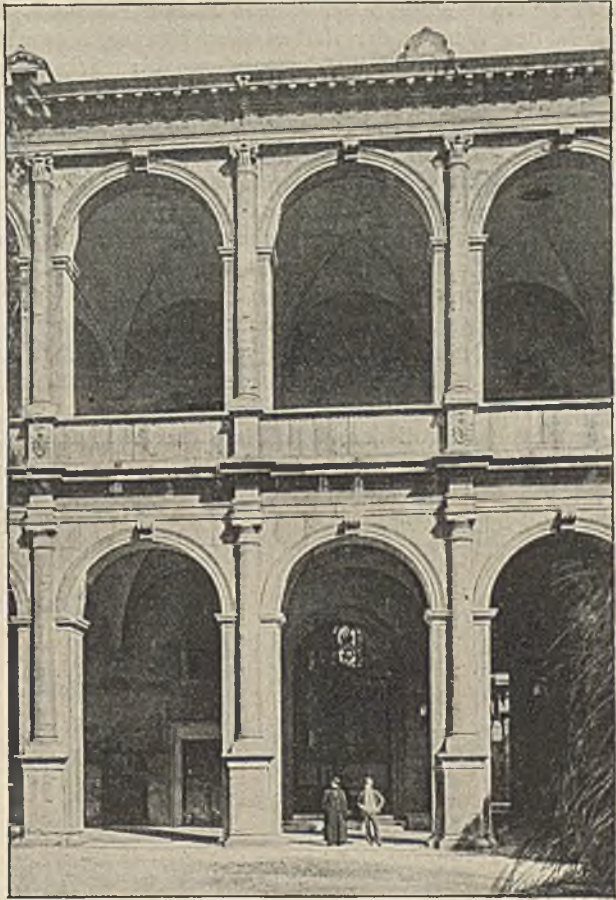


Abb. 13 Hof des Palazzo Venezia zu Rom (Nach Strack)

ist der Entwicklung ihrer Kunst in dieser entscheidenden Epoche ebenso verhängnisvoll geworden, wie er sie zu Trägern der großen Reformbewegung gemacht hat, die im eigentlichen Mutterlande der Kirche trotz mannigfacher Ansätze niemals zur Entfaltung gelangen konnte. Die unerbittliche Wahrheitsliebe, die Richtung auf das Gedankenhafte, auf das selbständige Ergrübeln des Inhalts hat die nordische, namentlich die deutsche Kunst der Renaissance gemein mit den Lehren und Schriften der Reformatoren. Tiefe Durchdringung des Inhalts althergebrachter Darstellungen mit der Fülle der Empfindung, neue Stoffe und kühne Wagnisse der künstlerischen Phantasie finden wir hier weit öfter als in den Werken der italienischen Meister, hinter denen diese Kompositionen an formaler Vollendung dagegen meist zurückstehen. Am freiesten bewegen sich die nordischen Künstler deshalb in solchen Werken, deren Ausführung dem ersten Entwurf am nächsten bleibt, in ihren Kupferstichen und Holzschnitten: in diesen, nicht in ihren Bauten, Skulpturen und Bildern ist die eigentliche Geschichte dieser Kunstbewegung geschrieben. Und von hier aus geht auch eine sichtbare Rückwirkung zur italienischen Kunst, deren Meistern wohl bewußt war, worin der Wert dieser unscheinbaren Blätter lag: hat doch selbst ein Raffael nicht verschmäht, die Kupferstiche und Holzschnitte Dürers in seinen Kompositionen zu benutzen!

Wie im einzelnen jedes Volk sich im Laufe der Entwicklung zu der neuen Kunst stellt, muß die folgende geschichtliche Betrachtung nachweisen. Da aber Italien dem modernen Geiste zuerst mit Entschiedenheit Bahn bricht und mit großen Schritten dem übrigen Europa vorangeht, so wird seiner Kunst bei der Darstellung überall der erste Platz einzuräumen sein.



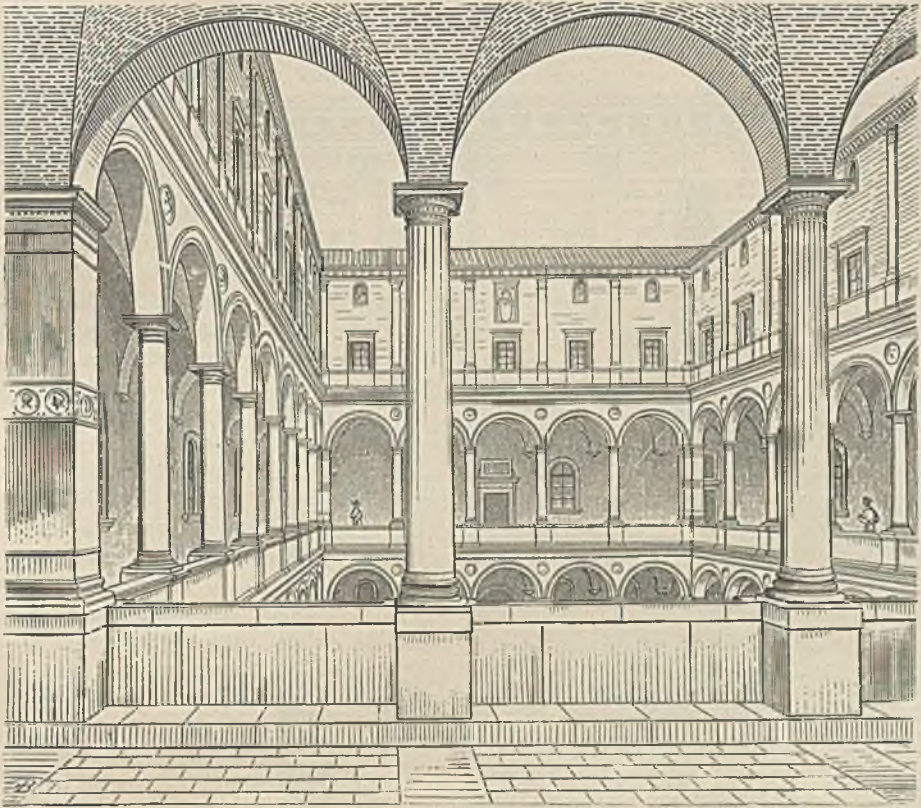


Abb. 14 Hof der Cancelleria zu Rom

## ZWEITES KAPITEL

# Die Architektur der Renaissance

### Italien<sup>1)</sup>

Die Architektur der Renaissance war, wie wir gesehen haben, keine organische Weiterentwicklung der bisherigen Bauweise — wie etwa der gotische aus dem romanischen Baustil hervorging — sondern ein neuer Anfang, ja eine bewußte Reaktion gegen die Gotik in Italien. Sie muß also aus den besonderen Verhältnissen dieses Landes heraus erklärt und verstanden werden. Italien war — außer Südfrankreich etwa — das einzige Land, in welchem die Denkmäler der römischen Architektur, trotz aller Zerstörungen, noch so zahlreich und so großartig vor den Augen der Lebenden standen, daß sich daraus eine fortwährende

<sup>1)</sup> *J. Burckhardt*, Geschichte der Renaissance in Italien. 6. Aufl. Bearbeitet von *H. Holtzinger*. Eßlingen 1920. — *Der Cicerone*. 10. Aufl. Leipzig 1909. — *E. Muentz*, Histoire de l'art pendant la Renaissance Italie. 3 Bde. Paris 1880—95. — *A. Choisy*, Histoire de l'architecture. II. Paris 1899. — *A. Schuetz*, Die Renaissance in Italien. (Lichtdrucke.) 4 Bde. Hamburg 1882.

Einwirkung auf die Bauweise von selbst ergab. In der Tat hat die Kenntnis und Anwendung gewisser architektonischer Formen des Altertums, wie der Säule, des

Eierstabprofils, des Zahnschnittgesimses u. a. niemals ganz aufgehört und ist vorübergehend, in dem toskanisch-romanischen Stil des 12. Jahrhunderts, schon mit so viel Freiheit gehandhabt worden, daß man wohl berechtigt ist, von einer ‚Proto-renaissance‘ zu sprechen. Es war also etwas ganz Natürliches, daß bei dem Wiederaufleben der antiken Idee im 15. Jahrhundert die Architekten ohneweiters zu diesen Elementen der antiken Formensprache griffen und sie nun mit einem durch den Kontrast einer zweihundertjährigen Herrschaft der Gotik gesteigerten Empfinden für ihren eigentümlichen Wert zur Anwendung brachten. Die Bauten, die ihnen die Vorbilder lieferten, lagen zumeist in Trümmern, es konnte sich also zunächst nur um Detailbildungen handeln, die man mehr dekorativ verwendete, zum Teil selbst mit einer Hineignung zum Bunten und Phantastischen, wie sie der Spätgotik auch sonst eigen ist. Erst genaueres Stu-



Abb. 15 Teil der Fassade der Cancelleria zu Rom

dium auf gelehrter Grundlage ermöglichte eine strengere Anlehnung an die Antike und eine Gestaltung der Bauformen aus dem Organismus der Bauwerke heraus, unter Verzichtleistung auf bloß dekorative Wirkungen und unter weiser Beschränkung

der Zierformen auf das notwendige Maß. Schon hieraus ergeben sich für die Architektur die beiden Hauptepochen der Frührenaissance im 15. Jahrhundert (Quattrocento) und der Hochrenaissance im 16. Jahrhundert (Cinquecento), die dann meist auch auf die anderen bildenden Künste übertragen werden. Die Renaissancearchitektur nimmt also etwa den umgekehrten Entwicklungsgang wie die vorausgehenden Stilepochen; auch in diesem Sinne darf sie in einen bestimmten Gegensatz zu den organisch entwickelten Baustilen gestellt werden.

### I. Periode: Frührenaissance (XV. Jahrhundert)<sup>1)</sup>

Das 15. Jahrhundert ist die Zeit jenes Übergangs, welcher zwischen den bisherigen baulichen Traditionen, die in ihren konstruktiven Grundlagen unverändert blieben, und den antiken Formen zu vermitteln strebte. Beim Kirchenbau<sup>2)</sup> geht man gern auf die flachgedeckte, zuweilen auch auf die kreuzgewölbte Basilika zurück, sucht indessen diese konstruktiven Systeme nach Kräften durch die antiken Gliederungen zu charakterisieren. Doch macht sich das Verlangen nach weiten, schönen Raumbildungen, das bereits in der italienischen Gotik hervortrat, insbesondere durch die Vorliebe für großartige Kuppelbauten geltend, für deren Ausführung die Resultate der kühnen mittelalterlichen Technik nicht verschmäht werden. Bei den Profanbauten — die entsprechend dem Bedürfnis der Zeit nach persönlichem Ruhm in den Vordergrund treten — bleiben die Grundzüge der mittelalterlichen Fassadenbildung gewahrt, namentlich das ebenso konstruktiv zweckmäßige wie anmutige Prinzip der Fenstergliederung durch hineingestellte schlanke Säulen. Der Hauptreiz der neuen Bauweise liegt im Palastbau<sup>3)</sup>, der sich aus dem mittelalterlichen Burgenbau ebenso entwickelt wie das höfisch prunkvolle, feingebildete fürstliche Leben dieser Epoche aus dem kriegerisch trotzigen, ritterlichen Dasein der früheren Zeit. Das Schmuckstück des Innenbaus sind die mit Arkaden, oft in mehreren Stockwerken, umzogenen Höfe.

Mit dem antiken Formenkanon war es noch ziemlich willkürlich bestellt. Man ahmte zwar, was man von antiken Denkmälern zu sehen bekam, getreulich

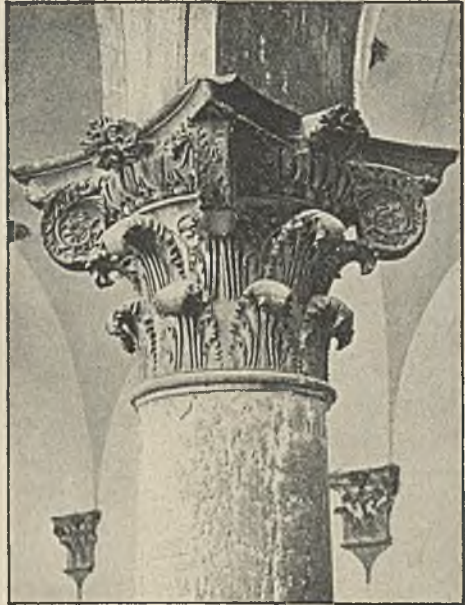


Abb. 16 Säulenkapitell aus dem Hof des Palastes von Urbino

<sup>1)</sup> R. Adamy, *Architektonik der Frührenaissance*. Hannover 1896.

<sup>2)</sup> P. Laspeyres, *Die Kirchen der Renaissance in Mittelitalien*. Berlin und Stuttgart 1882.

<sup>3)</sup> *Palast-Architektur von Oberitalien und Toskana*. I. Genua, herausg. von R. Reinhardt. Berlin 1882. II. Toskana, herausg. von J. C. Raschdorff. 1883. III. Venedig, herausg. von O. Raschdorff. 1894. IV. Verona, Vicenza, Mantua, Padua, Udine, herausg. von A. Haupt. 1908.

nach, jedoch meist ohne klare Vorstellung von den zugrunde liegenden Verhältnissen, geschweige denn von den feineren Beziehungen der Glieder untereinander.

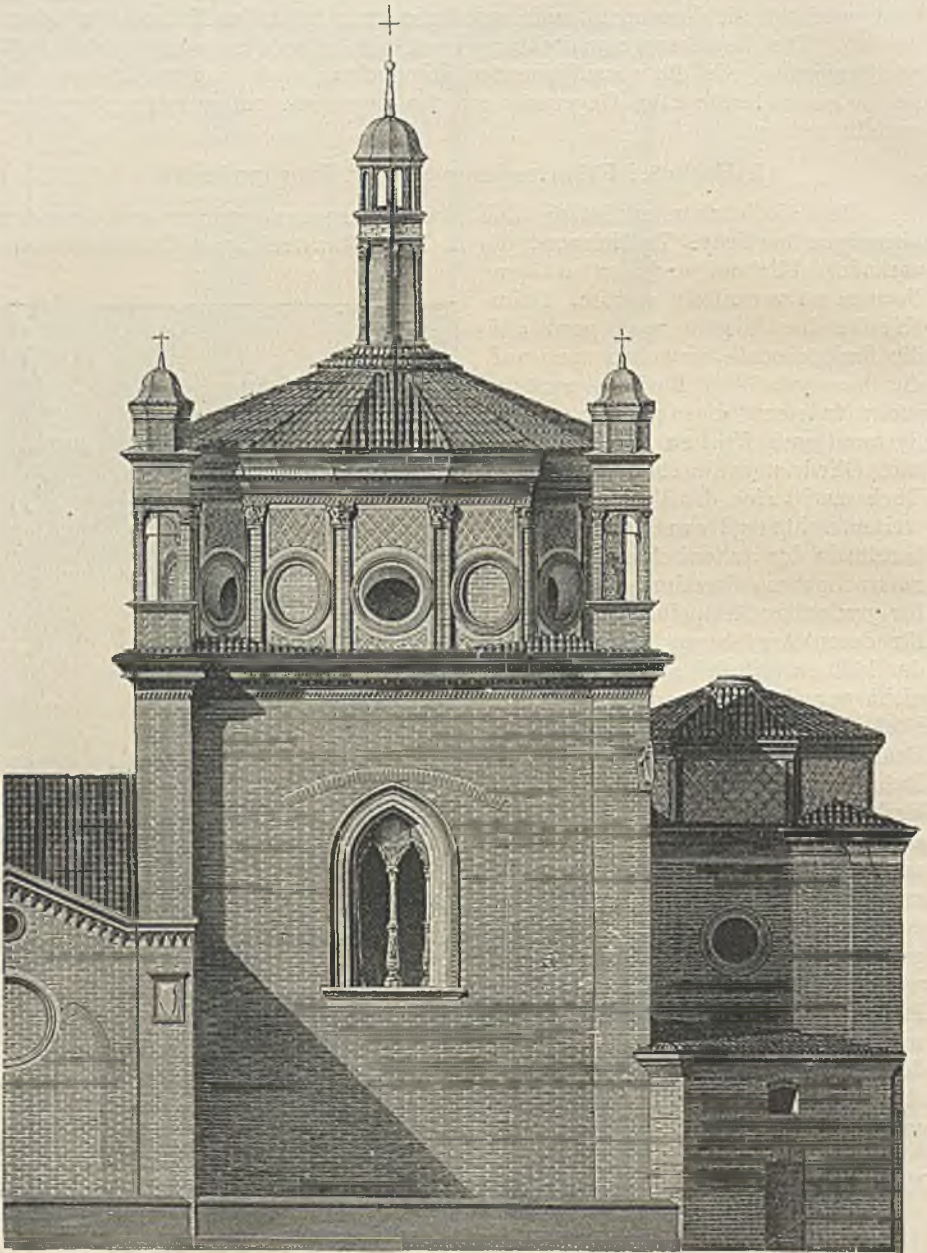


Abb. 17 Portinari-Kapelle an S. Eustorgio zu Mailand (Nach Paravicini)

Um so unbefangener waltet oft ein liebenswürdig phantastischer Zug in dieser Dekoration, die an Frische, Naivität und Anmut ebenso hoch über den gleichzeitigen Werken der nordischen Gotik steht, wie die freie künstlerische Empfindung

über verzopfter Handwerkspraxis. Daher üben gerade die Werke dieser Frührenaissance zumeist jene unwiderstehliche Anziehungskraft aus, die ein schönes Vorrecht begeisterter Jugend ist.

Florenz<sup>1)</sup>, seit langem eine Stätte der Kunst, ist auch die Wiege der Frührenaissance. Die Stadt erlebte im 15. Jahrhundert einen glänzenden Aufschwung nicht zum wenigsten durch die kluge Politik der Medici<sup>2)</sup>, die — eine Familie von Bankiers und Kaufleuten — durch ihren Reichtum und als Führer der Volkspartei, ohne eigentliches Amt und Titel, mit überlegenem Geist drei Generationen hindurch eine Herrscherstellung zu behaupten wußten. Aber nicht auf ihrer Politik beruht der Ruhm der Medici, sondern auf dem fürstlichen Mäcenatentum, das sie

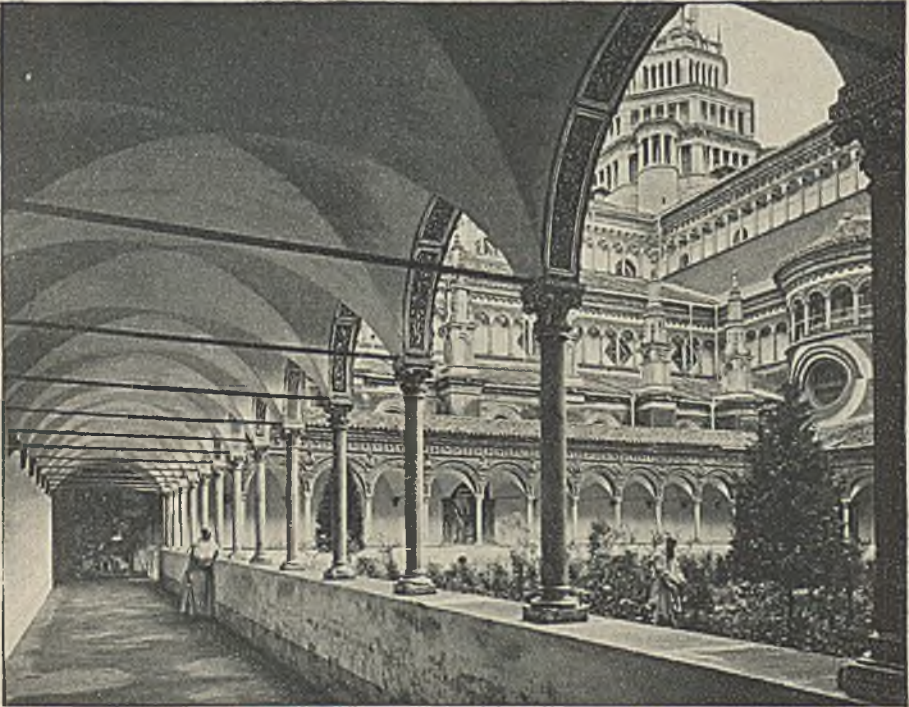


Abb. 18 Klosterhof aus der Certosa bei Pavia

über Kunst und Wissenschaft ausübten; Cosimo († 1464) und sein Enkel Lorenzo Magnifico († 1492) treten besonders hervor. Mit den bedeutendsten Humanisten und Künstlern standern sie in regem Verkehr; zu dem Kreise Cosimos gehörte auch der geniale Meister, den schon seine Zeitgenossen als den eigentlichen Schöpfer des neuen Stils der Architektur bezeichneten, *Filippo Brunelleschi* (1377—1446)<sup>3)</sup>.

Den größten Ruhm bei seinen Landsleuten gewann *Brunelleschi* freilich durch ein Werk, das zunächst als Lösung eines bereits von früheren Zeiten gestellten

<sup>1)</sup> *R. Davidsohn*, Geschichte von Florenz. Berlin 1896. — *K. Brandt*, Die Renaissance in Florenz und Rom. Leipzig 1900.

<sup>2)</sup> *Ed. Heyck*, Die Mediceer. Bielefeld und Leipzig 1897.

<sup>3)</sup> Die Architektur der Renaissance in Toskana, nach den Meistern geordnet. Dargestellt von der Gesellschaft San Giorgio... München 1885 ff. (Monographien mit neuen Aufnahmen und Lichtdrucken). — *C. von Fabriczy*, Filippo Brunelleschi. Stuttgart 1892. Vgl. auch Jahrb. d. preuß. Kunstsammlungen, XXVIII. Beiheft.

Problems bedeutsam ist: die Ausführung der Florentiner Domkuppel (Abb. 1). Vorbereitet durch sorgfältiges Studium der antiken Bauwerke in Rom während eines längeren Aufenthaltes daselbst, unternahm er es seit 1420, auf dem achteckigen Unterbau nebst Tambour, den das vierzehnte Jahrhundert hinterlassen hatte, die gewaltige Kuppel zu wölben; 1434 wurde das Werk vollendet. Es übertraf als konstruktive Leistung alle früheren Bauten ähnlicher Art und wurde dadurch in der

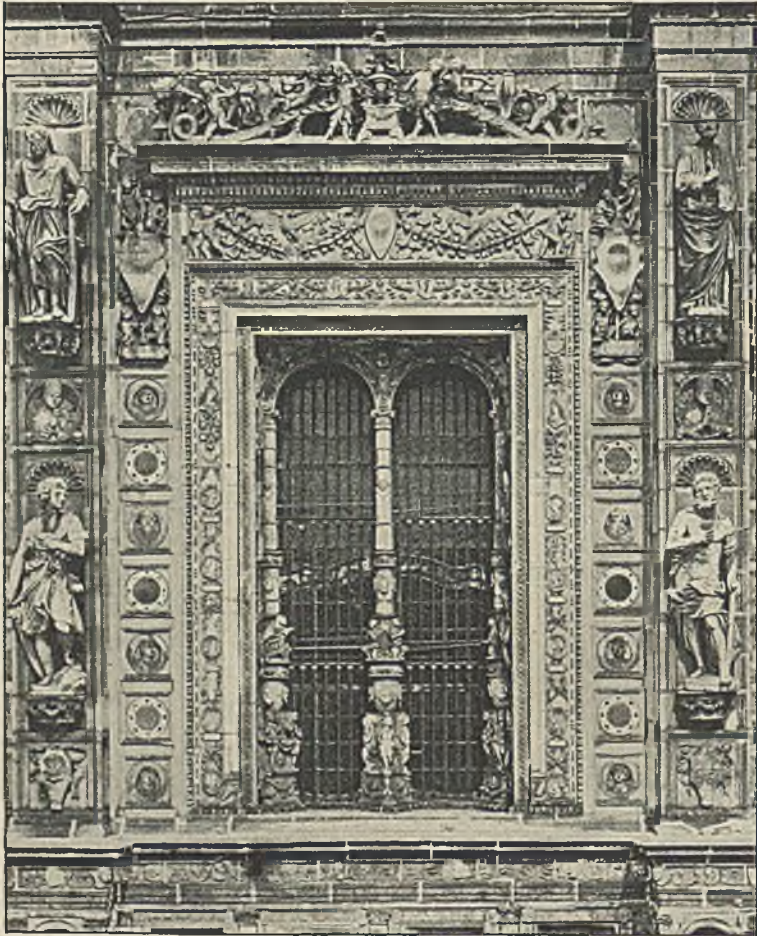


Abb. 19 Fenster an der Fassade der Certosa bei Pavia

Tat ein „Lehrstück und Muster für die Baukunst der Renaissance“, deren Vorliebe für den Kuppelbau durch diese grandiose Schöpfung sicherlich mit hervorgerufen ist. Im einzelnen war Brunelleschi an zum Teil ungünstige Bedingungen gebunden, namentlich durch den vorhandenen Unterbau, der nur eine Ausfüllung als „Klostergewölbe“, aus acht im spitzen Bogen aufsteigenden Gewölbefeldern, gestattete; auch die Mangelhaftigkeit der Beleuchtung des Innern durch die acht Rundfenster des Tambours ist nicht seine Schuld. Die Gestaltung der Kuppel als doppelte Schale mit gleichem spitzbogigen Profil, aufsteigend von einem gemeinsamen massiven Mauerwerk, das sorgfältig erdachte System der Verstrebungen der einzelnen „Sporen“

Rippen und sphärischen Flächen untereinander, die Art der Ausführung ohne Lehrgerüst, die Idee der konstruktiv wie ästhetisch gleich wichtigen ‚Laterne‘ als Bekrönung des Ganzen — die nach seinem Modell erst 1467 vollendet wurde — sind dagegen Brunelleschis eigenstes Verdienst.

Immerhin haben andere Bauten dieses Meisters für die Genesis des neuen Stils größere Bedeutung. Das erste Beispiel eines Portikus nach antiker Art, wie sie, in ihrer schlanken Anmut für die Frührenaissance bezeichnend, dann so oft ausgeführt worden sind, stellte er in der Säulenhalle am Spedale degli Innocenti (dem Findelhause) auf Piazza dell' Annunziata aus, wozu die Entwürfe bereits ins Jahr 1419 zurückgehen. In welcher Weise er, wo ein ganz selbständiges Verfahren möglich war, den Kirchenbau auffaßte, zeigt die 1421 begonnene schöne Kirche S. Lorenzo zu Florenz. Es ist eine Neubelebung der flachgedeckten römischen Säulenbasilika in den edelsten Verhältnissen und großartiger Raumentwicklung. Die Säulen, mit feinstem Geschmack der antik-korinthischen Ordnung nachgebildet, erhalten wieder das kämpferartige Gebälkstück, das die Archivolten um so schlanker erscheinen läßt. Die Seitenschiffe sind gewölbt und zwischen einer Pilasterordnung von niedrigeren Kapellennischen begleitet; über der Vierung erhebt sich eine bescheidene Kuppel. In verwandtem Sinn ist die 1436 begonnene Basilika S. Spirito (Abb. 2) nach seinen Plänen vollendet worden, deren Innerem die Herumführung der Seitenschiffe um Querbau und Chor schöne perspektivische Wirkungen ver-

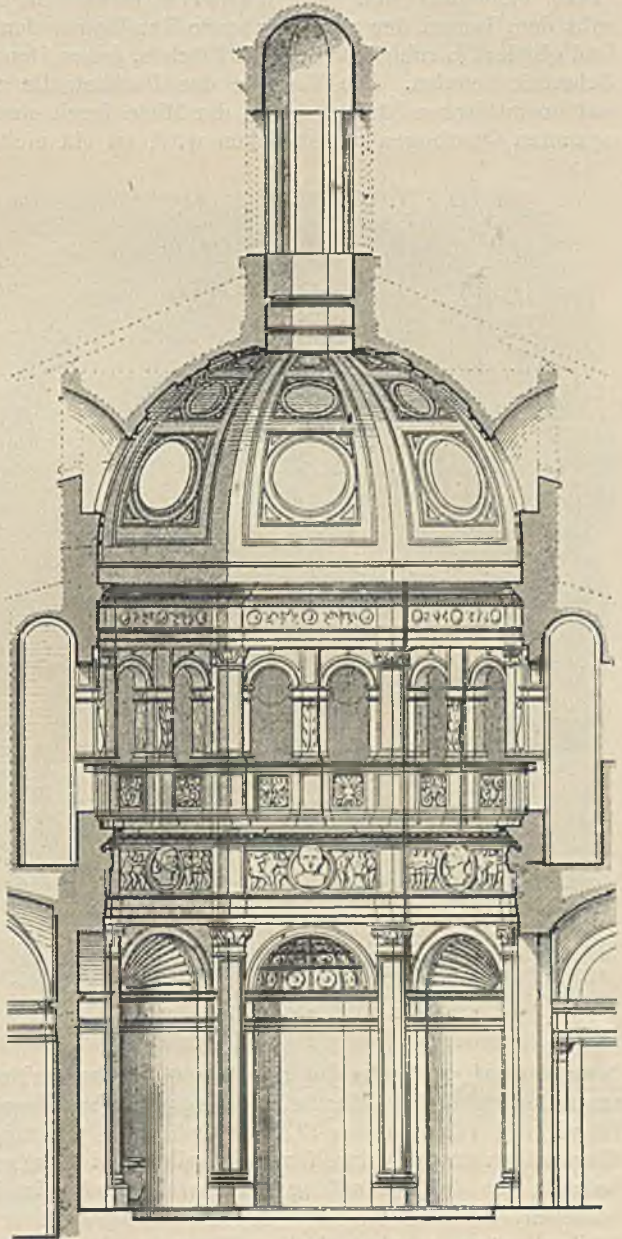


Abb. 20 Durchschnitt der Sakristei von S. Maria presso S. Satiro zu Mailand

leht. Von noch größerer Wirkung auf die Architektur der Zeit wurden die beiden kleinen Zentralbauten der Sakristei von S. Lorenzo (Abb. 3) (1428 vollendet) und der Kapelle Pazzi im Hofe von S. Croce. Hier gibt dem Innern der vorherrschende Rundbogen den Charakter weicher Anmut und gliedert in ruhiger Würde die Flächen, denen Donatello u. a. ihren plastischen Schmuck schufen. Die Vorhalle der Pazzikapelle mit einem Tonnengewölbe auf korinthischen Säulen, das in der Mitte durch eine kleine Kuppel über eingespannten Querbogen unterbrochen wird, ist ein nicht minder anmutiges Werk.



Abb. 21 S. Maria delle Grazie zu Mailand

Auch die anspruchslose Badia (Abtei) von Fiesole, mag sie nun von ihm oder einem seiner Nachfolger ausgeführt sein, gehört zu diesen vorbildlichen Schöpfungsbauten.

Für den florentinischen Palaststil stellte Brunelleschi in dem von ihm entworfenen, aber erst nach seinem Tode begonnenen Palazzo Pitti (Abb. 4) ein Muster auf, das an majestätischer Wirkung nie wieder erreicht worden ist. Der Aufbau aus mächtigen, nur an den Rändern behauenen Steinquadern („Rustica“), den bereits die mittelalterlichen Bauten, wie der Palazzo Vecchio, zeigen, ist hier mit gewaltigem Ernst zu künstlerischer Wirkung ge-

bracht. Auf der Höhe des stark ansteigenden Geländes erhob sich der Palast, ursprünglich beschränkt auf eine Breite von sieben Fenstern — die niedrigen Seitenflügel sind Anbauten des 17. Jahrhunderts — wie von Gigantenhänden getürmt, die wenigen großen Einzelformen in allen drei Stockwerken gleichmäßig wiederholend; nur die Behandlung der Rustikaquader ist in den beiden oberen Geschossen, die auch an Höhe um ein Geringes hinter dem Erdgeschoß zurückbleiben, etwas weniger derb und massig. Drei mächtige Tore aber, die sich im Erdgeschoß öffnen, und die gleichmäßigen hohen Fensterreihen der oberen Geschosse nehmen dem Bau das Festungsartige und geben ihm den, wenn auch strengen und großartigen, so doch einladenden Charakter eines Palastes.

Diesem Werke hatte Brunelleschi zwei andere von minder wuchtigem Ernst vorausgeschickt: das Obergeschoß des Palazzo di Parte Guelfa (seit 1425



im Bau und unvollendet geblieben), das am Äußeren und Inneren den vorerst noch zaghaften Versuch zu einer Pilastergliederung zeigt, und den Palazzo Pazzi (jetzt Quaratesi, gegen 1445 begonnen), an dem sich die Rustika auf das Erdgeschoß beschränkt; die Vollendung durch andere Hand — die oberen Geschosse in Putzbau — macht das Urteil über das von dem Meister selbst hier Geleistete unsicher. Als der eigentliche Ausgangspunkt des florentinischen Palasttypus aber muß doch wohl der Palazzo Medici (jetzt Riccardi) gelten, der nicht nach dem von Cosimo Medici als zu großartig zurückgewiesenen Modell Brunelleschis, sondern von *Michelozzo di Bartolommeo* (1396—1472) ausgeführt wurde, der hauptsächlich nach wahrscheinlich bereits in dem Zeitraum von 1435 bis 1440. Michelozzo<sup>1)</sup>, ein vielseitiger, aber sonst durch schöpferische Genialität nicht ausgezeichneter Künstler, fand hier ein Schema der Gestaltung, das trotzige Kraft in ruhige Schönheit überleitet (Abb. 5).

Die derbe Rustika des Erdgeschosses mildert sich in den oberen Stockwerken, deren Höhe zugleich fein abgestuft wird, allmählich zu einer glatten Quaderwand; ein mächtiges, noch etwas zu schwer-

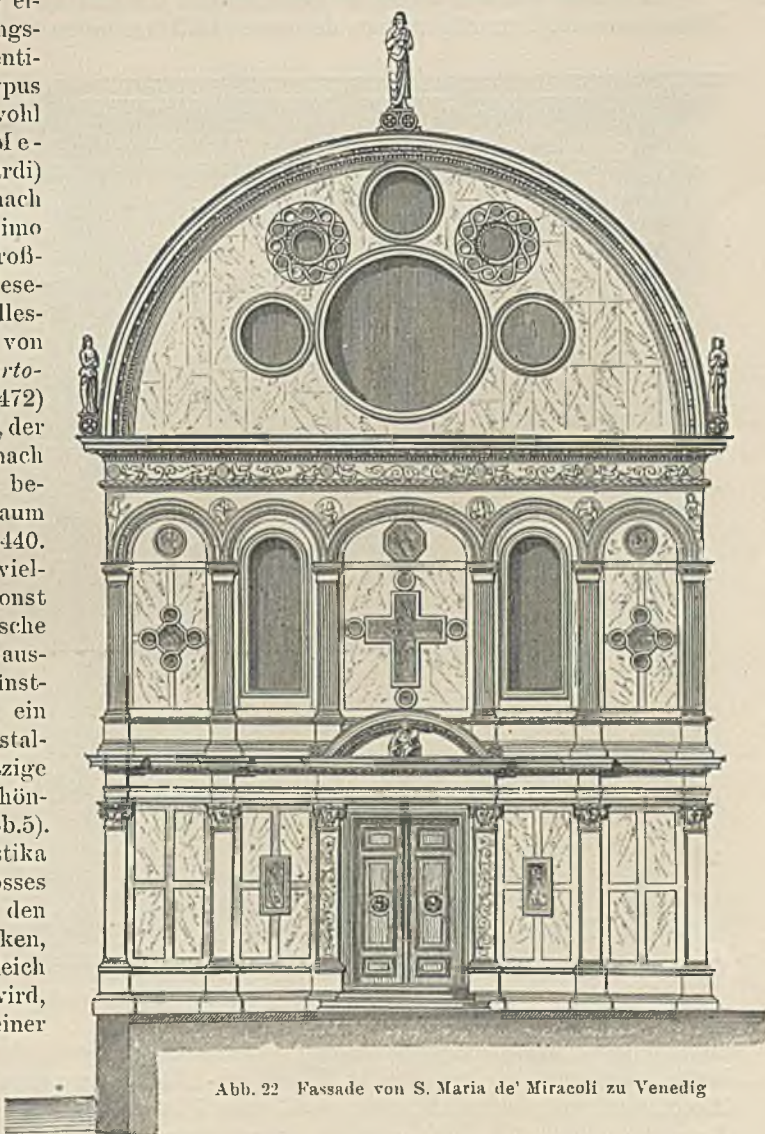


Abb. 22 Fassade von S. Maria de' Miracoli zu Venedig

fällig geratenes Hauptgesims schließt den Aufbau wirkungsvoll ab. Die zweiteiligen Rundbogenfenster mit umrahmten Rundscheiben in den Bogenzwickeln haben noch mittelalterlichen Charakter. Der Hof mit seinen schönen Kompositasäulen, die durch elegante Bogen verbunden sind, ist das Vorbild zahlreicher Hallenhöfe

<sup>1)</sup> C. v. Fabriczy, im Jahrb. d. preuß. Kunstsammlungen, XXV. Beiheft.

im 15. Jahrhundert; Michelozzo selbst bildete den vorderen Hof des Palazzo Vecchio (1454) ähnlich. Seine Villen- und Klosterbauten wissen mit bescheidenen Mitteln sehr anmutige freundlich-ernste Wirkungen zu erzielen, als Beispiel sei der schöne dreischiffige Bibliotheksaal des Klosters S. Marco (1441 vollendet) genannt (Abb. 6).

Der von diesen Meistern ausgebildete Rustikastil des Florentiner Palastbaues blieb im allgemeinen das ganze 15. Jahrhundert hindurch für größere

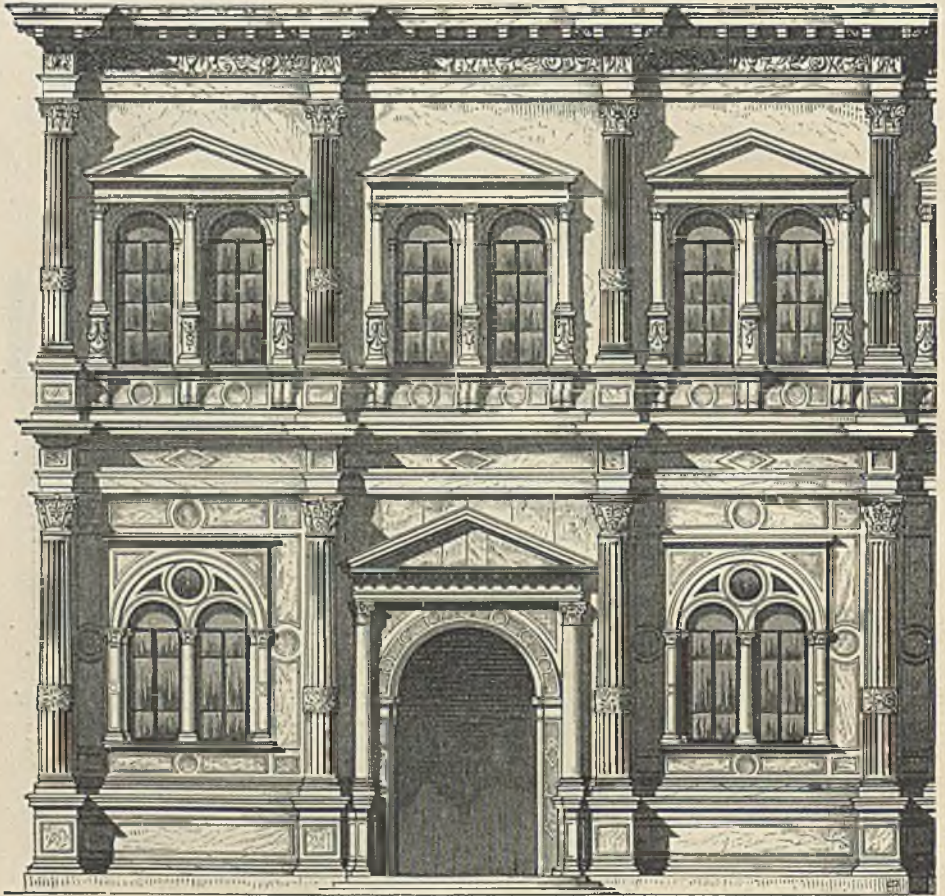


Abb. 23 Fassade der Scuola di S. Rocco zu Venedig

und kleinere Bauten maßgebend und wurde auch in den anderen Städten Toskanas angenommen. So sind in Siena die Paläste Spagnochi, Nerucci und Piccolomini zu nennen, letztere wohl nach Plänen des Florentiners *Bernardo Rossellino* (1409–64), dem auch die interessante Neuanlage einer ganzen Stadt verdankt wird. Durch ihn nämlich wollte Papst Pius II. seinen Geburtsort Corsignano nach einheitlichem Plan zur „Piusstadt“ Pienza umgestalten lassen, und die edle Baugruppe des Doms, des Bischofshofes und Palazzo Piccolomini legen davon noch heute Zeugnis ab.

Seinen künstlerischen Höhepunkt aber erreichte der florentinische Rustikabau erst im Palazzo Strozzi, 1489 begonnen und zur einen Hälfte 1504 voll-

endet (Abb. 7). Die Quadern sind hier rundlich behauen (Spiegelquadern), von geringerem Umfange und gleichmäßiger geschichtet als im Palazzo Pitti, so daß der trotzige Ernst gemildert erscheint. Die glücklichen Verhältnisse der Stockwerkshöhen und Fenster, der Abschluß durch das wegen seiner Schönheit berühmte Kranzgesims, das *Simone Cronaca* 1550 nach dem Vorbilde eines alt-römischen Gesimses hinzufügte, machen diesen Bau zum vollendetsten Typus des künstlerisch durchgebildeten Steinhauses.



Abb. 24 Palazzo Vendramin Calergi zu Venedig (Nach Phot. Anderson)

Eine andersartige, in strengerer Konsequenz durchgeführte Aufnahme der antiken Formen vertritt der aus vornehmer Patrizierfamilie stammende, vielseitig gebildete *Leo Battista Alberti* (1404—72), der durch seine Bauten wie durch Lehre und Schriften<sup>1)</sup> nachhaltig auf die Zeitgenossen eingewirkt hat. Im ganzen ist er mehr feinfühlicher Theoretiker als praktischer Künstler, wie er denn die Ausführung

<sup>1)</sup> U. a.: *Della Pittura* (vollendet 1435, 1. Ausgabe 1540), *De re aedificatoria* (redigiert 1450—51, gedruckt 1485. Deutsche Ausgabe in den Quellenschr. f. Kunstgeschichte. Bd. XI). Vgl. *F. Schumacher*, *L. B. Alberti und seine Bauten* (in *Die Baukunst*, herausg. von Borrmann und Graul). *E. Londi*, *L. B. Alberti architetto*. Firenze 1906.

seiner Pläne meist anderen überließ. Die Harmonie der Verhältnisse, der musikalische Zusammenklang des Bauwerks in seinen einzelnen Gliedern und mit der Umgebung stehen ihm überall voran. Diese Forderung sieht er aber am schönsten erfüllt durch die antiken Architekturformen, insbesondere die Säule. So gliederte er in der Fassade des Palazzo Rucellai (Abb. 8), den nach seinen Ideen *Bernardo Rossellino* (1446–51) ausführte, die Stockwerke durch antike Pilaster unter wohlberechneter Dämpfung der Rustika zu einer Quaderfläche, so gestaltete er die Fassaden der Kirchen S. Francesco zu Rimini (1446–55) und S. Andrea zu

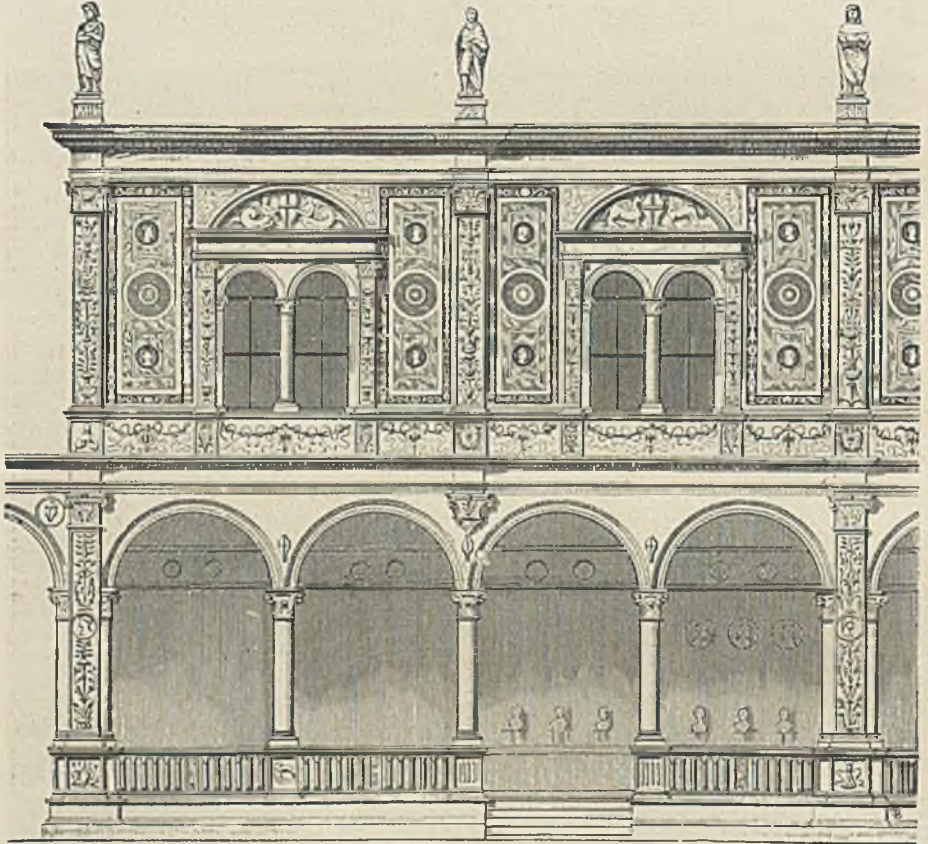


Abb. 25 Loggia del Consiglio zu Verona

Mantua nach dem Vorbilde antiker Tempelfronten und Triumphbögen. Der mehr ästhetisierende Charakter seines Schaffens drückt sich darin aus, daß er hier und in der reich inkrustierten Fassade von S. Maria Novella zu Florenz (1470) dem Gebäude eine dekorative Schauwand vorsetzt ohne inneren Zusammenhang mit der Architektur. Wichtiger noch ist, daß Alberti der Raumbildung neue, große Aufgaben stellte. So entwarf er den Chor an der Kirche S. Annunziata in Florenz (1470–77) als großartigen Kuppelbau nach Art des Pantheon mit kapellenartigen Nischen ringsum, so zeigt das — allerdings erst nach Albertis Tode ausgeführte — Innere von S. Andrea<sup>1)</sup>, zum erstenmal Kuppel- und Langhausbau zu organischer Verbindung gebracht (Abb. 9). Durch Reduktion der Seitenschiffe auf Kapellen-

<sup>1)</sup> E. Ritscher, Die Kirche S. Andrea zu Mantua. Berlin 1899.

reihen ist das Langhaus ein einheitlicher, von mächtigem Tonnengewölbe überdeckter Raum geworden, der von einem ebenso gestalteten Querhaus durchschnitten wird; über der Vierung erhebt sich die Kuppel: eine wahrhaft majestätische Raumgestaltung, die in der ganzen späteren Kirchenarchitektur vorbildlich fortgewirkt hat.

Bedeutsame Ansätze zu neuer Entwicklung enthält auch die Tätigkeit der letzten Generation florentinischer Architekten, die bis ins 16. Jahrhundert hineinreicht. Die Ausgestaltung des Zentralbaus auf der von Brunelleschi gelegten Grundlage förderte vor allem das Brüderpaar *Sangallo*<sup>1)</sup> durch reizvolle Grundrißbildung, wie sie zuerst *Giuliano da Sangallo* (1445—1516) in seiner Sakristei von S. Spirito versuchte, und durch elegantere Konstruktion der Kuppel. Die Madonna



Abb. 26 Hof des Palazzo Scrofa zu Ferrara

delle Carceri zu Prato (1485—91) ist das Meisterwerk des Giuliano, die Madonna di S. Biagio zu Montepulciano (1518—37) (Abb. 11) dasjenige des Antonio da Sangallo (1455—1534) auf diesem Gebiete. Beidemal steigt die Kuppel über einem gleicharmigen griechischen Kreuz empor, dessen kurze Arme mit Tonnengewölben bedeckt sind; ein dazwischen geschobener, von Fenstern durchbrochener Tambour gibt ihr Höhe und Leichtigkeit. An der Kirche Giulianos gehört das Detail wie der schöne Balustradenumgang im Innern des Tambours und die blau-weißen Terrakottenfriese noch der heiteren Frührenaissance an, ja die Kapitelle der Wandpilaster zeigen selbst jene überzierliche, goldschmiedartige Feinheit der Durchführung, welche auch die Säulen in dem Hofe von Giulianos

<sup>1)</sup> G. Clause, *Les San Gallo*. Paris 1900. Vgl. C. von Fabriczy im Jahrb. d. preuß. Kunstsammlungen, XXIII. Beiheft.

Palazzo Gondi (Abb. 10), einem der malerisch reizvollsten in Florenz, charakterisiert. Die Formensprache an der Madonna di S. Biagio (Abb. 11) ist dagegen bereits von dem strengeren Ernst der Hochrenaissance durchdrungen. Die Anordnung zweier freistehender Glockentürme in den vorderen Winkeln des kreuzförmigen

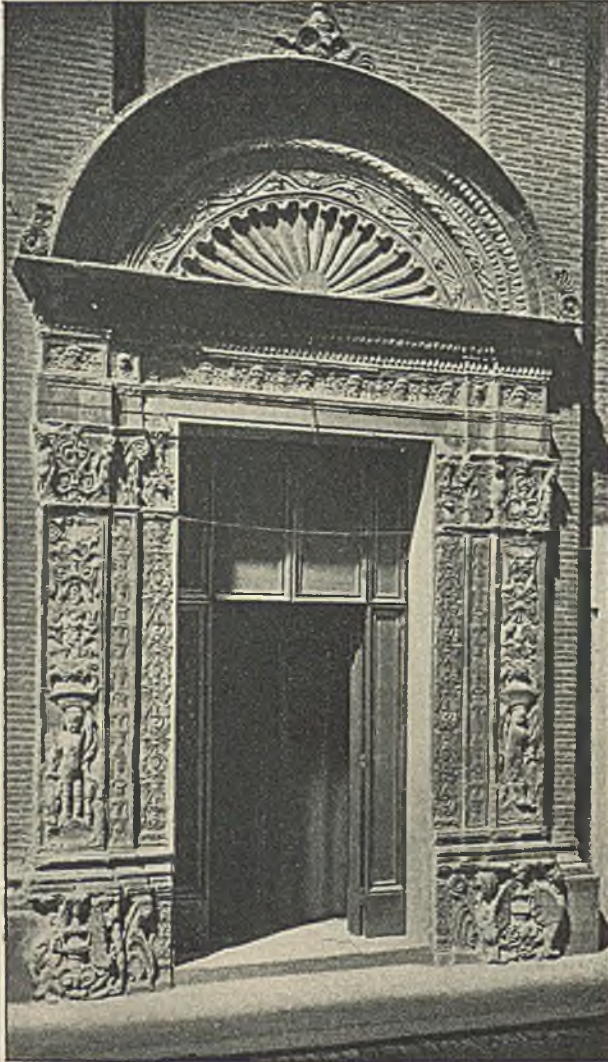


Abb 27 Portal der Kirche Corpus Domini zu Bologna

Grundrisses — nur einer davon ist ausgeführt — unterstützt hier wesentlich den Eindruck der frei und leicht aufstrebenden Kuppel. Bedeutend durch ihre Raumgestaltung und die weise Sparsamkeit des Schmuckes ist auch Antonios Kirche dell' Annunziata zu Arezzo, ein dreischiffiger Pfeilerbau mit lauter Tonnen- und Kuppelgewölben. Die sehr umfangreiche Tätigkeit und der Einfluß der Brüder Sangallo — lieferte doch Giuliano urkundlich 1489/90 auch ein Modell zum Palazzo Strozzi, dessen Bau ihm danach möglicherweise zuzuschreiben ist! — erstreckte sich über ganz Mittelitalien bis nach Rom, wo sie im Dienste Pauls II. und seiner Nachfolger tätig waren. Insbesondere geht auf ihre Anregungen zurück die interessante Kuppelkirche Madonna dell' Umiltà zu Pistoja von dem sonst wenig bekannten Ventura Vitoni (1442—1522), ein achteckiger Bau mit einer sehr fein komponierten Vorhalle.

Neben solchen Schöpfungen, welche die Idee des Kuppelbaues bereits der

Vollendung nahegebracht zeigen, erfuhr nun aber auch die schlichteste aller Formen des Langhausbaues, die Franziskanerkirche mit offenem Dachstuhl, gegen das Ende der florentinischen Renaissance noch eine monumentale Ausgestaltung: ein unbekannter Meister — der Tradition nach war es *Simone Cronaca* (1457—1508)<sup>1)</sup> — vollendete in diesem Sinne 1504 den 1475 begonnenen Bau der Kirche S. Fran-

<sup>1)</sup> C. v. Fabriczy im Jahrb. d. preuß. Kunstsammlungen, XXVII. Beilheft.

cesco al Monte bei Florenz, „das schöne Landmädchen“, wie Michelangelo sie benannt haben soll (Abb. 12). Nur auf der Schönheit der fein abgewogenen Verhältnisse beruht der freundlich-ernste Eindruck des Innern; die völlig schmucklosen Bogen, Pilasterstellungen und Fensterumrahmungen haben vielfach Vorbildlich gewirkt; der einfach-großartige Stil der Hochrenaissance klingt in ihnen bereits an.

Schon früh wurde der Baustil der Renaissance durch florentinische Meister über die Grenzen Toskanas hinausgetragen. In Rom<sup>1)</sup> konnte Papst Nikolaus V. (1447—53) von seinen großartigen Bauplänen, wobei ihm L. B. Alberti und Bernardo Rossellino zur Seite standen, nur wenig ausführen, das seitdem auch verschwunden ist. So ist der unter seinem Pontifikat wenigstens begonnene Palazzo Venezia<sup>2)</sup> trotz des noch stark gotisierenden Äußeren das erste Renaissancebauwerk in Rom.

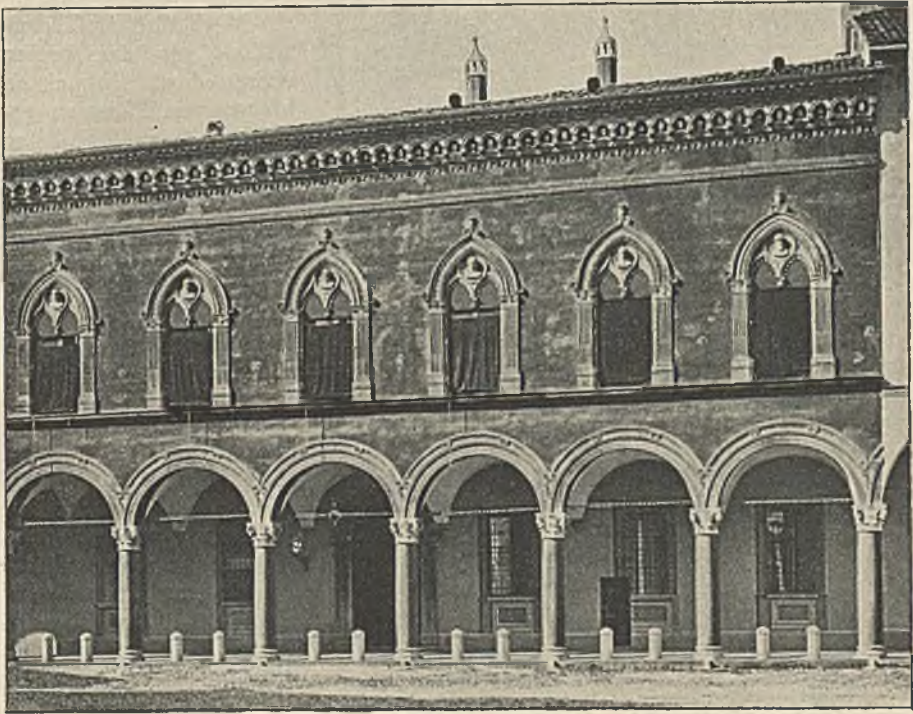


Abb. 28 Palazzo Isolani-Bolognini zu Bologna

bedeutend namentlich durch die schöne Halle um den — unvollendeten — größeren Hof: sie ist das früheste Beispiel eines Pfeilerbaues mit vorgesetzten Halbsäulen, offenbar nach dem Muster des Kolosseums (Abb. 13). Dem Künstler dieses gewaltigen Palastes, *Giacomo da Pietrasanta* († um 1495), gehört auch die Kirche S. Agostino (1479—83), gleichfalls mit Halbsäulenordnungen im Innern, wie sie auch bei S. Maria dell' Popolo (bis 1477) auftreten. Ein Bau Sixtus' IV. (1471—84), der die architektonisch ganz schlichte Kapelle des päpstlichen Palastes durch *Giovanni de' Dolci* († 1486) aus Florenz errichten ließ, ist auch das Hospital von S. Spirito (1473—82) mit seinem schönen Campanile. Die

<sup>1)</sup> *P. Letarouilly*, *Les édifices de Rome moderne*. Paris 1840. — *H. Strack*, *Die Bauwerke Roms*. Berlin 1891. (Lichtdrucke.)

<sup>2)</sup> Der Palazzo di Venezia in Rom, bearbeitet von *Ph. Dengel*, *M. Dvorak* und *H. Egger*. Wien 1909.

bedeutendste Schöpfung des florentinischen Palastbaues auf römischem Boden ist der ursprünglich für den Kardinal Raffael Riario errichtete Palazzo della Cancelleria (vollendet 1496), eine durch neue Kompositionsgedanken und ein glückliches Gefühl für Rhythmus und Verhältnisse ausgezeichnete Fortbildung der im Palazzo Rucellai angebahnten Richtung. Ob der Entwurf, wie man neuerdings annehmen möchte, demgemäß auf L. B. Alberti selbst zurückgeht,

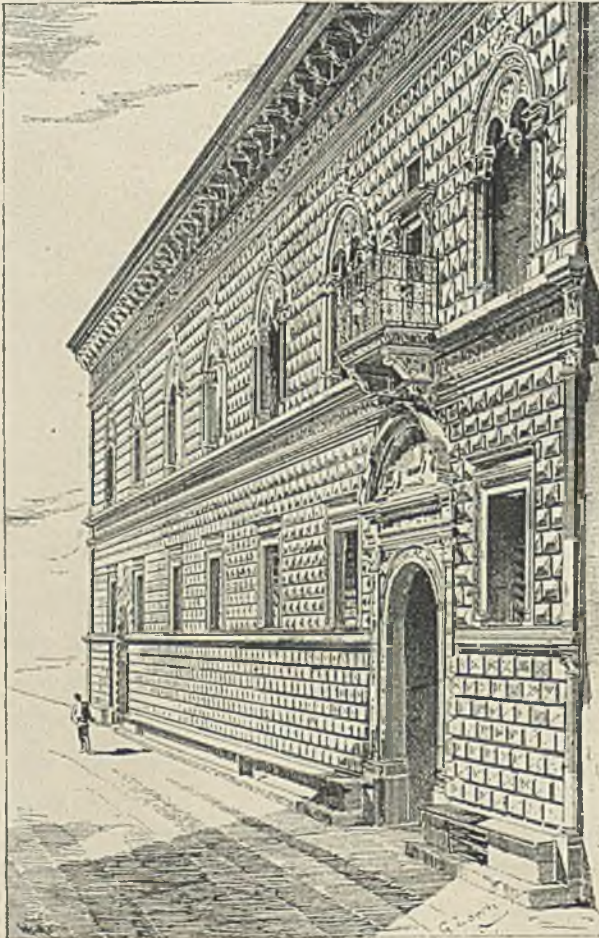


Abb. 29 Palazzo Bevilacqua zu Bologna

muß freilich dahingestellt bleiben. Die gewaltige, den Palast und die dazu gehörige Kirche S. Lorenzo in Damaso gleichmäßig umfassende Fassade (Abb. 15) ist im Erdgeschoß ganz schlicht, in den beiden oberen durch Doppelstellungen von Pilastern gegliedert, die auf Stylobaten stehen und jedesmal ein vollständiges antikes Gebälk tragen, dem als Abschluß des Ganzen ein wiederum höchst einfaches Konsolengesims aufgesetzt ist. Die Pilaster rahmen zu je zwei — in den leicht vorgezogenen Eckrisaliten (Abb. 15) zu je vier — die Fenster ein, die ihrerseits gleichfalls durch einen unterschobenen Sockel und die zierliche, völlig antiken Motiven nachgebildete Umrahmung mehr selbstständig aus der Fassade hervorgehoben werden. So entsteht — auch durch die wechselnde Gestalt und Größe der Fenster in den verschiedenen Stockwerken — eine sehr lebhaft, rhythmisch-strophische Gliederung, die unmittelbar darauf in der

Fassade des Palazzo Giraud (1496—1504) und anderen Bauwerken Nachahmung fand. Der Säulenhof der Cancelleria (Abb. 14) gehört zu den schönsten der Renaissance, obwohl der Aufbau zweier geschlossener Stockwerke über der Doppelreihe von Arkaden an sich nicht eben glücklich wirkt. Bewundernswert, aber an ihrer Stelle nicht immer gerechtfertigt, ist die Feinheit und Schärfe aller Details.

In Neapel tritt die Renaissance gleichfalls schon früh in dem 1455—70 errichteten Triumphbogen Alfons' I.<sup>1)</sup> auf, dem Werke des Mailänders Pietro

<sup>1)</sup> Vgl. *C. v. Fabriczy* im Jahrb. d. preuß. Kunstsammlungen, XX. u. XXIII. Beiheft.



di Martino († 1473), und wird dann hauptsächlich durch den Florentiner *Giuliano da Majano* vertreten, der (seit 1485) die schöne *Porta Capuana* errichtete. Die um diese Zeit gebauten Paläste zeigen meist den florentinischen Rustikastil. Eigenartiger sind die Bauten des *Giovanni Donadio* aus Mormano in Kalabrien († 1522), aber erst 1513 schuf ein Neapolitaner, *Gabriele d'Agnolo*, den *Palazzo Gravina*, einst von bedeutender und schöner Anlage, jetzt durch einen Umbau stark entstellt.

Den tiefsten Eindruck unter den Werken nichtflorentinischer Architekten machte schon auf die Zeitgenossen der Bau des herzoglichen Palastes in Urbino<sup>1)</sup>, von dem Dalmatiner *Luciano da Laurana* († 1483). Er galt ihnen als Muster eines fürstlichen Wohnsitzes durch Bequemlichkeit und vornehme Pracht. Einen älteren schon seit 1447, vielleicht von dem Florentiner *Masodi Bartolommeo*, errichteten Bau hat Laurana — seit etwa 1467 — erweitert und neu gestaltet. Seine Formensprache kommt demgemäß erst an der nach dem Dom zu gelegenen Nordfront des Palastes und namentlich in dem berühmten Pracht-hof zur Geltung. Sie ist durch Größe und Schönheit der Verhältnisse ebenso ausgezeichnet wie durch überlegte Tektonik und klassische Reinheit des Details (Abb. 16) und steht bereits der Hochrenaissance nahe. Im Vergleich zu der derben Fülle der

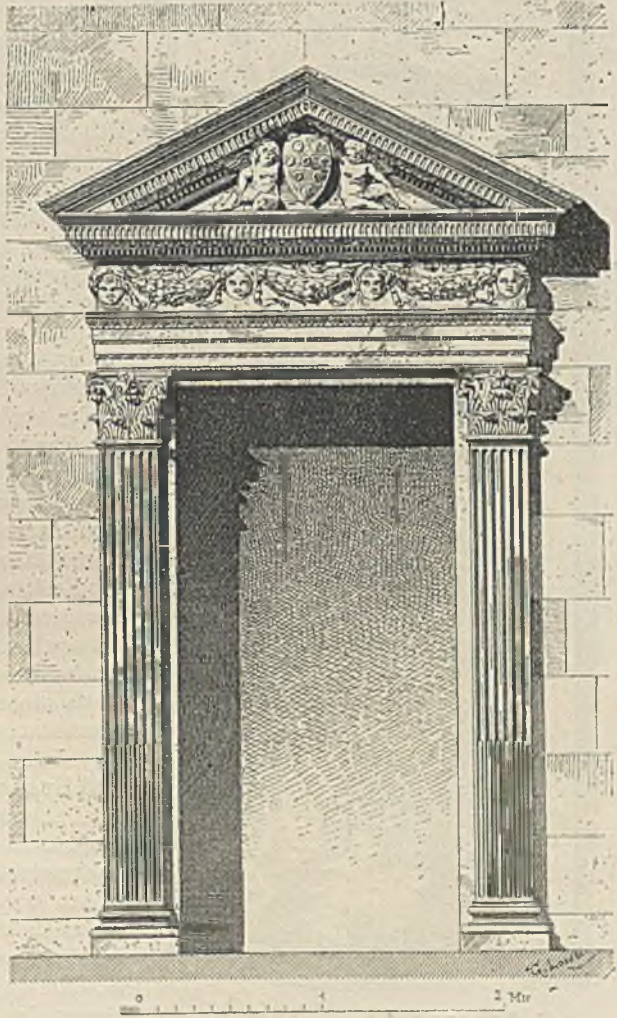


Abb. 30 Türumrahmung in S. Croce zu Florenz

florentinischen Frührenaissance herrscht hier eine sichtbare Zurückhaltung; ruhige, fein abgewogene Flächen, begrenzt durch maßvoll profilierte Gesimse, bestimmen den Eindruck; auf Rustika ist ganz verzichtet, als Schmuck des Frieses genügt eine Inschrift in monumentalen Buchstaben. Man sieht, daß dieser Architekt nicht den harten Kampf gegen die Gotik durchzukämpfen hatte, aus dem die Florentiner hervor-

<sup>1)</sup> *F. Arnold*, Der herzogl. Palast von Urbino. Leipzig 1857. — *Th. Hofmann*, Bauten des Herzogs Federigo di Montefeltro, als Erstwerke der Hochrenaissance. Elberfeld 1905.



Abb. 31 Marmorornament an der Kathedrale zu Lugano

gingen. — Die Spuren *Lauranas*<sup>1)</sup>, der sicher zu den bedeutendsten Baukünstlern seiner Zeit zählte, aber jung gestorben ist, lassen sich noch in anderen Bauwerken, wie dem Palazzo Prefetizio zu Pesaro (begonnen vor 1465) und dem Palast in Gubbio (1474 bis 80) verfolgen, seine dauernde Einwirkung auf die Geschichte der Kunst beruht aber darauf, daß er wahrscheinlich der erste Lehrer des eigentlichen Begründers der Hochrenaissance war, des *Donato d' Angelo*, genannt *Bramante* (1444—1514).

Wenn die Jugend Bramantes, der in einem Dorfe bei Urbino geboren war, offenbar unter dem Eindrucke des dortigen großen Palastbaues stand, so hat er dann die erste Zeit seines selbständigen Schaffens (bis 1499) in Mailand verlebt, wohin ihn vielleicht derselbe Herrscher aus dem Geschlechte der Sforza, Ludovico Moro, berief, der auch dem zweiten Schöpfer der Hochrenaissance, Leonardo da Vinci, hier eine Stätte bereitete. Bramante hat der Frührenaissance in Mailand und in der ganzen Lombardei<sup>2)</sup> so tief den Stempel seines Geistes eingepreßt, daß sie fast von ihm geschaffen erscheint. Doch waren schon vor ihm andere Renaissancemeister hier tätig, wie *Michelozzo*, dessen Portinari-Kapelle an S. Eustorgio ein höchst bezeichnendes Denkmal des lombardischen Übergangsstils ist. Im alteinheimischen Backsteinbau ausgeführt, klingt sie im Innern wie im Äußern (Abb. 17) vernehmlich an die Pazzikapelle und die Sakristei von S. Lorenzo zu Florenz an. Eine ähnliche Übergangstellung nimmt der reiche Terrakottabau des Ospedale maggiore zu Mailand, 1456 von dem Florentiner *Antonio*

*Filarete* begonnen, ein und derjenige Teil der Certosa von Pavia, der in diesen Jahrzehnten (1453—81) nach mehr als halbhundertjähriger Unterbrechung des

<sup>1)</sup> C. Budinich, *Luciano Laurana*. Triest 1906. Vgl. F. Reber, in Sitzungsberichte der Münchener Akad. d. Wissensch. 1889, S. 47 ff.

<sup>2)</sup> T. V. Paravicini, *Die Renaissance-Architektur der Lombardei*. Dresden 1877. A. G. Meyer, *Oberitalienische Frührenaissance*. Bauten und Bildwerke der Lombardei. 2 Bde. Berlin 1897—1900. Vgl. C. Ricci, *Geschichte der Kunst in Nord-Italien*. Stuttgart 1911.

Baus unter der Leitung des *Guiniforte Solari* entstand<sup>1)</sup>. Es sind dies die beiden schönen Klosterhöfe (Abb. 18), deren zierliche Rundbogenarkaden mit dem reichen Terrakottaschmuck, Halbfiguren in den Medaillons, Putten und Rankenfriesen in den Archivolten bereits reinen Renaissancegeist verraten, während derselbe Baumeister in der Architektur des Querschiffes und Chors sowie der in drei Galerien abgestuften Kuppel (vgl. Abb. 18) sich an den älteren lombardischen Übergangsstil anschließt. Das am meisten charakteristische Werk der lombardischen Frührenaissance ist die Fassade der Certosa, wie sie nach mehrfachen Abänderungen des Entwurfs 1491—96 durch *Giovan Antonio Amadeo*<sup>2)</sup>, später (1500—1507) durch *Benedetto Briosco* mit zahlreichen Gehilfen ausgeführt wurde. Hier ist weißer Marmor das hauptsächlichste Material in Verbindung mit farbigen Inkrustationen (Abb. 19). Eine verschwenderische Fülle von Statuen in Nischen, Reliefs, Medaillons, kandelaberartigen Fenstersäulen, Festons, Wappen usw. ist über das ganze untere Stockwerk ausgegossen; im oberen beschränkt sich der Flächenschmuck weislich auf Marmorinkrustation, so daß die architektonische Grundform, die sich dem lombardisch-mittelalterlichen Typus der Kirchenwand anschließt, hier wenigstens klar hervortritt. Immerhin bleibt es die geschwätzigste aller Kirchenfassaden, seltsam genug für den schweigsamsten aller Orden ausgeführt. Das monumentale Hauptportal und die reinere Architektur der oberen Fassade stehen vielleicht schon unter dem Einfluß *Bramantes*, dessen überlegene Kunst gegen Ende des Jahrhunderts die ganze lombardische Architektur beherrschte.

In *Bramantes* eigenem Schaffen tritt von allem Anfang die Idee des Zentralbaues<sup>3)</sup> hervor, der er später auf der Höhe seiner Kunst in den Plänen zur Peterskirche glänzendsten Ausdruck geben sollte. So schuf er als sein frühestes Werk in Mailand (etwa seit 1480) die (jetzige) Sakristei an der Kirche S. Maria presso S. Satiro auf achteckigem Grundriß, der durch tiefe, diagonal gestellte Nischen sich dem Viereck annähert; flache Blendnischen dazwischen lösen die Wandflächen auf. Im oberen Geschoß, über einem breiten, reich mit Bildwerk gezierten Frieße, zieht sich ein Umgang herum, der zwischen den Pfeilern sich mit je zwei Rundbögen nach dem Innern zu öffnet (Abb. 20). Die achteilige Kuppel mit großen Rundfenstern und schlanker Laterne läßt ein reichliches Licht auf die so mannigfach belebten Flächen und Gliederungen fallen; zu der höchst luftigen und wohlthuenden Raumwirkung gesellt sich eine Dekoration von vollendeter Schönheit. Auch die Südfront der Kirche mit ihrer architektonisch vornehmen Formensprache geht wohl auf einen Entwurf *Bramantes* zurück. Ähnlich ist die Anlage der kleinen Klosterkirche Canepanova zu Pavia (1492); in größeren Dimensionen wölbte er über einem weiten Viereck mit kurzen, halbrund geschlossenen Querarmen die Kuppel des Chorbaues von S. Maria delle Grazie zu Mailand



Abb. 32 Fahnen- oder Fackelhalter zu Siena

<sup>1)</sup> L. Beltrami, La Certosa di Pavia. Milano, o. J. (Lichtdrucktafeln.)

<sup>2)</sup> F. Malaguzzi-Valeri, G. A. Amadeo. Mailand 1905.

<sup>3)</sup> H. Strack, Zentralkirchenbauten des XV. und XVI. Jahrhunderts in Oberitalien. Berlin 1882 (S.-A. aus Zeitschr. für Bauwesen 1877 ff.).

(1492—99), die nach außen ein zeltartiger Polygonbau umgibt (Abb. 21). Die Gliederung und Dekoration der unteren Teile, die allein Bramante ausführte, ist

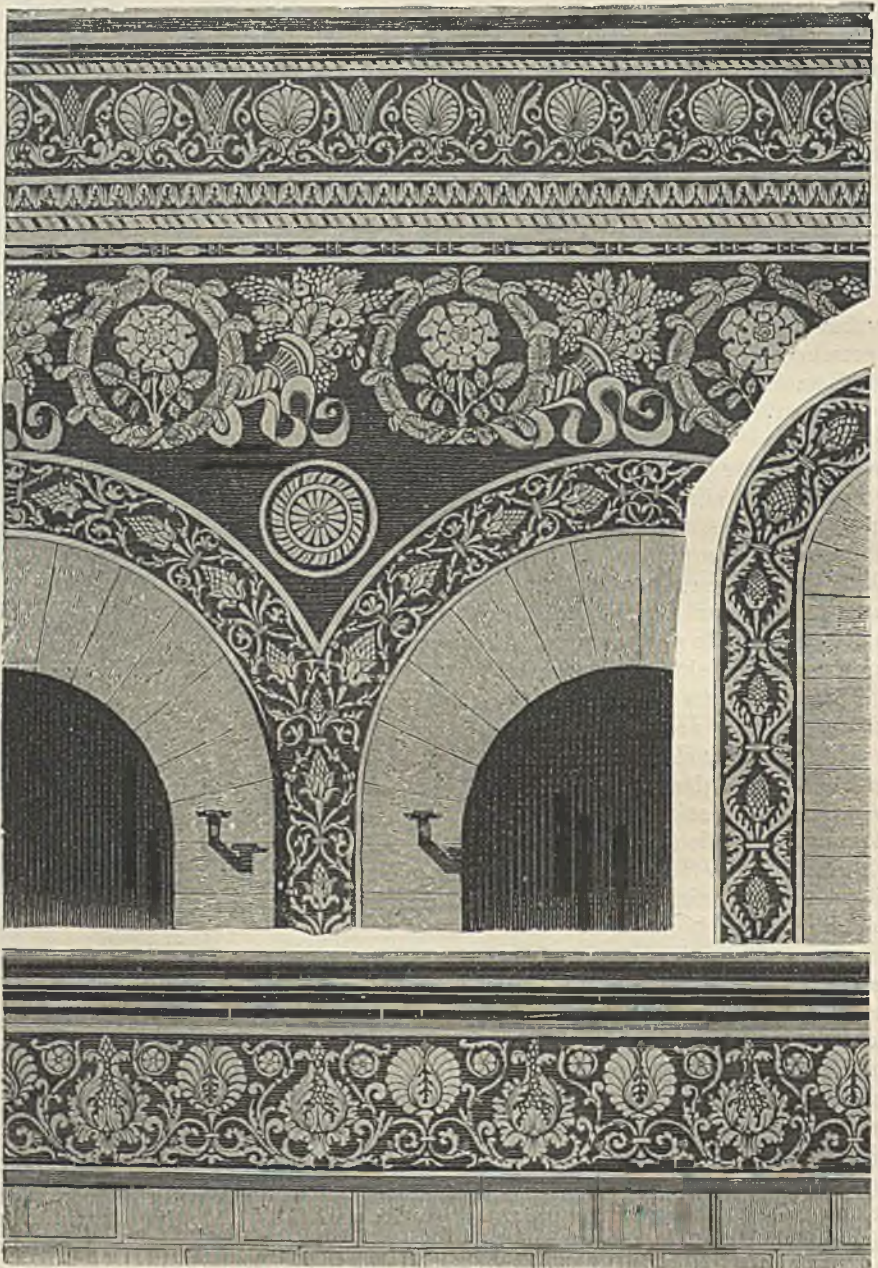


Abb. 33 Sgraffitofassade zu Florenz

auch hier von entzückender Feinheit. Das Beispiel einer monumentalen Kirchenfassade von grandioser Einfachheit stellte er vielleicht noch selbst in Abbiate

Grasso hin, aber auch sonst ist bis zum Schlusse des Jahrhunderts kaum ein Bauwerk von Bedeutung in Mailand und der westlichen Lombardei entstanden, dem nicht der echt architektonische Sinn, das feine Empfinden für Maßverhältnisse, die Fülle der dekorativen Phantasie Bramantes zugute gekommen wäre. So rief das Vorbild von S. Maria delle Grazie das schöne Santuario della Madonna bei Crema (1493) und die Incoronata in Lodi (1488) von *Giovanni Battagio* hervor, und auch das Oktogon der Vierung am Dom zu Pavia, die Madonnenkirchen zu Busto Arsizio und Saronno sowie San Magno zu Legnano sind Denkmäler des lombardischen „Stile Bramantesco“. Die Auflösung des Unterbaues in Nischen, des Oberbaues in Arkaden mit Umgang, die zeltförmige Überdachung der Kuppel, die Feinheit der Gliederung und Dekoration bilden ihre gemeinsamen Eigenschaften. An dem neuen Ideal raumbildender Kunst, das sich hier gestaltete, hatte sowohl das Studium antik-altchristlicher Bauwerke Anteil — von denen in S. Lorenzo zu Mailand, eines der erhabensten Denkmäler vor Augen stand — als auch die nationale Tradition der mittelalterlich-lombardischen Architektur. Die Tendenz zu malerischer Gruppierung der Baumassen, zu abwechslungsreicher Gliederung der Mauerflächen, zu zierlicher, oft überladener Dekoration in Stein

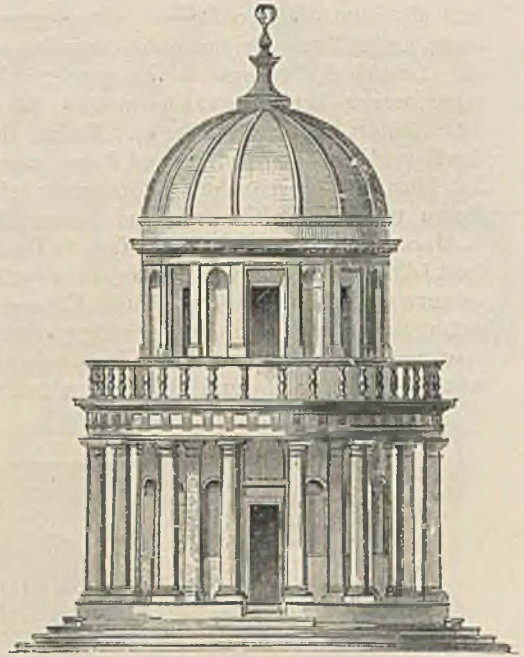


Abb. 34 Tempietto bei S. Pietro in Montorio zu Rom

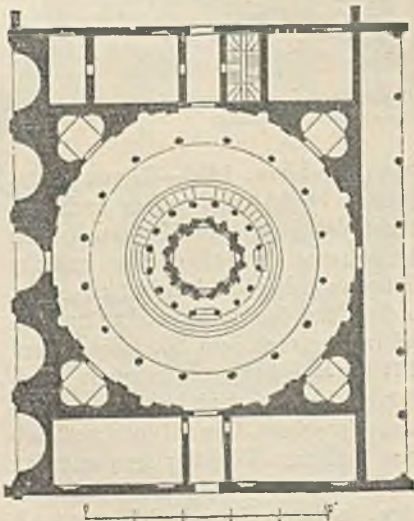


Abb. 35 Tempietto bei S. Pietro in Montorio zu Rom (ursprüngl. Plan)

und Terrakotta lag in den romanisch-gotischen Bauwerken der Lombardei schon ausgesprochen. So bietet diese lombardische Frührenaissance ein stilistisch eigenartiges und lehrreiches Gegenbild zur florentinisch-mittelitalienischen, neben der sie — allerdings unter dem Einfluß des Urbinaten Bramante — bestimmte, auf die Hochrenaissance hinführende Elemente mit gleicher künstlerischer Kraft und Klarheit entwickelt hat.

Keine so allgemeine kunstgeschichtliche Bedeutung beansprucht die Architektur der Frührenaissance in Venedig<sup>1)</sup>, dem Vorort der östlichen Hälfte Oberitaliens. Die Gotik behielt hier bis in die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts hinein ihre Herrschaft,

<sup>1)</sup> *P. Paoletti di Osva*, *L'Architettura e la Scultura del Rinascimento in Venezia*. Venezia 1893. 2 Bde. (Lichtdrucktafeln.) — *G. Pauli*, *Venedig*. Leipzig 1898. — *M. Semrau*, *Venedig*. Stuttgart 1905 (Moderner Cicerone).

und als dann die Renaissance aufgenommen wurde — durch lombardische Bauleute eingeführt, wie noch der für die meisten üblich gewordene Familienname der *Lombardi* bezeugt — da geschah dies fast ausschließlich in dem Sinne einer neuen Dekorationsweise für die in ihrem baulichen Organismus unverändert bleibenden Werke. Keiner der großen architektonischen Gedanken des florentinischen Kirchen- und Palastbaues und der lombardischen Zentralanlagen hat hier eine entscheidende Förderung erfahren. Dazu fehlte es in Venedig am Raum und an Vorbildern. Das Schema byzantinischer Kuppelkirchen, wie es S. Marco bot, lebt noch lange fort in Bauten wie S. Giovanni Crisostomo (seit 1497). Der Chor von S. Zaccaria (seit 1458) mit Umgang und Kapellenkranz ist noch gotisch, im Schiff werden die Kreuzgewölbe von Säulen auf hohen Piedestalen getragen. Die Fassade ist das ausgeprägteste Beispiel jenes einförmigen venezianischen Stockwerkbaues, den in kleineren Verhältnissen und durch geschickte Verwendung bunter Marmorinkrustation reizvoller gestaltet auch die Fassade von

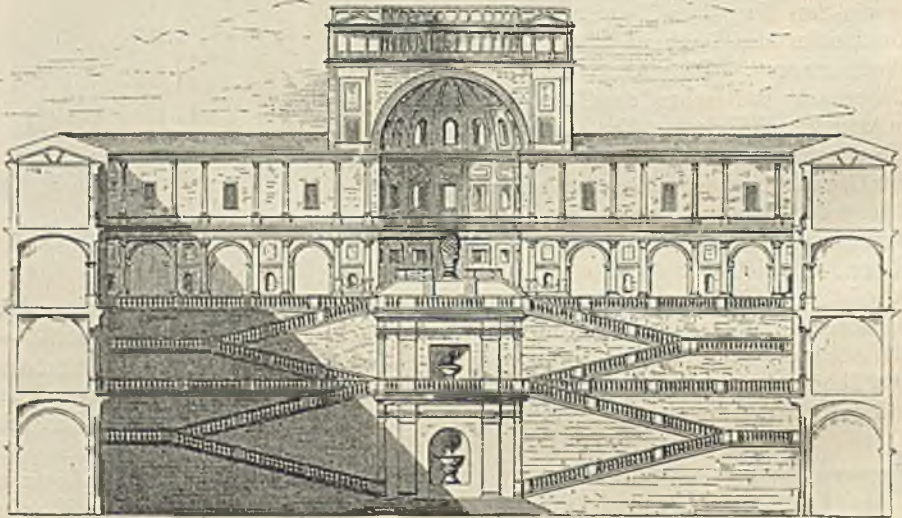


Abb. 36 Querschnitt durch die Hofanlage des Vatikans nach dem Entwurf Bramantes  
(Aus: Burckhardt, Geschichte der Renaissance in Italien)

S. Maria de' Miracoli (Abb. 22) zeigt. Dieses Kirchlein, 1480—89 von *Pietro Lombardi* und seinen Söhnen erbaut und dekoriert, bleibt trotz seiner architektonischen Unbedeutendheit auch im Hinblick auf das Innere ein Schmuckstück der venezianischen Frührenaissance, in der ihr heiteres Prachtbedürfnis und ihr Streben nach farbigem Flächenschmuck zum lebenswürdigsten Ausdruck kommt. Noch reicher und phantastischer gestaltet sich die Fassade der Scuola (Bruderschaftsgebäude) von S. Marco (1485), während in der erst dem 16. Jahrhundert angehörigen Scuola di S. Rocco (Abb. 23) doch bereits ein Streben nach kräftigerer architektonischer Gliederung auftritt, wie es sich inzwischen am venezianischen Palastbau hatte entwickeln können. In seinem Grundtypus verblieb dieser bei der alten Disposition, wie sie aus den örtlichen Verhältnissen und den Beziehungen zum Wasser sich ergab. Wuchtiger Ernst, wie er beim florentinischen Rustikapalast natürlich ist, mußte diesen Bauten, in deren Fassadenbildung noch immer die mittelalterliche Auflösung der Front in Loggien nachklingt, von selbst fernbleiben. Doch zeigt immerhin die Reihe der Palastbauten, wie sie vom bunt

inkrustierten Palazzo Dario (um 1480) an sich entwickelt, die bloße Flächendekoration allmählich ersetzt durch ernstere architektonische Formen. Am reinsten tritt die neue Formensprache in den Halbsäulenordnungen und den schönen geteilten Fenstern der Paläste Corner-Spinelli und Vendramin Calergi (Abb. 24) auf, die als die künstlerisch bedeutendsten Schöpfungen dieser dekorativen Prachtarchitektur gelten müssen. Größeren Aufgaben gegenüber, wie sie der Hof des Dogenpalastes stellte, versagte diese allerdings leicht. So blieb der einzige bedeutende Hofbau Venedigs ein Konglomerat von oft höchst reizvollen Einzelheiten — wie der 1477 noch halb gotisch gestaltete Arco Foscari hinter der Porta della Carta, die 1498 ausgeführte prachtvolle „Riesentreppe“ und der nach S. Marco zu gelegene Fassadenteil — ohne höhere architektonische Einheit.

In den übrigen Städten Oberitaliens steht die Architektur dieser Zeit wechselnd unter lombardischem und venezianischem Einflusse. So ist der wunderliche Bau der Kirche S. Maria de' Miracoli zu Brescia (nach 1480) seiner architektonischen Grundlage nach dem Boden des venezianisch-byzantinischen Kuppelbaues entwachsen, während die überreiche Dekoration lombardischen Charakter trägt. Auch der schöne Palazzo municipale daselbst ist im lombardischen Geschmack begonnen, im venezianischen (erst gegen 1550) vollendet worden.

Eine ähnliche Zwischenstellung nehmen die Bauten von Cremona und Mantua ein, während diejenigen von Verona und Padua naturgemäß mehr der venezianischen Art zuneigen. Die Loggia del Consiglio zu Verona<sup>1)</sup> von *Fra Giocondo* (1435—1515) ist eines der schönsten Beispiele eines in dieser Zeit häufigen Typus des Municipalpalastes (Abb. 25). Noch feiner und reizvoller in seiner Anlage ist das entsprechende Gebäude in Padua<sup>2)</sup>,

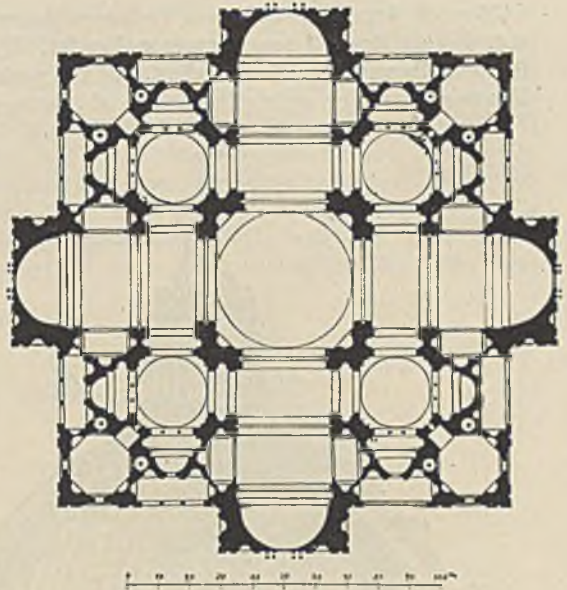


Abb. 37 Grundriß von St. Peter (Bramante)

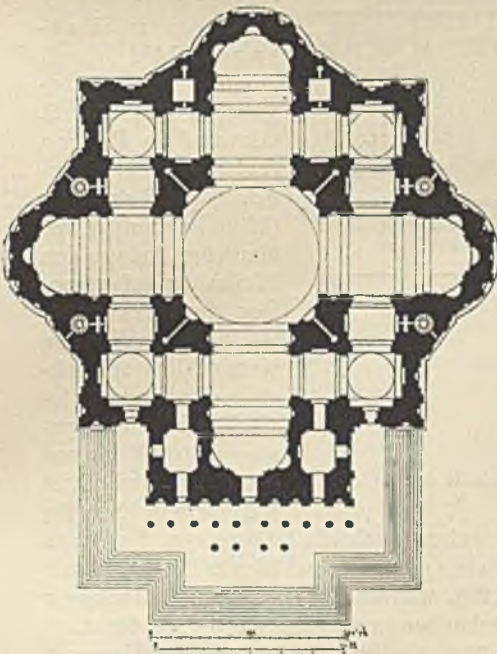


Abb. 38 Grundriß von St. Peter (Michelangelo)

<sup>1)</sup> G. Biermann, Verona. Leipzig 1904.

<sup>2)</sup> L. Volkmann, Padua. Leipzig 1904.

1493 nach dem Entwurf eines Paduaner Patriziers begonnen, aber erst 1523—26 von *Biagio Rossetti* aus Ferrara vollendet. Das Verhältnis zwischen der unteren Säulenhalle und dem Obergeschoß, mit den nach venezianischer Manier gruppierten Fenstern, ist hier aufs glücklichste abgewogen, der ganze Bau durch vornehme

Einfachheit ein Muster seiner Art.

Die Kirchenbauten der Emilia — des Gebiets zwischen Po und Apennin — verbinden in dieser Epoche oft in eigentümlicher Weise die Grundrißformen der Basilika mit Momenten des Zentralbaues und setzen Kuppeln und Tonnengewölbe auf Säulenreihen. Charakteristisch ist auch eine ausgiebige architektonische Bemalung aller Bauglieder des Innern. Hierher gehören u. a. die Säulenbasiliken S. Sisto in Piacenza (1499—1511) und S. Francesco in Ferrara, 1494 durch *Biagio Rossetti* begonnen, während S. Giovanni in Parma (1510) und S. Benedetto in Ferrara (1496 begonnen) bei ähnlicher Anlage den Pfeilerbau aufweisen. Der Kern des Baues ist in diesen Kirchen stets schlichter Backstein, die architektonischen Gliederungen namentlich Säulen und Kapitelle, sind meist aus Marmor. Dieselbe

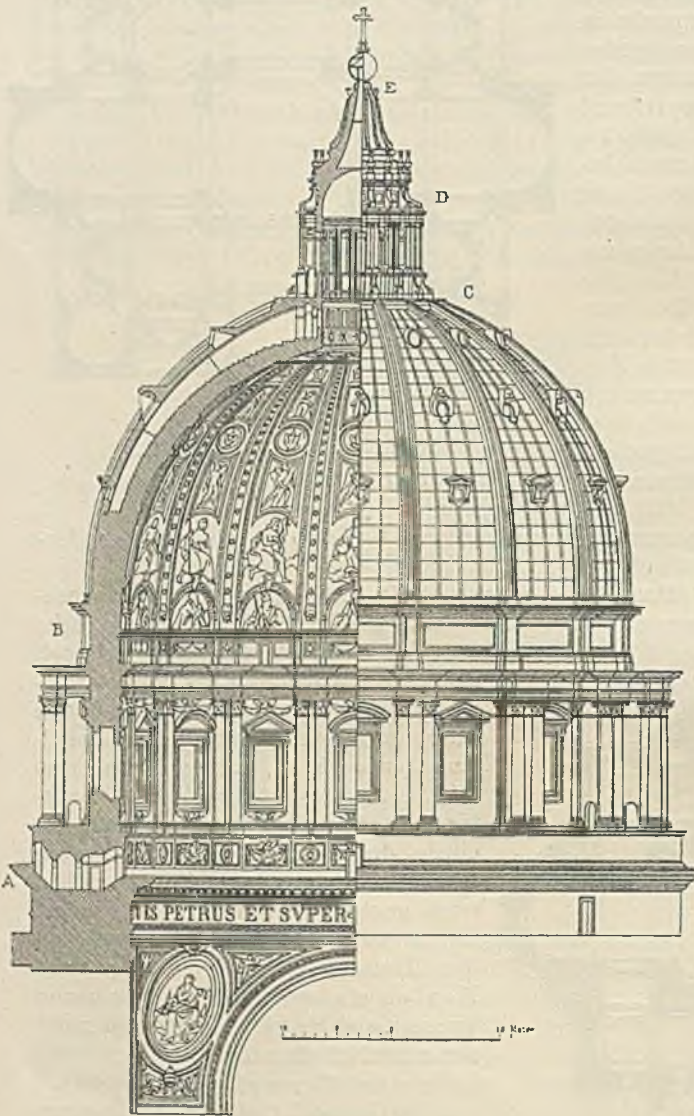


Abb. 39 Kuppel von S. Peter zu Rom (Durchschnitt und Aufriß)

Verzierung von Ziegel- und Hausteinbau weisen auch die Paläste von Ferrara auf — darunter Palazzo Scrofa-Calcagnini von *Biagio Rossetti* mit schöner und stattlicher Hofanlage (Abb. 26), während in Bologna der Backstein fast ausschließlich herrscht. Größere Kirchenbauten wurden hier durch den noch immer unvollendeten Dom S. Petronio hintangehalten, aber in einigen kleineren Werken, wie S. Maria di Galliera und dem prunkenden Backsteinportal der



Kirche *Corpus Domini* (1478—81) (Abb. 27), lebt die ganze fröhliche Naivität der Frührenaissance. Besonders stattlich entfaltet sich der Backsteinbau in den Bologneser Palästen, deren Physiognomie nach außen hin hauptsächlich durch die fortlaufenden Straßenhallen im Erdgeschoß bestimmt wird<sup>1)</sup>. Sie verhinderten zwar eine großartige Fassadenbildung — schon dadurch, daß sie das Hauptportal versteckt halten — gaben aber dem Aufbau Leichtigkeit und Anmut. Eines der frühesten Beispiele, das noch Gotik mit Renaissance reizvoll vermischt, ist *Palazzo Isolani-Bolognini* (1453) (Abb. 28), eines der reichsten *Palazzo Fava* (1483). Hier bietet auch der Hof eine gute Anschauung von dem malerischen Reichtum, den diese Palastbauten gerade nach innen hin entfalteteten. Die Verdoppelung der Säulenzahl im Oberstock,

die Weiterführung der Galerie auf reichgeschmückten Konsolen sind immer wiederkehrende Motive. Besonders edel und zierlich ist der Hof von *Palazzo Bevilacqua* (1481), der auch als einziger dieses Stils nach außen keine untere Halle und eine nach Florentiner Muster aus Quadern — in zierlicher Facettierung — aufgebaute Fassade besitzt (Abb. 29).

In der oberitalienischen Frührenaissance tritt ein Element besonders hervor, das für den Stil überhaupt charakteristisch ist und nicht am wenigsten dazu beiträgt, den Bauten der Zeit jenen oft hinreißenden Zauber der Schönheit zu verleihen: der Reichtum und Geschmack des Ornaments. Wenn der Schmucksinn der Oberitaliener, insbesondere der Lombardei, sich gern auch am Äußeren ihrer Bauten be-

tätigt, so waltet er sonst vorzugsweise im Inneren bei der Dekoration von Altären, Kanzeln, Lesepulten, Weihbecken, Chorschranken, Grabmälern in den Kirchen, von Türen, Nischen, Wandverkleidungen, Kaminen u. a. in den Palastbauten. Die Grundzüge sind durchweg die gleichen, denn auch die kirchliche Dekoration trägt in dieser Zeit fast durchweg einen weltlichen Charakter, ganz im Gegensatz zu der vorausgegangenen Epoche, welche hierfür bis in Einzelheiten einen eigenen geistlichen Stil ausgebildet hatte. Wenn in der Konstruktion und im eigentlich Architektonischen die Frührenaissance niemals ganz von der Gotik loskam, so beseitigte sie sofort jede Reminiszenz daran im Ornament. Hier herrschte von allem Anfang

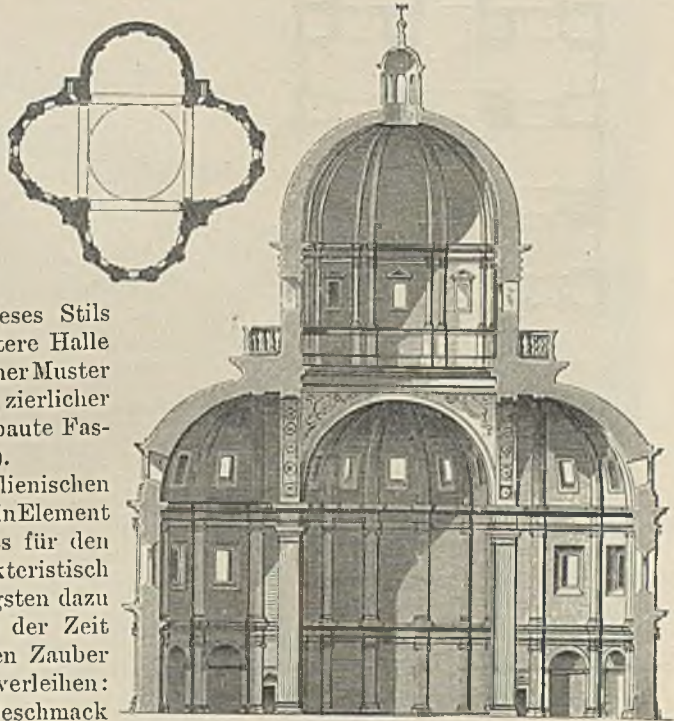


Abb. 40 Durchschnitt von S. Maria della Consolazione zu Todi

<sup>1)</sup> *F. Malaguzzi Valeri*, *L'Architettura a Bologna nel Rinascimento*. Rocca S. Casciano 1899. — *L. Weber*, Bologna. Leipzig 1902. — *C. Ricci*, *Guida di Bologna*. Bologna 1908.

die Antike, zunächst — bei den frühen Florentinern (Abb. 30) — in etwas derber Nachahmung einer noch ziemlich beschränkten Zahl von Motiven, dann mit stets wachsender Fülle und Feinheit auch der Technik. Die Mehrzahl der hierhergehörigen Werke wird in der Geschichte der Plastik zur Sprache kommen. An Stelle des köstlichen weißen Marmors, der hier und in Rom meist zur Verwendung kam, trat in Oberitalien — Venedig ausgenommen — häufig ein billigeres Material, wie Terrakotta, Sandstein oder Stucco, wodurch die künstlerische Durchbildung der Formen zuweilen ungünstig beeinflußt erscheint. Doch hat durch Werke,

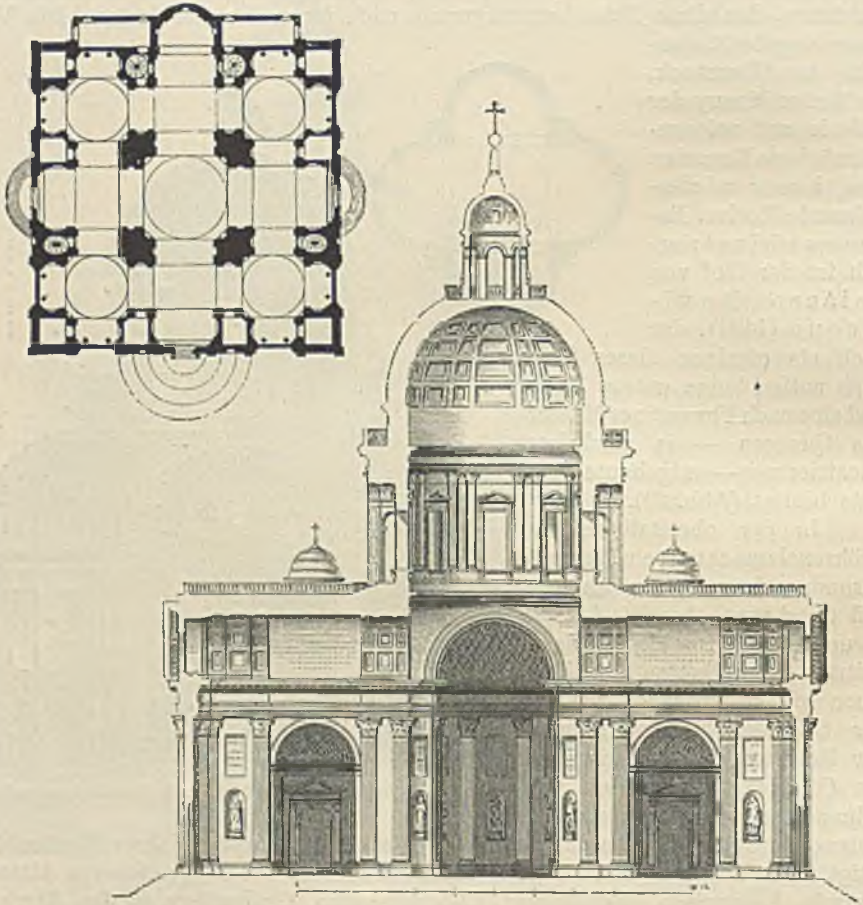


Abb. 41 S. Maria di Carignano zu Genua

wie die Fassade der Certosa, der Marmorstil auch hier eine wichtige Stätte. An Reinheit des Geschmacks, Frische und Leichtigkeit der Erfindung stehen die Florentiner der zweiten Hälfte des Jahrhunderts allen voran. Die Verbindung von Figürlichem und Vegetabilischem ist in einzelnen schönen und einfachen Motiven, wie dem Laubkranz oder der von Putten getragenen Girlande, in mustergültiger Weise von ihnen ausgebildet worden. Unbedenklicher schaltet mit Figuren, Köpfen und Medaillons, die zu dem Laub- und Rankenwerk oft in ein wenig organisches Verhältnis gebracht werden, der oberitalienische Dekorationsstil, in seinen besseren Leistungen (Abb. 31) dem florentinischen durchaus ebenbürtig. — Die gleiche

Meisterschaft, wie in Stein und verwandten Materialien, bewährt die Zeit in Metall, das in seiner Verwendung für bronzene Türflügel, Gitter, Laternen, Fackel- und Fahnenhalter (Abb. 32) auch zum Gesamteindruck der Bauten wesentlich herangezogen wurde. Endlich kommt dabei — abgesehen von der eigentlichen Malerei — die ausgedehnte Flächendekoration in Betracht, welche die Frührenaissance übt, und zwar in der Form von Holzschnitzereien und Intarsien, wie Fußbodenmosaiken und Fassadenmalereien, namentlich in Sgraffitotechnik (Abb. 33), die zuweilen selbst gebraucht wird, um das Scheinbild einer architektonischen Gliederung der Fassade hervorzubringen.

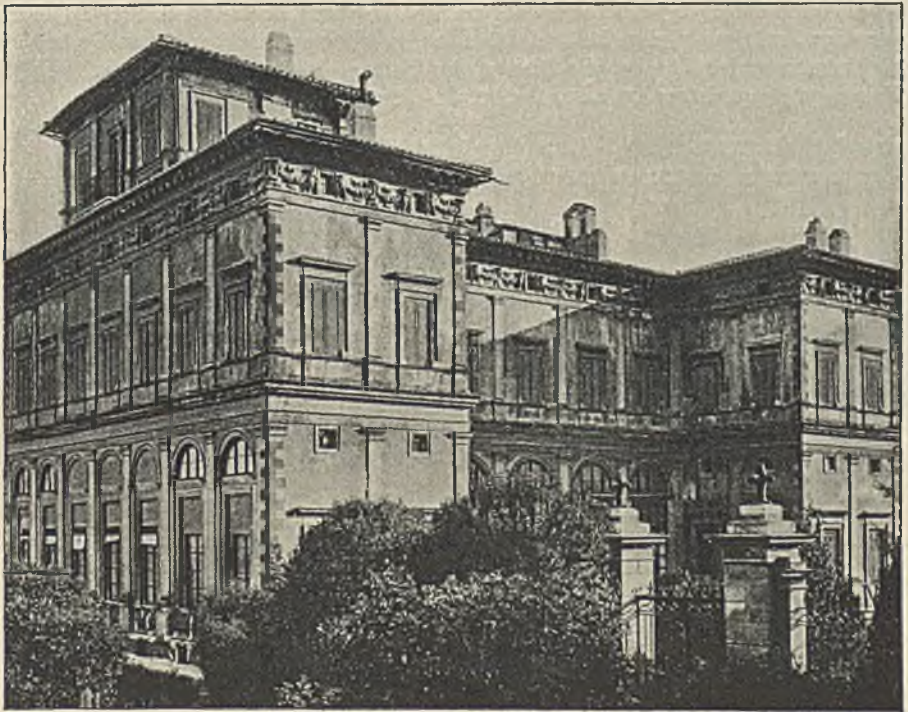


Abb. 42 Villa Farnesina zu Rom (Nach Strack)

## II. Periode: Hochrenaissance (XVI. Jahrhundert)

Die ersten siebenzig bis achtzig Jahre der Renaissancearchitektur waren eine Epoche des Suchens und Findens. Allerorten in den verschiedenen Landschaften rang das neue Formgefühl, das sich an dem wiederentdeckten Ideal der Antike zu bilden strebte, nach Ausdruck und fand ihn in den mannigfaltigsten Richtungen unter mehr oder minder starker Hinübernahme von mittelalterlichen Formelementen. Um das Jahr 1500 ändert sich der Schauplatz dieser Entwicklung und mit ihm das Schicksal der Renaissance. Der Einfluß einer gewaltigen Herrscherpersönlichkeit, wie Julius II., der 1503 den Stuhl Petri bestieg, konzentrierte auf eine Reihe von Jahren die wichtigsten Kräfte der Bewegung in Rom und rief hier ein kurzes Zeitalter perikleischen Glanzes hervor, dem Werke von unvergänglicher Bedeutung und Schönheit entsproßen. Der Architektur wurden Aufgaben höchster Art gestellt, die mit den Mitteln landschaftlich

bedingter, gleichsam provinzieller Kunstübung nicht zu lösen waren; so reifte sie auf klassischem Boden selbst zu klassischer Vollendung heran. Es begann ein tieferes, gründlicheres Studium der antiken Überreste, man suchte in strengerer Weise ihre Gesetze zu erforschen und das Studium des Vitruv — den *Fra Giocondo* 1511 zum erstenmal neu herausgab — erleichterte das Abstrahieren eines klassischen Formenkanons. Es war aber nicht rein antiquarisches Interesse, das dazu führte, fortan die antiken Säulenordnungen und Verhältnisse ihrem Gesetz und Sinn gemäß reiner anzuwenden und die frühere naive Formmischung und Dekorationslust aufzugeben, sondern diese Wendung zum einfach Gesetzmäßigen, zum maßvoll Organischen entsprach dem Geist und Charakter des Zeitalters. Die Renaissance hat auch jetzt nicht aufgehört, das Altertum als Ausdrucksmittel für ihre eigenen Bauideen zu behandeln. Die eigentlich architektonischen Gedanken, die Einteilung der Räume, die Anlage des Ganzen gehörte ebenso ausschließlich den neuen Baumeistern, wie die Bedürfnisse, aus denen ihre Werke hervorgingen,

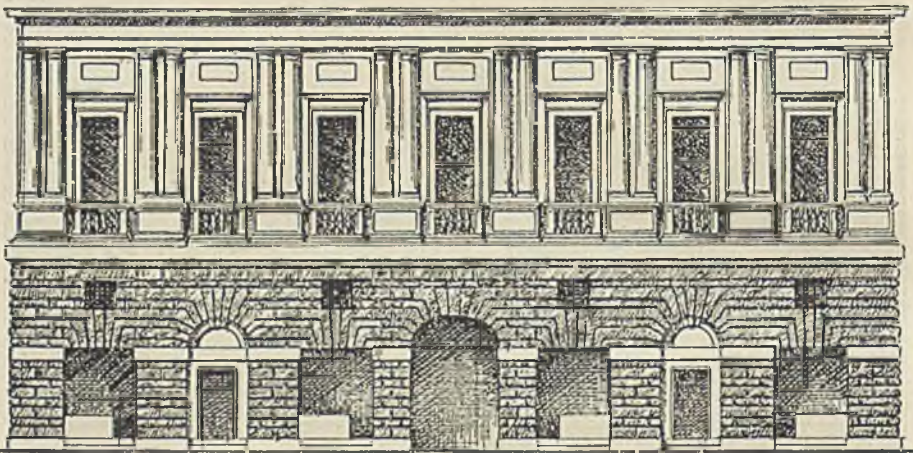


Abb. 43 Palazzo Vidoni zu Rom (Nach Geymüller)  
(Aus: Burckhardt, Geschichte der Renaissance in Italien)

der neuen Zeit. Aber diese Zeit eben begann sich anders zu gestalten. Aus den mittelalterlichen Stadtrepubliken und persönlichen Gewaltherrschaften entwickelten sich die Anfänge des Fürstenstaates, gegründet auf die Vorstellung von der Allmacht des Herrschers, wie sie ein feiner und verschlagener Kopf, *Niccolo Macchiavelli* († 1527), bereits zu einer Theorie formen konnte. Auch das Papsttum erhob sich — nach tiefer Schmach unter Alexander VI. — durch Julius II. wieder auf seine Höhe, wenigstens in politischer Beziehung. Eine Zeitlang konnte selbst das Traumbild einer nationalen Einigung Italiens unter Führung des von Julius II. gegründeten Kirchenstaates Geltung erlangen. Aber auch das rein menschliche Ideal der Renaissance erwuchs in dieser Epoche erst zu seiner vollen Reife unter dem Eindruck von Erscheinungen wie *Lionardo da Vinci*, und die Schrift des *Baldassare Castiglione* († 1529) „Il Cortigiano“, die den gesellschaftlichen Idealmenschen der Zeit zeichnet, beweist wenigstens, wie hohe Ansprüche man stellen zu dürfen glaubte.

Diesem Ideal einer vornehmen, freien, hochgebildeten Existenz, zugleich dem gesteigerten Bedürfnis nach Ernst und Wucht des Ausdrucks entsprechend gestaltet sich der neue Stil der Architektur. Das Streben nach Vergrößerung der Dimen-

sionen und der Raumwirkung auf der einen, nach Vereinfachung und Verstärkung der Einzelformen unter genauerem Anschluß an die antiken Vorbilder auf der anderen Seite ist für ihn charakteristisch. So ist der römische Palasttypus, wie er sich aus dem florentinischen entwickelt, doch im allgemeinen monumen-

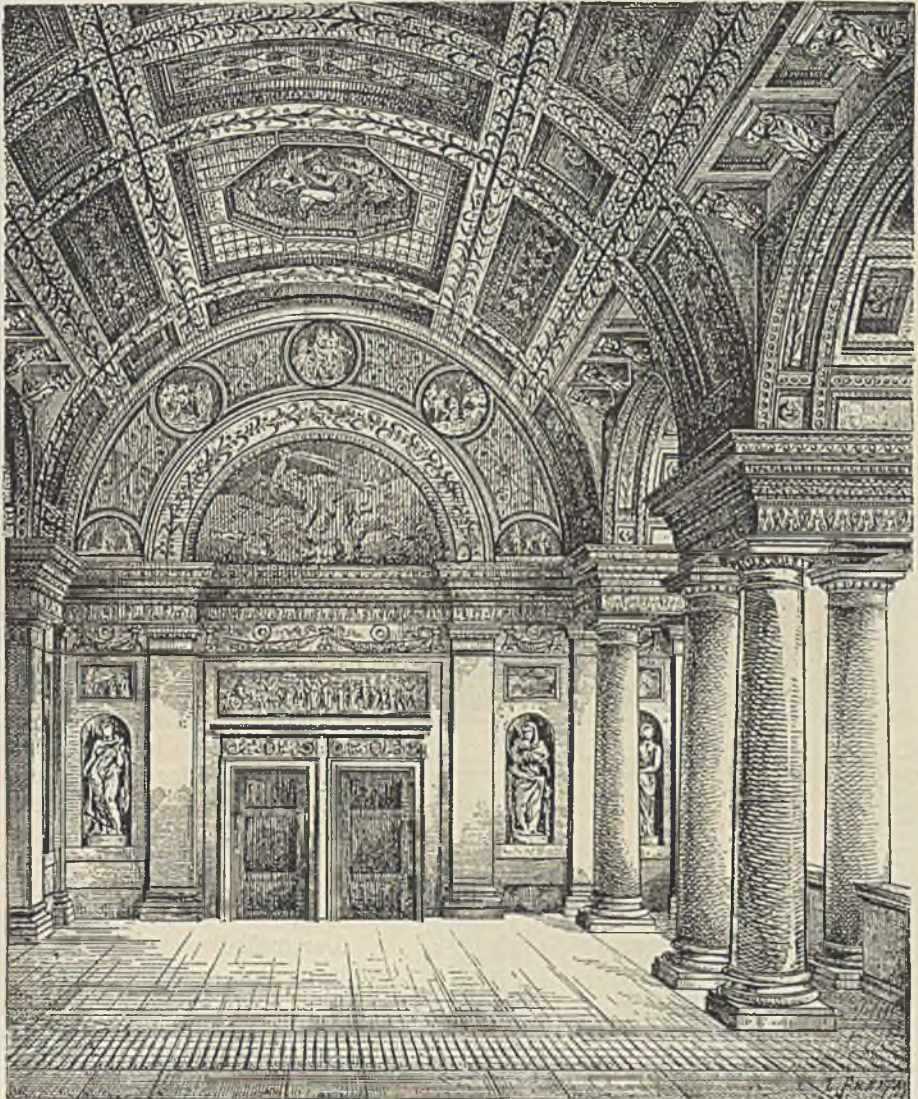


Abb. 44 Loggia im Palazzo del Tè zu Mantua (Nach Gurlitt)

taler. Die Rustika wird zum Quaderbau gemäßigt und häufig auf das Erdgeschoß beschränkt, Pilaster und Halbsäulen gliedern die Fassaden, später genügt dazu die fein abgewogene Gesimsteilung der Stockwerke und die kräftige Umrahmung der Fenster und Portale, wobei ausschließlich antikisierende Formen angewendet werden. Bei den Hofhallen greift man gern zu einem gegliederten Pfeilerbau, dessen Vorbild das Kolosseum und andere Römerbauten liefern; doch kommen auch noch

luftige Säulenhöfe vor. In beiden Fällen gelangen nach antikem Vorgang meist die verschiedenen klassischen Säulen- und Gebälkkordnungen zur Anwendung, wie sie im dorischen, ionischen und korinthischen Stil einen Übergang vom Schweren und Einfachen zum Leichterem und Reicherem bieten. Für die Dekoration

der inneren Räume wurde, gleichfalls nach antikem Vorgang, ein System kombinierter plastischer und malerischer Verzierung angewandt, dessen Schöpfungen oft eine unvergleichliche Schönheit erreichen. Das Wesentliche bleibt auch hier die Kunst der Raumbildung und der Verhältnisse.

Im Kirchenbau halten sich Langhaus und Zentralanlagen ziemlich die Wage, doch suchte man in jedem Fall eine Kuppel, die immer mehr ein Hauptpunkt des kirchlichen Bauprogramms wurde, damit zu verbinden. Im Aufbau bedeutet das Zurückgehen auf die schweren Pfeiler und Tonnengewölbesysteme der Römer konstruktiv nicht eben einen Fortschritt, zumal sie häufig nur als Scheingewölbe aufgeführt wurden. Sie bedingen eine Annäherung an die Profanarchitektur, die dem Ausdruck kirchlicher Feierlichkeit nicht immer zugute kam. Ähnliches gilt von den Fassaden, die, zwischen der Anlehnung an die Formen des Palastbaues und der Nachahmung römischer Tempelfronten schwankend, selten zu einem reinen Ausdruck der Bestimmung des Gebäudes und der inneren Disposition gelangen.

Der große Begründer der Hochrenaissance ist *Bramante*, nachdem er etwa 1499 nach Rom übersiedelt war. Was er anstrebte, spricht gleich sein erstes Werk in Rom, der *Tempietto* im Klosterhof von S. Pietro in Montorio (1499—1502), mit aller Klarheit aus: es ist ein Rund-

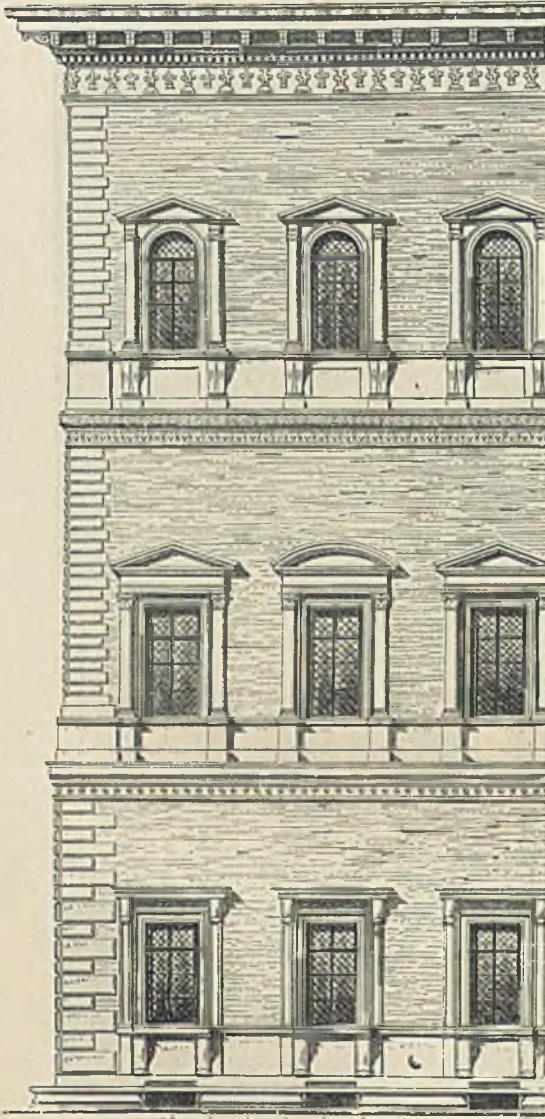


Abb. 45 Palazzo Farnese zu Rom (Teil der Fassade)

tempelchen in zwei Geschossen, von einer Säulenreihe umgeben, die Mauermaße durchgängig mit Nischen belebt, und es sollte im Mittelpunkte eines weiteren Portikus mit kleinen Kapellenbauten in den Ecken stehen (Abb. 34) — das Ganze ein erstes Denkmal eines an der Antike genährten, rein monumentalen Schaffens (Abb. 35), das ein Bauwerk als den allseitig vollendeten Ausdruck

einer bestimmten künstlerischen Idee gestaltet. Die früheren Lieblingsmotive von Bramantes Schaffen: Rundbau, Kuppel, Säulen und Nischen, sind hier mit Bewußtsein auf kleinstem Raume zu einem Ganzen vereinigt. Im einzelnen klingen neue fruchtbare Ideen an in seinem Chor von S. Maria del Popolo (etwa 1505—09) und dem Klosterhof von S. Maria della Pace (1504: hier ist im Gegensatz zu dem Säulenhof der Cancellaria und den Halbsäulen des Palazzo Venezia zuerst das Pilastermotiv durchgeführt, im Obergeschoß unter Vermeidung des Bogens und mit Aufnahme einer Säule als Mittelstütze für das gerade Gebälk, wodurch ein leichter und pikanter Rhythmus der Komposition erzielt wird.

Von den großen Aufgaben, zu denen Julius II. den genialen Architekten berief, sind leider nicht viele ausgeführt oder später verdorben worden. So blieb das gewaltige Justiz- und Verwaltungsgebäude (Palazzo di S. Biagio, 1506) in den Anfängen stecken und von seinen umfassenden Entwürfen für den Neubau des Vatikanischen Palastes<sup>1)</sup> (seit 1505) ist nur der zu dem vorderen dreiseitigen Hallenhof (Cortile di S. Damaso) einigermaßen vollständig ausgeführt worden. Weit großartiger gedacht war der langgestreckte hintere Hofbau, der terrassenförmig ansteigend den Palast mit dem auf der Kuppe des vatikanischen Hügels gelegenen Belvedere Papst Innocenz VIII. (1486—92) verbindet (Abb. 36). Durch Einziehung zweier Querflügel (Bibliothek und Braccio nuovo) ist der Zusammenhang des Ganzen, soweit es überhaupt

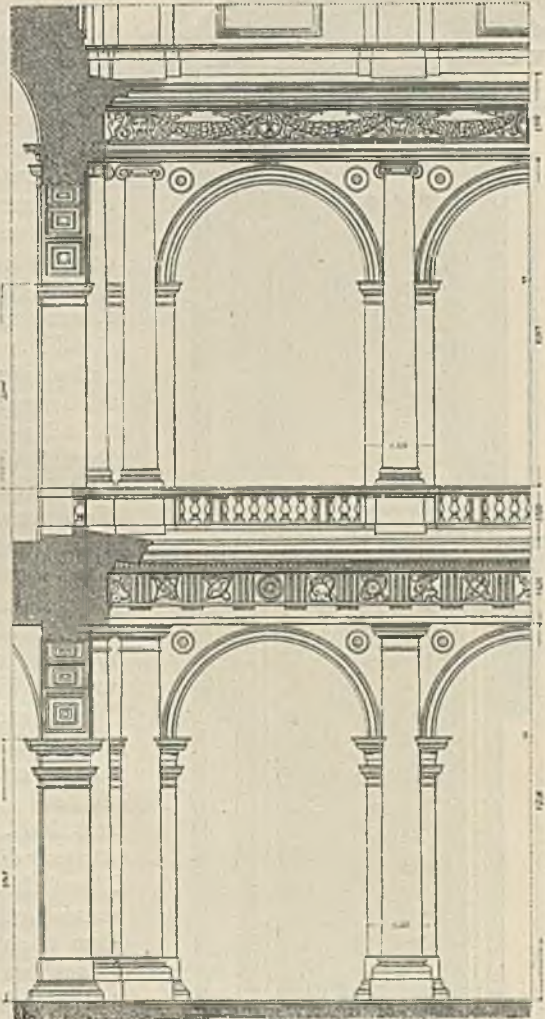


Abb. 46 Hoffassade des Palazzo Farnese zu Rom  
(Nach Bühlmann)

(erst seit 1514) nach Bramantes Plänen zur Ausführung gelangte, zerstört worden. Von der beabsichtigten monumentalen Wirkung legt aber noch der hintere Abschlußbau mit dem feinen Rhythmus seiner Pilastergliederung und der imposanten Kolossalnische als Mittelbau — wie sie gleichfalls schon in der Fassade von Abbiategrosso (vgl. S. 34) vorgebildet war — ein glänzendes Zeugnis ab.

<sup>1)</sup> P. Letarouilly, Le Vatican et la basilique de St.-Pierre de Rome. Paris 1882. Fol. 3 Bde.

Die gewaltigste künstlerische Aufgabe aber fiel *Bramante* in dem Neubau der Peterskirche<sup>1)</sup> zu, wie er, seit 1504 erwogen, durch die Grundsteinlegung

am 18. April 1506 feierlich eingeleitet wurde. Er begann den Bau unter teilweisem Anschluß an die Dimensionen der alten Petersbasilika und an die Fundamente einer neuen Chorapsis, wie sie schon unter Nikolaus V. von *Bernardo Rossellino* (1452—54) begonnen worden war. Doch sein Plan (Abb. 37) ging vor allem auf eine kunstvolle Zentralanlage in Gestalt eines griechischen Kreuzes, mit großartiger Kuppel und nach lombardischer Weise halbrund geschlossenen Chor- und Querarmen. Kleinere Kuppelräume in den Winkeln der Kreuzarme, vier mächtige Türme an den Ecken und Eingangshallen zwischen diesen und den Kreuzarmen bilden einen Grundriß von unvergleichlichem Wohlklang der Raumgestaltung und einer nur vielleicht praktisch zu weit getriebenen Auflösung aller materiellen Massen in Säulenstellungen, Nischen, perspektivische Durchblicke. Das Wesentliche bleibt immer die beherrschende Stellung der Mittelkuppel, die Bramante als Halbkugel wölben und mit einer prachtvollen Säulenstellung am Tambour umgeben wollte, und die vier Ecktürme. Durch Aufführung der Kuppelpfeiler und der sie verbindenden Bogen zeichnete Bramante noch selbst allen Nachfolgern das System und die Verhältnisse seines Kernbaues vor. Der Gesamtplan hat dann allerdings nach seinem Tode (1514) bedeutende Umgestaltungen erfahren, die aber nur zum kleinen Teil ausgeführt wurden, bis *Michelangelo*, der seit 1547 „zur Ehre Gottes und der Apostelfürsten“ die Bauleitung übernahm, in seinem Plan (Abb. 38) die Grundidee Bramantes in vereinfachter Form herauschälte und über dem noch immer als gleicharmiges Kreuz gedachten Bau die wundervolle Kuppel aufzuführen begann (Abb. 39), die nach seinem Entwurf endlich 1590 geschlossen werden konnte. Sie entfernt sich durch die Überhöhung der äußeren Umrißlinie, welche der eigentlichen Wölbung das Übergewicht über den Tambour gibt, von der Kuppelidee Bramantes, die aber, im Verein mit den vier Türmen, kaum minder großartig und schön war; an Stelle der letzteren führte Michelangelo die vier Nebenkuppeln höher hinauf.

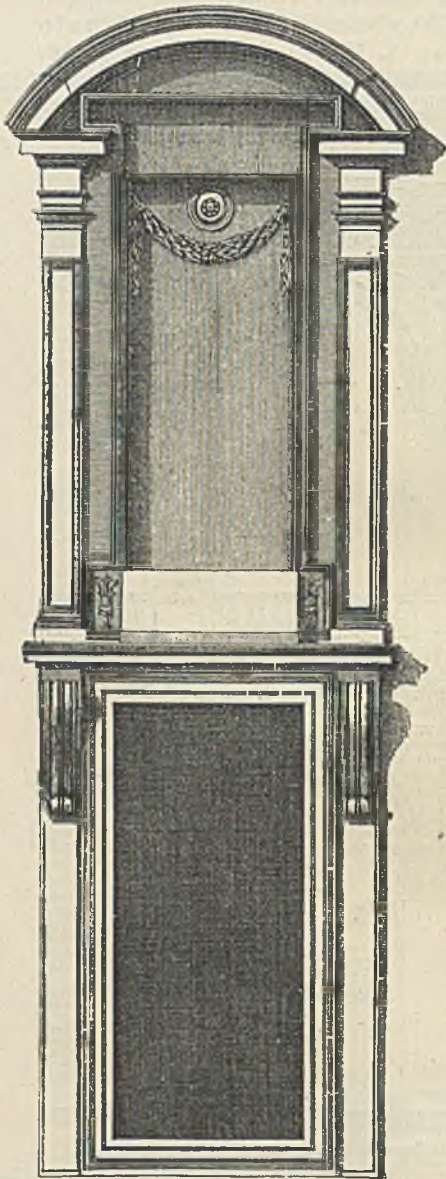


Abb. 47 Motiv aus der Grabkapelle der Medici in S. Lorenzo zu Florenz

mantes, die aber, im Verein mit den vier Türmen, kaum minder großartig und schön war; an Stelle der letzteren führte Michelangelo die vier Nebenkuppeln höher hinauf.

<sup>1)</sup> *H. v. Geymüller*, Die ursprünglichen Entwürfe für St. Peter in Rom. Wien und Paris 1875. — *C. A. Jovanovits*, Forschungen über den Bau der St. Peterskirche zu Rom. Wien 1877.



Endgültig verdorben wurde der Plan Bramantes erst durch die Anfügung des Langhauses und der Fassade sowie durch die Innendekoration im 17. Jahrhundert. Von der monumentalen Größe und vollendeten Harmonie der ursprünglich beabsichtigten Raumwirkung geben jetzt am ehesten noch Kuppel- und Kreuzarme eine Vorstellung, außerdem einige kleinere Kirchen, die unter dem unmittelbaren Eindruck von *Bramantes* Plan etwa gleichzeitig entstanden. So vor allem

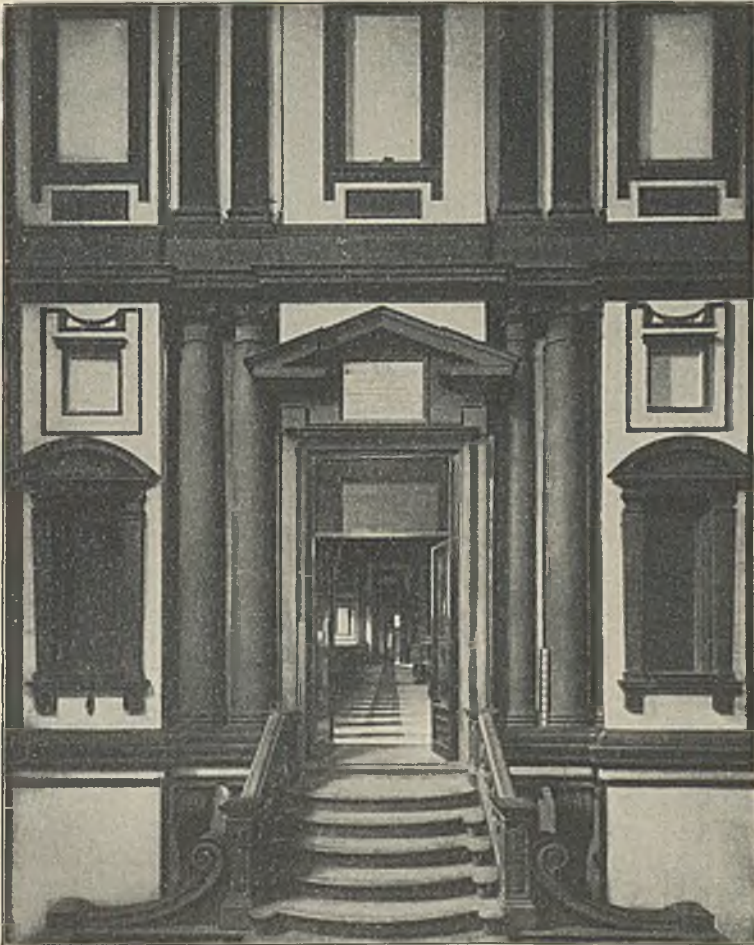


Abb. 48 Vorhalle der Bibliotheca Laurenziana zu Florenz (Nach Phot. Anderson)

S. Maria della Consolazione zu Todi (Abb. 40), in Einzelheiten der inneren Kuppel auch die Cappella Pellegrini bei S. Benardino zu Verona, ferner La Steccata zu Parma u. a. Dem Motiv von St. Peter, wie es *Michelangelo* in reduzierter Form durchzuführen suchte, kommt am nächsten das Innere von S. Maria di Carignano zu Genua, eines allerdings beträchtlich späteren Baues von *Galeazzo Alessi* (1512–72) (Abb. 41). Aber nicht bloß in Italien, sondern für die ganze christliche Welt blieb fortan das neue in St. Peter aufgestellte Ideal des Kirchenbaues maßgebendes Vorbild.

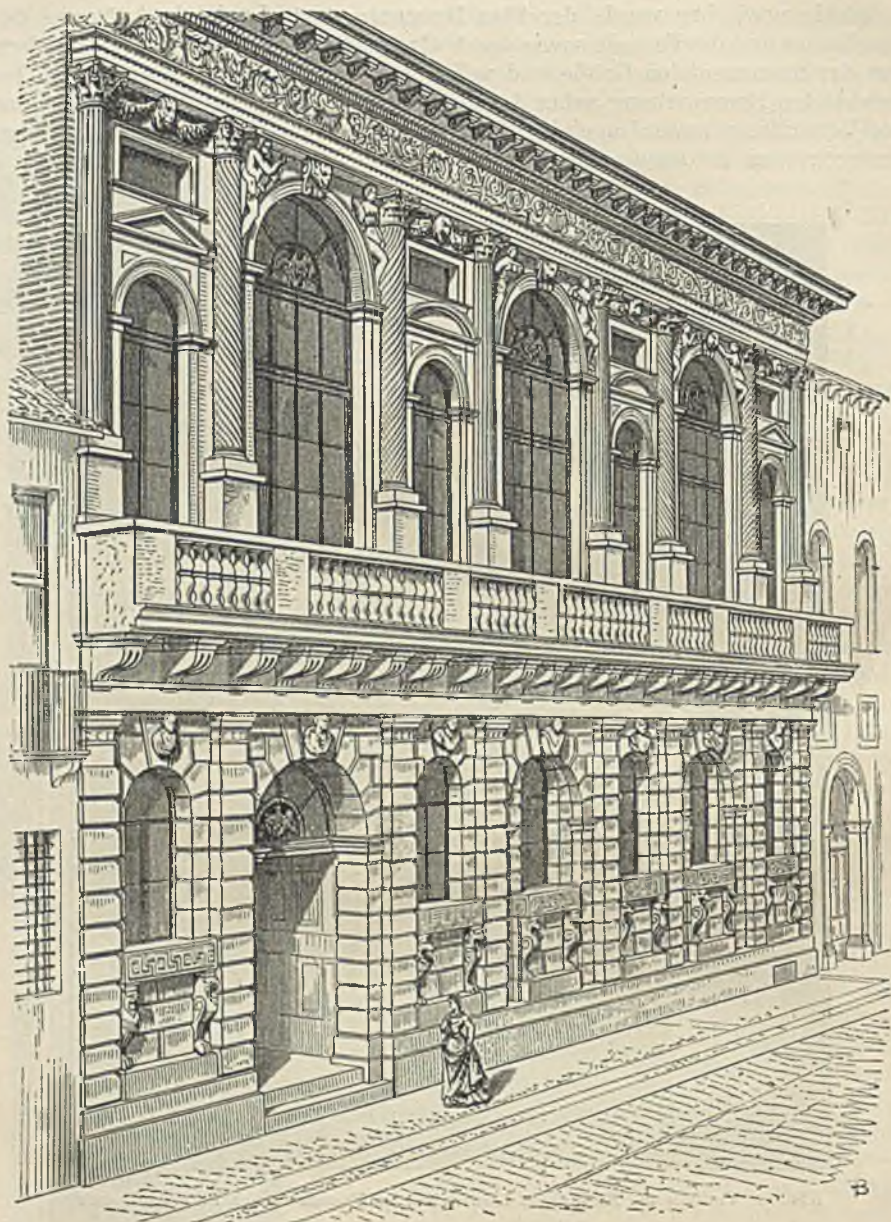


Abb. 49 Palazzo Bevilacqua zu Verona

Der bestimmende Einfluß, den Bramante auf seine Zeitgenossen übte, äußerte sich zunächst in den architektonischen Schöpfungen *Raffaels*, seines Landsmannes und Nachfolgers in der Bauleitung von St. Peter<sup>1)</sup>. Von der einfachen Wiederholung Bramantischer Motive (in der kleinen Kirche S. Eligio degli Orefici)

<sup>1)</sup> *H. v. Geymüller*, Raffaello Sanzio studiato come Architetto. Milano 1884. — *Th. Hofmann*, Raffael in seiner Bedeutung als Architekt. I. Villa Madama zu Rom. Zittau 1900. II. Werdegang und Besitzungen. 1909. III. Palast- und Wohnbauten. 1910.

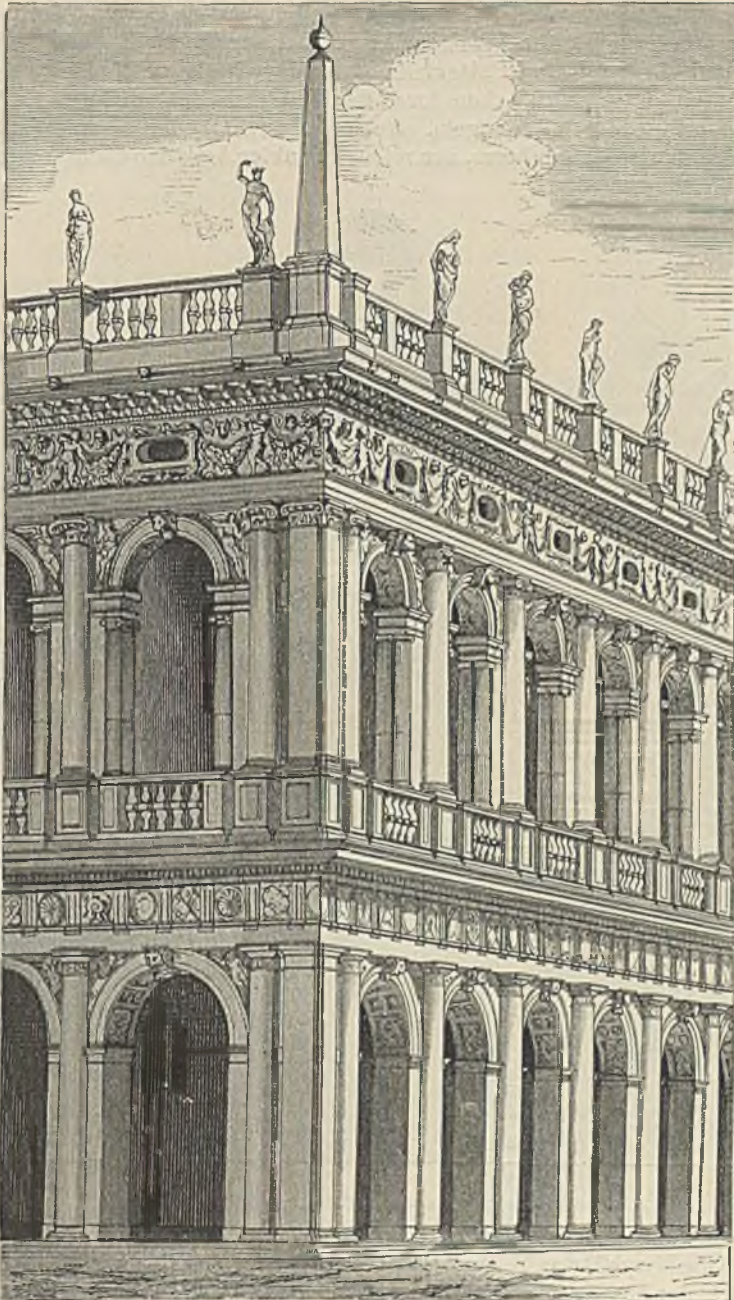


Abb. 50 Ecke der Bibliotheca di S. Marco zu Venedig (Herdtle gez.)

ausgehend, erhebt er sich in seinen späteren Werken zu freier Selbständigkeit, so daß fast jedes derselben einen neuen Typus in die Baukunst einführt. Die Villa Farnesina (1509—11), die Raffael jedenfalls auch entworfen, nicht bloß mit den berühmten Fresken geschmückt hat, ist das Muster einer einfachen Vorstadt-

wohnung, nur den Zwecken der Erholung und fröhlicher Geselligkeit gewidmet (Abb. 42). Als verputzter Backsteinbau ausgeführt, nur durch eine schlichte Pilasterstellung und einen schönen Puttenfries unter dem Dache geschmückt, erhält das Gebäude architektonisches Leben durch das Verhältnis des mittleren Hallenbaues zu den vorspringenden Seitenflügeln. Auch die innere Gliederung erscheint muster-gültig. Für denselben Bauherrn, den reichen Bankier Agostino Chigi, schuf Raffael

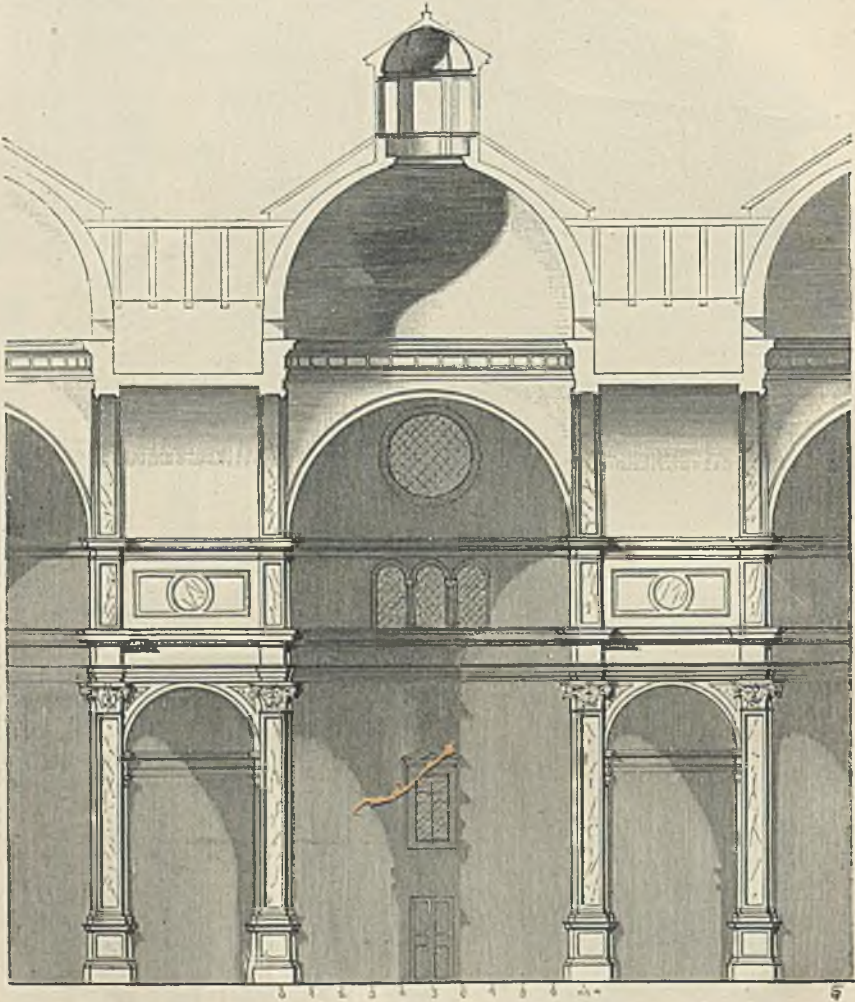


Abb. 51 System von S. Salvatore zu Venedig

(um 1512) die Kapelle an S. Maria del Popolo, die, ganz nach seinen Intentionen ausgeführt, das köstlichste Beispiel eines von demselben Künstler gebauten und mit Skulptur und Malerei ausgestatteten Raumes geworden wäre. In seinen Palastbauten, die entweder, wie sein eigenes, von Bramante übernommenes Wohnhaus, nur noch in alten Stichen existieren, oder, wie Palazzo Vidoni in Rom (Abb. 43), durch Umbauten arg entstellt sind, brachte Raffael, auch hier auf Bramante fußend, den Gegensatz zwischen dem in Rustika aufgeführten Erdgeschoß und den durch Säulenstellungen gegliederten oberen Stockwerken energisch zur Geltung; in dem

nach seinem Entwurf 1516 begonnenen, aber unvollendet gebliebenen Palazzo Pandolfini zu Florenz beschränkt sich die Rustika auf das Portal und die Ecken, während die Umrahmung der Fenster mit Pilastern und Halbsäulen sowie der hier zum erstenmal auftretende Wechsel in der Form der Fensterüberdachungen der Fassade kräftiges Leben verleihen. — Das Urbild der italienischen Prunk- und Repräsentationsvilla, inmitten umfangreicher Gartenanlagen und Terrassenbauten, wie sie die prachtliebenden Folgezeiten häufig ausführten, ist die Villa Madama, nach *Raffaels* Plänen 1516—27 von *Giulio Romano* und den jüngeren *Sangallos* ausgeführt. Noch in ihrem heutigen schmählichen Verfall zeigt sie die Spuren großartiger Schönheit. *Giulio Romano* selbst, als Architekt wohl bedeutender als durch seine malerischen Werke, hat neben anderen Werken in Rom seit 1525 zu Mantua den Palazzo del Tè gebaut, der sich schon weit von der maßvollen Grazie seines Lehrers entfernt, aber den Charakter der großen fürstlichen Villa namentlich in der imposanten Gartenhalle (Abb. 44) gut zum Ausdruck bringt. Sein Bau von S. Benedetto bei Mantua zeigt ein Bramantisches, im Kreise Raffaels und seiner Nachfolger besonders beliebtes Motiv, nämlich das von einem Rundbogen unterbrochene gerade Gebälk auf Säulen, zuerst in die Kirchenarchitektur — für die Arkaden des Mittelschiffs — eingeführt.

Ein zweiter Hauptschüler Bramantes war *Baldassare Peruzzi* (1481—1537), von dessen Bedeutung als Architekt, die auch bei ihm die seiner malerischen Tätigkeit übersteigt, leider meist nur die erhaltenen Zeichnungen eine Vorstellung geben<sup>1)</sup>. In seiner Vaterstadt Siena darf ihm vielleicht der reizende kleine Hof bei S. Caterina zugeschrieben werden. In Rom gehört ihm sicher der Palast Massimi alle Colonne (seit 1535), wo er in geistvoller Weise sowohl die der Straßenkrümmung folgende Fassade wie den unregelmäßig engen Hof zu großer monumentaler Wirkung zu bringen weiß.

Das einflußreichste Beispiel des späteren römischen Palastbaues aber wurde der Palazzo Farnese, von *Antonio da Sangallo* dem Jüngeren (1483—1546), einem der Hauptschüler Bramantes, seit 1534 aufgeführt. Er brachte einen neuen Fassadentypus zur Geltung, in welchem bereits der sich vorbereitende Stilwechsel anklingt (Abb. 45): an Stelle der vertikalen Gliederung durch Pilaster und Säulen, der selbständigen Betonung der einzelnen Fenstertraveen tritt die einheitliche Zusammenfassung der Stockwerke, ein Komponieren in breiten, horizontalen Massen mit Betonung des Zwischen- und des Hauptgesimses, das hier, wegen seiner herrlichen Form berühmt, von

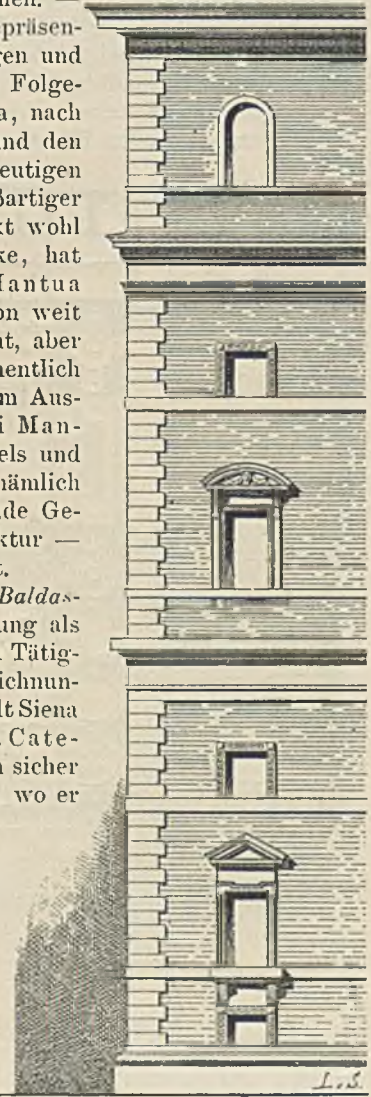


Abb. 52 Palazzo Farnese zu Piacenza

<sup>1)</sup> *R. Redtenbacher*, Mitteilungen aus der Sammlung architek. Handzeichnungen in den Uffizien. I. Bald. Peruzzi und seine Werke. Karlsruhe 1875.

*Michelangelo* (seit 1547) darauf gesetzt wurde. Der Hof des Palazzo Farnese (Abb. 46) ist das vollendetste Beispiel des römischen Pfeilerhofes in rein antikiisierenden Formen. Auch hier führte *Michelangelo* das oberste (dritte) Stockwerk auf, das, an sich schön und bedeutend, doch zu den klassisch reinen Bogenhallen Sangallos in fühlbarem Gegensatz steht.

Überhaupt setzt in den architektonischen Schöpfungen *Michelangelos* (1475 bis 1564) zuerst jenes Suchen nach neuen Formen des Ausdrucks, jene willkürliche und spielende Behandlung der architektonischen Motive ein, deren Allgemeinwerden eine neue Epoche in der Geschichte der Baukunst ankündigt. Man meint den Bauten des großen Künstlers, der sich durchaus und in erster Linie als Bild-

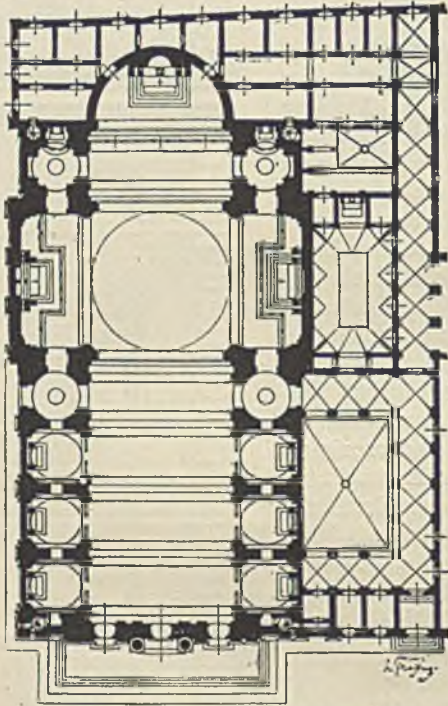


Abb. 53 Grundriß von Il Gesu zu Rom  
(Nach Gurlitt)

hauer fühlte, die Unlust anzumerken, mit welcher er sich den ihm aufgedrungenen architektonischen Aufgaben unterzog. In den Projekten zur Fassade von San Lorenzo in Florenz, die nicht zur Ausführung kam (1516—19), versuchte er noch ein Zusammenwirken von Plastik und Architektur; in der Grabkapelle der Medici bei S. Lorenzo (Abb. 47) ordnete er, trotz des äußeren Anschlusses an Brunelleschis Sakristei, die Architektur absichtlich und mit großer Feinheit dem Eindruck seiner plastischen Werke unter. Die schneidige Schärfe seiner Profilierungen, die völlige Unabhängigkeit von dem antiken Kanon tritt noch deutlicher hervor in der Bibliotheca Laurenziana ebendasselbst (1523—26); namentlich die merkwürdige Vorhalle scheint dem „Sinne aller Einzelformen absichtlich hohnzusprechen“ (Abb. 48). Breite Pilaster, von Türen und Blendfenstern durchbrochen, gekuppelte Säulen, die in schreinartigen Wandnischen stehen und scheinbar von Konsolen getragen werden, verkröpfte Giebelsimse über den Türen, eine dreiläufige Treppe mit

seltsam geschwungenem Umriß der Stufen bilden ein fast beängstigendes Formenensemble.

In Rom schuf *Michelangelo* vor allem den herrlichen Kapitolsplatz mit der auf einem Postament seiner Erfindung aufgestellten Mark-Aurel-Statue und den umgebenden Gebäuden (seit 1546), die in Einzelheiten allerdings wieder genug des Bizarren bieten. Spätere Bauten, wie die Porta Pia (1561), gehören bereits der Geschichte des Barocks an, zu welcher die subjektive Willkür, aber auch der große, auf gewaltige Gesamtwirkung hinarbeitende Zug im architektonischen Schaffen dieses Meisters unmittelbar hinüberleitet.

Florenz trat in der Epoche der Hochrenaissance entschieden hinter Rom zurück, dem es seine größten Künstler abgeben mußte. Der Hauptmeister war *Buccio d' Agnolo* (1462—1543), der wie sein Nachfolger *Giov. Ant. Dosio* (1533—80) sich betreibt, die Gestaltung des florentinischen Wohnhauses ohne Anspruch auf Repräsentation im besten Stile durchzubilden.

In Oberitalien besaßen Verona und Venedig bedeutende Architekten, die auch neben der römischen Bauschule Selbständiges leisteten. So *Michele Sanmiccheli* (1484—1559) in Verona, der, unter dem Einfluß Bramantes ausgebildet, die letzte Manier des Meisters in interessanter Weise weiterentwickelte. Im Dienste der Republik Venedig war er hauptsächlich als Festungsbaumeister tätig und hat für die Prunkstücke dieser Art von Architektur, die Tore, eine auf lange Zeit hinaus vorbildlich gewordene Form geschaffen. Derbe Rustika auch an Pfeilern und Halbsäulen gibt ihnen einen schweren, trotzigen Charakter. Diese Rustika

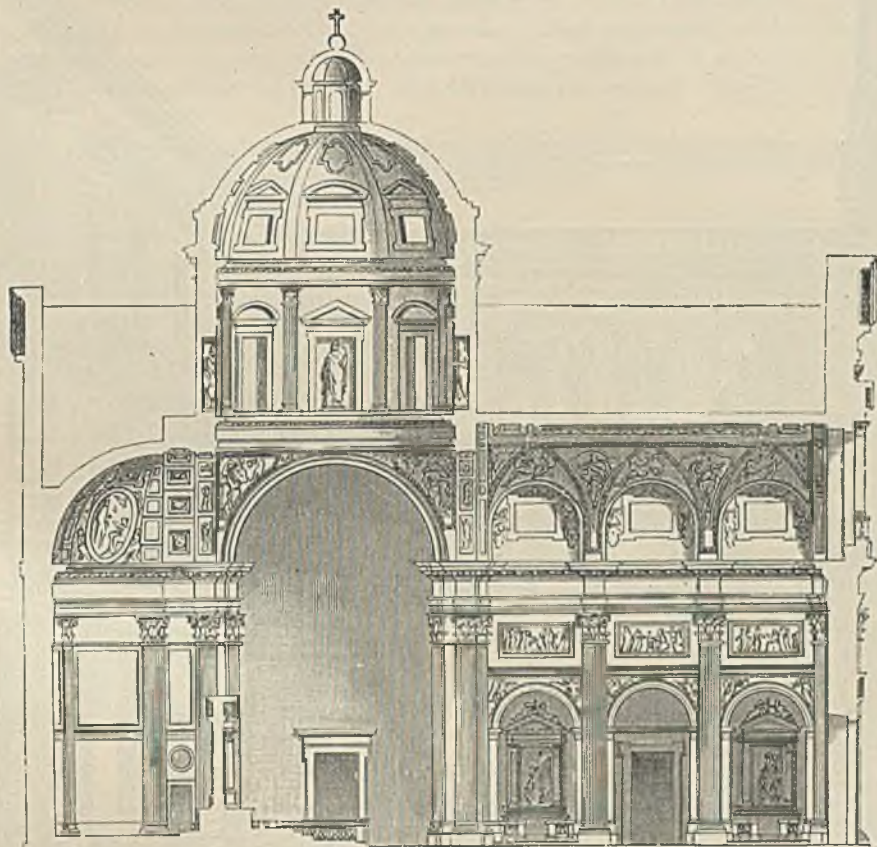


Abb. 54 Längsschnitt von S. Maria ai Monti zu Rom (Nach Letarouilly)

behielt er auch an den Erdgeschossen seiner Paläste (in Verona Palazzo Bevilacqua [Abb. 49], Canossa, Pompeji), zu denen dann aber die reiche Pracht des Obergeschosses in sehr wirksamen Gegensatz tritt. Sein großartigster Bau ist Palazzo Grimani in Venedig mit wahrhaft festlicher Gestaltung der ganzen Fassade. Von Kirchenbauten gehört ihm außer der Pellegrinikapelle (vgl. S. 47) die große Rundkirche der Madonna di Campagna in Verona. Der Veronese *Giov. Maria Falconetto* (1458—1534) war hauptsächlich in Padua tätig, wo sein Palazzo Giustiniani durch heitere Anmut ausgezeichnet ist.

Die venezianische Architektur dieser Epoche beherrscht der Florentiner *Jacopo Tatti*, gen. *Sansovino* (1486—1570), der gleichfalls in Rom die Einwirkung Bramantes erfahren hatte. Doch bequemt er sich mehr, als man danach

erwarten sollte, der malerisch-dekorativen Richtung an, welche die venezianische Frührenaissance begründet hatte. Sein Palazzo Corner della Cà grande (1532) zeigt noch gewisse Analogien zu dem römisch-veronesischen Typus; in seinem Hauptwerk, der Bibliothek von S. Marco (seit 1536), herrscht unbeschränkt ein heiteres Prachtbedürfnis (Abb. 50). Die Fassade ist nur klein, aber

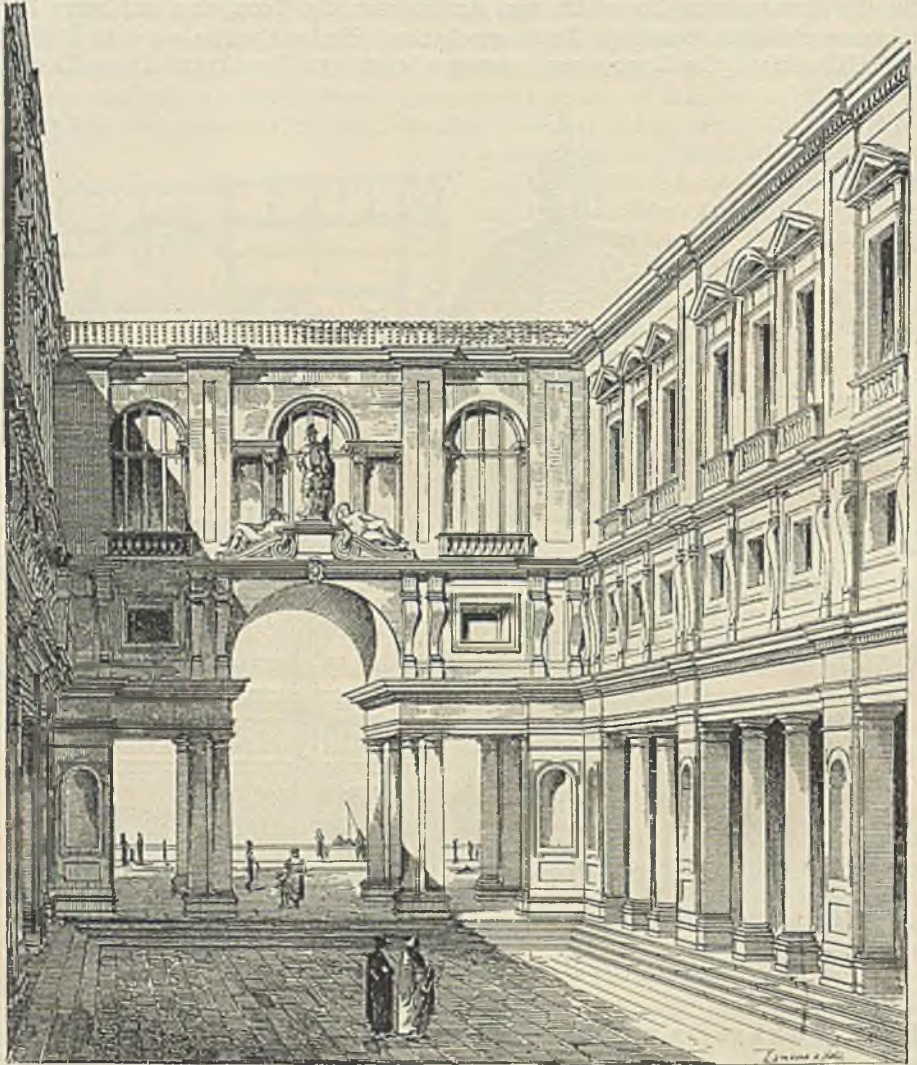


Abb. 55 Uffizien zu Florenz (ursprünglicher Plan) (Nach Gurlitt)

durch kräftige Gliederung unten mit dorischen, oben mit ionischen Wandsäulen, zwischen denen sich in beiden Geschossen, unten auf Pfeilern, oben auf zierlichen Säulen, freie Bogenhallen öffnen, ist eine mächtige Wirkung hervorgebracht, die sie durch den reichen plastischen Schmuck in den Bogenwickeln, den Schlußsteinen und den Friesen aufs höchste steigert und in der Galeriebrüstung des Daches mit aufgesetzten Statuen und Obelisken einen lebendigen Ausklang erhält. Für die venezianische Architektur blieb dies unübertroffene Prachtstück auf lange



Zeit mustergültig, so daß z. B. *Vincenzo Scamozzi* (1552—1616) an den Neuen Prokurazien auf der Südseite des Markusplatzes einfach das Motiv der Fassade wiederholte, das dann auch noch im 17. Jahrhundert an den Palästen Pesaro und Rezzonico (um 1650) von Bald. Longhena fortlebt. Noch höher gesteigert hatte Sansovino diese Schmuckarchitektur in der vor den Fuß des Campanile auf dem Markusplatz gesetzten Loggetta (1540), während er in dem auf der anderen Seite an die Bibliothek angrenzenden Münzgebäude (*La Zecca*) im Kontrast dazu den derben Rustikastil Sanmicchelis durch alle Stockwerke hindurchführte. Im Kirchenbau hat Sansovino nichts Bedeutendes geleistet. Hier steht an der Spitze der venezianischen Hochrenaissance der schöne Bau von S. Salvatore, nach dem Entwürfe des *Giorgi Spavento von Tullio Lombardo* (bis 1534) ausgeführt (Abb. 51). Der Grundriß ist eine geniale Weiterbildung

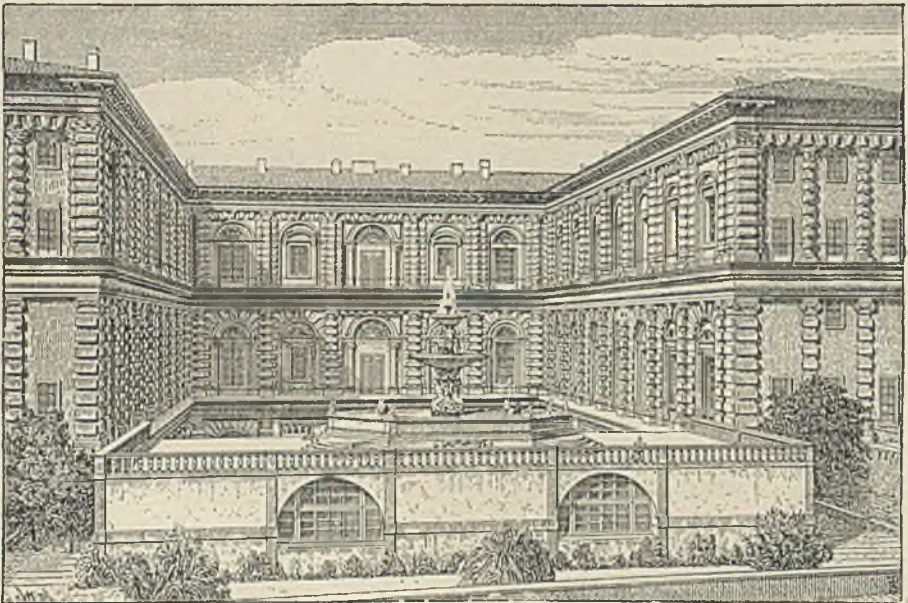


Abb. 56 Gartenseite des Palazzo Pitti zu Florenz (Nach Gurlitt)

des Plans von S. Marco: eine Reihe von kuppelgedeckten Räumen, umgeben von breiten Gurtbögen, deren tragende Glieder wieder in kleine Kuppelräume auf schlanken Pfeilern aufgelöst sind. Dies alles ergibt eine ebenso schöne wie reiche Raumwirkung, der auch die einfache Behandlung des Details zustatten kommt. Etwa gleichzeitig entstand — bis 1532 nach den Plänen des Venezianers *Alessandro Leopardi* († 1522) ausgeführt — der ähnlich großartige Bau von S. Giustina zu Padua, wo noch die vielgestaltige Anlage der Chorpartie und der Querarme die perspektivischen Wirkungen vermehrt. Aus ähnlichen Anregungen ging der Dom zu Padua (1551—77 durch *Andrea da Valle* und *Agostino Righetti* erbaut) hervor. Erst in diesen Kirchen ist das byzantinisch-venezianische Kuppelsystem zur vollen Großartigkeit der Hochrenaissance ausgestaltet.

Die letzte Phase in der Hochrenaissancearchitektur bezeichnet das Auftreten einer Reihe von Theoretikern, die sich bemühten, die Formenwelt der Antike in bestimmte Regeln zu fassen, insbesondere einen Kanon der Säulenordnungen und Verhältnisse aufzustellen, der allgemeine Gültigkeit be-

anspruchte. So schrieben *Serlio*, *Vignola*, *Palladio* u. a. ihre Lehrbücher<sup>1)</sup>, die länger als zwei Jahrhunderte in Ansehen und Geltung blieben; die Vitruvianische Akademie in Rom — seit 1542 — stellte sich die besondere Aufgabe der Interpretation dieses Baulehrers der goldenen augusteischen Zeit. *Serlio* und *Vignola* stammten aus der Gelehrtenstadt Bologna; noch strenger fast als sie gründete *Palladio*, gleichfalls ein Oberitaliener, das Gesetz des architektonischen Schaffens auf abstrakte Zahlenverhältnisse; gemeinsam ist ihnen allen der Glaube an die Untrüglichkeit der Lehre des Vitruv.

Naturgemäß wurde die praktische Tätigkeit dieser Männer durch ihre theoretische Reflexion stark beeinflusst, aber der künstlerische Schaffenstrieb war in ihnen noch so stark, daß sie und manche ihrer Nachfolger zu den bedeutendsten

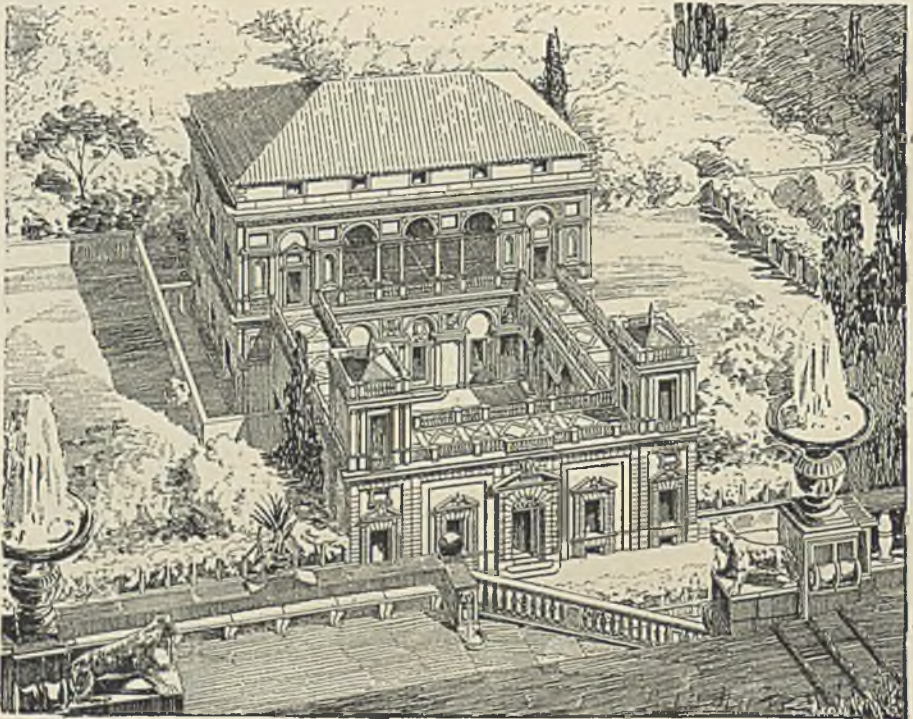


Abb. 57 Villa Sauli bei Genua (Rekonstruktion)

Architekten der Renaissance gezählt werden müssen. So schuf *Giacomo Barozzi* aus *Vignola*<sup>2)</sup> (1527—73) zunächst in Bologna eine Reihe würdiger Bauten (Pal. Piella, Portico dei Banchi), dann in Piacenza den unvollendeten Kolossalpalast der Farnese, interessant als Versuch, ein sechs Stockwerke hohes Gebäude ohne Zuhilfenahme vertikaler Gliederungen allein durch die Verhältnisse der Stockwerksteilung künstlerisch zu beleben (Abb. 52). Gleichfalls für die Farnese baute er das große Schloß Caprarola bei Viterbo (um 1547—59): ein „festes Haus“, wie es in der nordischen Profanarchitektur dieser Zeit häufig ist, aber zugleich ein

<sup>1)</sup> *Sebast. Serlio*, Libri dell' architettura. Bologna 1540. — *Vignola*, Regolla delli cinque ordini d'architettura. Roma 1660. — *Andrea Palladio*, Quattro libri dell' architettura. Venedig 1570.

<sup>2)</sup> *H. Willich*, Giacomo Barozzi da Vignola. Straßburg 1907.

vornehmer Prunkbau; außen fünfeckig mit Bastionen, innen einen ovalen Hof mit imposanten Bogenhallen umschließend. In Rom wirkte er vor allem bahnbrechend

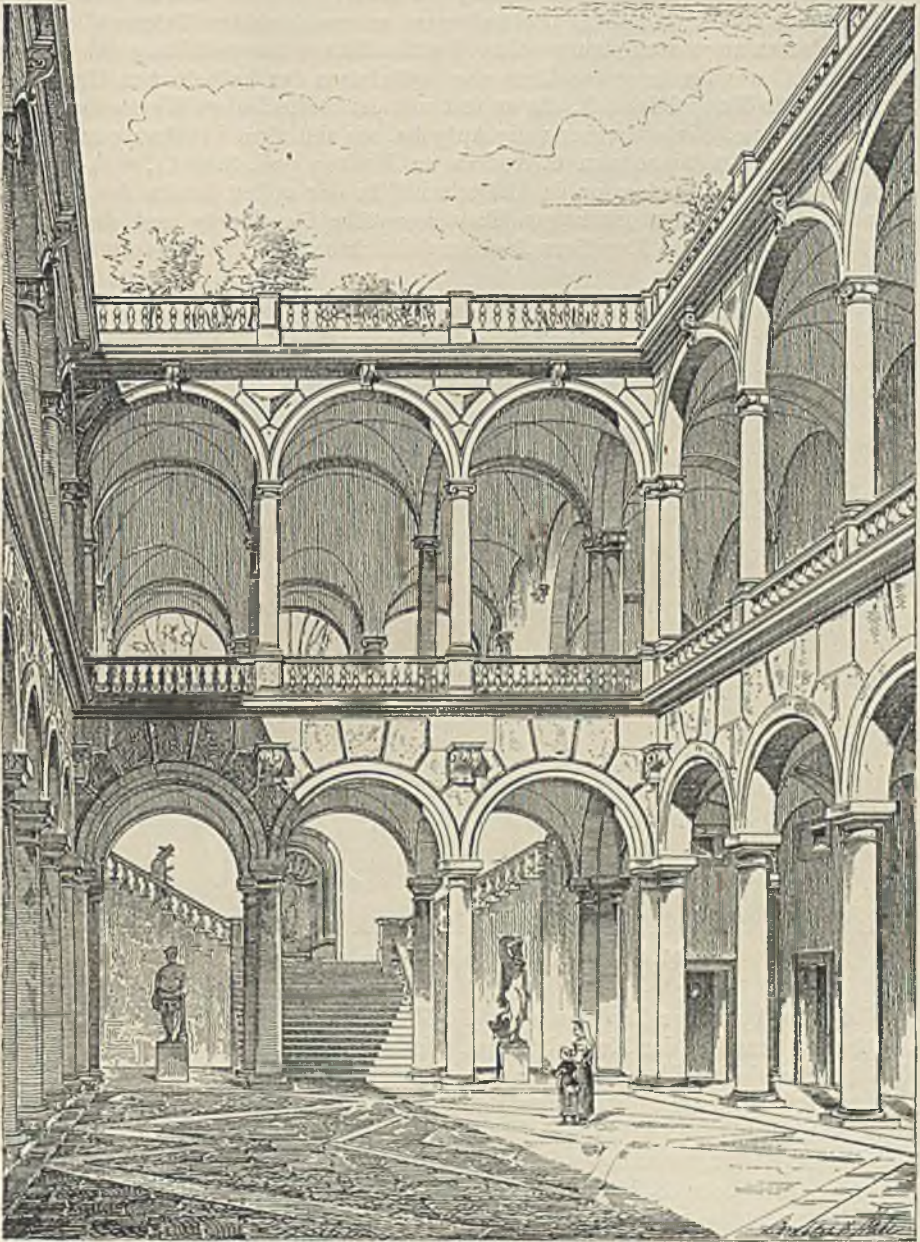


Abb. 58 Palazzo Doria Tursi zu Genua (Hofansicht)

für den Kirchenbau der Folgezeit durch seine Pläne für die Hauptkirche des Jesuitenordens, Il Gesù (seit 1568). In diesem Bau, der nicht nach der späteren Dekoration des Inneren, sondern nach seiner architektonischen Idee, wie sie in Grundriß

(Abb. 53) und Querschnitt Vignolas Eigentum ist, beurteilt werden will, kommt die veränderte Gesinnung des Zeitalters der Gegenreformation schlagend zum Ausdruck. Das Ideal der Renaissance, der Zentralbau, wie er gleichzeitig in Michelangelos Ausbau der Peterskuppel seinen höchsten Triumph erlebte, wird verlassen zugunsten einer machtvoll einheitlichen Ausgestaltung des Langhausbaues, wie ihn in erster Linie die Bedürfnisse des katholischen Ritus verlangten. Die Kuppel freilich, die zu fest mit der italienischen Kirchenbaukunst verwachsen war, blieb bestehen: die Aufgabe, sie mit dem Langhause organisch zu verbinden, im Sinne von S. Andrea zu Mantua (vgl. S. 26f.), hat Vignola meisterhaft gelöst, indem er das Mittelschiff in der vollen Breite des Kuppelgrundrisses mit einem mächtigen Tonnengewölbe überdeckte und die Seitenschiffe zu begleitenden Kapellenreihen herabdrückte; auch das Querschiff springt

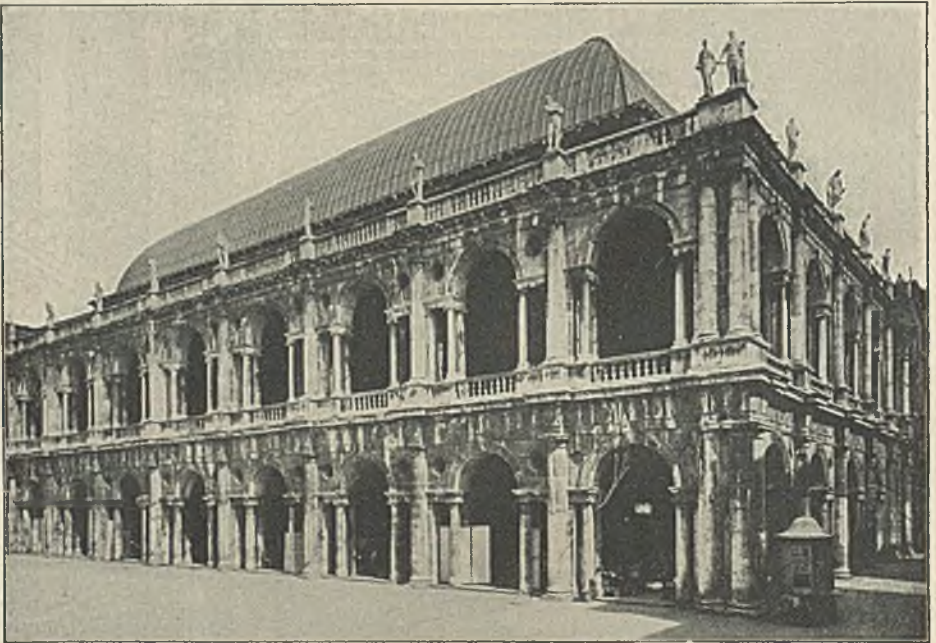


Abb. 59 Die sog. Basilika zu Vicenza (Phot. Alinari)

nur bis zur Breite der Kapellen vor; die Fortsetzung des Langhauses mit einer Jochbreite jenseits der Kuppel bringt wieder den Zentralgedanken zu Worte. Die Raumwirkung dieses Inneren ist weit über die wirklichen Dimensionen hinaus großartig, die Bildung des Details streng und schlicht.

Vignolas Schule setzte sich fort in *Giacomo della Porta* (1541—1604), dem es beschieden war, sowohl die Kuppel der Peterskirche als Il Gesù zu vollenden. Seine kleine Kirche *S. Maria ai Monti* (Abb. 54), eine sehr glückliche Reduktion des letztgenannten Baues, wurde das Vorbild unzähliger Kirchenbauten der Folgezeit. Auch die Hauptmeister der florentinischen Architektur dieser Zeit, der Maler und Kunstschriftsteller *Giorgio Vasari* (1511—74) und der Bildhauer *Bartolommeo Ammanati* (1511—92), stehen trotz ihrer Schülerschaft bei *Michelangelo* der Richtung *Vignolas* nahe. Vasari baute mit ihm zusammen die großartig angelegte *Villa di Papa Giulio III.* bei Rom; sein Hauptwerk sind die *Uffizien* in Florenz, ein schöner und stattlicher Hallenhof (Abb. 55), dessen Motiv noch

deutlich an Michelangelos Vorhalle der Laurentiana (vgl. Abb. 48) anklängt. Von *Annunati* stammt der rückwärtige Ausbau des Palazzo Pitti (Abb. 56) dessen Rustikabehandlung im Vergleich mit der Fassade Brunelleschis (vgl. Abb. 4) recht lehrreich den Übergang von ungefügter Großartigkeit zu kühler Regelmäßigkeit veranschaulicht, der sich in diesen hundert Jahren vollzogen hatte.

In Oberitalien vertritt die Schule Vignolas der Bolognese *Pellegrino Tibaldi* (1527—97), hauptsächlich auch in Mailand tätig, das durch seinen reformatorischen Erzbischof Carlo Borromeo († 1584) in der kirchlichen Bewegung der Zeit eine bedeutende Rolle spielt. Tibaldi's Hauptwerke sind die Kirchen S. Fedele zu Mailand, ausgezeichnet durch würdigerne Innenarchitektur, und S. Gaudenzio zu Novara, ferner der erzbischöfliche Palast zu Mailand und vielleicht der Hof der Universität zu Bologna. Sonst

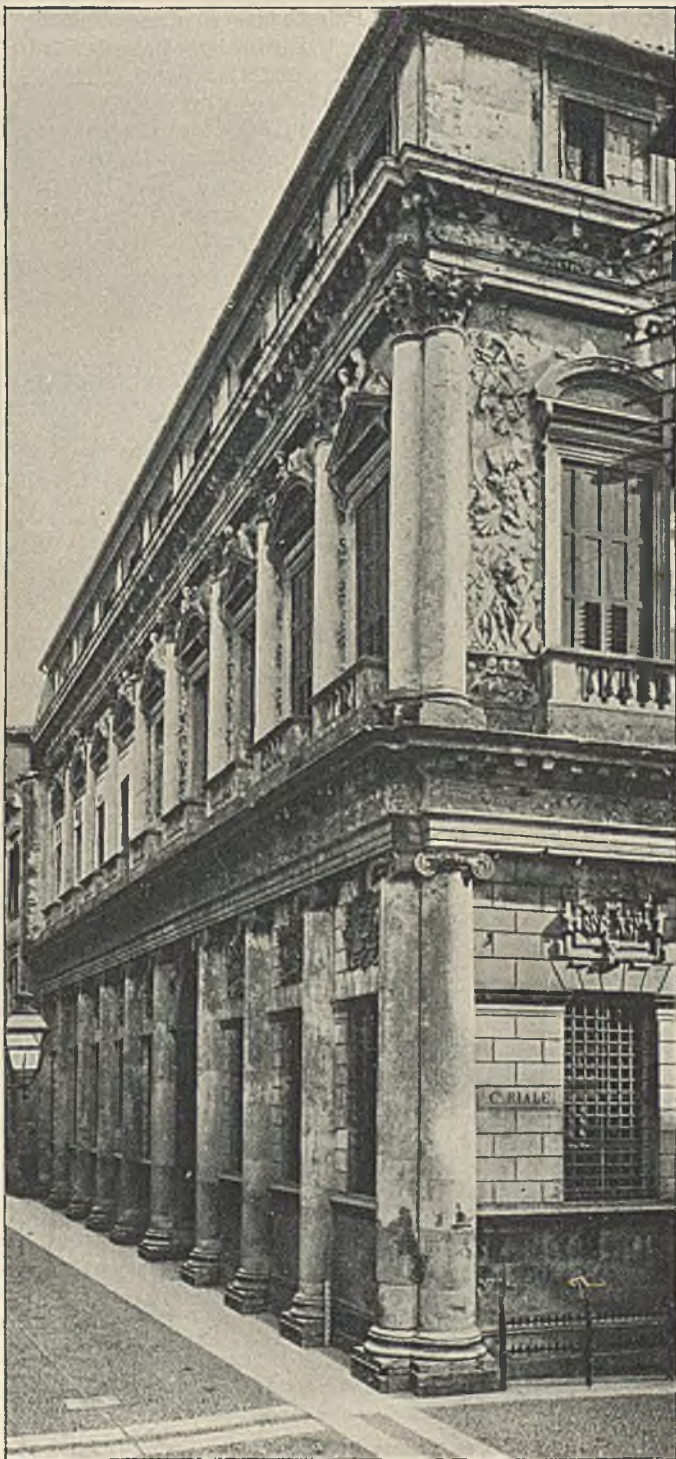


Abb. 60 Palazzo Porto-Barbarano zu Vicenza  
(Aus: Burckhardt, Geschichte der Renaissance in Italien)

tritt auf dem Gebiete des Palastbaues in dieser Epoche namentlich das reiche und mächtige Genua<sup>1)</sup> hervor. Die beengte Lage der Stadt auf steil ansteigendem

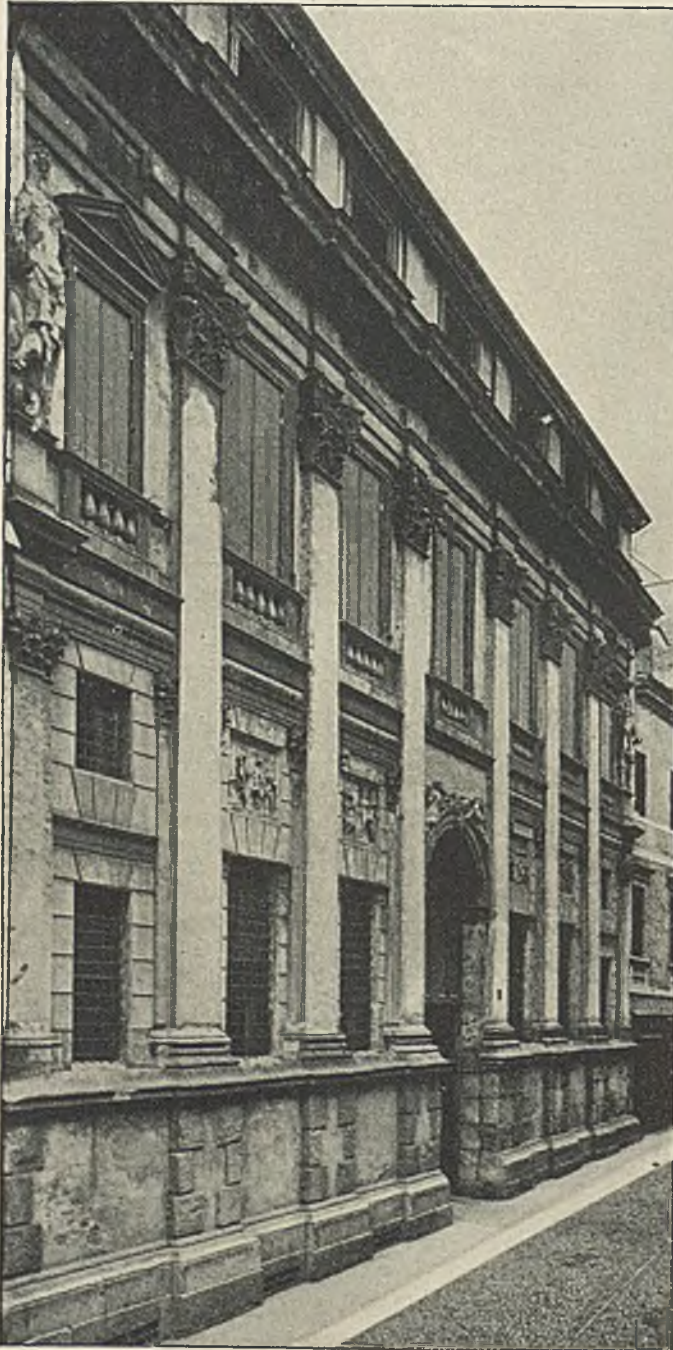


Abb. 61 Palazzo Valmarana zu Vicenza  
(Aus: Burekhardt, Geschichte der Renaissance in Italien)

Gelände ließ die Architekten ihre Wirkungen weniger in der imposanten Ausgestaltung der Fassaden suchen — sie sind häufig nur bemalt — als in der glänzenden und perspektivisch reizvollen Anlage der Vestibüle und Treppen. Die Haupttreppe, bisher meist zur Seite gelegt und versteckt, rückt hier — zuerst angeblich im Palazzo Ducale von *Rocco Pennone* (nach 1550) — in die Mittelachse und eröffnet einen malerischen Durchblick nach dem räumlich meist beschränkten, aber durch eine Brunnenanlage wirkungsvoll dekorierten Hofe. Die eleganteste Ausbildung erhielt diese Bauweise durch *Galazzo Alessi* (1512 bis 1572). Seine Paläste (Cambiaso, Gambaro, Lercari, Cataldi-Carrega, Spinola) liegen sich zum Teil an der damals neu gebauten *Strada nuova* so gegen-

<sup>1)</sup> *P. P. Rubens*, Palazzi de Genova. Antwerpen 1622, 1672. Vgl. das S. 17, Anm. 3 zitierte Werk von *Reinhardt*.

über, daß ihre Hauptachsen sich entsprechen, der perspektivische Effekt der Durchblicke also verdoppelt wird. Eines seiner köstlichsten Werke war die Villa Sauli (Abb. 57) mit einem vorgelegten kleinen, aber höchst glänzend durchgebildeten Arkadenhof. Der bedeutendste Bau der Folgezeit ist der Palazzo Doria-Tursi von *Rocco Lurago* († gegen 1590), sowohl durch die von besonders großartigem Raumgefühl durchdrungene Gestaltung der Hof- und Treppenanlage (Abb. 58), wie durch die von zwei graziösen Säulenhallen flankierte Fassade.

Am Schlusse dieser Epoche steht ihr größter Meister, *Andrea Palladio* (1518 bis 1580) aus Vicenza, der in seiner Vaterstadt und Venedig hauptsächlich tätig war. Er ist als Theoretiker der strengste, als Praktiker der freieste und selbständigste seiner Zeitgenossen. Sein Verständnis der Antike bewährt sich vor allem in der



Abb. 62 Inneres von S. Giorgio Maggiore zu Venedig

großartigen Raumbildung und der feinen Abwägung der Verhältnisse; die Säule kommt bei ihm wieder zu herrschender Geltung, das übrige Detail tritt durchaus zurück. Sein frühestes großes Werk ist die Umbauung des alten Stadthauses von Vicenza mit einer zweigeschossigen Säulenhalle, die sog. Basilika (begonnen 1549) (Abb. 59). Das schöne bramanteske Motiv des auf kurze Architravenden gestellten Mittelbogens ist durch Palladio eigentlich erst in der Baukunst eingebürgert worden. An seinen Palästen in Vicenza brachte er teils, wie hier, eine zweigeschossige Fassadenbildung an (Palazzo Chiericati und Barbarano, Abb. 60), teils ordnete er über wuchtigem Sockel eine Pilasterstellung im Hauptgeschoß an (Palazzo Marcantonio Tiepolo, 1556) oder faßte endlich beide Stockwerke mit einer durchgehenden Pilaster- und Halbsäulenordnung zusammen, wie am Palazzo Valmarana, 1566 (Abb. 61), Palazzo Prefettizio, Cà del Diavolo u. a. Es ist bezeichnend für den ästhetisierenden Charakter seines Bauens, daß es ihm nichts verschlug, die Riesensäulen dieser Fronten aus Backstein

aufzumauern und mit Mörtel zu verputzen. — Einem ästhetischen Experiment gleicht auch Palladios berühmtester Villenbau, die Villa Rotonda bei Vicenza, eine vollkommen zentrale Anlage um einen kreisrunden Mittelraum, mit vier gleichen ionischen Säulenvorhallen auf den vier Seiten, ein Schema, das in seinen übrigen, zumeist schlecht erhaltenen Villen mannigfach variiert ist<sup>1)</sup>. Vorwiegend antiquarisches Interesse hat sein Versuch einer Rekonstruktion der antiken Bühne im Teatro Olimpico zu Vicenza.

Den Höhepunkt von Palladios Schaffen bezeichnen aber erst seine Kirchenbauten, insofern als hier die Möglichkeit gegeben war, den Grundgedanken des Systems: Einheit der Ordnung, am Äußeren wie im Inneren durchzuführen; die wichtigsten davon finden sich in Venedig und wirken in dieser dekorativ gesinnten



Abb. 63 Fassade von Il Redentore zu Venedig

Umgebung doppelt großartig. S. Giorgio Maggiore (1565 begonnen) zeigt die gleichen Halbsäulen auf Sockeln an der mächtigen Tempelfront der Fassade wie vor den Pfeilern des dreischiffigen Inneren (Abb. 62); ein zierlicher zweigeschossiger Säulenbau scheidet den Altarraum von einem dahinterliegenden Mönchschor. Noch großartiger und strenger ist der Aufbau der Erlöserkirche Il Redentore (1577—1592), die Wollen und Können des Meisters am vollendetsten ausspricht. Alle Säulen und Pilaster an der Fassade (Abb. 63) wie im Inneren setzen ohne Sockel in gleicher Höhe auf und nur zwei Ordnungen, eine für das Hauptschiff und die Mittelfassade, eine andere für die Nebenschiffe und

die entsprechenden Fassadenteile sowie für das Hauptportal, sind zur Anwendung gekommen. Trotz der strengen Einfachheit des Details ist die Gesamtwirkung des Inneren reich und lebendig durch die reizvollen Einblicke aus dem breiten Hauptschiff in die Kapellen, den Kuppelraum und den durch eine Säulensstellung sichtbaren Mönchschor.

In der Fassung, die Palladio den architektonischen Ideen der Hochrenaissance gab, lebten sie fort; an der reinen Größe seiner Raumgestaltung und Formensprache hatte die Baukunst ein Ideal klassischer Schönheit, zu dem sie im Wechsel der Zeiten und des Geschmacks immer wieder zurückkehrte.

Auch die Hochrenaissance wahrt der Dekoration ihre wichtige Stellung im architektonischen Ganzen, ja durch die Steigerung der Dimensionen und Raum-

<sup>1)</sup> W. Heinemann, Die Villenbauten des Andrea Palladio. Berlin 1909. — F. Burger. Die Villen des Andrea Palladio. Leipzig 1910.



größen werden ihr noch umfangreichere und bedeutendere Aufgaben gestellt. Ein neues, sehr fruchtbares Element kam in die Innendekoration durch Aufnahme der Grottesken, d. h. der Ornamentationsweise, welche das genauere Studium der damals zumeist als unterirdische Räume („Grotte“) zugänglichen Thermen, Paläste und Grabkammern des Altertums kennen lehrte. In der Art dieser römischen Wandmalereien und Stukkoreliefs schuf man aus aufsteigenden Kandelaber- und Rankenmotiven, Medaillons, Fruchtschnüren, kleinen Architekturen usw. ein reizvolles System dekorativer Glieder, dessen Verwendung durch Raffael und seine Schule in den Loggien des Vatikans (vgl. die farbige Tafel) ihm schnell klassische Geltung verschaffte. Daneben blieb, wie die Geschichte der Malerei zeigen wird, der Schmuck des Inneren mit umfangreichen Wandbildern in dauernder Übung, für dessen Ausgestaltung im Sinne heiter-anmutiger Dekoration wiederum Raffael durch seine Ausmalung der Psyche-Loggia in der Villa Farnesina die entscheidende Anregung gab. Auf der anderen Seite schränkte das Streben nach Ernst und Würde das farbige Leben der Flächen ein und ließ einen größeren Nachdruck auf plastische Gliederung legen, die allein mit den großen Formen der Architektur in Harmonie zu treten schien. Ja in der Epoche der architektonischen Theoretiker wurde die Farblosigkeit wenigstens der Wände sogar zum Gesetz erhoben. Für die Decken bildete eine weiße Stuckierung mit mäßiger Vergoldung in schweren reichen Formen, wie sie die Kapelle der Cancellaria zeigt, den Übergang entweder zu völliger Farblosigkeit resp. Vergoldung, wie sie namentlich in geschnitzten Flachdecken aus Holz obwaltet, oder zur Einschaltung einzelner Gemälde in die Zwischenfelder. Für gewölbte Decken blieb die Malerei die gebotene Dekorationsweise und steigerte sich, wie ihre Geschichte zeigen wird, mit der Zunahme der Kuppelbauten auch in der Lösung schwiegriger perspektivischer Probleme. An den Fassaden gab die veränderte Kunstauffassung u. a. darin sich kund, daß plastischer Schmuck oder an seiner Statt Nachahmung von Statuen in Malerei sich einzustellen begann.

### Frankreich<sup>1)</sup>

Während in Italien die Renaissance schnell mit siegreicher Gewalt durchdrang, hielten alle anderen Länder Europas noch lange an den Traditionen der Gotik fest, deren Nachblüte bis ins 16. Jahrhundert hinein dauert.

Frankreich gehört im 15. Jahrhundert allen seinen Lebensformen nach noch dem Mittelalter an. Erst die Kriegszüge Karls VIII. (1494) und Ludwigs XII. (1499) nach Italien vermittelten Beziehungen zu der Kultur und Kunst dieses Landes, die allmählich umgestaltend auch auf die französische Architektur wirkten. Schon Ludwig XII. berief den veronesischen Gelehrten und Architekten *Fra Giocondo* und andere italienische Künstler nach Paris. Aber erst seines Nachfolgers Franz I. (1515—47) Kunstsinn und Prachtliebe brachte die Formenwelt der italienischen Renaissance in Frankreich zu allgemeiner Anerkennung. Die erste Periode wird dagegen charakterisiert durch ein starkes Fortleben der Gotik, deren Prinzipien im Aufbau, in der Gesamthaltung, in der Konstruktion durchaus maßgebend blieben und nur dekorativ mit den neuen Renaissanceformen umkleidet wurden. Man mag diese Epoche als französische Frührenaissance, die Zeit von der Mitte bis zum Schlusse des Jahrhunderts unter den Königen Heinrich II. und Ludwig XIII.

<sup>1)</sup> *W. Lübke*, Geschichte der Renaissance in Frankreich. 2. Aufl. Stuttgart 1885. — *H. v. Geymüller*, Die Baukunst der Renaissance in Frankreich. (Handb. d. Archit. II, 6.) Stuttgart 1898. — *A. Berty*, La Renaissance monumentale en France. Paris 1884. — *L. Palustre*, La Renaissance en France. Paris 1880 ff.

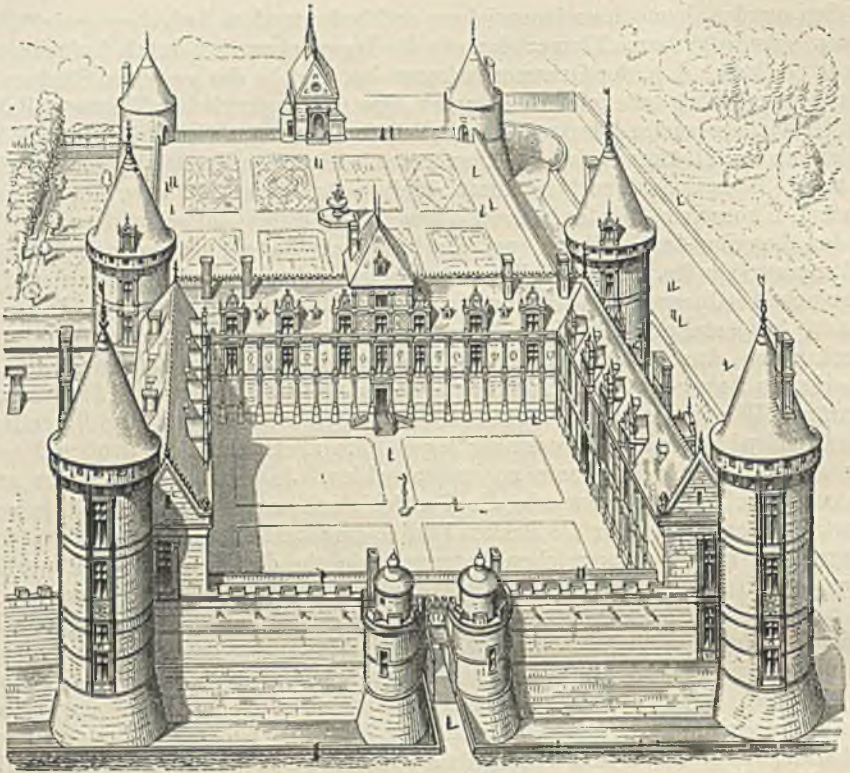


Abb. 64 Ansicht des Schlosses Bury

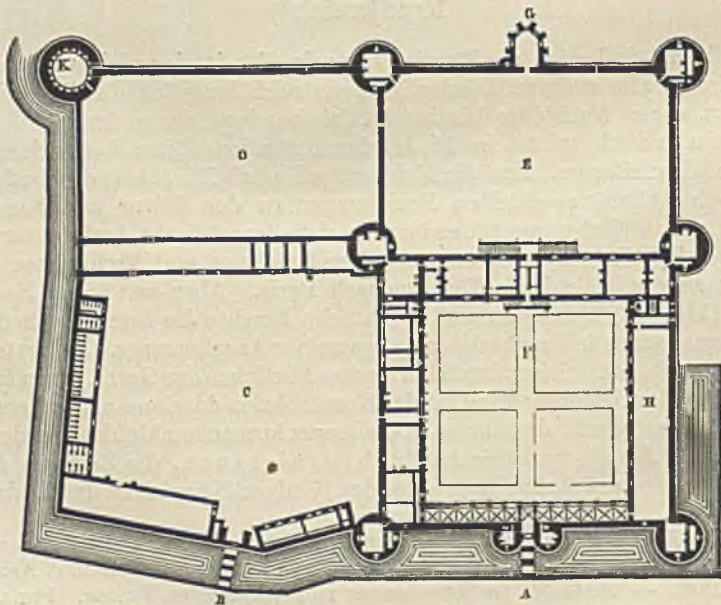


Abb. 65 Grundriß des Schlosses Bury

als die französische Hochrenaissance betrachten<sup>1)</sup>. Die verschiedenen Stilwandlungen bezeichnen die Franzosen selbst gewöhnlich mit dem Namen des Königs, unter dessen Regierungszeit sie fallen, und insofern mit Recht, als in der Tat diese ganze Entwicklung abhängig blieb von dem Willen und Geist des Herrschers; die französische Renaissance ist eine höfische Kunst und bekundet sich hauptsächlich in den Schloßbauten der Könige und des Adels. Die Teilnahme der bürgerlichen Kreise tritt dahinter ebenso zurück wie — im Gegensatz zu Italien — die Bedeutung des Kirchenbaues.

Der französische Schloßbau behielt die Anlage und Bauweise des Mittelalters bei: die Grundrißbildung mit drei oder vier einen großen Hof (cour d'honneur) umschließenden Flügeln und gewaltigen Rundtürmen an den Ecken welche zumeist die Treppenanlagen (als Wendeltreppen) enthalten; ein zweiter Hof (basse cour) enthält die Wirtschaftsgebäude (Abb. 64 u. 65). Die Einteilung der Räume entspricht meist dem Prinzip der Bildung einzelner geschlossener ‚Logis‘, doch tritt schon früh der langgestreckte große Prunkraum, die ‚Galerie‘ (H in Abb. 65) auf. Für die Gestaltung des Äußern blieb das hohe Dach mit seinen zahlreichen Giebeln, Schornsteinen und Balustraden maßgebend, nur daß die Formen dieser dekorativen Aufsätze jetzt überwiegend den italienischen Vorbildern entlehnt oder in ihrem Sinne ausgestaltet werden (Abb. 66).

Während Karl VIII. über den begonnenen großen Unternehmungen, wie dem Neubau des Schlosses zu Amboise, rasch dahinstarb, vollendete Ludwig XII.

wenigstens zum Teil das Schloß zu Blois, das, abgesehen von Einzelheiten, im wesentlichen noch gotischen Stilcharakter trägt. Entschiedener treten die Renaissanceformen im Schloß zu Gaillon auf, dem Lieblingsbau von Ludwigs Minister, dem Kardinal Georg von Amboise, der ein ebenso feiner Kunstkenner wie erleuchteter Staatsmann war. Namentlich die jetzt in der École des Beaux-Arts in Paris wiederaufgerichtete Portalfassade des fast ganz zerstörten Schlosses darf mit neueren Forschern wohl als ein Werk *Fra Giocondos* erachtet werden. Franz I. führte 1519 den Bau von Blois zu Ende, dessen nördlicher Flügel mit seiner Hoffassade und dem durchbrochenen Treppenturm zu den glänzendsten Leistungen

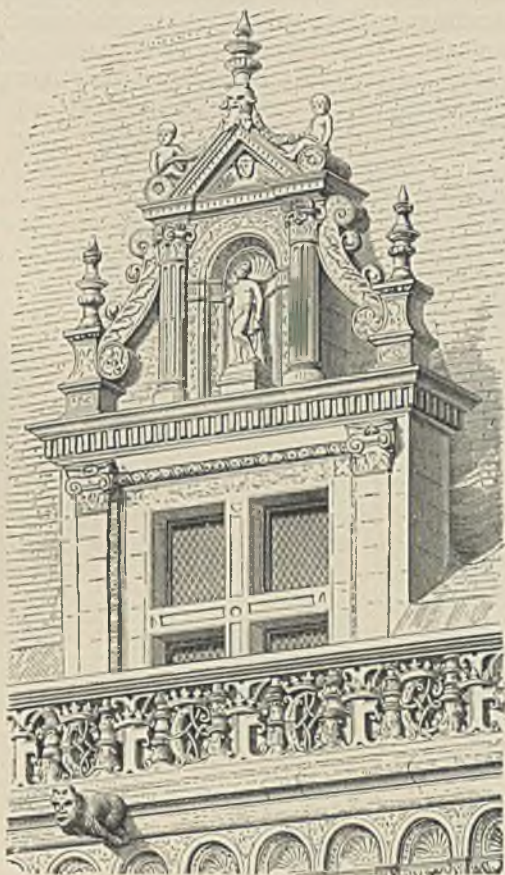


Abb. 66 Vom Schlosse zu Blois (Baldinger nach Phot.)

<sup>1)</sup> Neuere Historiker, namentlich *Geymüller* in dem angef. Werk, erkennen — vielleicht mit Recht — das Fortleben desselben Geistes auch in der ganzen späteren Entwicklung der französischen Architektur bis zur Gegenwart.

der französischen Frührenaissance gehört (Abb. 66). Ein völliger Neubau desselben Königs ist Schloß Chambord bei Blois, 1526 durch *Pierre Nepveu*, genannt *Trinqueau*, begonnen. Der quadratische Hauptbau, in dessen Mitte ein durchbrochener Turm mit zwei Wendeltreppen emporsteigt, wird an drei Seiten von einem durch niedrige Flügelbauten gebildeten Hof umgeben; an allen Ecken erheben sich dicke Rundtürme. Während die Fassadengliederung noch zaghaft, fast monoton bleibt, entfaltet die Dachgestaltung einen phantastisch üppigen Reichtum an Turmspitzen, Erkergiebeln und Kaminen. Weit gelungener war die Aufnahme italienischer Formensprache in dem zerstörten Schloß Madrid bei Paris, das auch in seiner inneren Anordnung das Musterbild eines „Manoir“, d. h. eines einfacheren fürstlichen Landsitzes, bot. Auch in den sehr verschiedenartigen

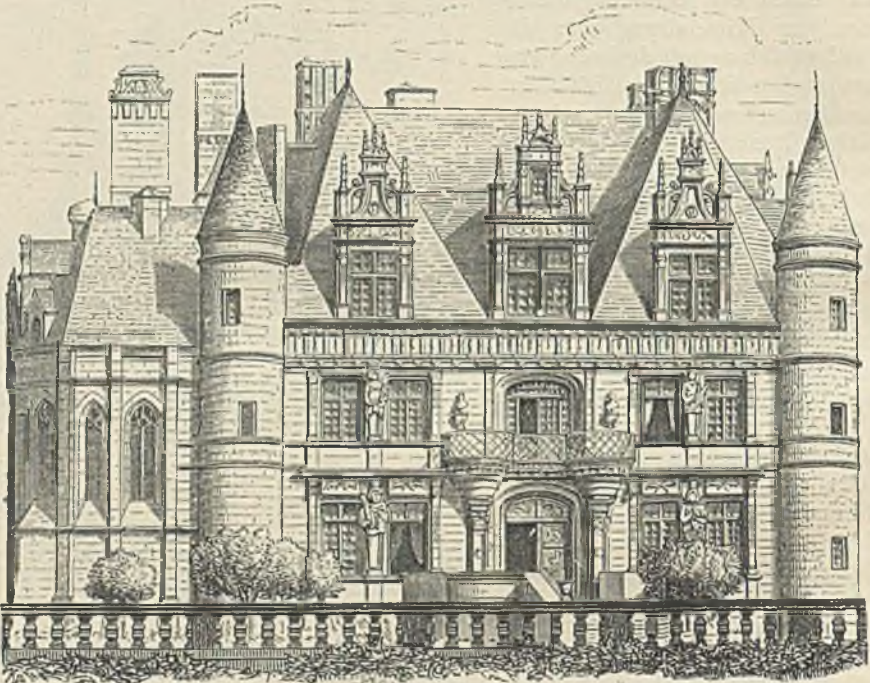


Abb. 67 Schloß Chenonceau

Einzelheiten der ausgedehnten und unregelmäßigen Anlage von Fontainebleau, des Lieblingsschlusses Franz' I., (1528) macht sich eine wenn nicht immer verständnisvolle, so doch selbständige Gestaltungskraft geltend. Das mit reichster Pracht ausgeschmückte Innere ist hauptsächlich das Werk italienischer Dekoratoren und Maler, und die hier versammelte „Schule von Fontainebleau“ hat auf die Entwicklung der französischen Renaissancekunst einen weitgehenden Einfluß ausgeübt.

Unter den Adelschlössern dieser Epoche nehmen Chenonceau (1515—23, Abb. 67), Bury (seit 1515), Azay-le-Rideau (1520), Châteaudun, Chantilly u. a. einen hervorragenden Platz ein, unter den städtischen Palästen und größeren Wohngebäuden („Hotels“), welche sich in vereinfachter Form den großen Landschlössern anschließen, die bischöflichen Paläste zu Nancy (1501—12), Sens (seit 1520), die Rathäuser zu Orléans und Beaugency, das Hôtel Ecoville zu Caen (1530), das sog. Haus der Agnes Sorel zu Orléans, das Haus Franz' I. daselbst und in den Champs Elysées zu Paris u. a.

In diesen Bauten Franz' I. und seiner Zeit ist der eigentümliche Formenschatz der französischen Renaissance bereits ziemlich vollständig ausgebildet. Er charakterisiert sich als eine Mischung spätgotischer Elemente mit solchen der italienischen Renaissance. Neben einer Überfülle zierlichster Ornamentik, wie sie der Weise der oberitalienischen Frührenaissance entspricht, findet sich mit Vorliebe die sog. „römische Bogenstellung“ (Pilaster und Halbsäulen) der Hochrenaissance, und damit vereinigt sich wieder die gedrückte Bogenform („Korbbogen“) der französischen Spätgotik (Abb. 68) u. dgl. m. Wir sehen die Resultate dieses Gärungsprozesses in manchem liebenswürdigen und anziehenden, aber auch manchem wunderlichen Werk. Am äußerlichsten mußte die Aufnahme eines aus so verschiedenartigen Elementen gemischten Formenbaues auf dem Gebiete bleiben, auf welchem Frankreich seit dem 12. Jahrhundert die Führung übernommen hatte, dem Kirchenbau. Wie das bis in alle Einzelheiten hinein ausgebildete System der gotischen Kathedrale mit Renaissanceformen dekorativ umkleidet werden konnte, zeigen Beispiele wie der Chor von St. Pierre zu Caen (Abb. 69), der seit 1521 von *Hector Sotier* erbaut wurde, und manche ähnliche Kirchen der Normandie. In Paris sind es namentlich St. Etienne du Mont (seit 1517) und St. Eustache (seit 1532), die im Inneren wie im Äußeren trotz völlig gotischer Anlage die neue Formensprache zu Worte kommen lassen.

Aus diesem oft recht malerischen, aber auch bizarr wirkenden Formengemisch klärte sich gegen die Mitte des Jahrhunderts unter dem Einfluß hervorragender Theoretiker und Praktiker der Architektur ein Stil ab, den man wohl als den der französischen Hochrenaissance oder Henri II. bezeichnet, da er in der Regierungszeit dieses Königs (1547—59) seine höchste Kraft entfaltete. Die italienisch-antiken Formen verdrängten völlig die gotischen, das Streben nach Gesetz und Regelrichtigkeit die malerische Willkür, und im Sinne der italienischen Theoretiker der Zeit, von denen *Serlio* bereits an den Hof Franz' I. berufen worden war, machte sich bei den bedeutendsten Architekten Frankreichs das Streben nach einem eigenen System geltend. Daher treten auch jetzt erst die Individualitäten der Baumeister greifbar hervor und prägen ihrem Anteil an den großen und umfangreichen Werken, deren Ausführung ihnen anvertraut war, den persönlichen Stempel auf. Der älteste von diesen Meistern ist *Pierre Lescot* (1510—78), der seit 1546 den Süd- und Westflügel des alten Pariser Königsschlusses, des Louvre, neu aufführte<sup>1)</sup>. Wahrscheinlich unterstützte ihn dabei wesentlich der auch als

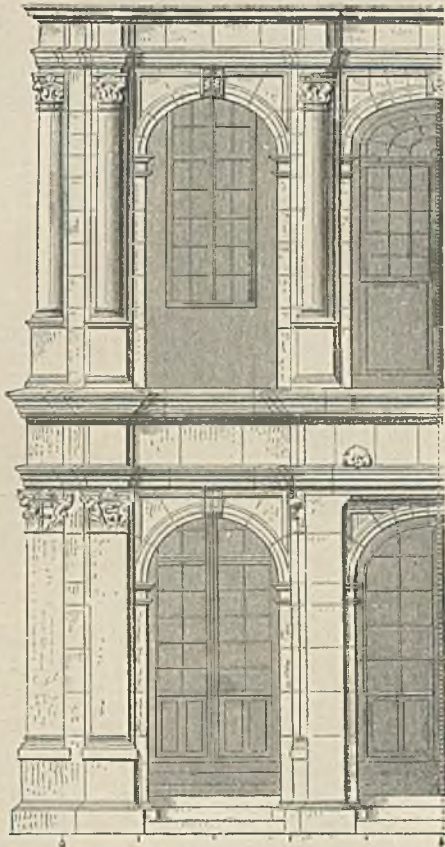


Abb. 68 Vom Schlosse Fontainebleau

<sup>1)</sup> A. Babeau, Le Louvre et son histoire. Paris 1895.

Architekt tätige Bildhauer *Jean Goujon*, der gleich *Lescot* seine Ausbildung in Italien erhalten hatte. Die von letzterem ausgeführten Teile des Louvrebaues, namentlich die Hoffassaden (Abb. 70), sind der vollendetste Ausdruck des französischen Geistes, der Klarheit der Disposition mit reichstem Schmuck und zierlichster Aus-

führung zu vereinen weiß. Während die Außenseiten verhältnismäßig einfach gehalten sind, zeigen die Hoffassaden läppige dekorative Pracht. Korinthische Pilasterstellungen, in den vorspringenden Risaliten Halbsäulen, gliedern die beiden Hauptgeschosse; im untersten umschließen kräftig schattende Bogen die Fenster, welche im oberen abwechselnd mit geraden Giebeln und Segmentbögen bekrönt sind. Am reichsten geschmückt mit Statuennischen und Reliefs sind die Mittelrisalite und das oberste Halbgeschoß, das mit einer zierlich durchbrochenen Balustrade abschließt.

Der einflußreichste Theoretiker und der Hauptmeister des zweiten großen Schloßbaues dieser Epoche ist *Philibert de l'Orme* (etwa 1515—70). Seit 1552 führte er für *Diana von Poitiers* das — in der Revolutionszeit zerstörte — Schloß *Anet* aus, dessen Fassade streng nach dem Gesetz der drei antiken Säulenordnungen aufgebaut war (Abb. 71); 1564 begann er für *Katharina von Medici* die *Tuileries* in Paris, die, als umfassende Palastanlage geplant, nur in reduzierter Form ausgeführt wurden (seit 1871 gleichfalls zerstört). *De l'Orme* brachte hier zuerst die von ihm „erfundene“, in seinem theoretischen

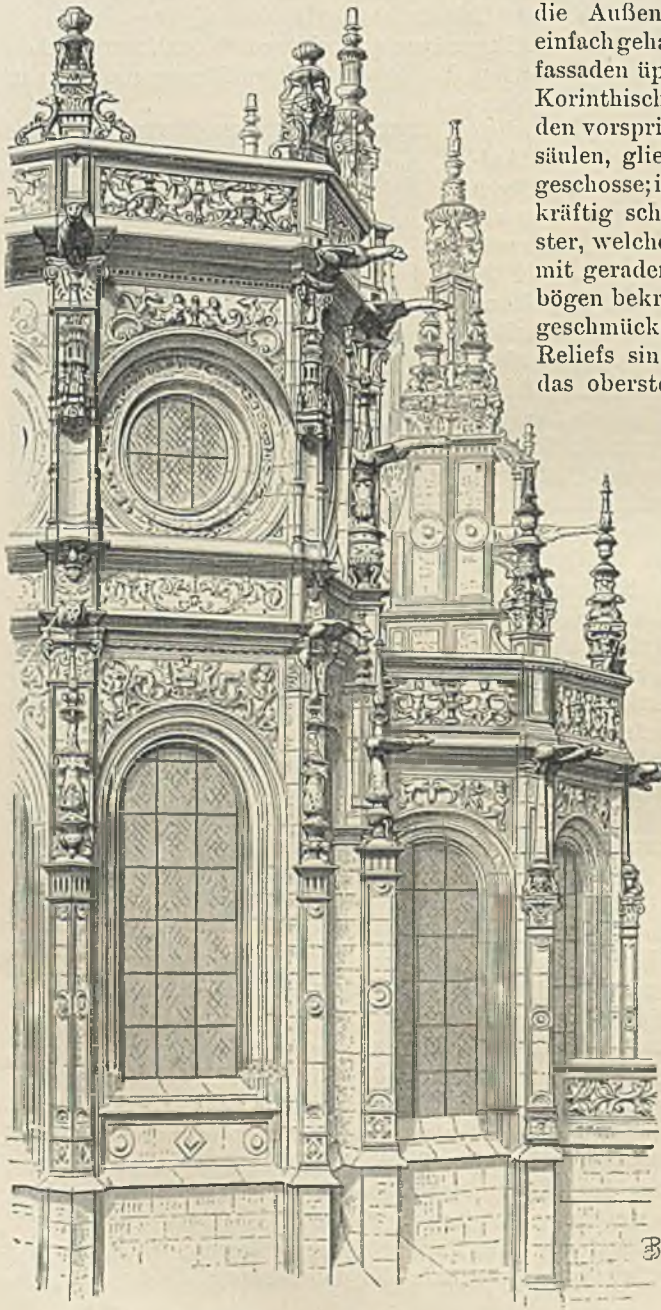
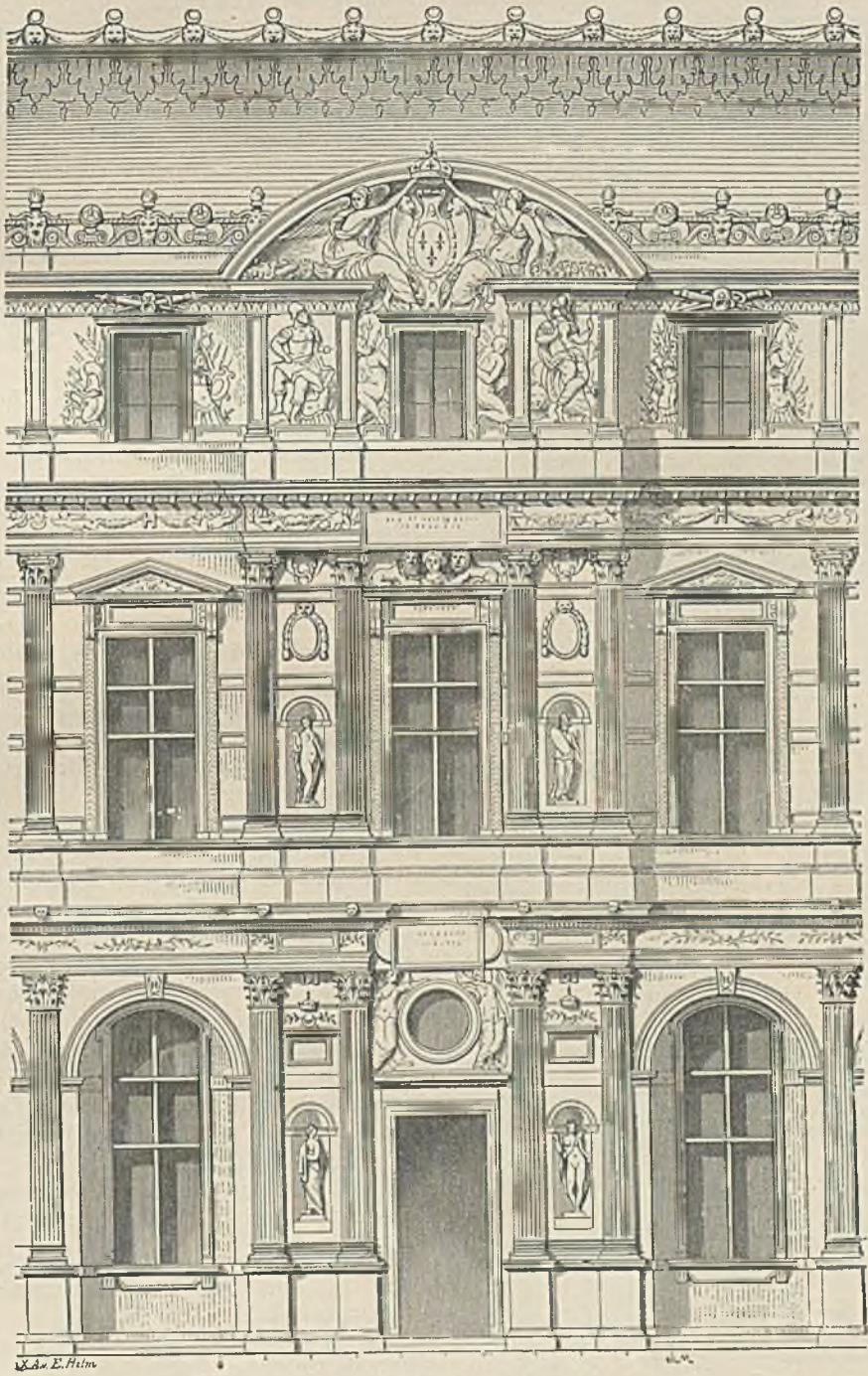


Abb. 69 Chor von St. Pierre zu Caen



*J. A. E. Helm*

Abb. 70 Teil der Hofassade des Louvre

Hauptwerk<sup>1)</sup> beschriebene „französische Ordnung“ zur Anwendung, die aber nur eine elegantere Form der bereits von Sanniccheli (vgl. S. 53) gebrauchten Säulen und Pilaster mit Rustikabändern darstellt (Abb. 72). Sein Nachfolger am Tuilerienbau, der gleichfalls als Theoretiker<sup>2)</sup> bekannte *Jean Bullant* (etwa 1525—78) führte seit 1550 Schloß Ecouen aus, mit strengerer, feiner und scharfer Bildung der antikisierenden Formen. Hauptsächlich Theoretiker und zugleich Historiograph der zeitgenössischen Architektur ist *Jacques Androuet Ducerceau* (1510—1584), dessen sorgfältigen Aufnahmen wir größtenteils die Kenntnis der in der Revolution meist zerstörten Bauten dieser Epoche verdanken<sup>3)</sup>. Seine Söhne Baptiste und Jacques und des ersteren Sohn Jean waren gleichfalls als Architekten tätig.

Das weithin wirkende Vorbild dieser königlichen Bauten in Paris gibt sich an den Adelsschlössern der Epoche kund, die teils, wie Ancy-le-Franc in Burgund und Verneuil in der Picardie der prächtigen Architektur des Louvrehofes nacheifern, teils, wie die Bauten des kriegerischen Marschalls Sully, Schloß du Pailly und Schloß Sully (seit 1567), sich in dem strengeren Ernst der Fassadenbildung mehr den Tuileries anschließen. Die alte malerische Bauweise wurde immer mehr durch das Streben nach Reinheit und Regelmäßigkeit der Komposition und Formbildung überwunden. Selbst in Privatwohnhäusern der Epoche, wie dem sogen. Hause des Ducerceau in Orléans, spricht sich dieser Geist klassischer Strenge aus. Im Kirchenbau ergreift er jetzt auch die Teile, welche sich der antikisierenden Richtung naturgemäß am längsten entzogen hatten: die Türme; die Kathedrale von Tours und St. Michel zu Dijon (Abb. 73) liefern dafür bezeichnende Beispiele.

Aber die Zeiten der blutigen Religionskämpfe unter Karl IX. und Heinrich III.

<sup>1)</sup> Le premier tome de l'Architecture de Philibert de l'Orme. Paris 1567 (Neuausgabe von C. Nizet 1894).

<sup>2)</sup> Règle générale d'Architecture des cinq manières de colonnes. Paris 1564 u. 1568.

<sup>3)</sup> Les plus excellents bastiments de France. Paris 1579. Vgl. *H. v. Geymüller*, Les Ducerceau. Paris 1887.

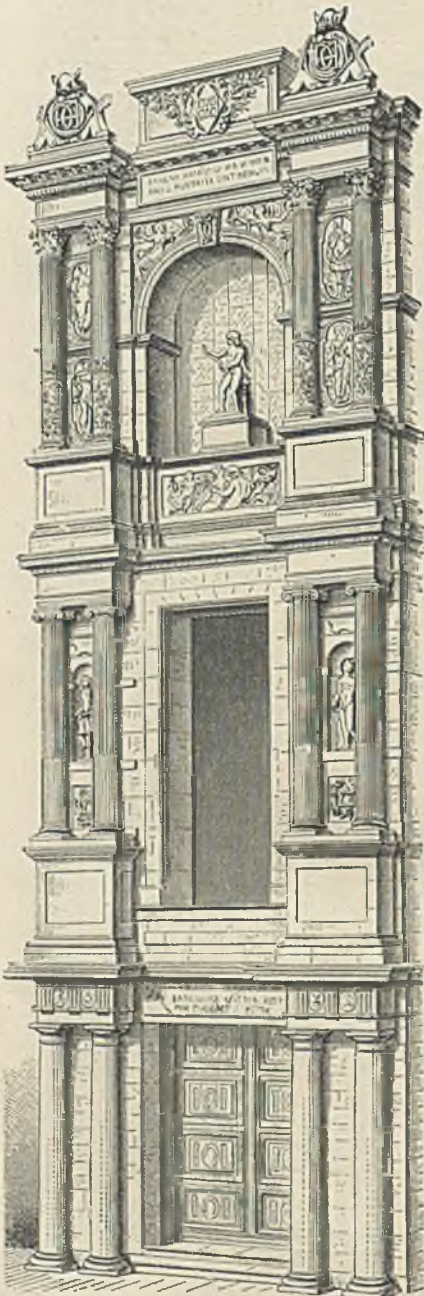


Abb. 71 Aus dem Hof von Schloß Anet (Baldinger nach Phot)



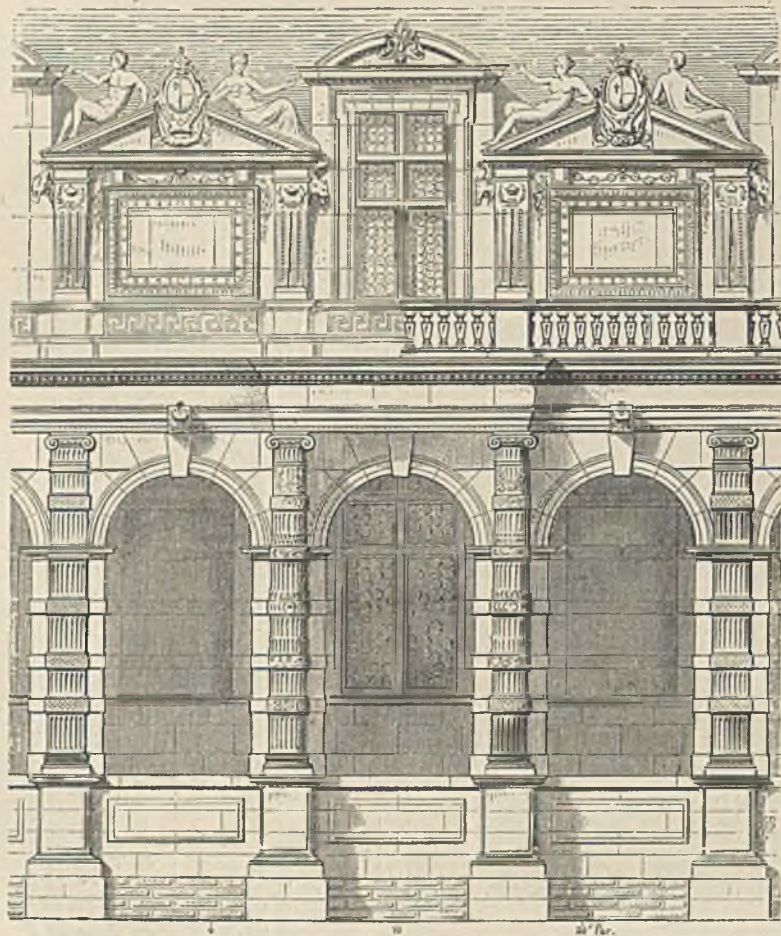


Abb. 72 Teil von de l'Ormes Gartenfassade der Tuileries

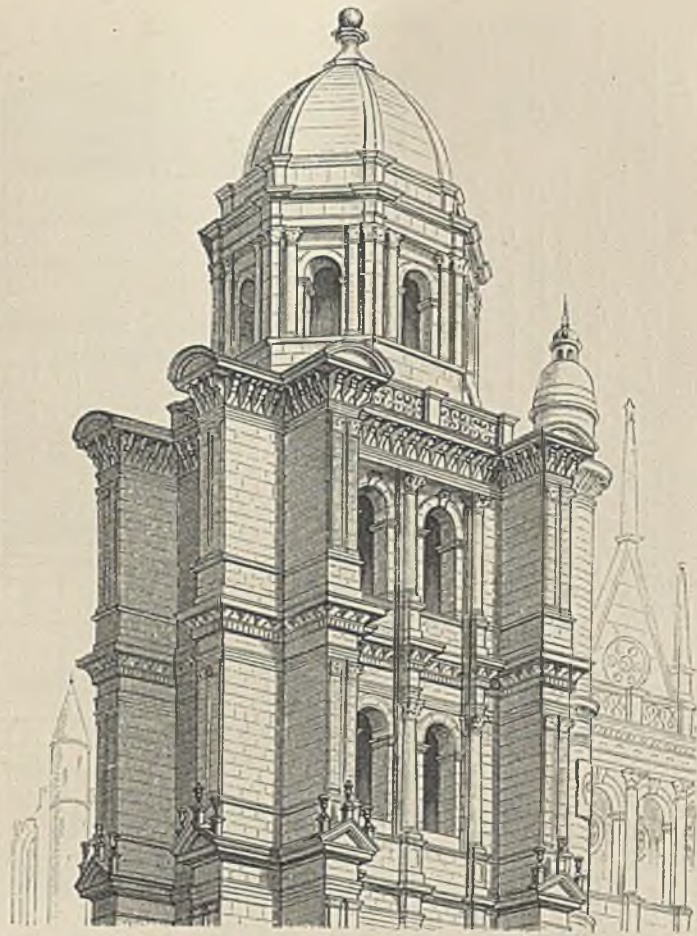


Abb. 73 Turm von S. Michel zu Dijon

waren der Kunst überhaupt nicht günstig, die Blüte der französischen Renaissance welkte ab. Und als mit Heinrich IV. (1589—1610) bessere Tage begannen, da war der Geist des Zeitalters ein anderer geworden. Zwar verstand auch Heinrich IV. noch mit königlicher Pracht zu bauen, wie die Grande Galerie des Louvre zur Verbindung dieses Palastes mit den Tuilerien zeigt. Aber wie der größte Teil seiner Bauten von Plätzen, Straßen, Brücken dem öffentlichen Nutzen diente, so tragen andere den Charakter einer gewissen derben Nüchternheit. Der hintere Hof und die Hirschgalerie von Fontainebleau, die er aus-

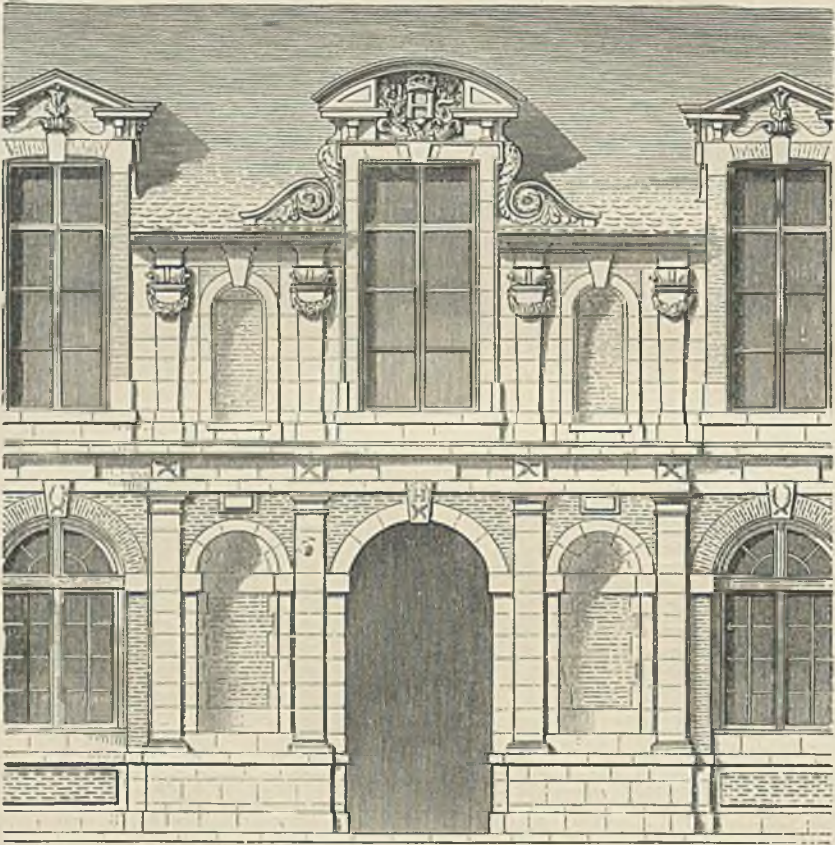


Abb. 74 Teil der Hirschgalerie von Schloß Fontainebleau

führen ließ (Abb. 74), zeigen tüchtige Verhältnisse und würdige Einzelgestaltung, bleiben aber an Feinheit des Geschmacks weit hinter den Schöpfungen der Epoche Franz' I. und Heinrichs II. zurück. Bezeichnend für den sparsamen Charakter dieser Bauweise ist auch die jetzt allgemeiner werdende Mischung von Quadern- und Ziegelbau (vgl. Abb. 74). In dem Hauptwerk der auf Heinrichs Tod folgenden Epoche der Maria von Medici, dem von *Salomon de Brosse* seit 1615 erbauten Palais Luxembourg zu Paris, steigert sich dieser Zug bereits bis zu frostiger Feierlichkeit, während Klarheit und vornehme Würde der Disposition auch hier noch sich als unverlorene Eigenschaften der französischen Palastarchitektur dokumentieren.

## Spanien und Portugal

Die spanische<sup>1)</sup> Frührenaissance beruht auf einer noch bunteren Formenmischung als die französische. Denn zu der Gotik, welche hier, spät aufgenommen, noch im 16. Jahrhundert in voller Blüte steht, gesellt sich die maurische Kunst, die ja bis zur Eroberung von Granada (1492) im Süden des Landes herrschte. Aus der Verbindung dieser Elemente mit den italienischen Formen erwuchs am Ende des 15. Jahrhunderts ein dekorativer Baustil, der an zauberhaftem Reiz, an phantastischer Kraft, an Intensität des Lebensgefühls bei aller Willkür und Launenhaftigkeit wahrhaft Staunenswertes erreicht. Mit Recht nennt man ihn den *Plateresken* oder *Goldschmiedstil*, denn nur mit Goldschmiedewerk läßt sich seine üppig quellende Ornamentik vergleichen. In den Höfen von Klöstern und Palästen an Portalen, Kapellen, Chorschranken betätigte sich diese Kunstweise am ungezwungensten und glücklichsten. Ein ziemlich frühes Beispiel sind die Arkaden des Kollegiums Sa. Cruz zu Valladolid (1480) von *Enrique de Egas* († 1534), ein besonders prunkendes der Hof und die Fassade des Palastes del' Infantado zu Guadalajara. Die breiten kielförmigen Bogen mit ihren gezackten Säumen ruhen hier im Erdgeschoß auf dorisierenden, im oberen Stockwerk auf phantastisch gewundenen Säulen mit bunt dekorierten Schäften, die von gotischen Zwergfialen bekrönt sind. Ein Hauptort für die Kenntnis dieses Stils ist Salamanca, wo die Universität, das Colegio mayor (1521), die Kathedrale, die Kirche San Domingo u. a. interessante Beispiele bieten. Enrique de Egas, der Sohn eines niederländischen Bildhauerarchitekten *Juan van der Eyken* († 1499) und Nachfolger seines Vaters als Dombaumeister von Toledo, ist auch der Schöpfer jenes reizvollen Findelhauses (Hospital de Santa Cruz) in dieser Stadt, das als Meisterwerk der spanischen Platereske gilt. Die Art, wie in der Kirchenfassade des Findelhauses (Abb. 75) Formen niederländischer Gotik und oberitalienischer Frührenaissance ganz unorganisch, aber dekorativ höchst wirkungsvoll zu einem durch orientalisches Prachtgefühl und zierlichste Detailarbeit fesselnden Ensemble gestaltet sind, ist für den Charakter dieses Mischstils ungemein bezeichnend.

Gegen die Mitte des 16. Jahrhunderts mäßigte sich die Ausdrucksweise der spanischen Frührenaissance durch stärkere Aufnahme italienischer Formen, wofür die Kapelle der neuen Könige in der Kathedrale zu Toledo (1546 vollendet) den frühesten Beleg gibt. Unter dem sichtlichen Einfluß der oberitalienischen Frührenaissance steht die Fassade des Rathauses von Sevilla (1545—64). Der Hof des erzbischöflichen Palastes zu Alcala de Henares (von *Alonso de Covarrubias* 1534) nähert sich florentinischen Vorbildern, ja der von Karl V. begonnene Palast bei der Alhambra von *Pedro Machuca* († 1550) ahmt bereits die Formen der strengen römischen Hochrenaissance nach. Der kreisrunde, von einer zweigeschossigen antiken Säulenstellung umgebene Hof (Abb. 77) erinnert in Anlage und Formenbildung an *Bramantes* Cortile von S. Pietro in Montorio (vgl. S. 44) und an *Raffaels* Villa Madama (vgl. S. 51). Aber erst Philipp II. (1556—98) führte die reine Renaissance in Spanien ein, vornehmlich durch seinen großartigen Bau des Escorial, den unter persönlicher Teilnahme des Königs seit 1563 der in Italien gebildete *Juan de Toledo*, nach dessen Tode *Juan de Herrera* (1567—81) errichtete. Entsprechend der Geistesrichtung des damaligen Spaniens und seines Herrschers ging der Bau auf gigantische Massenwirkung aus: er umfaßt Kirche, Kloster, Königspalast, Bibliothek und Gemäldegalerie zugleich und

<sup>1)</sup> *C. Uhde*, Baudenkmäler in Spanien und Portugal. Berlin 1892 (mit Lichtdrucktafeln). — *M. Junghändel* und *C. Gurlitt*, Die Baukunst in Spanien. Dresden 1893 (mit Lichtdrucktafeln). — Vgl. auch die einleitenden Kapitel in *O. Schubert*, Geschichte des Barock in Spanien. Eßlingen 1908.



Abb. 75 Kirchenfassade des Findelhauses in Toledo

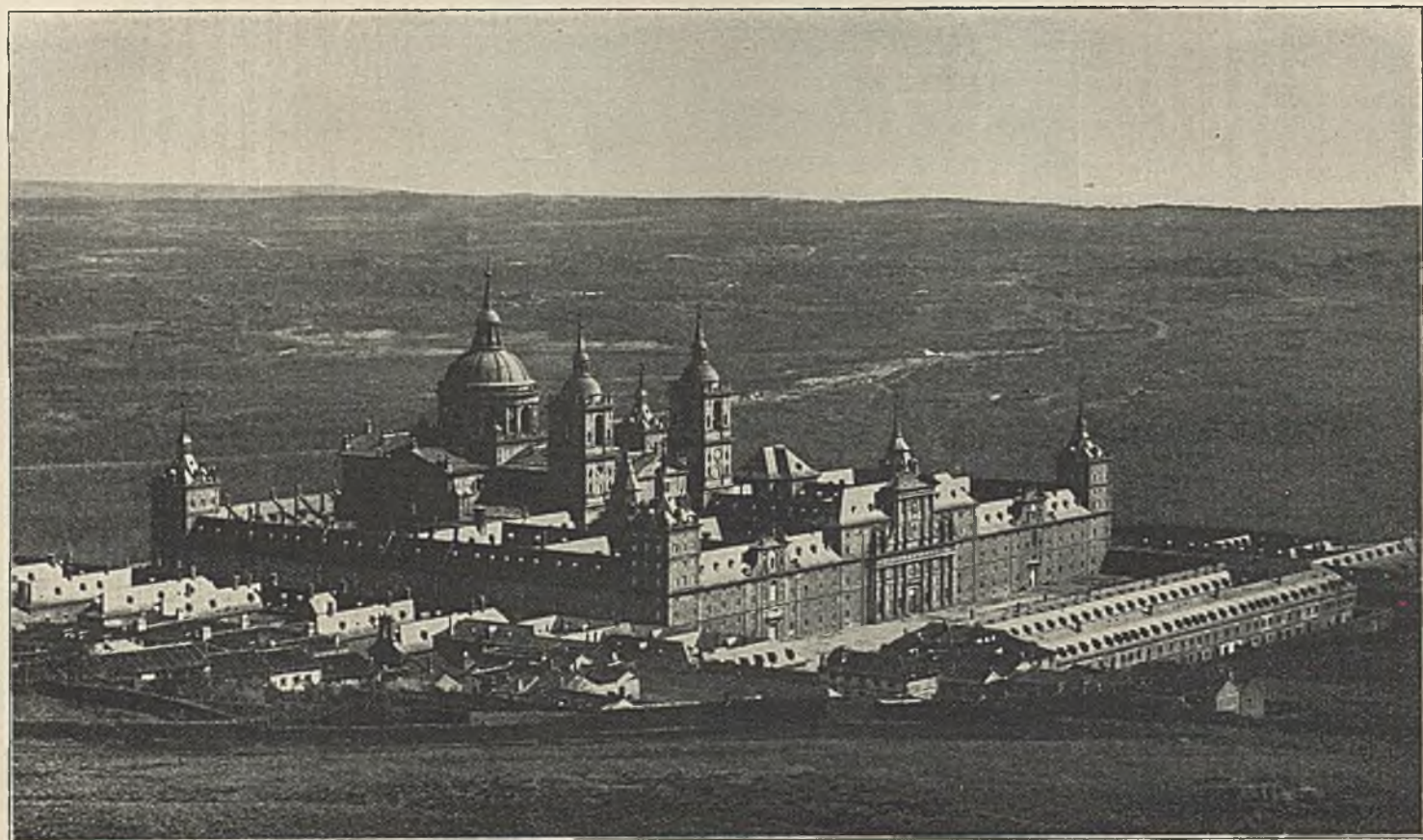


Abb. 76 Gesamtansicht des Escorial

steht als ein Denkmal kalter Pracht mitten in einer traurigen Einöde (Abb. 76). Andere Werke Herreras sind die Börse zu Sevilla, der Palast zu Aranjuez und die (unvollendete) Kathedrale zu Valladolid.

Einen ähnlichen Charakter wie die spanische trägt die portugiesische Frührenaissance<sup>1)</sup>. In der schwülen Pracht ihrer großen Klosterbauten zu Batalha, namentlich der unvollendeten Grabkapelle der Könige am Chorende der Kirche, und zu Belem mischen sich selbst indische Formelemente mit denen der Spätgotik und der italienisch-französischen Renaissance. Die Blüte der portugiesischen Architektur fällt mit dem raschen Aufschwung des Landes unter König Manuel dem Großen (1495—1521) zusammen, und der *Estilo Manuelino* unterliegt allen den Einflüssen, welche das so plötzlich in den Mittelpunkt eines



Abb. 77 Säulenhof im Palast Karls V. bei der Alhambra

Weltverkehrs gestellte Land in sich aufnahm. Das Hauptwerk dieses Stils ist das 1500 von König Manuel gegründete Hieronymitenkloster Belem bei Lissabon. Unter den Architekten desselben gebührt *Joan de Castilho* (etwa 1490—1581) die führende Rolle. In seinem Wirken vollzieht sich bis gegen 1533 (Loggia der Cappellas imparfeitas zu Batalha) eine allmähliche Abklärung reinerer Renaissanceformen, wo namentlich auch die Tätigkeit einer Kolonie französischer Künstler beigetragen zu haben scheint, die König Manuel um 1511 in seine Residenz Coimbra berief. Zur vollen Reife konnte die portugiesische Renaissance nicht gelangen, da bereits unter Joan III. (1521—57) der rapide Verfall des Landes begann. Nur die umfangreiche Tätigkeit eines offenbar oberitalienischen Architekten, *Filippo Terzi*, bleibt zu erwähnen, der etwa 1590 nach Portugal kam und hauptsächlich im Dienste des Jesuitenordens, des damaligen Beherrschers des Landes, tätig war.

<sup>1)</sup> *A. Haupt*, Der Baustil der Renaissance in Portugal. Frankfurt a. M. 1890—95. *W. C. Watson*, Portuguese Architecture. London 1908.

## England

Von allen nordischen Ländern hat sich England<sup>1)</sup> am sprödesten gegen den neuen Stil verhalten, der weder den ideellen Interessen noch den praktischen Bedürfnissen der Engländer recht entsprach. Die Reformationskämpfe und der Puritanismus konnten der Aufnahme einer aus dem Lande des ‚Papismus‘ stammenden Kunst ohnedies nicht günstig sein. Bis weit ins 16. Jahrhundert hinein blieb daher die Gotik herrschend, welche erst jetzt namentlich in der Kirchenarchitektur ihre reiche Nachblüte erlebte. Die Tätigkeit italienischer Künstler, wie des *Pietro Torrigiani*, der 1519 das Grabmal Heinrichs VII. in Westminster vollendete, blieb vereinzelt und erstreckte sich zumeist wohl nur auf die Dekoration. Auch die Überlieferung, daß ein Italiener, *Giovanni da Padua*, das Schloß Longleat House

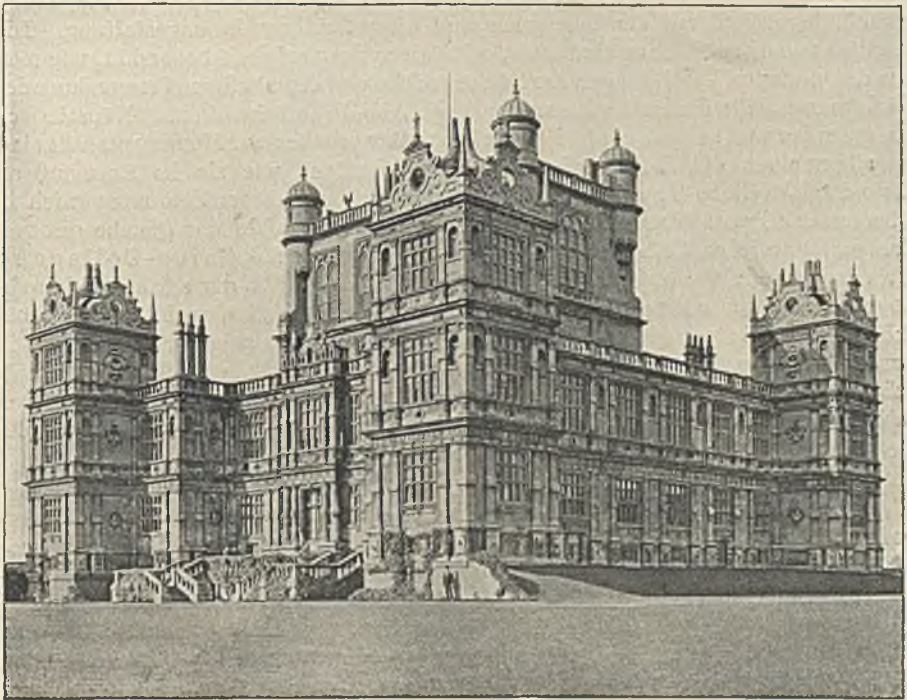


Abb. 78 Ansicht von Wollaton Hall (Nach Uhde)

dem Äußeren nach in Renaissanceformen ausgeführt habe, ist zweifelhaft; in der Anlage der Grundrißbildung wenigstens schließt es sich völlig der englischen Tradition an, die in mancher Hinsicht einen vollen Gegensatz zum italienischen wie zum französischen Palastbau bildet. Denn das englische Landschloß soll vor allem die verschiedenartigsten Ausblicke auf die grünen Parkflächen und Baumgruppen der Umgebung bieten; daher wird unter Vermeidung der Hofanlage die Fassade nach allen Seiten hin und durch starke Vor- und Rücksprünge möglichst

<sup>1)</sup> *C. Uhde*, Baudenkmäler von Großbritannien. Berlin 1894 (mit Lichtdrucktafeln). — *A. Gotch* and *W. Talbot*, Architecture of the Renaissance in England. I—II. London 1899 (mit Lichtdrucktafeln). — *R. Blomfield*, A History of Renaissance Architecture in England 1500—1800. London 1897. Vgl. *W. Armstrong*, Geschichte der Kunst in Großbritannien und Irland. Stuttgart 1909.

mannigfaltig entwickelt. Die malerische Gruppierung gestattete von selbst große Freiheit in den architektonischen Formen. So ist der englische Renaissancestil („Elisabethstil“), wie er sich unter den letzten Tudors mehr aus theoretischen Studien als aus einem inneren Bedürfnis heraus gestaltete, ziemlich unverstandene Modeform geblieben. Neben Italienern waren offenbar besonders auch Deutsche und Niederländer daran beteiligt oder übten durch Entwürfe, Vorlagen, Ornamentstiche einen maßgebenden Einfluß aus. Einheimische Architekten von künstlerischer Bedeutung lassen sich in den Zeiten der letzten Tudors überhaupt nicht feststellen, so groß auch die Zahl namentlich der stattlichen Adelschlösser ist, die damals entstanden; die bedeutendsten darunter sind *Burleigh-House* (1577), *Wollaton-Hall* (1580—88) (Abb. 78), *Longford Castle* (1591—1612), *Holland House* (vollendet 1607), *Hatfield House* (1611) u. a. Ihr Hauptreiz beruht auf der bewegten Umrißlinie, die sich malerisch der ländlichen Umgebung einschmiegt, und auf der bequemen und oft prächtigen Innengestaltung. Die architektonischen Formen sind meist mit naiver Sorglosigkeit behandelt, wie man aus den plumpen Verzierungen der Säulenschäfte und der häufigen Verwendung des Säulenmotivs für die Dachschornsteine (vgl. Abb. 78) ersehen kann. Künstlerisch bedeutender und reizvoller als die Werke mit Ansprüchen auf Monumentalität sind im allgemeinen die Holz- oder Fachwerkbauten, wie sie im Anschluß an die mittelalterliche Tradition Englands sich auch aus dieser Zeit namentlich in *Chester* und *Lancashire* zahlreich erhalten haben. Ungefähr das gleiche gilt von den umfangreichen Collegebauten der Zeit, von denen das *Cajus-College* zu *Cambridge* in dem originellen „Ehrenportal“, das Motive der antiken Triumphbogenarchitektur mit solchen der englischen Gotik verbindet, wohl am frühesten (1574) ein gelehrtes Spezimen der Renaissancebaukunst zu geben sucht. Bereits in den ersten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts wurde der Elisabethstil durch die entschiedene Wendung der englischen Architekten zum Palladianismus verdrängt, deren Würdigung dem Zusammenhang späterer Betrachtung vorbehalten bleiben muß.

### Die Niederlande, Dänemark und Skandinavien

Die Art, wie die Niederlande<sup>1)</sup> die Renaissance aufnahmen, wurde vorbedeutend für die übrigen germanischen Länder des Kontinents. Die Renaissance ist ihnen ein Zuwachs von Dekorationsformen zu dem ohnehin tüppig entwickelten Schmuckapparat ihrer nationalen Spätgotik. Der erste, der sie in diesem Sinne anwandte, war *Rombout Keldermans* aus Mecheln; nach den Entwürfen eines burgundischen Baumeisters *Guyot de Beauregard* führte er 1517 den Palast der Margarete von Parma daselbst aus, ein einfaches Bauwerk in den Formen der französischen Frührenaissance. Auch an der Nordfassade des Rathauses zu *Gent* (1518—35) und am *Marquisenhof* zu *Bergen op Zoom*

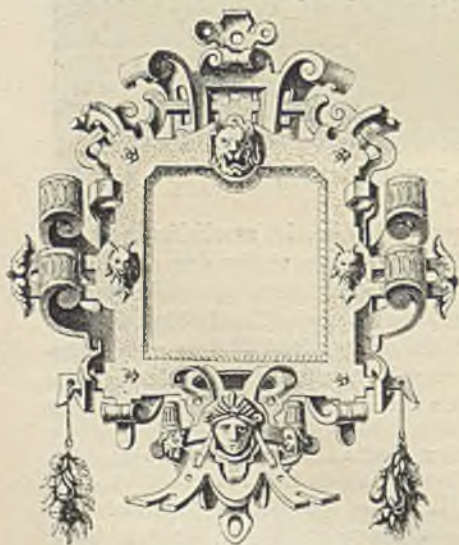


Abb. 79 Kartusche von Vredeman de Vries

<sup>1)</sup> *F. Ewerbeck* u. a., *Die Renaissance in Belgien und Holland*. Leipzig 1885—89. — *J. J. van Ysendyck*, *Documents classés de l'art dans les Pays-Bas du X<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle*. — *G. v. Bezold*, *Die Baukunst der Renaissance in Deutschland, Holland, Belgien und Dänemark*. Stuttgart 1900. (*Handbuch der Architektur* II, 7.)



ist er beteiligt. Das 1519 von *Jan Borremans* erbaute Haus „zum Salm“ in Mecheln zeigt das Bestreben, die schmale Fassade des alten gotischen Wohnhauses mit den drei typischen Säulenordnungen zu bekleiden. Bei der gedrängten Fensterstellung entsteht so ein überaus schlankes, reich belebtes Formengerüst. Ähnlich am Kanzleigebäude zu Brügge (1535—37) von *Christian Sixdeniers* mit noch gotischen Giebeln (Abb. 80). Ebenso naiv tritt die Vermischung spätgotischer und Renaissanceformen in der Innenausstattung der Gebäude auf, die — ein Erbteil der alten flandrisch-burgundischen Kunstfertigkeit und Prunkliebe — oft überaus reich und prächtig ist. Werke der Holz- und Steinskulptur, wie Chorschranken, Altäre, Kamine bieten dafür oft sehr reizvolle Beispiele.

Um 1540 begann auf Grund der Studien niederländischer Künstler in Italien und eingehender Beschäftigung mit Vitruv und den neueren Theoretikern, die vor allen *Pieter Koeck van Aelst* († 1550) einbürgerte, eine strengere Auffassung italienischer Renaissanceformen Platz zu greifen. Das bedeutendste Beispiel ist das städtische Rathaus zu Antwerpen, 1561—65 von *Cornelius Floris* erbaut. Trotz der engen Anlehnung an die Motive italienischer Palastfassaden ist auch

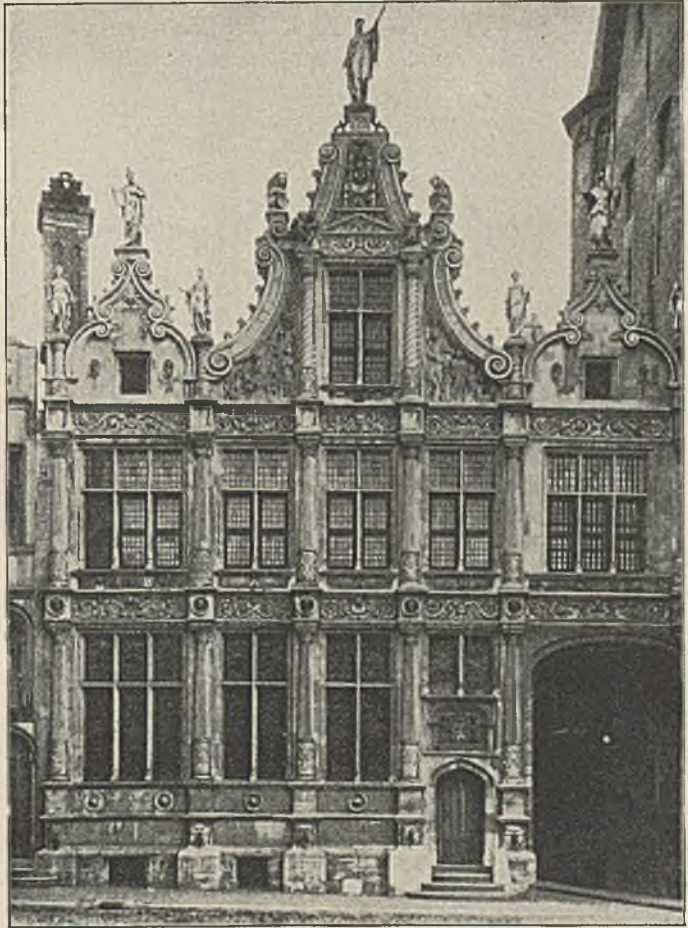


Abb. 80 Altes Kanzleigebäude zu Brügge

hier nicht auf den gotisierenden hohen Mittelgiebel verzichtet. Noch strenger blieben die alten Traditionen in der Baukunst der holländischen Provinzen gewahrt<sup>1)</sup>. Entsprechend dem sich vorbereitenden Zusammenschluß dieser protestantischen Landesteile zum Befreiungskampfe gegen die spanische Herrschaft bringt hier die Architektur ein energisches Streben nach nationaler Selbständigkeit zum Ausdruck. Der altüberlieferte Backsteinbau blieb auch für öffentliche Gebäude

<sup>1)</sup> *G. Galland*, Geschichte der holländischen Baukunst und Bildnerei. Frankfurt a. M. 1890.

in Gebrauch; das Einlegen von Hausteinschichten steigerte seine kräftige Farbwirkung, war aber einer großen monumentalen Wirkung nicht zuträglich. Die vorgelegten Säulenordnungen erscheinen mit dem Kern des Baues nicht organisch verwachsen; der Gesamteindruck ist stets mehr ein malerisch-dekorativer. Für

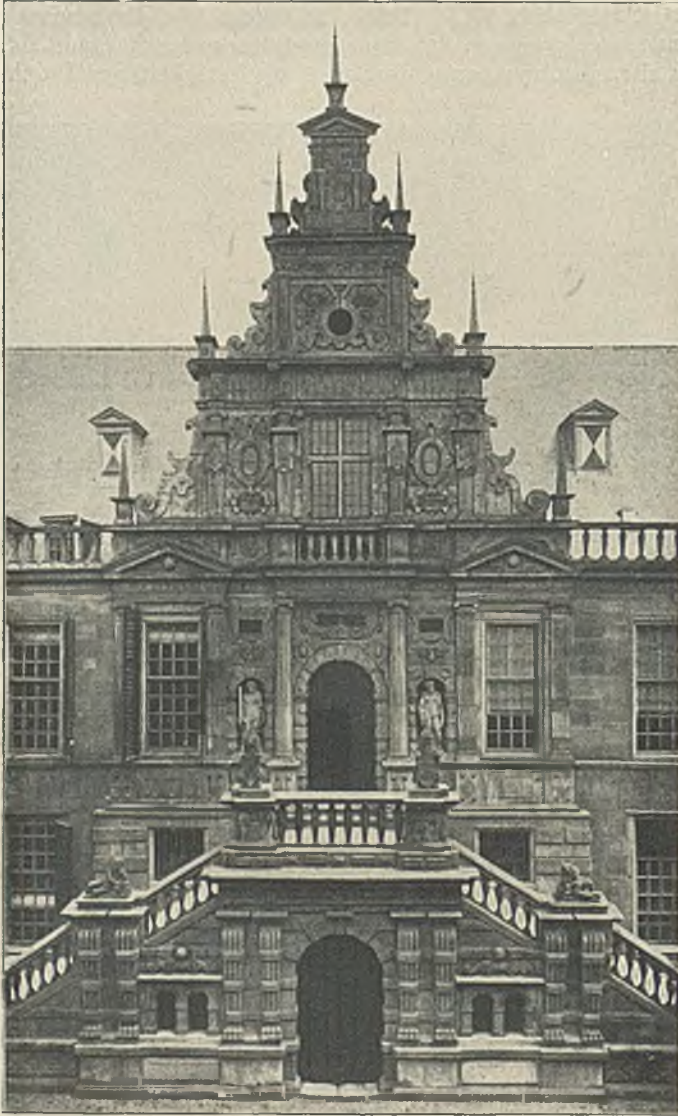


Abb. 81 Mittelteil des Rathauses zu Leiden

die Entwicklung im einzelnen bedeutungsvoll wurden namentlich die Werke der Architektur- und Ornamentenzeichner, unter denen *Hans Vredeman de Vries* (1527 bis etwa 1604) durch reiche und wohlgeschulte Phantasie hervortrat. Sie bildeten das speziell niederländische Ornament des Kartuschen- und Rollwerks aus: Zierschilder mannigfachster Form von verschlungenen und sich aufrollenden, teils an Metallbeschlag, teils an Steinarbeit erinnernden Bändern umrahmt (Abb. 79). Die auf dem Papier leicht entwickelte ungezügeltere Phantastik dieser Art von Verzierungskunst übte auf die Ornamentik der holländischen Renaissance vielfach einen verwirrenden Einfluß aus.

Die bedeutendsten Werke dieser Epoche sind das Rathaus im Haag

(1564—65), die Käsewaag zu Alkmaar (1582), die Rathäuser zu Leiden (1597—1604) und zu Bolsward (1614—16). Die antikisierenden Formen werden in diesen Bauten mit vollkommener Freiheit angewendet und mit den spezifisch holländischen Motiven, wie am Mittelbau des Rathauses zu Leiden von *Lieven de Key* (etwa 1560—1627) oft zu sehr reicher dekorativer Wirkung verbunden (Abb. 81). Aber weit origineller und dem holländischen Wesen entsprechender gestaltet

sich dieser Stil an späteren Werken desselben Architekten, wie des Schlachthaus zu Haarlem (1602—03, Abb. 82) und anderen Bauten seiner Schule. Urwüchsige Kraft, derbe Nüchternheit, aber auch Ehrlichkeit spricht sich in den Formen dieser Architektur aus. Im ganzen viel trockener und philiströser ist der Stil des vielgerühmten *Hendrik de Keyzer* (1567—1621), der durch seine Bauten (Ostindischer Hof, Münzturm, jetzige Handelsakademie u. a.) hauptsächlich die architektonische Physiognomie Amsterdams im 17. Jahrhundert bestimmte. Auch seine Versuche, den Typus der reformierten Predigtkirche teils auf Grundlage eines dreischiffigen Saalbaues, wie in der Zuider- und Westerkerk zu Amsterdam, teils aus dem Zentralbau heraus (Norderkerk in Amsterdam, Neue Kirche im Haag) dem Bedürfnis entsprechend neu zu gestalten, blieben ohne architektonische Größe, wenn auch für die Geschichte des protestantischen Kirchenbaues nicht ohne maßgebende Bedeutung.

Mit *Jakob van Kampen* (1598—1657) und seinem Bau des Amsterdamer Rathauses (1648—55) faßte dann auch in der holländischen Architektur der Klassizismus Fuß, der eine neue Entwicklungsepoche einleitet.

In Dänemark<sup>1)</sup> trat die Renaissance spät und zumeist in Abhängigkeit von den Niederlanden auf. Doch auch stilistische wie persönliche Beziehungen zu den niederdeutschen Gebieten ergeben sich. Mit Haustein untermischter Backsteinbau herrscht nach holländischem Vorbilde. Das früheste Renaissancegedenkmäl ist Schloß

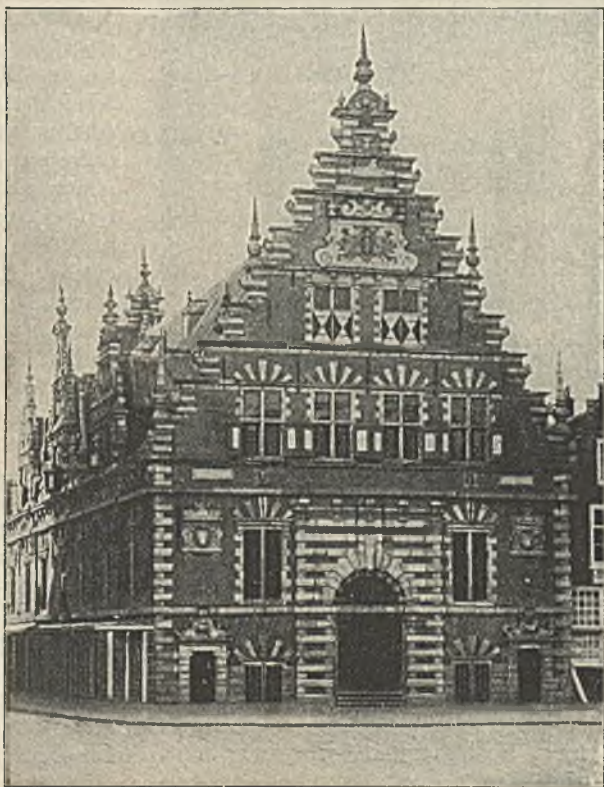


Abb. 82 Schlachthaus zu Haarlem (Van Lieven de Key)

Kronborg bei Helsingör (1574—85), das bedeutendste Schloß Frederiksborg (1602—25), eine großartige, um drei Höfe gruppierte Anlage. Der gleichen Epoche unter König Christian IV. gehören Schloß Rosenborg (1610—25), die Börse (1610—23) und das Dyvekes-Haus in Kopenhagen (1616) an. Als einheimische Baumeister werden besonders die beiden *Hans von Steenwinkel* genannt. Ihnen gehören auch eindrucksvolle Kirchenbauten wie die Trinitatiskirche in Kopenhagen (1637—56) und die Grabkapelle am Dom von Roeskilde (1617).

<sup>1)</sup> *F. S. Neckelmann* und *F. Meldahl*, Denkmäler der Renaissance in Dänemark. Berlin 1888.

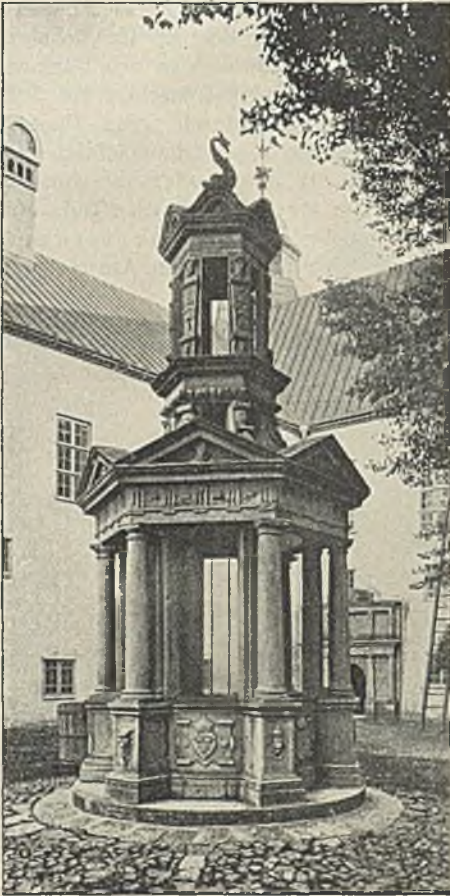


Abb. 83 Schloßbrunnen zu Kalmar (Nach Frisch)

Ein ähnliches Bild bietet die Renaissance in Schweden<sup>1)</sup>, wo sie etwas früher, um die Mitte des 16. Jahrhunderts, eingeführt wurde. Sie fällt zusammen mit der Wiederaufrichtung des nationalen Königtums durch Gustav Wasa und hat in der Herrscherfamilie ihre vornehmsten Gönner. Daher sind auch hier Schloßbauten, wie sie außer anderen, meist durch Feuer zerstörten, in Gripsholm (1537—44), Wadstena (seit 1545), Kalmar (seit etwa 1560) erhalten blieben, die Hauptwerke. Die Entfaltung künstlerischer Absichten in Grundrißbildung und Aufbau wird aber dadurch gehemmt, daß sie entweder aus mittelalterlichen Anlagen umgebaut oder zugleich als feste Plätze gedacht sind. Dies gilt z. B. von dem Hauptbau der schwedischen Renaissance, Schloß Wadstena. Das Auftreten der Renaissanceformen, wobei hauptsächlich die niederländischen Muster gültig waren, beschränkt sich also meist auf Einzelheiten, Giebel, Portale, Fensterumrahmungen und auf die innere Ausstattung. Ein gut komponiertes Werk in niederländischer Art ist der 1579 bis 1581 aufgeführte Schloßbrunnen zu Kalmar (Abb. 83). Von bürgerlichen Bauten sind die Häuser von der Linde und Petersens zu Stockholm die bemerkenswertesten, unter den

Kirchen die Jakobskirche (seit 1588) und die Ridderholmskirche mit der Grabkapelle Gustav Adolfs. Der Grundriß der Dreifaltigkeitskirche zu Kristianstad (seit 1618) zeigt einen ähnlichen Versuch zur Verschmelzung der Zentral- und Langhausform, wie er zu dieser Zeit in Holland gemacht wurde.

## Deutschland und die östlichen Länder

Auch in Deutschland<sup>2)</sup> bedeutet das Auftreten der Renaissance, das in den verschiedenen Gegenden zu sehr verschiedenen Zeiten erfolgte, keinen Bruch mit der Vergangenheit. Vielmehr herrscht bis weit ins 16. Jahrhundert hinein auf den Hauptgebieten des architektonischen Schaffens noch die Gotik. Dies gilt

<sup>1)</sup> G. Upmark, Die Architektur der Renaissance in Schweden. Berlin 1897 (mit Lichtdrucktafeln).

<sup>2)</sup> W. Lübke, Geschichte der Renaissance in Deutschland. 2. Aufl. Stuttgart 1882. — A. Ortwein und Scheffers, Deutsche Renaiss. (Lichtdr.). Leipzig 1871—88. — K. E. O. Fritsch, Denkmäler deutscher Renaiss. (Aufnahmen u. Zeichnungen.) Berlin 1880—91. — Lambert und Stahl, Motive der deutschen Architektur des 16.—18. Jahrh. Stuttgart 1891—93. — G. v. Bezold, Die Baukunst der Renaissance in Deutschland etc. Stuttgart 1900.

nicht bloß von den konstruktiven Grundlagen und einem großen Teil des architektonischen Formenvorrats, sondern auch von allen Bedingungen und Verhältnissen der künstlerischen Arbeit. Denn in Deutschland blieb nach wie vor das Bürgertum der hauptsächlichste Auftraggeber der Künstler, und diese selbst traten noch lange nicht aus den Schranken ihrer mittelalterlichen Zünfte und Arbeitsgenossenschaften heraus. Auch Kaiser und Fürsten beriefen sie nicht allzuoft zu monumentalen Aufgaben und freierer Schaffensweise, geschweige denn die Kirche, welcher die Zeit hier, im Geburtslande der Reformation, ganz andere Rätsel zu lösen auferlegte. So blieb die deutsche Architektur auf engere Gebiete, insbesondere den städtischen Profanbau, beschränkt, handwerklich solid und tüchtig, aber ohne Beruf, an den großen Problemen der Raumbildung im Sinne der italienischen Renaissance mitzuarbeiten. Die Aufnahme italienischer Formen — seit dem zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts in steigendem Maße — erstreckte sich zunächst nur auf dekorative Einzelmotive. Und diese gelangten verhältnismäßig selten mittelst persönlicher Anschauung und Mitteilung — durch deutsche Künstler und Bauhandwerker, die auf ihren Wanderungen nach Italien kamen, oder durch zugewanderte italienische Maurer und Steinmetzen — nach Deutschland. Oft muß der Umweg auch über Frankreich oder die Niederlande geführt haben, ja, wenn z. B. in Schlesien verhältnismäßig sehr früh — um 1490 — schon Renaissanceformen auftreten, so läßt sich dies wohl nur durch die nahen Beziehungen des Landes zu Ungarn erklären, dessen Herrscher Matthias Corvinus (1458 bis 1490) zu den eifrigsten Bewunderern und Patronen der italienischen Renaissancekünstler gehörte.

Häufiger und einflußreicher als alle diese Beziehungen scheint die Übermittlung von Renaissanceformen durch die Werke des Kunstdrucks<sup>1)</sup> gewesen zu sein: Kupferstiche, Holzschnitte, Illustrationen architektonischer Werke drangen in weite Kreise und trugen eine, wenn auch beschränkte und oft mißverständene Kenntnis ornamentaler Motive, wie Umrahmungen, Füllungen, Putten und anderer plastischer Zierformen den Bauleuten, Steinmetzen, und Bildschnitzern zu. So geht auch in Deutschland die Dekoration und Ornamentik der Architektur voraus; Grabdenkmäler, Bilderrahmen, Tür- und Fenstereinfassungen wurden zuerst in den neuen Formen hergestellt. Der so begründete kunsthandwerkliche Charakter der deutschen Renaissance ist ihr für immer eigen geblieben und auf



Abb. 84 Laubwerkornament der deutschen Frührenaissance

<sup>1)</sup> A. Lichtwark, Der Ornamentstich der deutschen Frührenaissance. Berlin 1888. Vgl. A. Brinckmann, Die praktische Bedeutung der Ornamentstiche für die deutsche Frührenaissance. Straßburg 1907.

diesem Gebiete des Schaffens, das sich am leichtesten dem germanischen Geist assimilierte, hat sie weitaus ihr Bestes geleistet.

Die echt deutsche Freude an Vielheit und Mannigfaltigkeit des Schmuckes, die malerische Kompositionsweise, das Stimmungsvolle in der Auffassung, die handwerkliche Akkuratess der Ausführung übertrugen sich von hier auf die architektonischen Leistungen und geben ihnen ihren künstlerischen Reiz. Das eigentliche Wesen der italienischen Renaissance dagegen, ihr Streben nach klarer Gesetzmäßigkeit und schöner Raumwirkung blieb der deutschen Architektur des 16. Jahrhunderts verschlossen, ebenso wie ihr die überragenden Persönlichkeiten fehlen, welche durch Lehre und Beispiel die Baukunst in feste Bahnen gelenkt hätten. Kein schöpferisches Genie von der Art der *Brunelleschi*, *Bramante* u. a. erhebt sich aus der



Abb. 85 Beschlägwerkornament (Comburg)

immerhin großen Zahl reichbegabter Talente, welche die deutsche Baugeschichte der Zeit uns kennen lehrt. Durch wechselnde äußere Umstände, nicht durch das Streben nach einem festen künstlerischen Ziel wird die Tätigkeit bestimmt; nicht einmal wo geschlosseneren Bauschulen hervortreten, läßt sich der Faden einer organischen Entwicklung verfolgen. So blieben auch die Ansätze zu einer einheitlicheren Raumbildung, wie sie namentlich die obersächsische Spätgotik zeigte, ohne dauernd fortwirkende Kraft. Zur Ausbildung eines eigentlichen ‚Raumstils‘ im Sinne schöner Ausgestaltung der Massen und Verhältnisse ist die deutsche Renaissance nicht vorgedrungen, hat sich vielmehr stets mit einer dem jeweiligen praktischen Bedürfnis entsprechenden realistisch-malerischen Kompositionsweise begnügt.

So ist das Bild, das sie bietet, ein kaleidoskopisch wechselndes: um es übersichtlich zu gestalten, müßten bei einer ausführlicheren Darstellung die verschiedensten Gesichtspunkte

zur Geltung kommen; nur die wichtigsten können hier kurz erwähnt werden. Naturgemäß fand der fremde Import bei den Bauunternehmungen der Fürsten und der reichen, mit Italien in steter Verbindung stehenden Kaufmannsgeschlechter am ehesten statt: schon daraus folgt, daß im Schloßbau die italienische Richtung unbeschränkter zum Ausdruck kommt, während die Werke der bürgerlichen Baukunst im allgemeinen zäher an den Traditionen der Gotik festhielten und sie bis zum Ende des 16. Jahrhunderts fast nirgends ganz entschwinden ließen. Für Mittel- und Niederdeutschland kommt namentlich auch der Einfluß des Baumaterials in Frage: die altheimische Bauweise in Holz- und Fachwerk bedingte schon durch ihren ganz auf die Konstruktion gegründeten Charakter ein stärkeres Fortwirken der Gotik, während im Hausteinbau die Renaissance allgemein leichter Eingang fand. Unter dem Meißel des Steinmetzen,



Abb. 86 Rollwerkornament (Heidelberg)

der schon in der nordischen Gotik die führende Rolle übernommen hatte, gedieh auch am üppigsten jene Ornamentik, welche die deutsche Renaissance in fast unüberschaubarer Mannigfaltigkeit hervorgebracht hat. Wenn sie sich zunächst in enger Abhängigkeit von dem Ranken- und Blattwerk namentlich der oberitalienischen Frührenaissance entwickelte, das sie nur meist in derberer Form nachahmte (Abb. 84), so nahm sie bald, wohl unter dem Einfluß der zahlreichen Ornamentstecher, deren Wirksamkeit wir auch in den Niederlanden kennen gelernt haben, einen abstrakteren, nicht von organischen Naturformen abzuleitenden Charakter an. Es ist dies das sog. „Beschlägwerk“, dessen Ursprung in der Zimmer- und Schreinerkunst, wohl auch in der hochentwickelten Metallbearbeitung gesucht werden mag (Abb. 85). Bald lösen die dünnen, in geometrischen Mustern ausgeschnittenen und der Fläche aufgelegten Körper sich von ihrer Unterlage los und beginnen sich auswärts zu biegen und zu rollen (sog. „Rollwerk“) (Abb. 86), wobei die freien Endigungen oft in phantastischer Weise durcheinander gesteckt werden. In Verbindung mit vorspringenden Mittelschildern und Masken überzieht solches „Kartuschwerk“ wohl auch ganze architektonische Glieder (Abb. 87). Die naive Übertragung der Verzierungsweise eines Materials auf ein anderes, wie des Holzes oder Metalls auf den Stein und umgekehrt, ist für den dekorativen Charakter der deutschen Renaissance höchst charakteristisch. Die Freude an abstrakt-geometrischen Linienverschlingungen aber spricht im Gegensatz zu der stets nach plastischer Klarheit strebenden Form des italienischen Renaissanceornaments einen uralten Grundzug des germanischen Kunstgeistes aus, der bereits seine ersten Regungen am Beginn des Mittelalters beherrschte.

So dringt durch alles von fremdher äußerlich Angeeignete die nationale Empfindungsweise immer wieder durch und liefert als bleibender Einschlag die Richtschnur auch für die Einteilung der „deutschen Renaissance“ in Stilepochen, soweit bei der zersplitterten Art der ganzen Entwicklung von solchen überhaupt die Rede sein kann. Wenn nach den Erscheinungen der Übergangszeit (etwa bis 1525) sich um die Mitte des Jahrhunderts (etwa 1525—75) in bestimmten Gegenden Deutschlands eine Art von Frührenaissance abklärt, in welcher der italienisierende Zug vorherrscht, so spaltet sich in den folgenden Jahrzehnten die Bewegung: teils bildet sich ein germanisch eigentümlicher Dekorationsstil aus, teils gewinnen die

Abb. 87  
Situle mit Kartuschenwerk (Überlingen)

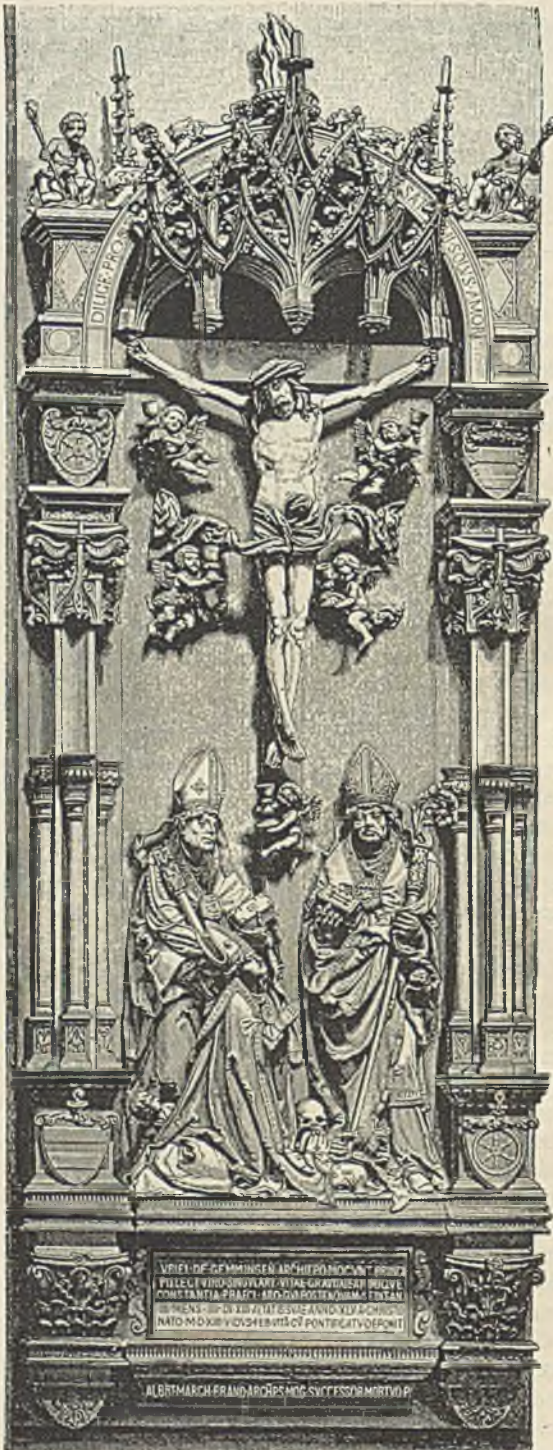


Abb. 88 Grabmal des Ulrich von Gemmingen  
im Dom zu Mainz

Theoretiker der italienischen Spätrenaissance bestimmenden Einfluß; dieser Epoche machte der Dreißigjährige Krieg ein Ende.

Das vereinzelt Auftreten von Renaissance-motiven in der deutschen Gotik läßt sich schon zwischen 1480—90 konstatieren und findet sich häufiger seit 1500. Die tabernakelartigen Umrahmungen von Grabdenkmälern, wie das des Ulrich von Gemmingen im Dom zu Mainz (Abb. 88) werden besonders häufig ein Schauplatz solcher ersten Versuche. Charakteristisch für die Umdeutung der architektonischen Formen im Renaissancegeschmack sind die wunderlichen Fenster des Domkreuzgangs in Regensburg von *Ulrich Heidenreich* und der achteckige Aufsatz des Turms der Kilianskirche in Heilbronn, 1513—29 von *Hans Schweiner* von Weinsberg erbaut (Abb. 89). Merkwürdig als ein erster Versuch über dekorative Spielereien hinaus zu neuen Konstruktionen auf der Grundlage italienischer Vorbilder zu gelangen, bleibt das — nicht ausgeführte — Modell *Hans Huebers* aus Augsburg zur Kirche der „Schönen Maria“ in Regensburg.

In Augsburg, der reichen Handelsstadt, die schon durch die Namen *Hans Burgkmairs* und der beiden *Holbein* als ein Mittelpunkt der neuen Kunstbewegung in Deutschland bezeichnet wird, begegnet uns auch das erste Beispiel eines Baues von reinem Renaissancegeiste, der sichtlich unter der unmittelbaren Einwirkung oberitalienischer Vorbilder entstanden, ist; die Fuggerkapelle



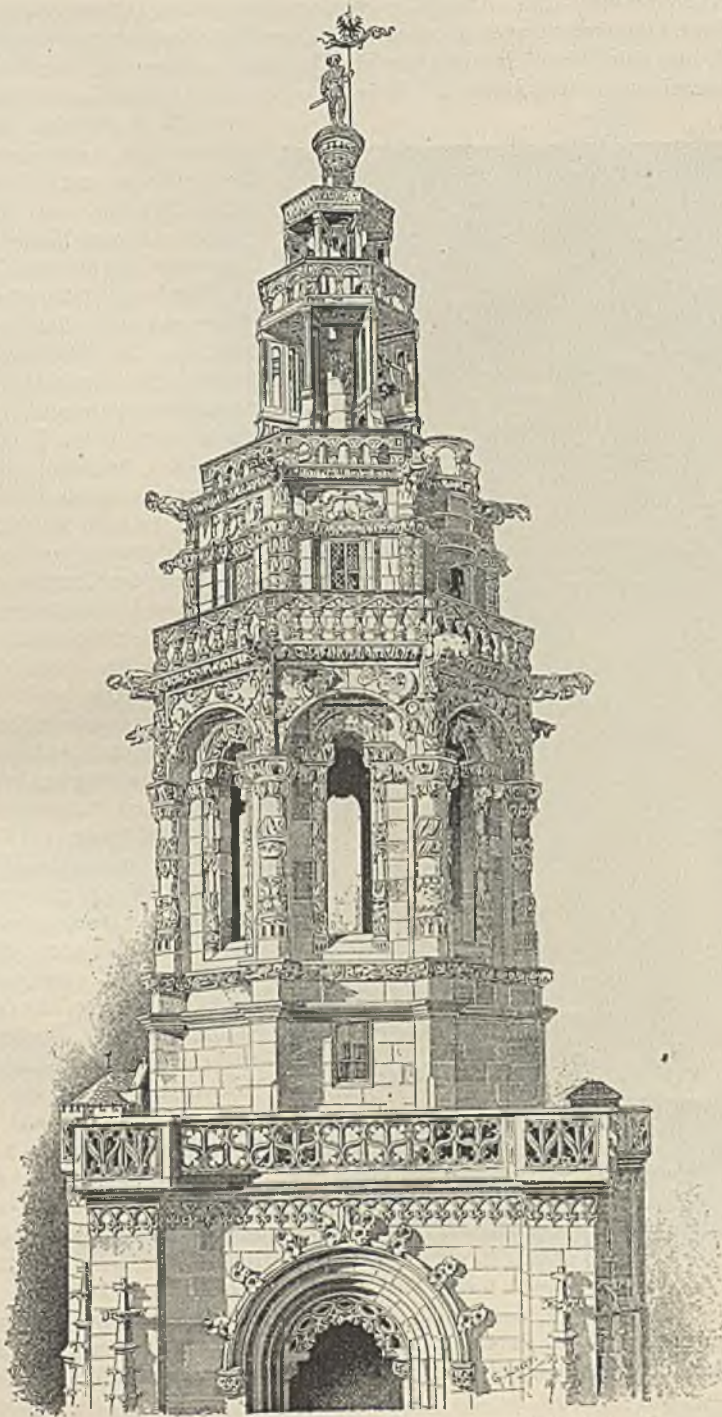


Abb. 89 Turm der Kilianskirche zu Heilbronn

bei St. Anna<sup>1)</sup> (1509—18). Abgesehen von dem gotischen Netzgewölbe herrschen die wohlverstandenen Formen der venezianischen Frührenaissance mit auffallendem Verzicht, auf jede Überfülle von Ornamentik. Sonst äußert sich die hier auf den engen Beziehungen Augsburgs zu Venedig aufgebaute neue Kunstweise haupt-

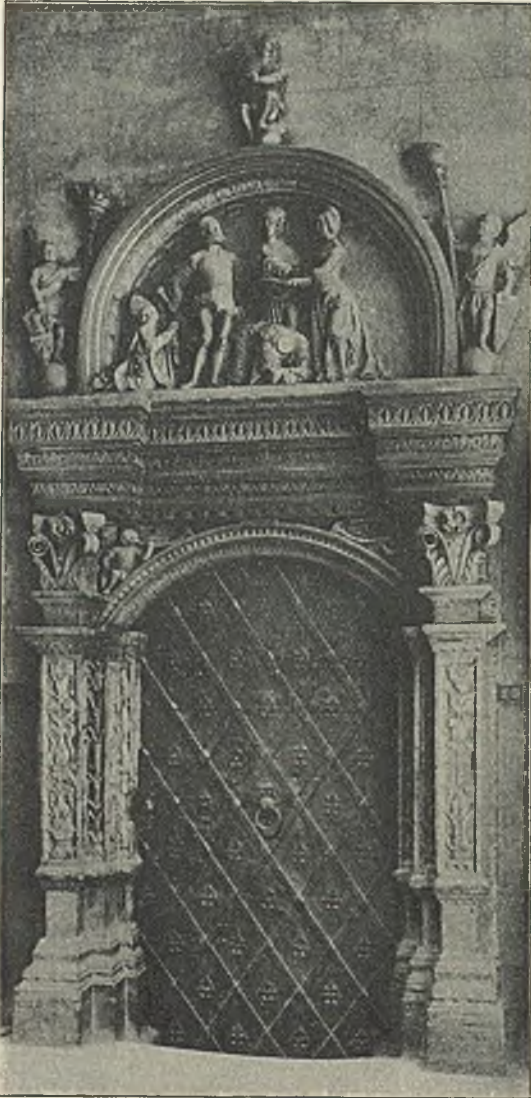


Abb. 90 Portal im Dom zu Breslau  
(Nach Bilderwerk schlesischer Kunstdenkmäler)

sächlich in Werken der architektonischen Kleinkunst, wie Grabmälern und Altären; einzelne Meister, wie die beiden *Dauer*, sind mit Namen bekannt. Die *Peter Vischersche* Gießhütte in Nürnberg arbeitete für die Fuggerkapelle das später im Rathaus in Nürnberg aufgestellte und zugrunde gegangene Schrankengitter und schloß sich auch sonst dieser Richtung an.

Ein breiterer Strom von Anregung ging von der schmuckreichen *l o m b a r d i s c h e n* Frührenaissance aus, insbesondere von der Certosa zu Pavia. Die charakteristischen Motive der in Kandelaberform gebildeten Säulen (vgl. Abb. 19), der Medaillons und Köpfe in den Bogenzwickeln, der halbkreisförmigen Aufsätze über dem Gesims, das zierliche Vasen- und Rankenornament der Füllungen ist hauptsächlich von hier aus, wenn auch oft in derbster Weise mißverstanden, in die deutsche Renaissance eingedrungen. Unter dem Eindruck dieser Formenwelt, wenn auch mit voller künstlerischer Selbständigkeit, schuf *Hans Holbein d. J.* seine dekorativen Entwürfe. Dauernde Einwirkung gewann sie auf die lebhafteste Bautätigkeit in Sachsen und Schlesien, so daß hier eigentlich zuerst von einer ge- schlossenen Bauschule der Frührenaissance gesprochen werden darf. Das früheste datierte Werk in ausgesprochenen Re-

<sup>1)</sup> *E. Weinbrenner*, Entwürfe und Aufnahmen von Bauschülern der Technischen Hochschule zu Karlsruhe. Karlsruhe 1884.

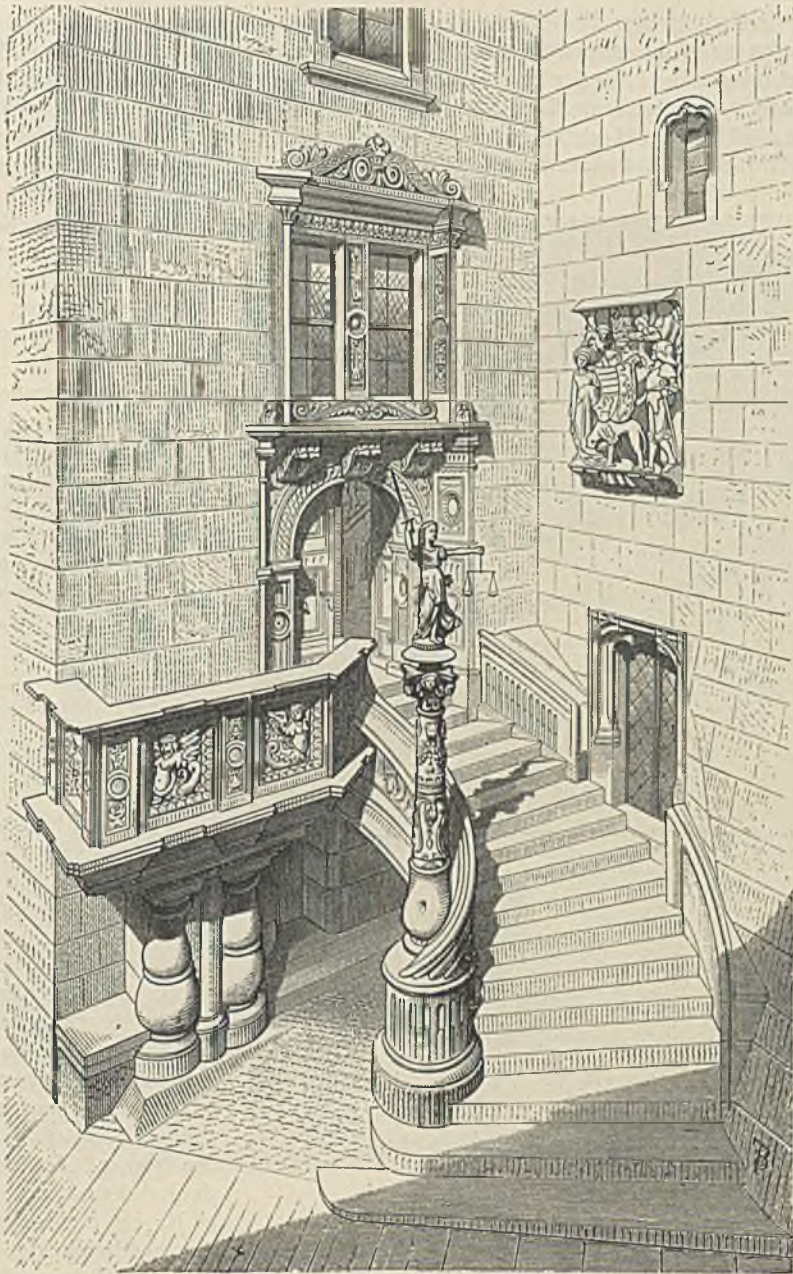


Abb. 91 Rathhaustreppe zu Görlitz

Jahre 1522 trägt die Namensbezeichnung des *Wendel Roskopf* (etwa 1480–1549), der, seit 1518 Stadtbaumeister von Görlitz, hier und in anderen Städten Niederschlesiens zahlreiche öffentliche und private Bauten ausgeführt hat<sup>1)</sup>. Sie zeigen

<sup>1)</sup> *O. Wende*, *Wendel Roskopf* (in *Schlesiens Vorzeit* N. F. V. 1909, S. 77 ff.). Das urkundl. Material ist von *E. Wernicke*, *Neues Lausitzisches Magazin* LXXIII (1897) S. 292 ff. zusammengestellt.

bei gotischer Anlage und Konstruktion das sichtbare Bestreben, namentlich die Fassaden nach der neuen Bauweise mit Pilasterstellungen und geradem Gebälk zu dekorieren und in der Einzelbildung antikisierende Formen, so gut man es verstand, anzuwenden. Das Rathaus zu Löwenberg (1523), der Schönhof zu Görlitz (1526), der Archivflügel des Rathauses (1534) und als reifste Leistung das Haus Untermarkt 4 daselbst (1538) liefern dafür bezeichnende Beispiele. Ein



Abb. 92 Fassade des Schlosses zu Brieg  
(Nach Bilderwerk schlesischer Kunstdenkmäler)

dekoratives Prachtstück von besonderem Reiz ist die Rathhaustreppe in Görlitz (1537) (Abb. 91). Prinzipiell davon nicht sehr verschieden war die Fassadenbildung des Georgsflügels am Schlosse zu Dresden, nach 1530 angeblich von *Hans Schickentanz* ausgeführt; das allein erhaltene Georgstor am jetzigen Schlosse kann seiner Anlage und Dekoration nach mit der *Porta della Rama* am Dom zu Como verglichen werden. Der Versuch zur Gliederung einer Fassade durch Pilasterstellungen und Gesimse findet sich schon früh auch im Schloßhof zu Dippoldiswalde. Am reifsten tritt diese Bauweise in der Prachtfassade des Schlosses zu Brieg (1552) auf (Abb. 92). Ausgeführt unter Mitwirkung lombardischer Bauleute — aus der weitverzweigten Künstlerfamilie *Parr* (*Pahr, Bawor*) — atmet die ganze Komposition doch deutschen Geist, z. B. in der reizvollen Verschiebung der Symmetrie im Erdgeschoß, der naiven Ahnengalerie zwischen den Obergeschossen. Durch ihre gut abgewogenen Verhältnisse, die reiche und doch kraftvolle Bildung der Einzelformen steht sie unter den deutschen Renaissancebauten mit an erster Stelle. An den bürgerlichen Bauten des Landes, von denen sich in Breslau, Liegnitz, Bunzlau, Görlitz u. a. stattliche Beispiele erhalten haben, konzentriert sich die Formenwelt des neuen Stils meist auf die schmuckreiche Ausbildung der in Sandstein ausgeführten Portale und Giebel.

dekoratives Prachtstück von besonderem Reiz ist die Rathhaustreppe in Görlitz (1537) (Abb. 91). Prinzipiell davon nicht sehr verschieden war die Fassadenbildung des Georgsflügels am Schlosse zu Dresden, nach 1530 angeblich von *Hans Schickentanz* ausgeführt; das allein erhaltene Georgstor am jetzigen Schlosse kann seiner Anlage und Dekoration nach mit der *Porta della Rama* am Dom zu Como verglichen werden. Der Versuch zur Gliederung einer Fassade durch Pilasterstellungen und Gesimse findet sich schon früh auch im Schloßhof zu Dippoldiswalde. Am reifsten tritt diese Bauweise in der Prachtfassade des Schlosses zu Brieg (1552) auf (Abb. 92). Ausgeführt unter Mitwirkung lombardischer Bauleute — aus der weitverzweigten Künstlerfamilie *Parr* (*Pahr, Bawor*) — atmet die ganze Komposition doch deutschen Geist, z. B. in der reizvollen Verschiebung der Sym-

In Sachsen zeigt der Ostflügel des Schlosses Hartenfels bei Torgau, 1533—35 von *Konrad Krebs* erbaut, und der Hauptbau des Schlosses zu Dresden, seit 1547 von dem Zeugmeister *Kaspar Vogt von Wierandt* ausgeführt, daß neben dem italienisierenden System der Fassadenteilung auch die freiere, mehr malerische Bildungsweise der Gotik, selbst mit einzelnen Eigenheiten der Spätgotik, wie den im Vorhangbogen geschlossenen Fenstern, mit Zähigkeit festgehalten wurde (Abb. 93). Hauptsächlich in den vorspringenden Galerien, Erkern und Treppentürmen herrscht das Schmuckwerk der ornamentierten

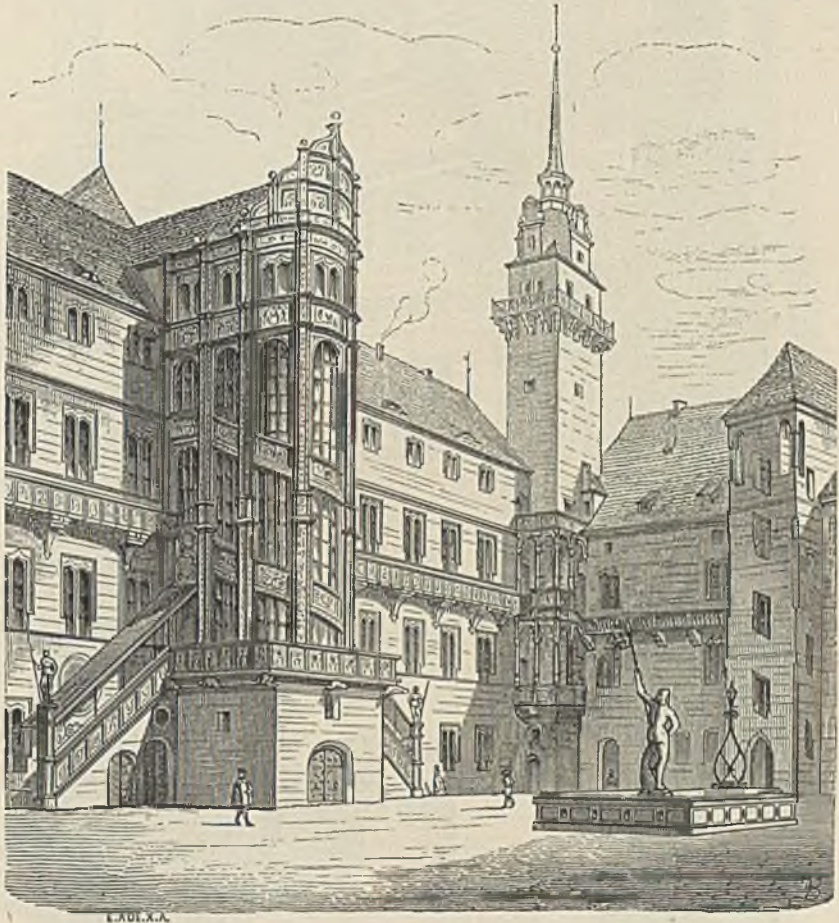


Abb. 93 Hof des Schlosses Hartenfels bei Torgau

Pilaster und Füllungstafeln. Vom Dresdener Bau besteht noch als das am reichsten ausgestattete Stück das ehemalige Portal der Schloßkapelle (1553, jetzt am Jüdenhof), wahrscheinlich das Werk eines italienischen Steinmetzen, *Juan Maria von Padua*. Wohl ein Ausläufer dieser Schule, *Kaspar Theiss*, errichtete seit 1538 das kurfürstliche Schloß zu Berlin, von dem sich spärliche Reste erhalten haben. — Die reichere Ausbildung von Erkern und Treppentürmen blieb der sächsischen Renaissance auch im Privatbau eigen und hat in Leipzig (Abb. 94), Altenburg und anderen Orten manches stattliche Beispiel. Die Wohnhäuser wurden hier nicht, wie meist in Schlesien, mit der Giebel-, sondern mit der Traufseite der

Straße zugekehrt, so daß sich das malerische Motiv aufgesetzter Giebelerker („Zwerchgiebel“) ergab, das auch monumentaleren Bauten, wie dem Rathaus zu Leipzig (1556 von *Hieronymus Lotter* erbaut), ihren Charakter verleiht.

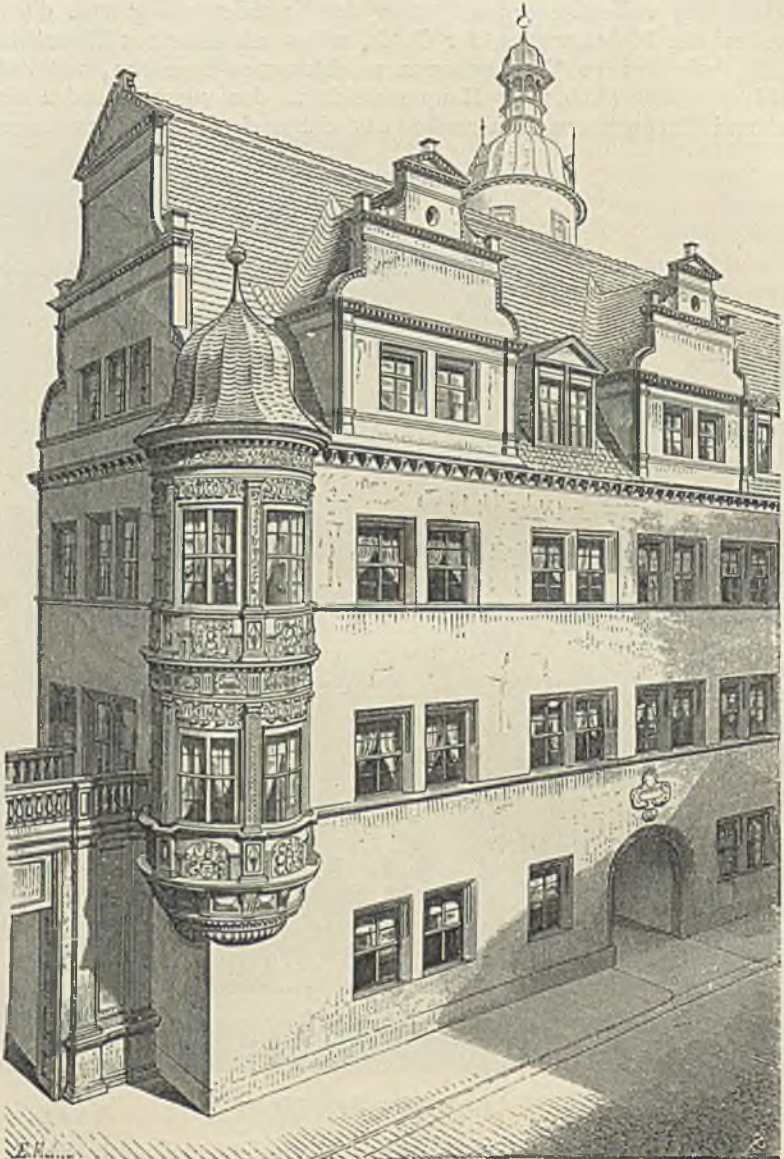


Abb. 94 Fürstenhaus zu Leipzig

Etwas später, im allgemeinen nicht vor 1530, setzt die Renaissance in dem Gebiete ein, wo sie ihre höchste Blüte auf deutschem Boden erreicht hat, in Süd- und Mittelddeutschland. Trotz der reichen und vielgestaltigen Entwicklung bildete sich doch eine im ganzen übereinstimmende Formensprache heraus, die etwa um die Mitte des Jahrhunderts fertig vorliegt. Beliebter als die Kandelaber- und Balustersäule ist die grade Säulenform mit kanneliertem Schaft, die aber

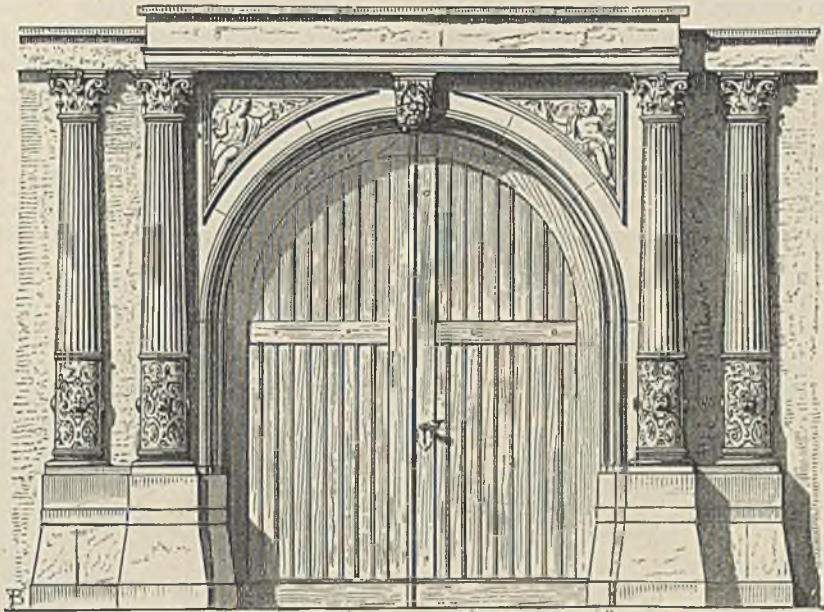


Abb. 95 Ehemaliges Tor an der Kanzlei zu Stuttgart

selten ohne reicher ornamentiertes Fußstück bleibt (Abb. 95). An Stelle der Kannelüren treten, wie schon in der sächsisch-schlesischen Frührenaissance, oft Schlitze mit pfeifenähnlichen Rundstäben gefüllt (Abb. 96). Häufig ersetzt auch der plastische Hermenpfeiler die Säule. In der Bildung von Portalen, Fenstern und Erkern wird der reiche Flächenschmuck eingeschränkt zugunsten strafferer architektonischer Gliederungen. Die Fenster, meist gradlinig geschlossen, bewahren in der Profilierung zunächst Reminiszenzen an die Gotik, welche aber bald sich mit mehr klassizierenden Motiven mischen. Bei reicheren Bildungen tritt die ädikulaförmige Umrahmung auf, die bei Portalen die Regel bildet, soweit nicht der profilierte Rundbogen für ausreichend erachtet wird. Der meist der Straße zugekehrte Giebel wird, auch wenn die Fassade sonst glatt bleibt, gern mit Pilasterstellungen gegliedert und erhält durch Voluten in der Art des Beschlagwerks und aufgesetzte Spitzpyramiden eine bewegte Umrißlinie (Abb. 97). Wenn die Deckenbildung des Inneren in konstruktiver Hinsicht meist auf der Gotik fußt, so wird die Dekoration der Rippenansätze, der Schlußsteine, oft auch der Gewölbekappen doch im reinen Renaissancegeschmack durchgeführt (Abb. 98). An flachen Decken und an den Wandvertäfelungen kommt eine oft sehr reiche Schnitz- und Intarsiakunst zur Geltung.

Ein wichtiger Ausgangspunkt der Renaissance ist für Oberdeutschland zunächst Nürnberg. Neben *Peter Vischer* und *Dürer* wirkten hier die Ornament-

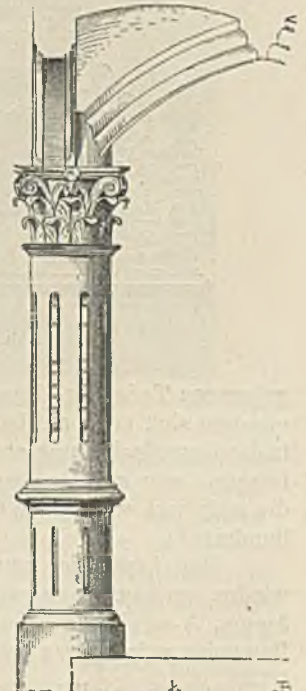


Abb. 96 Säule an dem alten Schlosse zu Stuttgart

stiche der sog. „Kleinmeister“ bahnbrechend, unter denen *Peter Flötner*<sup>1)</sup> auch als ausführender Künstler wenigstens für architektonische Dekorationen, Vertäfelungen u. dgl. bezeugt ist. In der freien Reichsstadt waren Patrizierhäuser die wichtigsten Denkmäler der Baukunst. Zu den frühesten gehören das *Tucherhaus* und der *Gartensaal* im *Hirschvogelhaus* (1534) (Abb. 99), letzterer mit deutlichen Anklängen an italienische Muster, z. B. in der Fensterbildung. Im übrigen wahrte das *Nürnberger Haus* streng seine schon im 15. Jahrhundert ausgebildete Grundform: auf schmalem, tiefem Grundplan baut es sich um einen kleinen Hof herum auf, an dessen Seiten offene Galerien die Verbindung mit den rückwärts

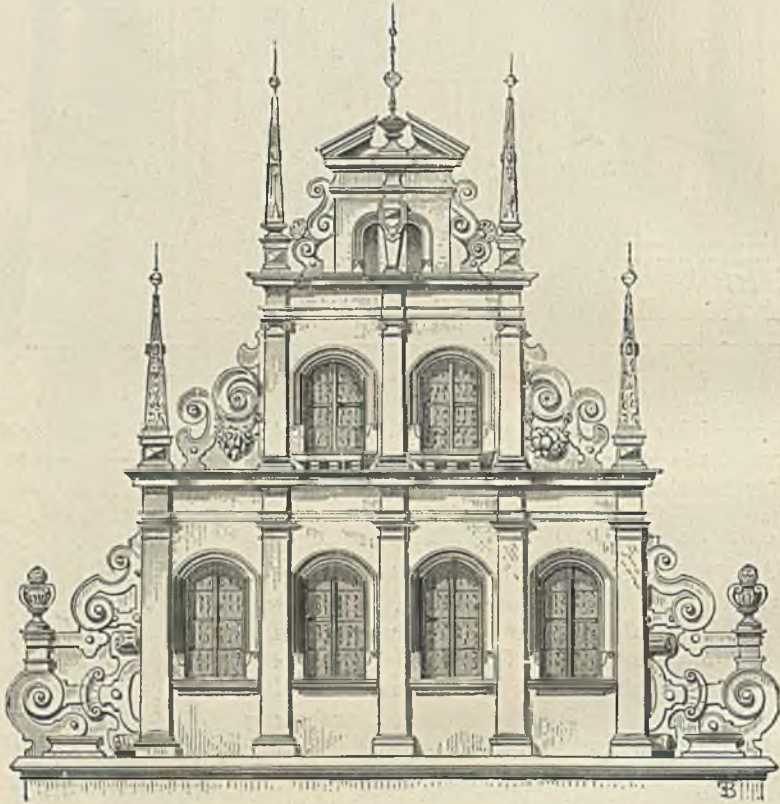


Abb. 97 Giebel von einem Hause zu Nürnberg

gelegenen Teilen des Hauses herstellen (Abb. 100). Grade in diesen Hallenhöfen mischen sich noch auf lange hinaus gotische und Renaissancemotive, so wie auch in die Fassadenbildung erst verhältnismäßig spät Elemente der italienischen Palastfassade, wie am *Pellerhause* (1605), in den gotischen Aufbau eindringen; die malerisch wirkenden Chörlein (Erker) sind häufig erst eine Zutat des 17. Jahrhunderts.<sup>2)</sup>

Der Typus des nürnbergischen Bürgerhauses kehrt in ganz Deutschland wieder, am häufigsten natürlich in den süddeutschen Städten, in *Ulm*, *Rothenburg*, *Augsburg*, *Heilbronn* u. a., die alle zahlreiche Denkmäler dieser Bauweise aufzuweisen haben. Im Westen wie im Osten des Gebietes werden, wie

<sup>1)</sup> *K. Lange*, Peter Flötner. Berlin 1897. — *A. Haupt*, Peter Flettner. Leipzig 1904.

<sup>2)</sup> *M. Gerlach*, Nürnberger Erker, Giebel und Höfe (Lichtdrucke). Wien, o. J.



auch schon in Augsburg, durch die näheren Beziehungen zu Italien mannigfache Besonderheiten hervorgerufen.

In Südwestdeutschland, am Rhein und in der Schweiz herrscht nach dem Muster mancher italienischer Städte (vgl. S. 39) die Fassadenmalerei. Noch zahlreicher als in Augsburg (Fuggerhof 1515) und Ulm (Rathaus) sind die Beispiele am Oberrhein, wo das Rathaus zu Mülhausen (1552), das Haus „Zum weißen Adler“ in Stein a. Rh. (Abb. 101), das Haus „Zum Ritter“ in Schaffhausen (1570) besonders hervortreten. In der Schweiz herrscht die gleiche Sitte; aber noch wichtiger für die Geschichte der deutschen



Abb. 98 Spätgotisches Gewölbe in Renaissanceformen (ehemaliges Lusthaus zu Stuttgart)

Renaissance ist hier die Behandlung der Innenräume. Der republikanische Geist verwehrt dem Bürger ein allzu glänzendes Auftreten nach außen hin, und wohl aus diesem Grunde entfaltet sich eine dem Reichtum des Landes entsprechende Pracht vornehmlich in den Wohngemächern. Die mit Holztäfelungen und Schnitzereien geschmückten Zimmer aus dem Seidenhofe zu Zürich u. a. im Züricher Landesmuseum gehören in der Tat zu den hervorragendsten Leistungen der deutschen Renaissance.

Auch Bayern, Österreich und namentlich Tirol empfangen natürlich viele unmittelbare Einwirkungen von Italien. Sie geben sich kund in den offenen Hallen („Lauben“), welche Märkte und Straßen umziehen, in der Anlage

eines mehrgeschossigen Hallenhofes auch beim städtischen Wohnhause, weiter nach Süden selbst in der flachen Form der Dächer mit vorspringendem Kranzgesims und der Vorliebe für Freitreppen am Äußeren des Hauses. Doch bleibt daneben das nordische Motiv des Erkers in Anwendung und die Behandlung der italienisierenden Einzelmotive, namentlich der Gesimse, ist eine durchaus selbständige.

In allen diesen Gebirgsländern, nicht minder aber auch in den waldreichen Gebieten ganz Mitteld Deutschlands zwischen Rhein und Elbe blieb für den Wohnbau die altheimische Holzbauart weit überwiegend in Geltung, und diese bot, wie bereits bemerkt, durch ihre ganz aufs Konstruktive gegründete Eigenart, der Renaissance spärlichen Raum zur Betätigung. Vielleicht hängt es nur mit dem

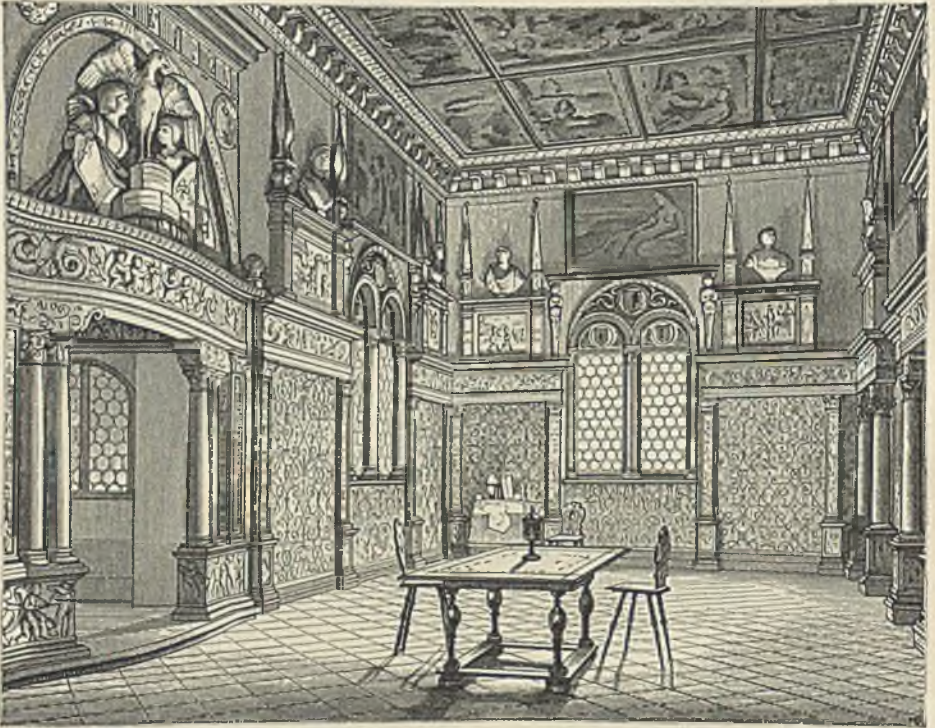
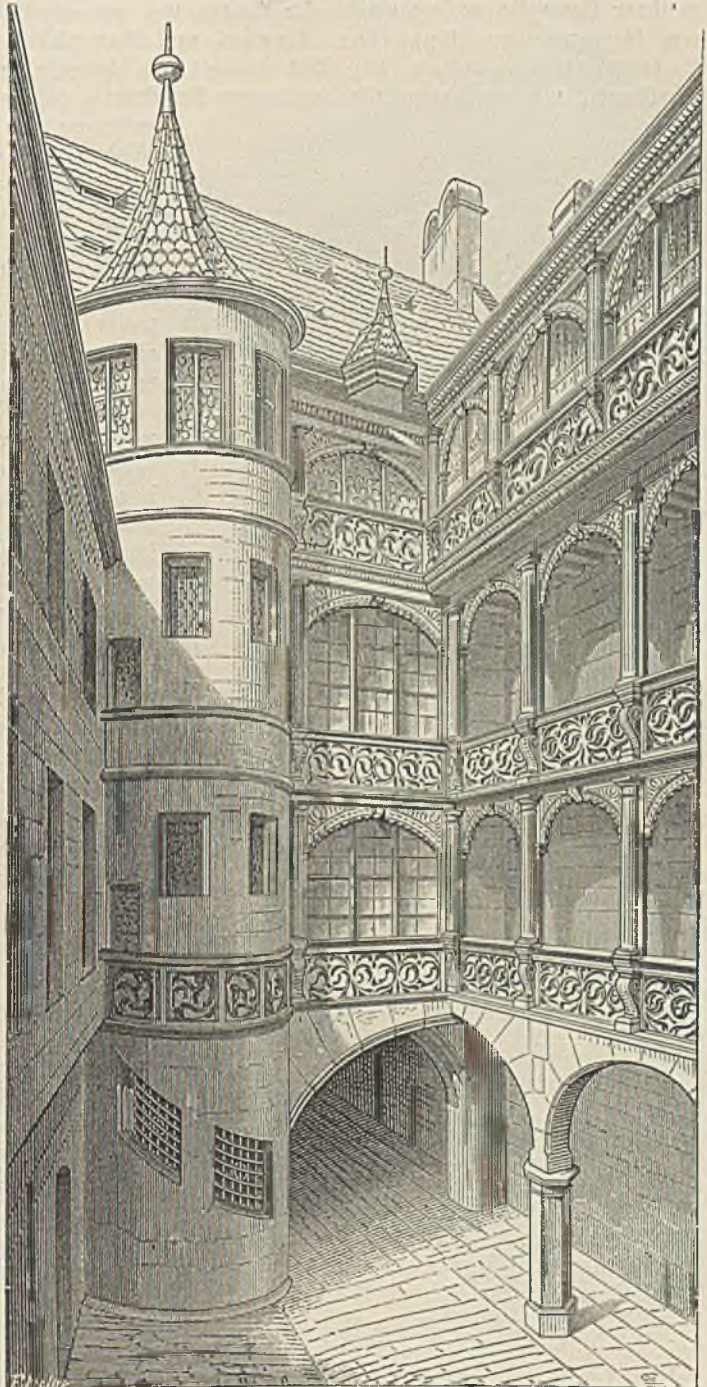


Abb. 99 Gartensaal im Hirschvogelhaus zu Nürnberg

Mangel an älteren Beispielen dieser leicht vergänglichen Bauweise zusammen, daß uns die Holz- und Fachwerkbauten des 16. und 17. Jahrhunderts als Muster ihrer Gattung erscheinen, immerhin ist ein Aufschwung in der künstlerischen Gestaltung unverkennbar. In den Alpenländern wiegt der Blockbau — aus wagerecht aufeinander gespundeten Balken — vor, in Mitteld Deutschland herrscht der Ständer- oder Riegelbau, der auf dem Prinzip des aus Schwelle und Ständer gebildeten Rahmens beruht. Nur letzterer ist im eigentlichen Sinne von der Renaissance berührt worden; die Ständer erhielten eine Pilasterdekoration, die Schwellhölzer und Kopfbänder (Konsolen) figürlichen Schmuck, die Füllungen der Fensterbrüstungen unter Umständen geschnitzte Reliefs (Abb. 102). Aber deutlicher als in solchen Einzelheiten prägt sich die künstlerische Höhe des Holzfachwerkbaues in der klaren organischen Durchbildung und dem sicheren tektonischen Gefühl aus, die ihn, wenn auch auf beschränktem Gebiet, über den Steinbau der deutschen Renaissance erheben. Die

hervorragendsten Denkmäler dieser Bauweise bieten in Mitteldeutschland Hildesheim<sup>1)</sup> (Knochenhaueramtshaus 1529, Wedekindsches Haus 1598), Braunschweig<sup>2)</sup>, Halberstadt, Höxter, Hameln, Frankfurt a. M., ferner die Rheinprovinz<sup>3)</sup> und Hessen-Nassau<sup>4)</sup>.

Gleich dem Bürgerhause entwickelte sich das deutsche Rathaus der Renaissance zu stattlicher Würde und Schönheit. Die mittelalterliche Anlage, auch eines Turmes, wurde meist beibehalten; zuweilen beruht der überaus malerische Charakter dieser Bauten auch nur auf der Anfügung eines Renaissanceerkers oder -giebels an den älteren Kern (Abb. 103). Zu den hervorragendsten Neubauten der Zeit gehören die Rathäuser zu Heilbronn (1535),



<sup>1)</sup> C. Lachner, Die Holzarchitektur Hildesheims. Hildesheim 1882.

<sup>2)</sup> H. Pfeifer, Die Holzarchitektur der Stadt Braunschweig. Berlin 1892.

<sup>3)</sup> J. C. Raschdorff, Rheinische Holz- und Fachwerksbauten des 16. und 17. Jahrhunderts. Berlin 1895.

<sup>4)</sup> L. Bickell, Hessische Holzbauten. Marburg 1887—91.

Abb. 100 Hof im Funkschen Haus in Nürnberg

Schweinfurt (1570), von *Nikolaus Hofmann* aus Halle (Abb. 104), und Rothenburg (seit 1572) von *J. Wolf* aus Nürnberg. Den Rathhäusern schließen sich in ihrer Bauweise andere städtische Bauten von gemeinnützigem Charakter an, wie Gymnasien, Spitäler, Lager- und Zeughäuser, selbst in den Befestigungsbauten der Zeit kommt ein künstlerisches Moment zum Ausdruck, wie am besten die berühmten Rundtürme *Georg Ungers* (1554–68) erweisen, die bald ein bekanntes Wahrzeichen der Stadt Nürnberg wurden.

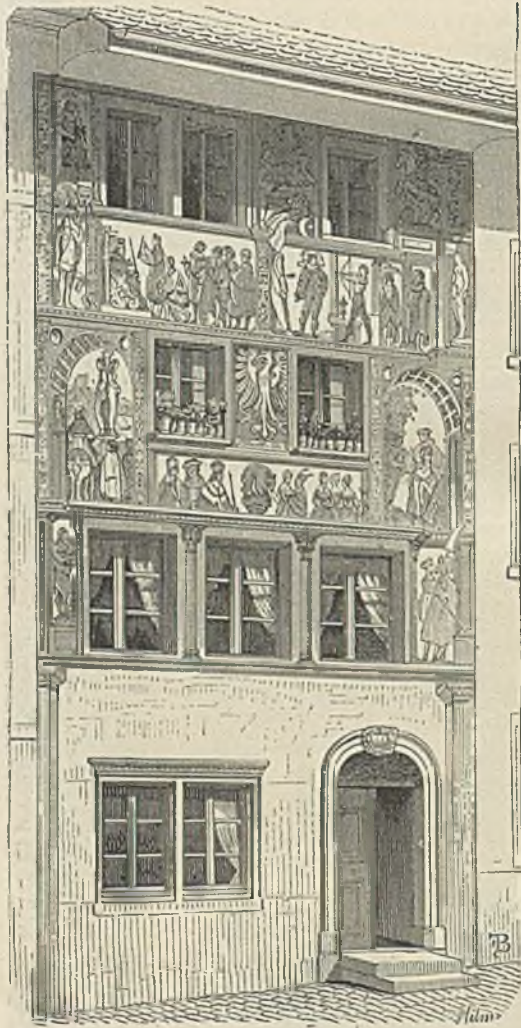


Abb. 101 Haus zum weißen Adler zu Stein a. Rh.

Der Schloßbau blieb doch die monumentalste Aufgabe, welche die Zeit der Baukunst zu stellen hatte. Er entwickelte sich immer freier von fortifikatorischen Rücksichten, obwohl das Vorbild des französischen Schloßbaues mit seinen dicken Ecktürmen sichtlich von Einfluß war, z. B. in Schloß Gottesau (1553). Das Streben nach bequemer Wohnlichkeit macht sich bemerkbar, wenn z. B. im Schlosse zu Baden (seit 1569 von *Kaspar Weinhart* aus Benediktbeuren) ein durchlaufender Korridor die Räume verbindet (Abb. 105). Bei Neuanlagen wurde auf eine regelmäßige Gestaltung des Grundrisses hingearbeitet, der sich im Süden und Osten Deutschlands zumeist um einen mittleren Hallenhof ausbreitet. Wenn hierin offenbar die italienische Palastanlage nachklingt, so bleibt die Gestaltung des Inneren sonst von diesem Vorbilde ziemlich unberührt. Gerade das Haupt- und Prunkstück, der „Große Saal“, zeigt den Gegensatz des Raumgefühls: er ist lang und niedrig, von ungünstigem Verhältnis der Breite zur Höhe, und die meist flache Decke wirkt gerade in ihrer reichen Ausgestaltung drückend (Abb. 106). Kleinere Räume, wie sie sich im Oberstock der Burg

Trausnitz (um 1535) und besonders in Tiroler Schlössern (Tratzberg, Velthurns bei Brixen, Ambras u. a.) erhalten haben, erfreuen dagegen oft durch ihre einfache Schönheit.

Kleinere Schloßbauten aus der Frühzeit des 16. Jahrhunderts sind die Renaissanceeile des Schlosses Neuburg an der Donau, des Schlosses zu Tübingen, Schloß Isenburg zu Offenbach (um 1572 begonnen) u. a. Das erste Beispiel eines umfassenden Neubaues bietet das Alte Schloß zu Stuttgart (seit 1553, unter

Leitung von *Alberlin Tretsch*). Das Äußere schließt sich in der schlichten Gestaltung seiner gewaltigen Mauermassen an den älteren Ostflügel (aus dem 15. Jahrhundert) an; den Hof umgeben in drei Stockwerken flachbogige Säulenhallen, die auch um die runden Treppentürme herumgeführt (Abb. 107), über der Mitte der Nordseite aber im obersten Geschoß sehr wirksam unterbrochen sind.

Architektonisch noch bedeutender war augenscheinlich der Bau des 1846 abgetragenen Lusthauses (von *Georg Beer* 1575—93); ein einfaches Rechteck, von Säulenhallen umgeben, mit runden Ecktürmchen; Freitreppen an den Langseiten führten zum oberen Stockwerk, das einen einzigen, von reich ausgebildeten Fenstern erleuchteten Saal enthielt; im Erdgeschoß umgaben Säulenhallen (vgl. Abb. 98) ein mittleres Wasserbecken; das Ganze, seinem Zweck entsprechend, von reiner, festlich-heitiger Stimmung (Abb. 108).

Noch mehr Festung als Schloß war die Plassenburg bei Kulmbach, seit 1561, von *Kaspar Vischer* unter Mitwirkung der Württemberger *Alberlin Tretsch* und *Blasius Bewart* gebaut. Der schöne Hallenhof erinnert durch den überreichen Flächenschmuck der oberen Stockwerke, die sehr wirksam mit dem einfachen Erdgeschoß kontrastieren, einigermaßen an die sächsisch-schlesische Schule. Noch reicher und phantastischer

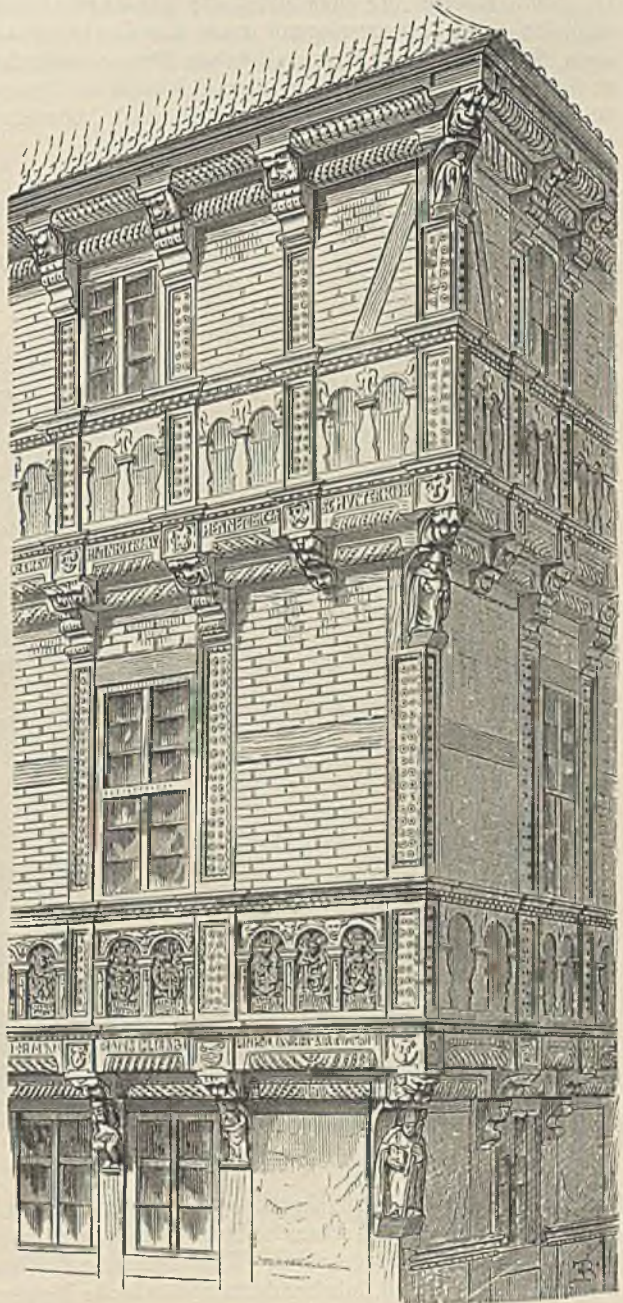


Abb. 102 Renaissance-Fachwerkbau (Schulhof zu Halberstadt)

ist der Hof des Schlosses Schalaburg bei Melk in Österreich (etwa 1530

bis 1601) dekoriert, wo auch das Material der Reliefs, Terrakotta, einen direkten Zusammenhang mit Oberitalien zu bezeugen scheint.

Ein Kapitel für sich bildet die niederdeutsche Renaissance; sie entwickelte sich spät, vorwiegend unter niederländischem Einfluß, und Backstein, Terrakotta und Holzbau blieben für sie vielfach maßgebend. Die Neigung zu figürlichem Zierat und barockem Schwulst im Ornament übertrugen die Niederländer auf ihre Stammesgenossen. In noch höherem Maße als in Süddeutsch-

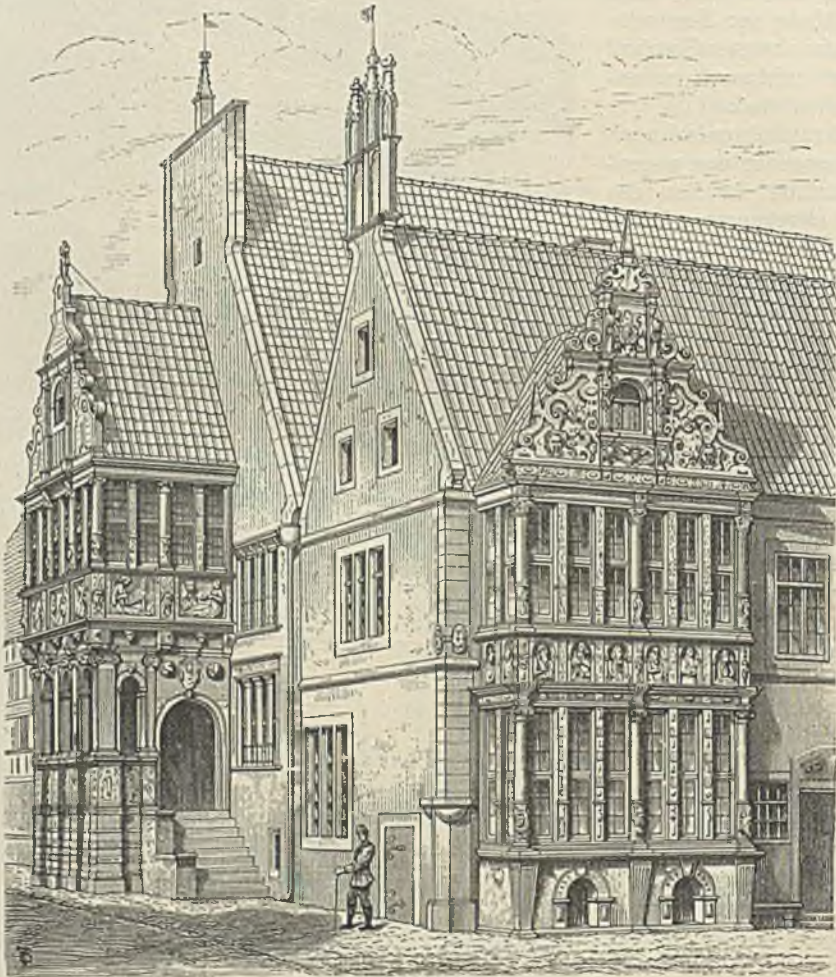


Abb. 103 Rathaus zu Lemgo

land wahrte der Wohnungsbau den festen, aus dem niedersächsischen Bauernhaus entwickelten Typus mit schmaler Straßenfront, geräumiger Diele, den eigentlichen Wohnräumen im Obergeschoß. Eine führende Stellung nimmt Danzig<sup>1)</sup> ein, wo gegen Ende des 16. Jahrhunderts holländische Meister, wie *Gerard* und *Frederik Vroom* aus Haarlem und *Anthonis van Obbergen* aus Mecheln (1586—1611) tätig waren, dieser u. a. der Schöpfer des altstädtischen Rathauses (1587) und des Zeughauses

<sup>1)</sup> *G. Cuny*, Danzigs Kunst und Kultur im 16. u. 17. Jahrh. Frankfurt a. M. 1910.

(1605). Die niederländische Art der Vermischung von Ziegel- und Hausteinbau und die phantastische Ausschmückung der Giebel treten daran charakteristisch hervor (Abb. 109). In anderen Danziger Gebäuden kommt auch die klassizierende Neigung der niederländischen Renaissance zum Ausdruck. Ähnliche Richtungen machen sich in den bürgerlichen Bauten anderer Küstenstädte, wie Bremen, Lübeck,

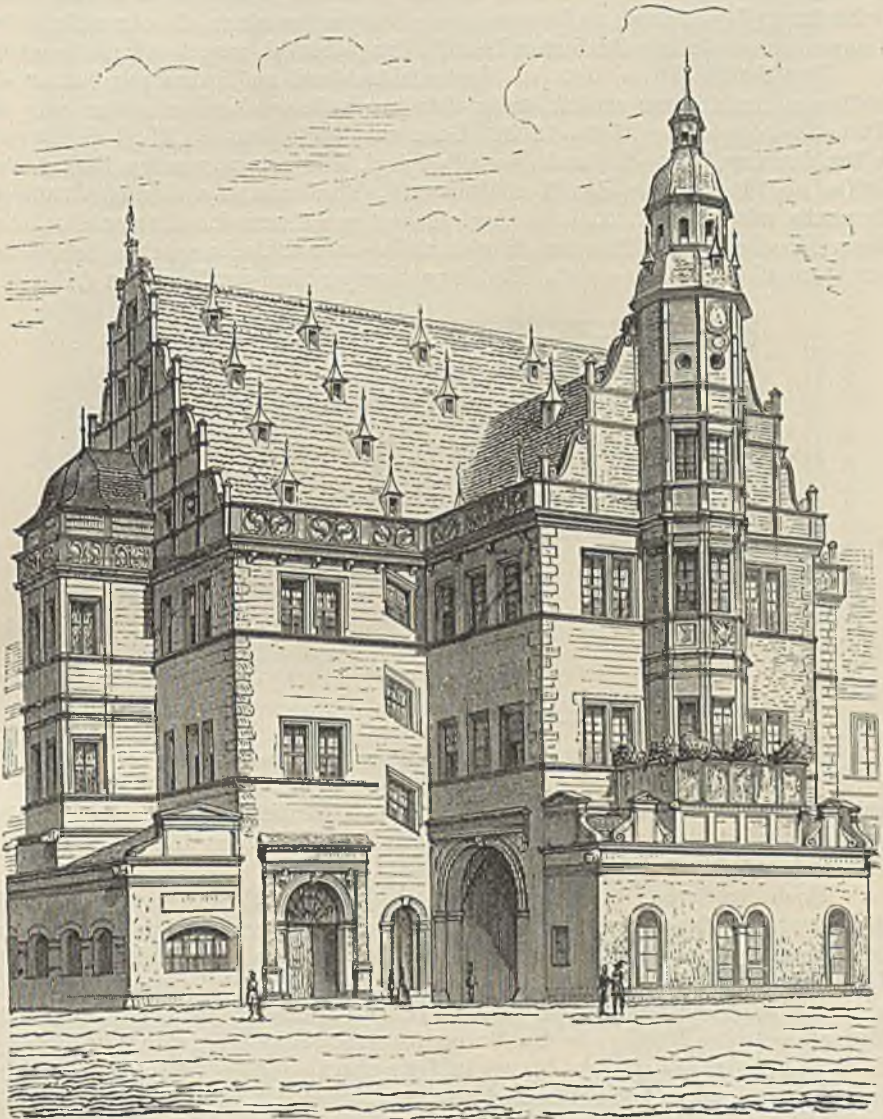


Abb. 104 Rathaus zu Schweinfurt

Emden, geltend. Ins Binnenland hinein folgte der niederländische Einfluß zunächst dem Laufe der Flüsse: die Weser hinauf bis Hameln (Rattenfängerhaus 1602) und Höxter, den Rhein hinauf bis Köln, wo die schöne Rathausvorhalle (um 1569 von *Wilhelm Verniiken* [Abb. 110]) auf belgische Vorbilder zurückgeführt wird.

Den Mittelpunkt einer selbständigen Lokalschule bildet Münster in Westfalen, dessen Stadtweinhaus (um 1615) die dekorative Ausbildung der Fassade auf Giebel und Vorhalle beschränkt zeigt, so wie anderwärts in diesen Gegenden ein von Grund aus aufsteigender Erker den Mittelpunkt der Dekoration zu bilden pflegt (Abb. 103). In den Städten nördlich des Harzes, Braunschweig, Hannover, Minden, herrscht zumeist der Holzbau vor, dessen gedrückte Verhältnisse in der Steinarchitektur (Gewandhaus zu Braunschweig 1590) neben einer oft sehr malerischen Komposition und niederländischer Detailbildung deutlich zum Ausdruck kommen.

Der Schloßbau tritt in Niederdeutschland an Bedeutung hinter die städtische Architektur zurück, trotz einzelner bedeutender Denkmäler, wie der Hämelschenburg (1588—1612). Ganz vereinzelt steht Schloß Güstrow in Mecklenburg, 1558—65 durch *Franz Parr* (vgl. S. 90) erbaut, von fast italienischer Größe und Freiheit in den Verhältnissen<sup>1)</sup>. Italienische und niederländische Elemente mischen sich auch in der eigenartigen Terrakottaarchitektur dieser Epoche, deren Hauptwerk gleichfalls ein mecklenburgisches Schloß ist, der Fürstenhof zu Wismar<sup>2)</sup>. Die feine Komposition der Fassaden (Abb. 111)

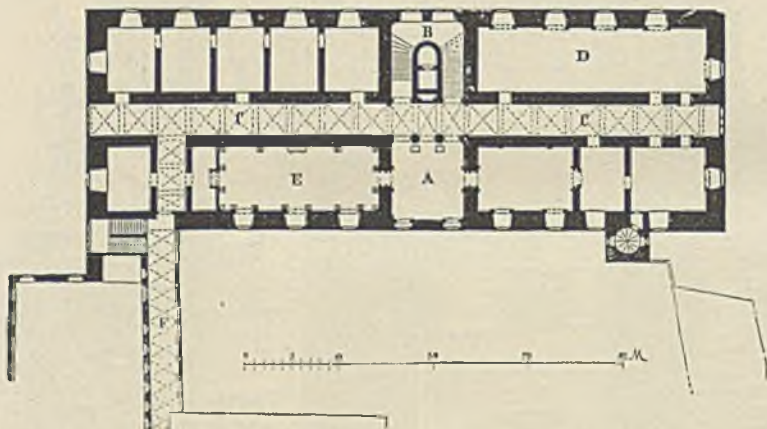


Abb. 105 Grundriß des Obergeschosses im Schlosse zu Baden

weist auf italienische Vorbilder, die Terrakottadekoration aber ging nachweislich aus der Werkstatt des *Stattius von Düren* in Lübeck hervor und kehrt zum Teil auch anderwärts wieder<sup>3)</sup>.

Noch größeren Reichtum als in der Außenarchitektur entfaltete die niederdeutsche Renaissance in der Innendekoration; Holzschnitzerei und Vertäfelung waren hier das bevorzugte künstlerische Ausdrucksmittel. Der Kapitelsaal am Dom zu Münster (gegen 1530) und der Friedenssaal im Rathause daselbst (1587), die Kriegsstube im Lübecker Rathause (1594—1608) und das Fredenhagensche Zimmer im Kaufhause daselbst (1573—85 [Abb. 112]), ferner die Arbeiten des *Albert von Soest*<sup>4)</sup> in Lüneburg (1566—83) und anderwärts sind die hervorragendsten Wanddekorationen. Von Holzdecken bietet die aus dem Schlosse zu Jever (jetzt im Nationalmuseum in München) das künstlerisch bedeutendste Beispiel.

<sup>1)</sup> *A. Hahr*, Die Architektenfamilie Pahr. Straßburg 1908.

<sup>2)</sup> *F. Sarre*, Der Fürstenhof zu Wismar und die norddeutsche Terrakottaarchitektur im Zeitalter der Renaissance. Berlin 1890.

<sup>3)</sup> *R. Struck*, Das alte bürgerliche Wohnhaus in Lübeck. Lübeck 1908.

<sup>4)</sup> *W. Behncke*, Albert von Soest. Straßburg 1901.



Neben allen diesen Versuchen, die welsche Bauweise den heimischen Bedürfnissen und Gewohnheiten anzupassen, trat bald nach der Mitte des 16. Jahrhunderts auch eine architektonisch strengere Richtung hervor, die im Sinne der

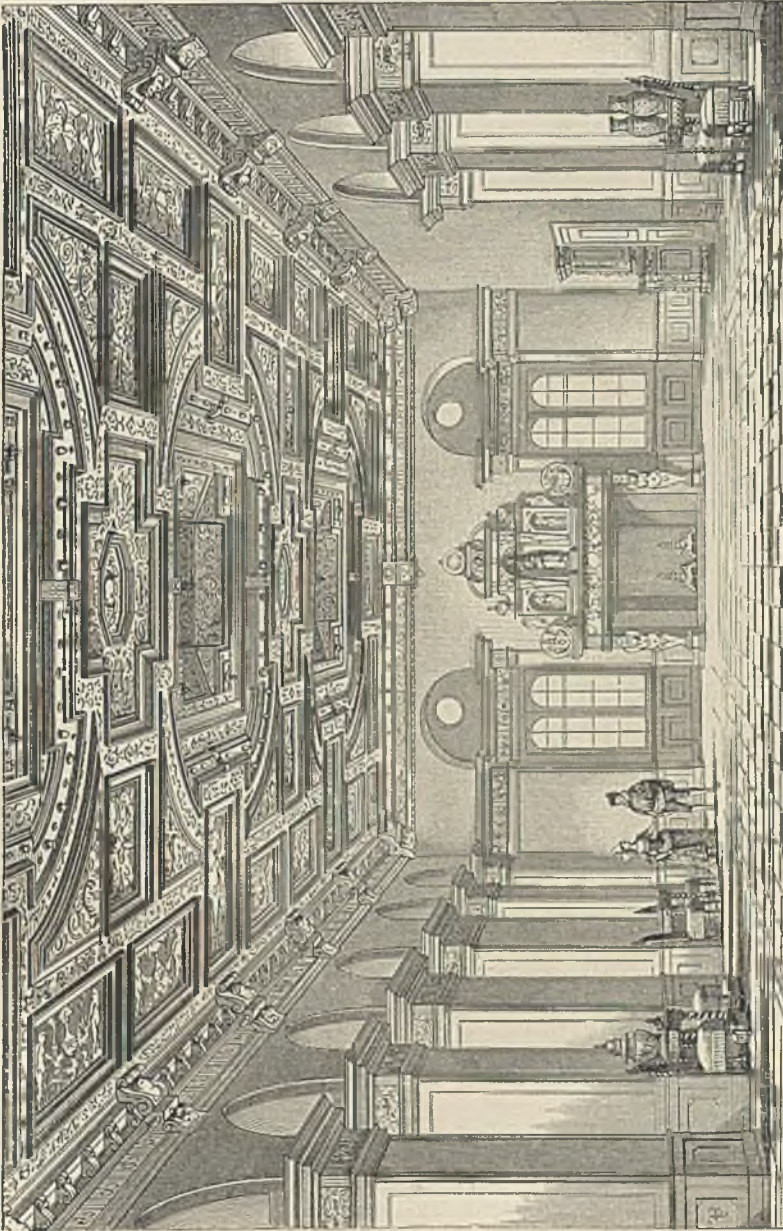


Abb. 106 Großer Saal im Schlosse zu Heiligenberg

italienischen Theoretiker größere Regelmäßigkeit und Monumentalität anstrebte. Eingeleitet wurde sie 1542 durch das Erscheinen einer hochdeutschen Ausgabe der holländischen Bearbeitung des Serlioschen Lehrbuches (vgl. S. 56) und durch die

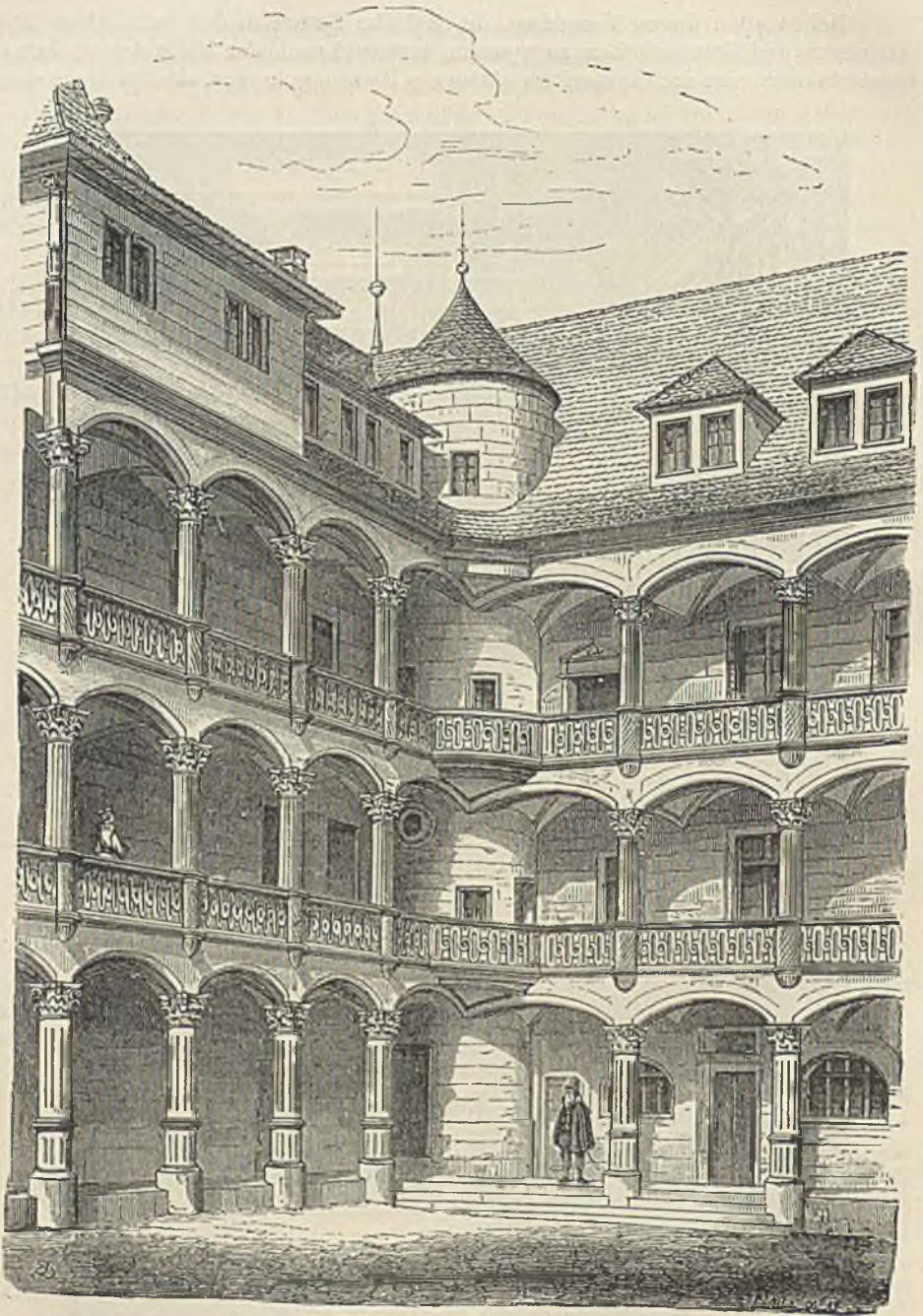


Abb. 107 Hof des Alten Schlosses zu Stuttgart

Vitruvübersetzung des *Walter Rivius* (Nürnberg 1548); bereits 1550 machte der Steinmetz *Hans Blum*<sup>1)</sup> in seiner „kunstmäßigen Beschreibung von dem Gebrauch

<sup>1)</sup> *E. v. May*, Hans Blum von Lohr am Main, ein Bautheoretiker der deutschen Renaissance. Straßburg 1909.

der fünf Säulen“ sich die neue Quelle der Belehrung zunutze. Ihrer praktischen Verwertung hat die eingewurzelte Neigung der Deutschen zu phantastischen Formspielereien und der Mangel an strengem Stilgefühl — wie sie charakteristisch in des Straßburger Malers *Wendel Dietterlin*<sup>1)</sup> „Architectura“ (Nürnberg 1598) hervortritt — gar bald eine Richtung auf barocke Überfülle gegeben. Nicht allzu groß ist die Zahl der Werke, in denen der auf Größe und Reinheit der architektonischen Komposition gerichtete Sinn über alle Willkür der Einzelbehandlung triumphiert. Unter ihnen wird das Heidelberger Schloß<sup>2)</sup> immer voran stehen, heute eine vom Zauber der Romantik umwobene Ruine, architekturgeschichtlich betrachtet ein Konglomerat von Werken der Spätgotik, wie der verschiedenen Epochen der Renaissance. Der Frührenaissance

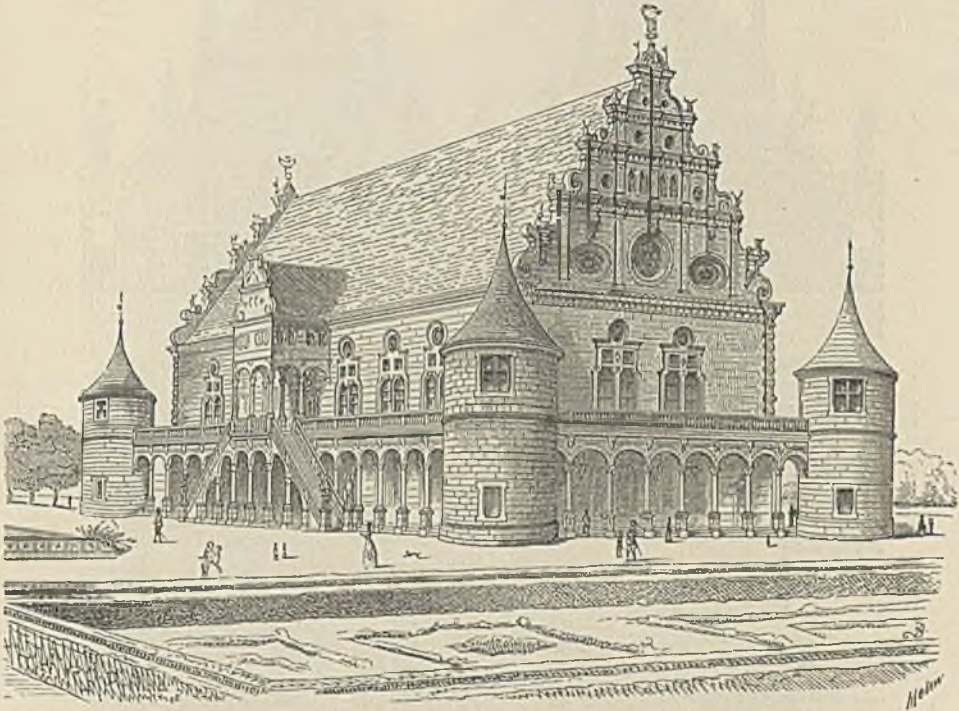


Abb. 108 Das ehemalige Lusthaus zu Stuttgart

gehört der schlichte „gläserne Saalbau“ des Pfalzgrafen Friedrich II. (1544—56) an; sein Nachfolger Otto Heinrich (1556—59) förderte hauptsächlich den nach ihm benannten Bau an der Ostseite des Schloßhofes (vollendet 1563), der aber vielleicht gleichfalls schon um 1546 begonnen worden war. Den ursprünglichen Entwurf schreibt man neuerdings mit guten Gründen *Peter Flötner* (vgl. S. 94) zu; er ist dann bei der späteren Wiederaufnahme des Baues erheblich verändert und entstellt worden. Die allein erhaltene Fassade (Abb. 113) ist dreigeschossig und durch ein System von Pilaster- und Halbsäulenordnungen

<sup>1)</sup> *K. Ohnesorge*, *Wendel Dietterlin*, Maler von Straßburg. Leipzig 1893. — Neue Ausgabe der „Architectura“. Lüttich 1862.

<sup>2)</sup> *J. Koch* und *F. Seitz*, *Das Heidelberger Schloß*. Darmstadt 1891. — Vgl. *B. Kossmann*, *Der Ostpalast, sog. Otto-Heinrich-Bau zu Heidelberg*. Straßburg 1904. — *A. Haupt*, *P. Flettner*, *der erste Meister des Otto-Heinrich-Baues zu Heidelberg*. Leipzig 1904.

in je fünf Doppeltraversen gegliedert, deren jede zwei Fenster und dazwischen eine Statuennische umfaßt. Das Erdgeschoß überwiegt in der Höhenrichtung und durch entsprechend reiche Ausbildung der Fenster und des triumphbogenartigen Portals. Die Abstufung der Geschosse unter sich im Ganzen wie in den — sehr sorgfältig ausgeführten — Einzelheiten ist überaus fein. „Was die nordische Renaissance ihren Lebensbedingungen gemäß in der harmonischen Gestaltung einer nach Ordnungen aufgebauten Fassade erreichen konnte, ist hier erreicht.“

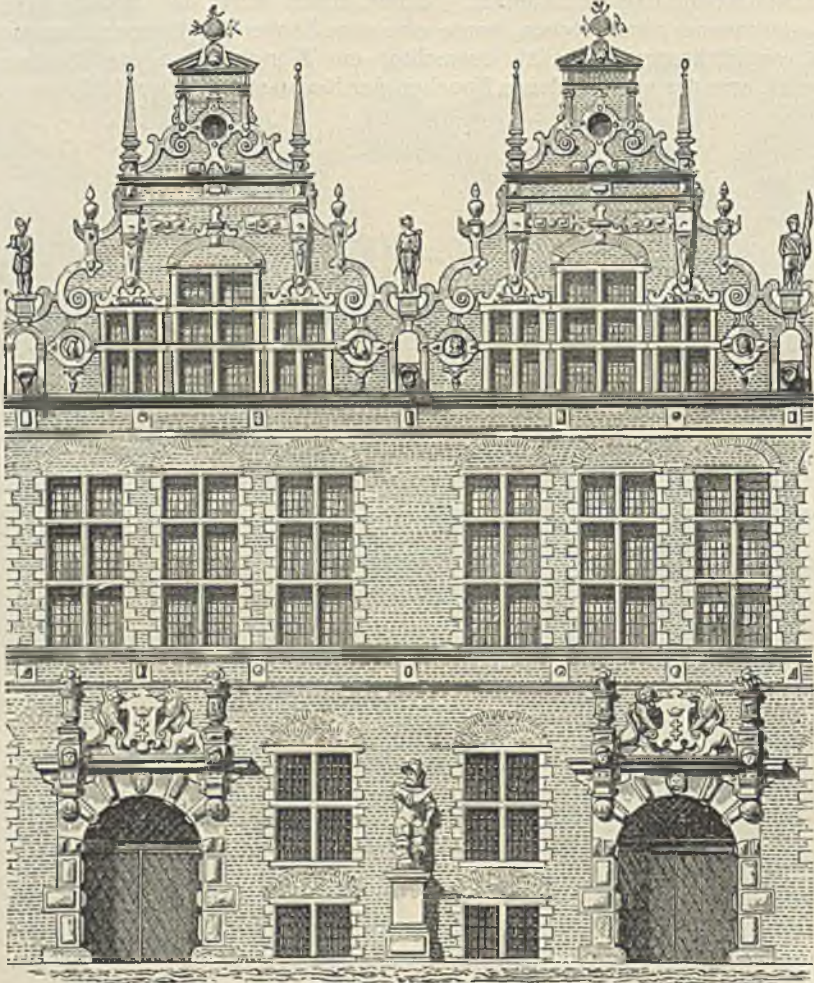


Abb. 109 Hintere Fassade des Zeughauses zu Danzig

Der Fassade des mehr als dreißig Jahre später (1601) begonnenen Baues Friedrichs IV. liegt dieselbe Konzeption zugrunde (Abb. 114), aber mit neuer stürmischer Kraft zu einem konsequenteren Ausdruck architektonischer Größe gesteigert; das strukture Gerüst und die Betonung der Vertikalen überwiegt — durch Verkröpfung der Gesimse, durch Hineinbeziehung der Statuennischen in die architektonische Gliederung — den zierlichen Schmuck der Flächen und Umrahmungen; die beiden Zwerchgiebel schließen diese Fassade organischer ab als die des Otto-Heinrich-Baues, der sie einst gleichfalls nicht fehlten. Das

Detail ist derber und ganz in den Charakter des Kartuschen- und Rollwerks hinübergeleitet.

Während der Architekt des Otto-Heinrich-Baues zweifelhaft bleibt — an der Ausführung waren ein niederländischer Bildhauer *Anthony* († 1558) und als sein Nachfolger *Alexander Colin* aus Mecheln (1526—1612) hauptsächlich tätig —, ist

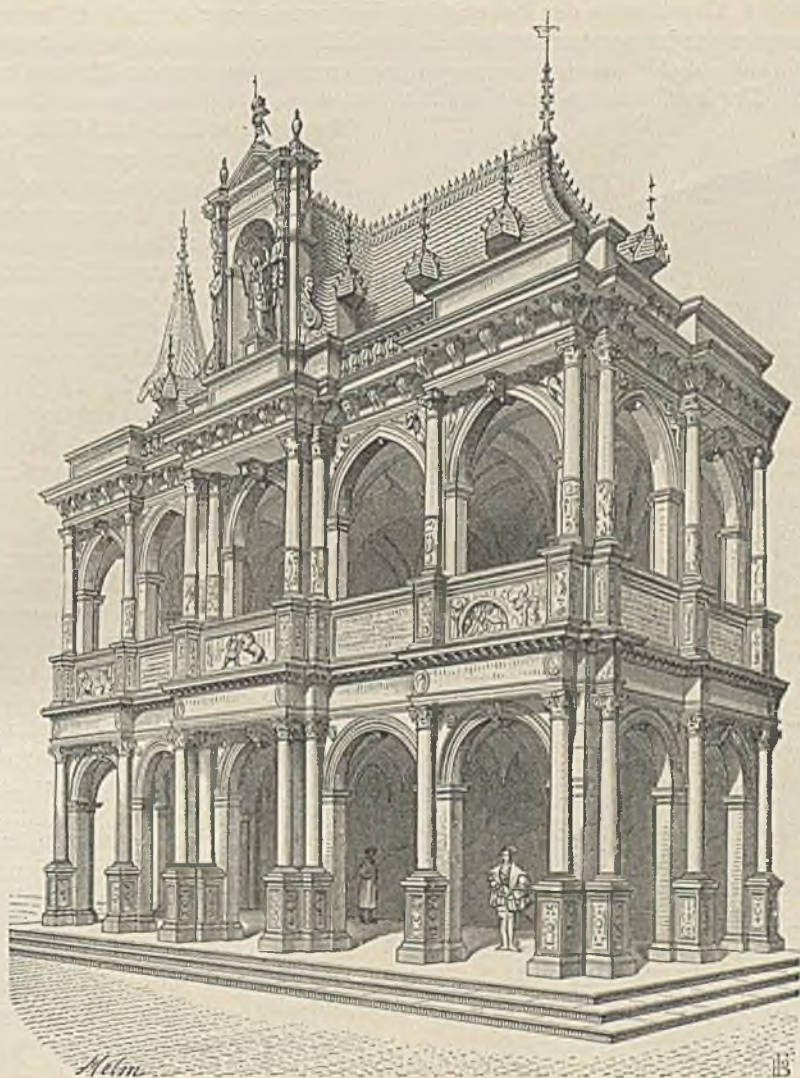


Abb. 110 Rathausvorhalle zu Köln

als Meister des Friedrichbaues *Johann Schoch* († 1631) bekannt, neben *Daniel Specklin*, der um 1585 die Fassade des alten Rathauses zu Straßburg entwarf, der Hauptmeister der Straßburger Architektenschule. Aus ihr ging auch *Georg Riedinger* hervor, der Baumeister des großartigen Schlosses von Aschaffenburg (1605 bis 1613)<sup>1)</sup>, und der gleichen Richtung gehören das Schloß Gottesau in

<sup>1)</sup> O. Schulze-Kolbitz, Das Schloß zu Aschaffenburg. Straßburg 1905.

Baden (seit 1588) und die Würzburger Renaissancebauten an: ein räumlich beschränkter, aber architektonisch groß gedachter Flügelbau am Rathause sowie die Universität (1582—91) mit eingebauter Kirche, die, für den Jesuitenorden errichtet, hier auf deutschem Boden doch fühlbar Elemente der Gotik und sogar des protestantischen Kirchenbaues der Zeit aufnimmt; drei Reihen von Emporen, im strengen Klassizismus der italienischen Hochrenaissance ausgeführt, begleiten übereinander das langgestreckte hohe Mittelschiff, das ein Kreuzgewölbe bedeckt; die halbrund geschlossenen Fenster sind noch mit spätgotischem Maßwerk ausgestattet. Das kurfürstliche Schloß zu Mainz, dessen 1626 begonnener Bau sich bis gegen das Ende des Jahrhunderts hinzog, steht bereits auf dem Übergange zum eigentlichen Barock.

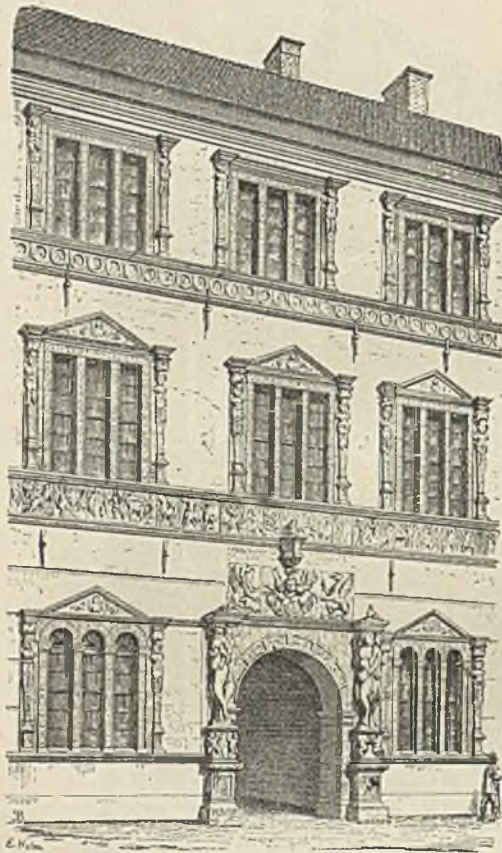


Abb. 111 Fassade des Fürstenhofes zu Wismar

Wenn diese Bauten fast alle von deutschen Meistern entworfen oder wenigstens ausgeführt sind und den nationalen Grundzug keineswegs verleugnen, so gehören andere ihrer Entstehung und ihrem ganzen Charakter nach eher der italienischen Renaissance auf deutschem Boden an. Es sind meist fürstliche Bauunternehmungen, geschaffen von Italienern oder italienisierten Niederländern, und sie haben das Gemeinsame, daß von der Eigenart des Volkes, in dessen Mitte sie entstanden, wenig in sie übergegangen ist, und sie auf die weitere Kunsttätigkeit des Landes daher auch so gut wie keinen Einfluß gewonnen haben. Die ganze äußerlich so blendende Renaissance Ungarns und Polens ist von dieser Art<sup>1</sup>. Nach Krakau, an den prunkliebenden Hof der Jagellonen, kamen schon sehr früh italienische Künstler, und die Heirat Sigismunds I. mit Bona Sforza (1516) scheint noch stärkeren Zuzug veranlaßt zu haben. Den Umbau des alten Königsschlusses auf dem Wawel begann 1510 der Florentiner *Francesco Lora*

(della Lora) und vollendete sein Landsmann *Bartolommeo Berecci*, der auch (von 1519 an) die Jagellonenkapelle am Dom ausführte, wohl das prächtigste italienische Werk nördlich der Alpen. Der Arkadenhof des Dekanatshauses in Krakau (1592) und die Kapelle der Familie Firlej in Bejsce sind weitere hervorragende Leistungen dieser italienischen Architekten- und Dekorationsschule in Polen. Auch die Renaissance in Österreich und Böhmen erwuchs zum guten Teil auf diesem

<sup>1</sup> *A. Przedziecki* und *E. Rastawiecki*, *Monuments du Moyen-Age et de la Renaissance dans l'ancienne Pologne*. Warschau 1853—61. — *S. Odrzywołski*, *Die Renaissance in Polen*. Wien 1899. — Vgl. *L. Lepszy*, Krakau. Leipzig 1906.

Grunde. In Prag beschäftigte Ferdinand I. seit 1534 eine ganze italienische Künstlergruppe, der das schöne Belvedere (1536) und die zierliche Innendekoration des Lustschlosses Stern ihre Entstehung verdanken. Aus der Spätzeit ist die großartige Gartenhalle des Wallensteinschen Palastes (1629 von *Giovanni Marini*) zu nennen. Weiterhin sind das zierliche Schloß Spital an der

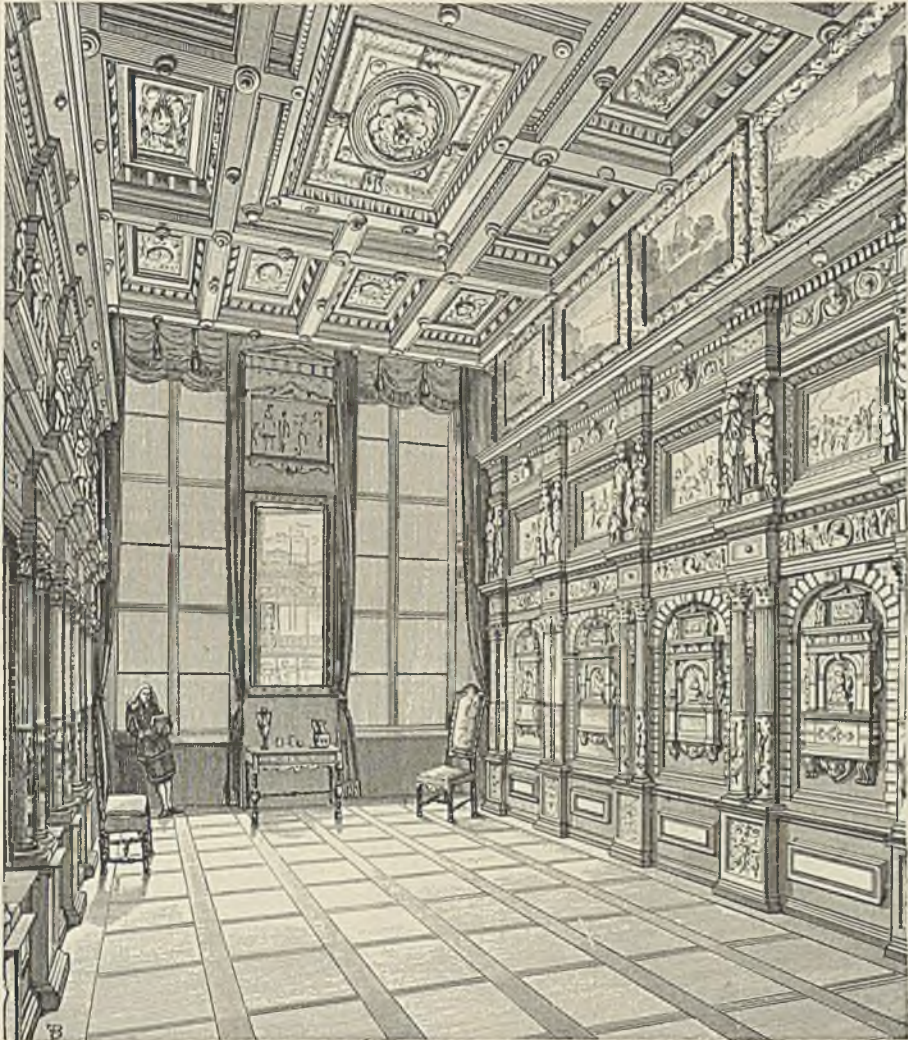


Abb. 112 Fredenhausen'sches Zimmer im Kaufhause zu Lübeck

Drau und die Innendekoration von Schloß Ambras in Tirol Werke italienischer Künstler, ebenso der größte Teil des Schlosses zu Landshut (1536—43 von *Antonelli* aus Mantua, einem Schüler Sanmicchelis). In der Schweiz (Geltenzunthaus in Basel 1578) und in Augsburg sind solche rein italienische Werke natürlich gleichfalls vertreten; an der inneren Ausschmückung des Fuggerschen Palastes (Abb. 115) war nach 1570 nachweislich eine Reihe italienischer Künstler

beteiligt, deren Schule sich dann auch in der Dekoration der Burg Trausnitz bei Landshut und des Antiquariums und Grottenhofs der Residenz zu München verfolgen läßt. Sonst zogen die bayrischen Kurfürsten zum Bau ihrer Residenz<sup>1)</sup> in München vor allem zwei niederländische Künstler heran, die aber als Schüler *Vasaris* die Gedanken- und Formenwelt der italienischen Spätrenaissance sich zu

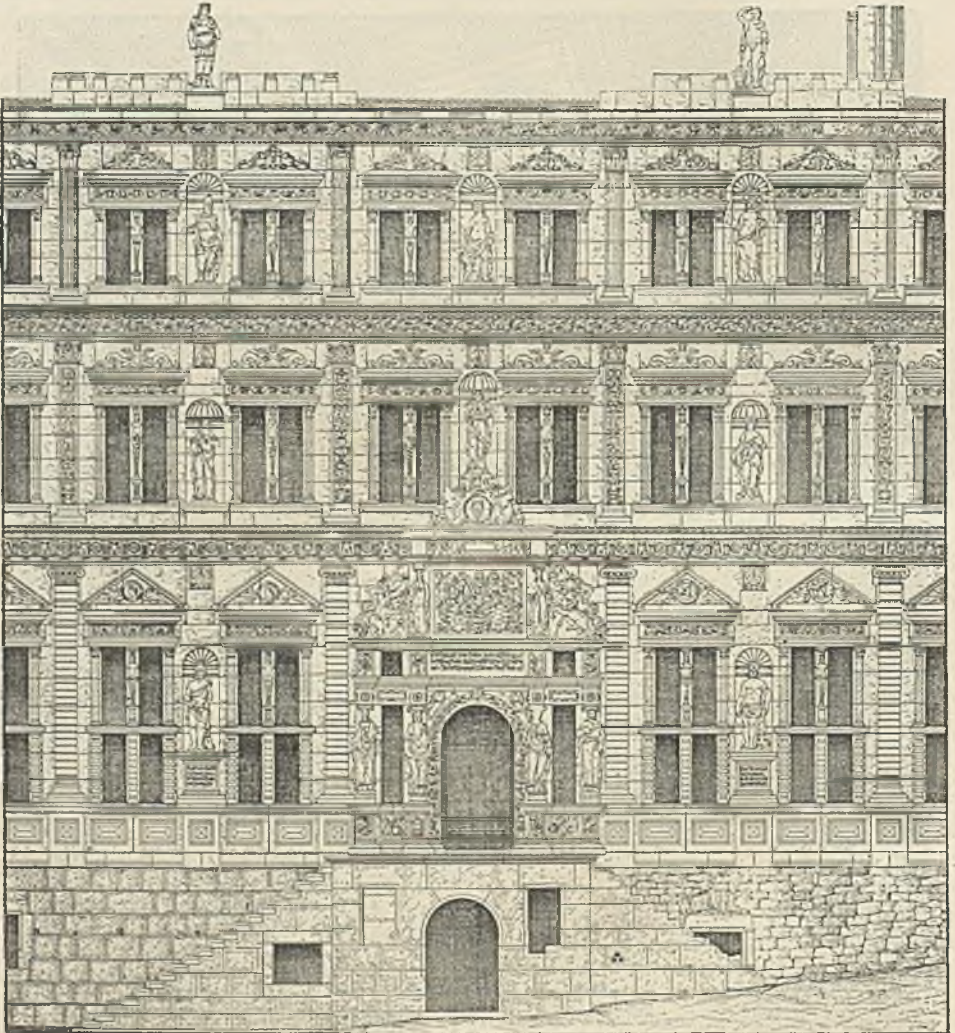


Abb. 113 Front des Otto-Heinrich-Baus vom Schlosse zu Heidelberg

eigen gemacht hatten: *Friedrich Sustris* und *Peter Candid*<sup>2)</sup>. Ersterem verdankt wahrscheinlich die großartige Hofkirche (1538–97 in freier Nachahmung des Gesü zu Rom erbaut) ihre Entstehung. Der Kaiserbau der Residenz

<sup>1)</sup> *G. F. Seidel* und *Ch. Häutle*, Die kgl. Residenz in München. Leipzig 1880. Vgl. *Trautmann* und *Aufleger*. Altmünchen in Wort und Bild. München 1897. — *O. Aufleger*, Münchener Renaissance (Lichtdrucke). München 1886. — *A. Weese*, München. Leipzig 1906.

<sup>2)</sup> *J. Kée*, Peter Candid. Leipzig 1885.



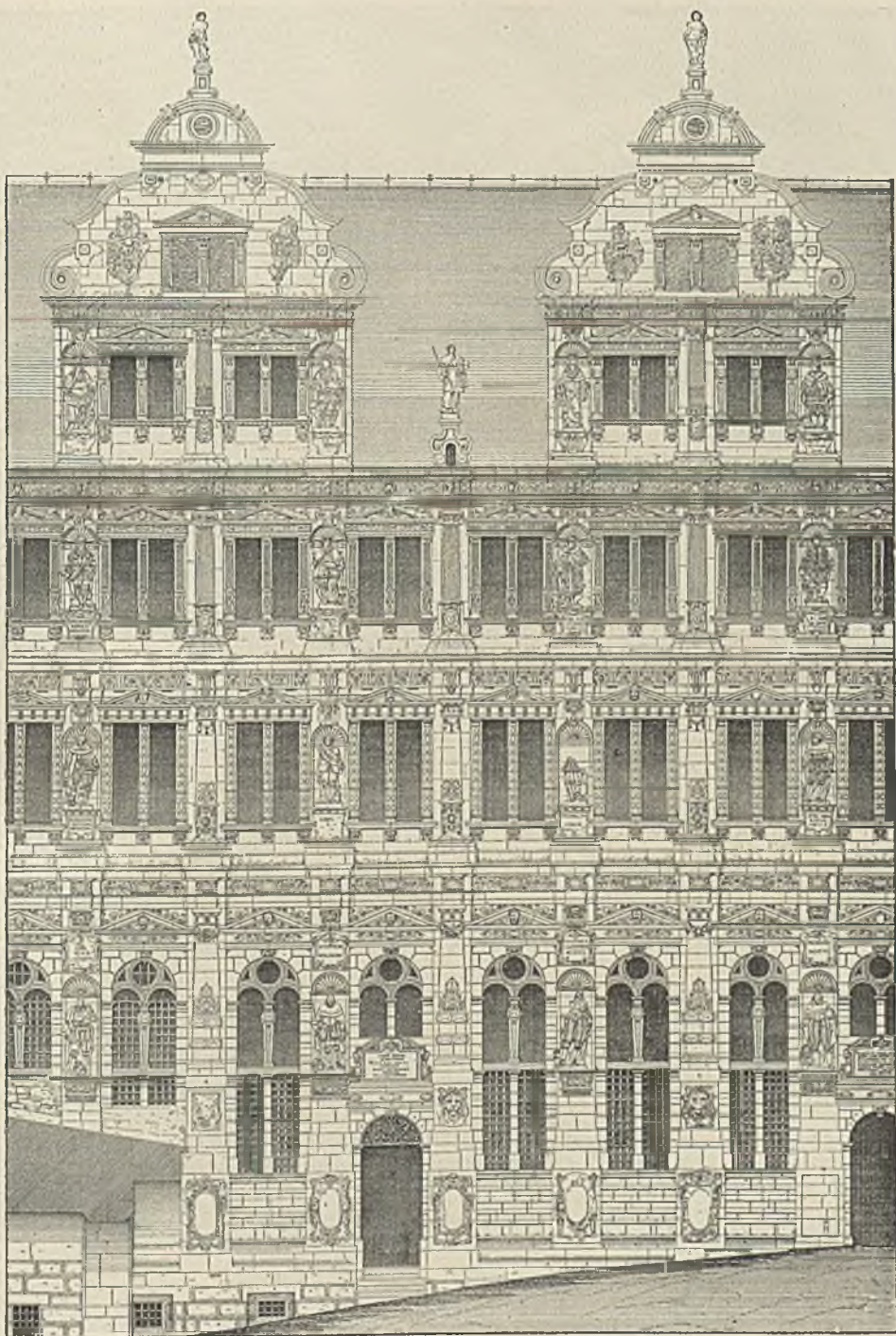


Abb. 114 Südfront des Friedrichsbaues vom Schlosse zu Heidelberg

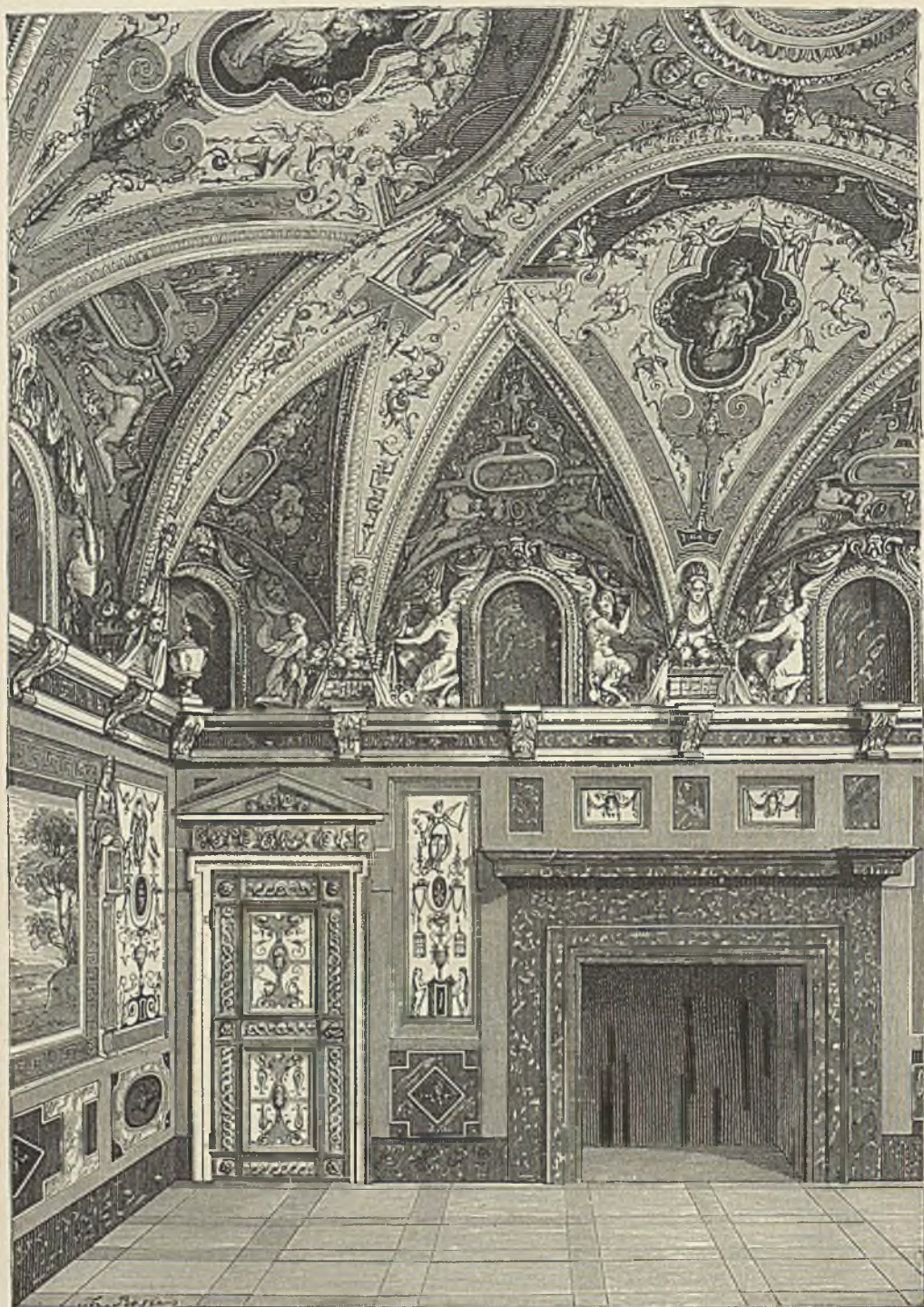


Abb. 115 Badezimmer im Fuggerhause zu Augsburg

(1611—19) ist in seiner Anlage und Ausführung das reifste und abgeklärteste Werk dieser Münchener Renaissance und gibt höchstens durch die etwas gedrückten Verhältnisse seine Entstehung auf deutschem Boden zu erkennen.

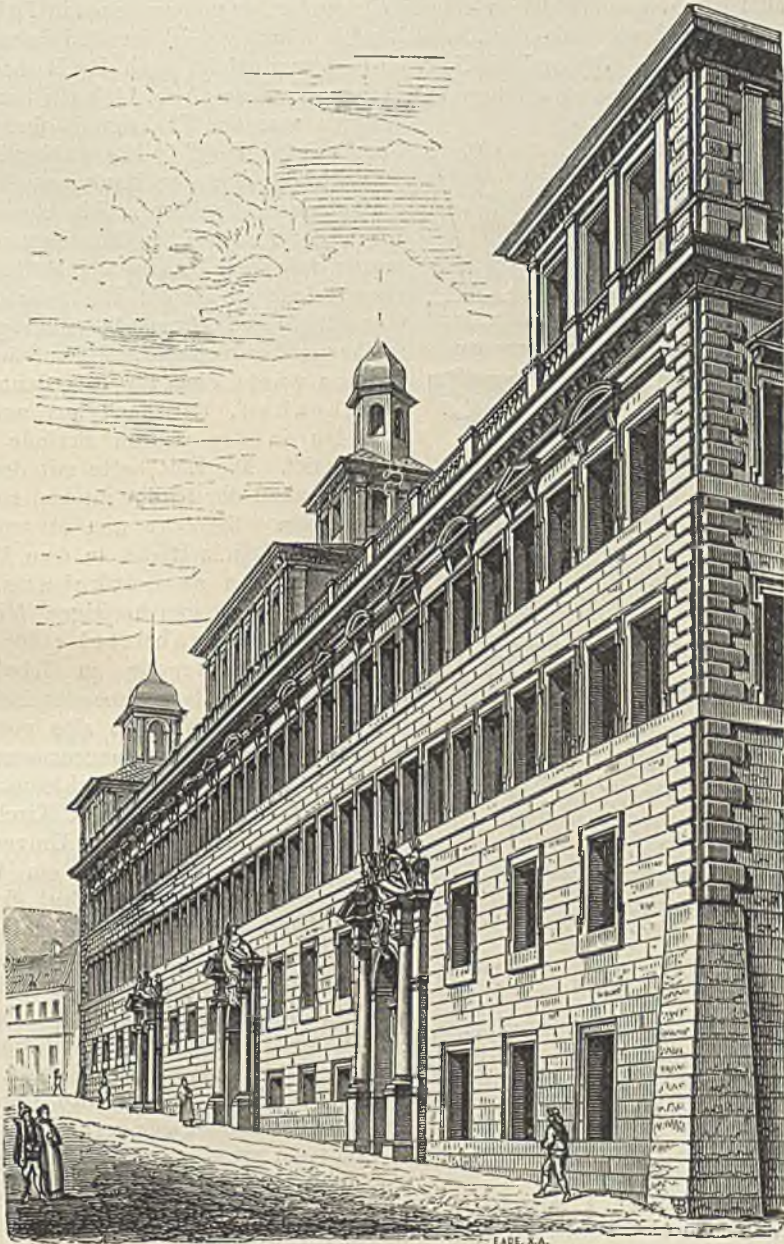


Abb. 116 Fassade des Rathauses zu Nürnberg

Selbständiger hielten sich immer noch die in Deutschland selbst geborenen Architekten, welche dem überwältigenden Vorbilde *Palladios* folgten: *Elias Holl* (1573—1646) und *Heinrich Schickhardt* (1558—1634). Jener hat durch Werke wie

das Zeughaus, das Rathaus<sup>1)</sup> (1615—20) u. a. die architektonische Physiognomie seiner Vaterstadt Augsburg bestimmt, dieser<sup>2)</sup> nach sorgfältigen Studien in Italien und Frankreich durch Anlage ganzer Städte, wie Mömpelgard und Freudenstadt, zahlreicher Kirchen und Schlösser eine einzig großartige und umfassende Tätigkeit entfaltet. Sein Hauptwerk, der „Neue Bau“ in Stuttgart, ist im 18. Jahrhundert abgetragen worden. Dieser Palladianischen Richtung gehört auch das Rathaus zu Nürnberg<sup>3)</sup> an, dessen strenge und ernste Fassade (Abb. 116) ein beredtes Zeugnis von der Tüchtigkeit ihres Erbauers *Jakob Wolff* († 1620) ablegt.

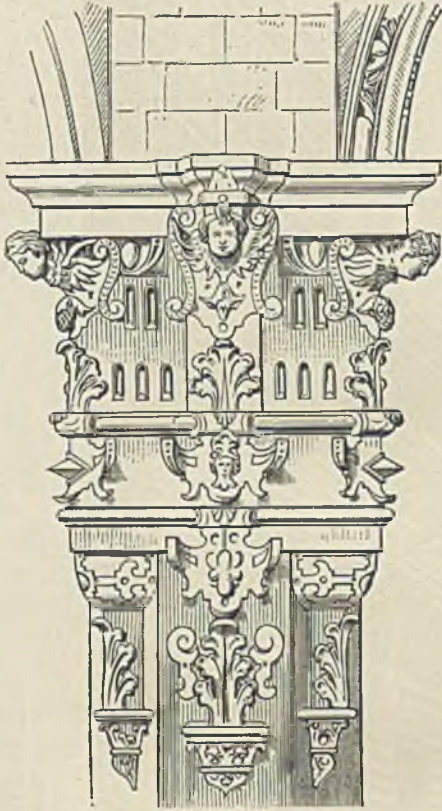


Abb. 117 Pfeilerkapitell aus der Marienkirche zu Wolfenbüttel

Als die deutsche Baukunst für die Aufnahme der großen architektonischen Ideen der italienischen Renaissance reif wurde, war diese bereits in ihre Spätzeit eingetreten; so ist die Hochrenaissance eines Sangallo, Bramante u. a. spurlos an ihr vorübergegangen. Am verhängnisvollsten wurde dies für den deutschen Kirchenbau, der auch aus anderen Gründen in der ganzen Periode sehr zurücktritt. Die Zeit hatte mit dem inneren Neubau der Kirche zu viel zu tun. „Exemplum religionis, non structurac“ steht deshalb mit Recht an dem Frieze der Stadtkirche zu Bückeburg, die neben der etwa gleichzeitigen Marienkirche zu Wolfenbüttel (1608—60) und der Schloßkapelle zu Liebenstein (1590) ein bezeichnendes Beispiel ist für die Art, wie die alte gotische Strukturform mit Renaissanceornamenten willkürlich und spielerisch umkleidet wird (Abb. 117). Immerhin ist die Kirche zu Wolfenbüttel, gleich der Universität zu Helmstedt (1592—97) ein Werk des tüchtigen Baumeisters *Paul Franke*, groß gedacht und durch bedeutende Verhältnisse ausgezeichnet. In der Gesamtanlage kommt auch der Protestantismus über die weiträumige gotische Hallen-

kirche nicht hinaus; einzelne Versuche zur Neugestaltung, wie die seltsame, im Winkel umgebogene Kirche *Schickhardts* in Freudenstadt blieben ohne Einfluß. Aber auch der Katholizismus knüpfte, wie die interessante Jesuitenkirche in Köln (1618—22) zeigt, zunächst gern an das Planschema der Gotik an und gelangte erst im vollen Strome der Barockkunst zu grundlegenden neuen Ideen.

<sup>1)</sup> *L. Leybold* und *A. Buff*, Das Rathaus der Stadt Augsburg. Berlin, o. J. Vgl. *J. Baum*, Die Bauwerke des Elias Holl. Straßburg 1908.

<sup>2)</sup> *W. Heyd*, Handschriften und Handzeichnungen des herzogl. württemb. Baumeisters Heinrich Schickhardt. Stuttgart 1902.

<sup>3)</sup> *E. Mummenhof*, Das Rathaus in Nürnberg. Nürnberg 1891.



Abb. 118 Wundertat des hl. Antonius Relief von Donatello am Hochaltar im Santo zu Padua

### DRITTES KAPITEL

## Die bildende Kunst Italiens im 15. Jahrhundert

### I. Die Bildnerei<sup>1)</sup>

Die alles bezwingende Kraft der italienischen Renaissance beruht nicht zum geringsten Teile darauf, daß der neue Geist alle Gebiete des künstlerischen Schaffens gleichmäßig durchdrang, ja daß von einem Punkte eigentlich der gesamte Aufschwung in der Architektur, Plastik und Malerei ausging, von Florenz. Auch die Geschicke der bildenden Kunst Italiens im 15. Jahrhundert werden hauptsächlich durch solche Meister bestimmt, die in Florenz tätig waren oder hier wenigstens ihre entscheidenden Anregungen erfahren hatten. So knüpft die neue Kunstentwicklung unmittelbar dort an, wo sie im Zeitalter *Andrea Pisanos* und *Giottos* sich entfaltet hatte.

Für die Geschichte der florentinischen Plastik<sup>2)</sup> gilt dies sogar in einem noch engeren Sinne. Denn die ersten bedeutenden Werke der neuen Kunst wurden zu dem gleichen Zwecke geschaffen wie das Hauptwerk dieser Kunst im 14. Jahrhundert, die Bronzetür *Andrea Pisanos* am Baptisterium. Um einen Künstler ausfindig zu machen, der fähig wäre, das zweite, nördliche Portal des Baptisteriums mit einer jenes Meisterwerks würdigen Bronzetür zu schmücken, wurde im Jahre 1400 eine Konkurrenz ausgeschrieben. Aus ihr ging als Sieger hervor *Lorenzo Ghiberti* (1378—1455), ein bis dahin als Maler und Goldschmied

<sup>1)</sup> *W. Bode*, Die italienische Plastik. 4. Aufl. Berlin 1905. (Handbücher der Kgl. Museen.) Vgl. auch *A. Venturi*, Storia dell' Arte italiana. Vol. VI: La scultura del Quattrocento. Milano 1908.

<sup>2)</sup> Denkmäler der Renaissanceskulptur Toscanas, in historischer Anordnung unter Leitung von *W. Bode* herausgegeben von *W. Bruckmann*. München (Lichtdrucktafeln mit Text). — *W. Bode*, Florentiner Bildhauer der Renaissance. 3. Aufl. Berlin 1911.

tätig gewesener junger Künstler. Seine Konkurrenzarbeit (Abb. 120) und die eines Mitbewerbers, des *Filippo Brunelleschi* (Abb. 119) haben sich erhalten; sie stellen, der Vorschrift gemäß, beide in einer gotischen Umrahmung, wie sie auch die Reliefs an der älteren Tür umschloß, das Opfer Abrahams dar. Der Arbeit *Ghibertis* verschaffte die ideale Schönheit der Gestalten, ihre einheitlichere Zusammenordnung im Raum und die größere Technik im Bronzezug den Beifall der Preisrichter, während uns heute ein Moment des Fortschritts über das gotische Schema hinaus noch mehr in der schärferen psychologischen Charakteristik und der



Abb. 119 Opfer Abrahams von Brunelleschi



Abb. 120 Opfer Abrahams von Ghiberti

dramatischen Zuspitzung von *Brunelleschi*s Komposition enthalten erscheint, trotz der härteren Formen und der mangelhaften Gesamtwirkung. *Ghiberti* führte von 1403 bis 1424 die Bronzetür aus, die genau nach dem Vorbilde *Andrea Pisano*s in den acht unteren Feldern die Einzelgestalten der vier Evangelisten und vier Kirchenväter, in den zwanzig oberen die Geschichte Christi von der Verkündigung bis zur Ausgießung des hl. Geistes enthält. Sie steht nicht bloß durch diesen engen Anschluß an das ältere Werk auf der Grenzscheide zwischen Gotik und Renaissance. Jener gehört noch manches Konventionelle in Haltung, Gebärde

und Gewandung der Figuren, auf diese weist bereits der innere und äußere Reichtum der Motive und des Ausdrucks sowie die meisterhafte Abwägung der Komposition<sup>1)</sup> hin, die überall ein als räumliches Ganze erfaßtes Bild zu geben trachtet (Abb. 121). Der Reliefstil Andrea Pisanos erscheint durch mannigfaltigste Abstufung zwischen Hoch und Flach unendlich verfeinert. Die Bewunderung, die das vollendete Werk allgemein errang, verschaffte Ghiberti sofort den Auftrag auf die dritte Bronzetür für das Baptisterium, die dem Dom gegenüber gelegene; sie ist sein eigentliches Meisterwerk geworden, und seitdem Michel-

angelo sie als würdig bezeichnete, „die Pforte des Paradieses zu schmücken“, weltberühmt. Ursprünglich ganz ähnlich angelegt wie die früheren Türen<sup>2)</sup>, erwuchs sie im langen Verlaufe der Arbeit (1425—52) zu einer weitgrößartigen Disposition: nicht mehr in vierzehn kleine Felder ist jeder Türflügel zerlegt, sondern aus je fünf großen Bildtafeln innerhalb eines mit Laubwerk, Köpfen und Statuen reich geschmückten Rahmens zusammengesetzt. Jede Tafel enthält — nach der allmählich durchgreifend veränderten Auswahl des Humanisten Lion-



Abb. 121 Relief von Ghiberti an der Nordtür des Baptisteriums zu Florenz

Liorenzo Bruni — eine „Historie“ aus dem Alten Testament. Dabei läßt sich auch insofern eine bestimmte Entwicklung erkennen, als die beiden ersten Tafelpaare die Geschichten Adams und Evas und der Erzväter je in einer Reihe von Szenen darstellen, die auf weitem landschaftlichem Grunde verteilt sind, während das mittlere Tafelpaar zwar dieses Nebeneinander zeitlich aufeinander folgender Ereignisse beibehält, ihnen aber durch groß gedachte Architekturhintergründe einen

<sup>1)</sup> A. Schmarsow, Ghibertis Kompositionsgesetze an der Nordtür des Florentiner Baptisteriums. Leipzig 1899.

<sup>2)</sup> H. Brockhaus, Forschungen über Florentiner Kunstwerke. Leipzig 1902.



Abb. 122 Statue des hl. Stephanus von Ghiberti

strenger geschlossenen Rahmen gibt, die vier letzten Tafeln endlich (vgl. die Kunstbeilage) im wesentlichen immer nur eine figurenreiche Hauptszene enthalten. Die letzte derselben, die Begegnung zwischen Salomo und der Königin von Saba vor dem Tempel zu Jerusalem, der einem idealen Querschnitt des Florentiner Doms nachgebildet ist, gleicht in ihrem Aufbau völlig einem der großen historischen Wandgemälde, wie sie die gleichzeitige Malerei schuf: ganz allmählich hat sich der Übergang zur malerischen Kompositionsweise für die Reliefplastik vollzogen. Natürlich brauchte diese hierfür eine abermalige Erweiterung ihrer Ausdrucksmittel; Ghiberti hat sie, dank der fügsamen Geschmeidigkeit des Bronzegusses, darin gefunden, daß er die vordersten Teile seiner „Bilder“ in vollrunder Plastik auf schubkastenartig herausgezogenem Grunde aufbaut, während die dem Auge fernsten Partien sich nur in ganz schwachem Relief auf der eingetieften Fläche abheben; er sucht also die Kunstmittel, welche Linear- und Luftperspektive der gleichzeitigen Malerei an die Hand gaben, durch feinste Abstufung in den Graden plastischer Körperlichkeit zu ersetzen. Der Weg, auf den er die Reliefkunst damit führte, war gefährlich und verhängnisvoll; an der Hand eines Meisters von solcher Fülle der Phantasie und der Grazie aber geleitet er uns auf die Höhe künstlerischen





Der Fall Jerichos  
Relief von Lorenz Ghiberti

Florenz, Baptisterium

Genießens. Mit Recht ist dieses einzigartige Werk stets als eine Offenbarung der Schönheit gepriesen und bewundert worden. Seinen Eindruck erhöhen die geistvoll und zierlich durchgeführten Statuetten in den Nischen der Rahmenleisten und die prachtvollen Girlanden von Zweigen, Blüten und Früchten, welche die Einfassung des ganzen Portals schmücken; letztere wurden, zum Teil von Ghiberti's Sohn *Vittorio*, dann bald auch an den beiden anderen Portalen angebracht.

*Ghiberti* war nur als Bronzebildner tätig. Er hat außer den Baptisteriumstüren noch einige kleinere Reliefs — am Taufbrunnen in S. Giovanni zu Siena (1417—27), an der Arca di S. Zanobi im Florentiner Dom (1432—40) u. a. — geliefert, vor allem aber drei Statuen, in den Nischen am Äußeren der Kirche Orsanmichele: Johannes den Täufer (1414), den Apostel Matthäus (1419 bis 1422) und den heiligen Stephanus (1428). Hohes Schönheitsgefühl und edles Pathos sind auch diesen Gestalten eigen, aber auch eine gewisse Leere, der besten darunter, dem hl. Stephanus (Abb. 122), zum mindesten eine malerische Weichheit der Haltung, die an den Reliefbildner erinnert. Dies macht sich um so deutlicher bemerkbar, als Ghiberti hier bereits in unmittelbare Konkurrenz tritt mit dem jungen Geschlecht der Realisten, welche die neue Kunst in der Skulptur einleiten, zunächst



Abb. 123 Statue des hl. Philippus von Nanni di Banco



Abb. 124 Statue des Evangelisten Johannes  
von Donatello

mit *Nanni di Banco* († 1420), dessen Marmorfiguren des hl. Eligius, hl. Philippus (Abb. 123) und der vier in einer Nische zusammenstehenden Patrone der Bauhandwerker mit größerer Einfachheit und Lebenswahrheit eine straffere statuarische Haltung zu vereinigen wissen. *Nannis* letztes und schönstes Werk, das große Relief der Himmelfahrt Mariä über der Nordtür des Doms (1421) bringt noch eine liebenswürdige Anmut der Form hinzu.

Die Zeit strebte über den schwungvollen Idealstil Ghibertis hinaus zur Bildung von Gestalten schlichterer Art, aber voll kräftigeren Lebensgefühls. Gut läßt uns dies noch eine zweite Statuenreihe beobachten, die vier sitzenden Figuren der Evangelisten (1408—15), einst zum Schmuck der Domfassade bestimmt, jetzt in den Kapellen des Kuppelraums aufgestellt. Über die Leistungen älterer Meister von halb gotischer Schulung, wie *Niccolo d'Arezzo* (Markus) und *Bernardo Ciuffagni* (Matthäus) erheben sich der Lukas des *Nanni di Banco* und vor allem der Johannes des *Donatello* (Abb. 124) zuerst zur Charakteristik machtvoller Persönlichkeit. Die künstliche Draperie der Ge-

wandung ist zurückgedrängt: frei hebt sich der Oberkörper mit der breiten Brust und dem ernst, beinahe finster blickenden Kopf aus dem Mantel heraus, der nur die Kniee in großen Faltenlagen umschlingt. Die wuchtigen Hände liegen schwer auf dem Oberschenkel und dem aufgestützten Buche. Noch überwiegt das Körperliche, das als wuchtige geschlossene Masse ohne Eingehen auf die Einzelbildung gegeben ist, aber in den gleichzeitig entstandenen Marmorstatuen *Donatellos* für Orsanmichele wird es bereits als Träger des geistigen Lebens gefaßt. Der hl. Markus (1412), vielleicht auch St. Petrus, vor allem St. Georg (1416) sind der klare Ausdruck eines neuen Wollens. Der jugendliche heilige Georg (Abb. 125), der Patron der Harnischmacher, steht ganz in Eisen gehüllt in ruhiger Erwartung fest und sicher auf beiden Füßen, die liebenswürdigste Verkörperung florentinischen Rittertums. Charakteristisch ist auch hier die Knappheit des Mantels, die markige Bildung der Hände, der freie, offene Blick.

So wurde *Donatello*<sup>1)</sup> mit vollem Namen *Donato di Niccolò Bardi* (1386—1466), der eigentliche Pfadfinder der neuen Kunst. Nach seinen noch gotisch befangenen Jugendarbeiten (Marmor David im Museo Nazionale) und jenen Statuen am Dom und an Orsanmichele tat er den eigentlich entscheidenden Schritt in den Figuren, die er (seit 1416) für einige Nischen im oberen Stockwerk des Campanile schuf. Dem Namen nach sind es Propheten, in Wirklichkeit tief erfaßte Abbilder menschlichen Kampfers und Leidens; so namentlich der unter dem Namen *Zuccone* („Kahlkopf“) bekannte Prophet *Jonas* (1423—26), noch ausgesprochener der angebliche *Jeremias* (Abb. 126) (nach 1425), der so mißvergnügt einherzuschlendern scheint, den Mantel nachlässig um den schlaffen Körper geworfen, Lebensverachtung im finsternen Blick des Auges und um die festgeschlossenen Lippen. Was *Donatello* hier, im Überschwange des Suchens nach Wahrheit bis an die Grenze des Häßlichen, ja Gemeinen gehend, als Prinzip verkündete, das übertrug er auf das eigentliche Porträt in der Tonbüste des *Niccolò da Uzzano*, eines bekannten Parteiführers der Zeit, deren erschreckende Lebenswahrheit durch die (nicht mehr ursprüngliche) Bemalung noch gesteigert wurde.

Um die Mitte der zwanziger Jahre begann eine neue Periode in *Donatellos* Schaffen. Eine Reihe größerer Aufträge, zu deren Ausführung er sich mit dem auch als Bildhauer tätigen *Michelozzo* (vgl. S. 23) vereinigte, brachte eine Art von Beruhigung und führte ihn zugleich der Bronzeplastik zu, die neben der Arbeit in Ton und Marmor fortan eine bevorzugte Stelle in seiner Tätigkeit einnimmt. Ein erstes wichtiges Resultat dieser Epoche ist die Schöpfung des

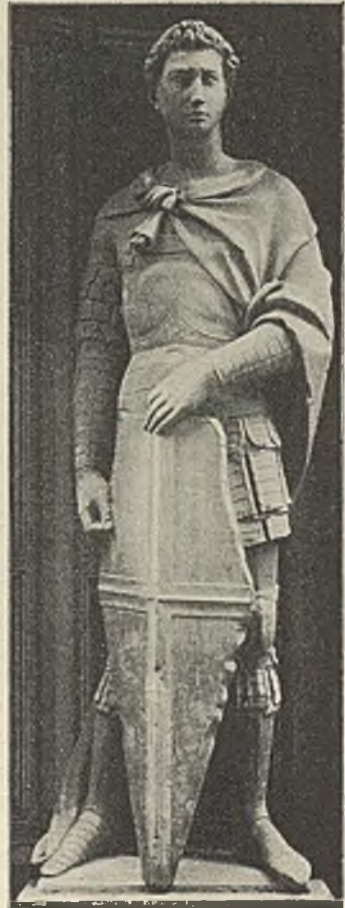


Abb. 125 Hl. Georg von Donatello

<sup>1)</sup> *A. Schmarsow*, Donatello. Breslau 1886. — *H. Semper*, D.s Leben und Werke. Innsbruck 1887. — *A. G. Meyer*, Donatello. Bielefeld und Leipzig 1903. — *F. Schottmüller*, Donatello. Ein Beitrag zum Verständnis seiner künstlerischen Tat. München 1904.

florentinischen Wandgrabes<sup>1)</sup>, dessen Typus mit der über einem mehr oder weniger hohen Unterbau auf dem Sarkophag ruhenden Gestalt des Toten und dem Madonnenrelief darüber zuerst in dem zwischen zwei hohe Säulen der



Abb. 126 Der sog. Jeremias von Donatello

Innenarchitektur des Baptisterium eingebauten Grabmal des Papstes Johann XXIII. († 1419) eindrucksvoll festgestellt wurde. Fast noch wichtiger war die Neugestaltung des Reliefstils in dem Bronzerelief mit dem Gastmahl des Herodes (1427), das Donatello neben Ghiberti (vgl. S. 118) und anderen Meistern zum Schmuck des Taufbrunnens in Siena beisteuerte (Abb. 127). Donatello, der von der Marmorarbeit ausging (Relief des Drachenkampfes am Sockel seiner Georgstatue), behandelt das Relief weit strenger, mehr an die antike Einfachheit der Anordnung anschließend als Ghiberti, hält die Komposition in dramatischer Spannung meisterhaft zusammen und eröffnet der Tiefenvorstellung vorzugsweise den Hintergrund, den er mit kunstvoller Architekturperspektive belebt (Abb. 127). In der Statuenbildung bezeichnet der (um 1430 entstandene) Bronzedavid im Museo Nazionale die Neuerobringung des Nackten für die christliche Plastik (Abb. 128). Nur mit Beinschienen und einem schweren Eisenhut bekleidet, steht der jugendliche Held über dem abgeschlagenen Haupte des Goliath. Noch herb und streng, von einem fast schwerfälligen Ernst erfüllt, ist der David doch „die erste, mit der Freiheit der Antike geschaffene nackte Figur“. Wie Donatello sonst die antiken Formen namentlich der Architektur und Dekoration auffaßte, kann am besten sein wenig späteres Terrakottatabernakel der Verkündigung in Sta. Croce zeigen: es geschieht ganz in dem

willkürlichen, dekorativ malerischen Sinne, der die ganze Frührenaissance — zum Teil unter der sichtlichen Einwirkung des Meisters — beherrscht. Mit den Gestalten der Maria und des Verkündigungensengels sowie den eng verwandten Bronzestatuetten der Kardinaltugenden an den Ecken des Taufbrunnens in Siena tritt zum ersten und fast auch zum letzten Male weibliche

<sup>1)</sup> F. Burger, Geschichte des Florentiner Grabmals. Straßburg 1904.

Jugend und Anmut in sein Schaffen ein. Ein erneuter Aufenthalt in Rom 1432/33 — von einem ersten in Begleitung Brunelleschis 1403 berichtet die Tradition — brachte dem gereiften Künstler insofern neue Anregung durch die alte Kunst, als von jetzt an die Studien und Kopien nach antiken Vorbildern in seinen Werken häufiger werden. Insbesondere der Putto, jenes reizvolle Mischwesen aus dem antiken Amor und dem christlichen Engel, ist in Arbeiten, wie die Reliefs an der schönen Außenkanzel des Domes zu Prato (1434), wofür Michelozzo den architektonischen Teil arbeitete, und an der Sängertribüne im Florentiner Dom (jetzt im Museum der Domopera) von Donatello recht eigentlich in die Plastik der Renaissance eingebürgert worden. Und in vielen meisterhaften Darstellungen jugendlicher Gestalten, namentlich des



Abb. 127 Gastmahl des Herodes am Taufbrunnen zu Siena

in der Florentiner Kunst so beliebten Johannesknaben oder auch des David, wirkt dieses Studium des Kindes, das niemand vor Donatello mit so viel liebenswürdiger Unbefangenheit darzustellen gewußt hat, erfreulich nach. Aber der Grundzug seiner Kunst bleibt ernst; seine Madonnenreliefs zeigen uns die göttliche Mutter in ahnungsvoll trüber Stimmung, das Kind mit stürmischer Zärtlichkeit an sich pressend. Ja in Rom selbst entstand das hübsche kleine Marmortabernakel (jetzt in der Sakristei von St. Peter), das neben den blühenden Gestalten anbetender Engelknaben das Flachrelief der Grablegung Christi enthält, eine Szene voll dumpfer Trauer, ja Verzweiflung. Sie ist die Vorläuferin mancher ähnlichen Darstellungen, die nicht ohne Anlehnung an antike Reliefs und an Größe des Stils mit ihnen wetteifernd die Szenen der Passion mit erschütternder Kraft zum Ausdruck bringen (Marmorrelief der Pietà im South Kensingtonmuseum, Bronzerelief der Grablegung im Wiener Hofmuseum, Geißelung Christi in mehrfacher Wiederholung u. a.). Die abgeklärte Reife von Donatellos Reliefstil, die sich sehr wohl

mit scharfer psychologischer Charakteristik und leidenschaftlichem Ausdruck vereinigt, zeigen am besten die wohl um 1440 geschaffenen Bronzeturmen der Sakristei von S. Lorenzo mit wundervoll lebendigen Gruppen von je zwei disputierenden Heiligen, Aposteln und Märtyrern.

Von 1443 an war Donatello etwa ein Jahrzehnt lang hauptsächlich in

Padua tätig, wohin er berufen wurde, um den Chor im „Santo“, der berühmten Wallfahrtskirche des hl. Antonius, neu zu gestalten und zu schmücken<sup>1)</sup>, ein Beweis, daß die führende Stellung des Künstlers nicht bloß auf dem Gebiete der Plastik von seinen Zeitgenossen anerkannt wurde. Aus späterer Verunstaltung ist die vermeintliche Form des Chors und namentlich des Hochaltars mit seinen Statuen und Reliefs aus Bronze neuerdings wiederhergestellt worden<sup>2)</sup>. Das Wichtigste darunter sind die vier Reliefs mit Wundertaten des hl. Antonius. Donatello führt hier das historische Relief weit über Ghiberti hinaus, indem er ohne vergeblichen Wettstreit mit der Malerei, aber innerhalb großgedachter architektonischer Perspektiven, die den Hintergrund beleben und die Gruppenbildung übersichtlich gestalten, ein reiches und doch einheitlich erfaßtes Momentbild zu geben trachtet (Abb. 118, s. S. 115). Das Thema ist jedesmal der überwältigende Eindruck des wunderbaren Vorganges auf eine ekstatisch erregte Menge. Außer den umfangreichen Arbeiten für den Santo — erhalten sind außerdem noch 17 Reliefs und 8 Statuen in Bronze — bei deren Ausführung eine Menge von Gehilfen unter seiner Leitung tätig zu denken ist, schuf *Donatello* in dieser Periode das erste bronzene Reiterstandbild seit den Tagen der Antike, die Statue des Erasmo di Narni Gattamelata, 1453 in sehr glücklicher Art auf



Abb. 128 Bronzedavid von Donatello

gestellt (Abb. 129). Es zeigt in seltener Vereinigung von realistischer Treue und monumentaler Größe den — körperlich kleinen — Reiterführer auf seinem

<sup>1)</sup> *A. Gloria*, Donatello Fiorentino e le sue opere mirabili nel Tempio di S. Antonio in Padova. Padova 1895.

<sup>2)</sup> *C. Boito*, L'Altare di Donatello nella Basilica Antoniana di Padova. Milano 1897. Doch vgl. dazu *F. Cordenons*, L'Altare di D. al Santo, Padova 1905, und *D. v. Hadeln* im Jahrbuch der preuß. Kunstsammlungen 1909.

mächtigen Streithengst ruhig sitzend, ein überzeugendes Bild des unerschütterlichen Schlachtenlenkers. Nicht mit gleicher Selbstverständlichkeit wirkt die erste Bronzestatuengruppe der Renaissance, Donatellos Judith und Holofernes, die wohl erst nach der Rückkehr in Florenz (etwa 1455) geschaffen wurde, ursprünglich für einen Brunnen im Hofe des Palazzo Medici bestimmt und daher im Aufbau etwas wunderlich beschränkt, aber höchst packend auf den dramatischen Entscheidungsmoment zugespitzt und vorzüglich in der Durchführung.

Ein Alterswerk sind die seit 1456 ausgeführten Bronzekanzeln in San Lorenzo zu Florenz, nach *Donatellos* Tode von seinen Schülern *Bertoldo di*



Abb. 129 Reiterstatue des Gattamelata von Donatello

*Giovanni* († 1491) und dem Paduaner *Bartolommeo Bellano* (etwa 1430–98) zum Teil nach flüchtigen Skizzen des Meisters vollendet<sup>1)</sup>. Die Ausführung ist deshalb höchst ungleich, zum Teil roh, die Zusammensetzung des Ganzen nachlässig, aber in den Reliefs aus der Passion Christi (Abb. 130) kommt bei aller Flüchtigkeit der Einzelheiten die hinreißende Kraft, mit welcher Donatello den Ausdruck leidenschaftlicher Empfindung zu geben wußte, noch einmal zu voller Geltung.

Von umfangreichen Aufträgen — namentlich zwei Bronzetüren — die er in diesem Jahrzehnt für Siena übernommen hatte, ist nichts fertig geworden oder erhalten, nur die Bronzestatue des Täufers im Sieneser Dom (1457) spricht die herbe Schlichtheit des alten Meisters eindringlich aus.

<sup>1)</sup> *M. Semrau*, Donatellos Kanzeln in S. Lorenzo. Breslau 1891.



*Donatellos* Größe beruht auf der Rücksichtslosigkeit seines Realismus. Dadurch machte er die Kunst frei von den letzten Resten gotischer Tradition und fähig, das Problem der Menschendarstellung mit allem Ernst aufzunehmen. Er selbst hat zu seiner Lösung in den Jugendwerken durch Einzelbilder, sei es harmonisch abgerundeter Charaktere, wie *St. Georg*, sei es problematischer Existenzen, wie der „*Jeremias*“, beigetragen; er hat die Porträtdarstellung zeitgenössischer Persönlichkeiten auch in der monumentalsten Form, der des Reiterstandbildes, neu begründet und den Stil der historisch-psychologischen Schilderung im Relief zuerst gefunden — kurz, er ist ein Bahnbrecher in allen Richtungen des künstlerischen Schaffens, welche dem 15. Jahrhundert am Herzen lagen. Dazu kommt seine anregende Tätigkeit auf allen Gebieten der Technik, in der Marmorskulptur wie im Bronzeuß und in der Tonplastik, um ihm in Florenz wie in



Abb. 130 Beweinung Christi an einer Bronzekanzel in S. Lorenzo zu Florenz

Oberitalien die führende Stellung zu sichern. Die Zahl seiner Mitarbeiter und Schüler, wie *Michelozzo* (vgl. S. 121), *Bertoldo*, *Bellano*, *Agostino di Duccio* (1418—98) u. a., ist groß, sie haben auf beschränkten Gebieten Tüchtiges geleistet. *Michelozzo*<sup>1)</sup> war im Erzguß besonders erfahren und hat in Marmorwerken, wie dem (zerstückelten) Grabmal *Aragazzi* im Dom zu Montepulciano, und in einzelnen Madonnenreliefs charaktervolle, etwas trockene Arbeiten hinterlassen. *Bertoldo* war der beliebteste Meister der Kleinplastik in Bronze, die auch *Donatello* in Flachreliefs (Plaketten) schon gepflegt hatte. *Agostino di Duccio*<sup>2)</sup> bewährte sein dekoratives Talent in der Ausschmückung des Innern von S. Fran-

<sup>1)</sup> *F. Wolff*, Michelozzo di Bartolommeo. Straßburg 1900. — Doch vgl. dazu *H. v. Geymüller* im Jahrbuch der preuß. Kunstsammlungen XV, 247 ff. *W. Bode*, ebenda XXII, 3 ff.

<sup>2)</sup> *A. Pointner*, Die Werke des Florentiner Bildhauers Agostino d'Antonio di Duccio. Straßburg 1909.

cesco zu Rimini und der Fassade von S. Bernardino zu Perugia. Ein künstlerisches Gegengewicht vermochte dem übermächtigen Genie Donatellos nur sein etwas jüngerer Zeitgenosse *Luca della Robbia* (1399—1482) zu halten.

Die Eigenart von *Luca della Robbias*<sup>1)</sup> Kunst zeigt am besten das Werk, mit dem er sich als gleichberechtigter Meister neben Donatello stellte: sein Gegenstück zu dessen Sängertribüne für den Florentiner Dom (1431—37). Musizierende und singende, zum Teil auch tanzende Knaben und Mädchen bilden hier gleichfalls den Schmuck der Marmorbrüstungen (Abb. 131). Auch sie sind ausgezeichnet durch große Feinheit und Frische der Naturbeobachtung, aber die derbe Lebensfülle von Donatellos Kinderreigen erscheint hier gemäßigt durch ein bewußtes Streben nach ruhiger Schönheit. Das gleiche gilt von einigen Reliefs an der

Nordseite des Campanile, welche Luca (1437) der einst von Andrea Pisano begonnenen Reihe der Darstellungen der Künste und Wissenschaften hinzufügte, und von den Reliefs an der Bronzetür der Domsakristei (1416—68), die je eine sitzende Heiligenfigur zwischen verehrenden Engeln enthalten. Ausgezeichnet durch edle Gestaltenbildung und fein abgewogene Komposition, reichen sie doch an die packende Charakteristik in Donatellos ähnlichen Bronzetüren in S. Lorenzo nicht ganz heran.

Seinen größten Ruhm gewann *Luca della Robbia* durch Arbeiten in Terra-

kotta, wie sie ihrer bequemen und wohlfeilen Herstellung wegen das ganze 15. Jahrhundert hindurch in Florenz außerordentlich beliebt waren. Donatello und seine Schule hatte ihnen durch Bemalung einen erhöhten künstlerischen Reiz zu geben verstanden. Luca della Robbia überzog sie mit einer von ihm erfundenen Zinnglasur, die sie wetterbeständig machte und ihnen ein helles, freundliches Aussehen gab. Zu der weißen Farbe der Glasur gestattete das Verfahren auch farbige Töne und Vergoldung zu fügen. Diese „Robbia-Arbeiten“ sind von ihm und den Nachfolgern aus seiner Familie — namentlich seinem Neffen *Andrea* und dessen Sohne *Giovanni* — zunächst als architektonische Dekoration am Inneren und Äußeren der Gebäude hergestellt worden. *Lucas* eigene Arbeiten, wie die Lünetten über den Sakristeitüren des Doms mit der Auferstehung und Himmel-



Abb. 131 Relief von der Sängertribüne des Luca della Robbia für den Dom zu Florenz

<sup>1)</sup> P. Schubring, Luca della Robbia. Bielefeld und Leipzig 1905.

fahrt Christi (1443 und 1446), Madonnenreliefs an Florentiner Kirchen (Abb. 132) und an S. Dominico zu Urbino (1449), die schönen Medaillons mit den Kardinaltugenden als Deckenschmuck der Portugalkapelle in S. Miniato (1446) sind durch echt architektonische Empfindung und Größe der Form ausgezeichnet. Zu seinen vollendetsten Werken gehören die Reliefs am Kreuztabernakel der Kirche zu Impruneta bei Florenz. Auch die herrliche Gruppe der Heimsuchung (Abb. 133) in S. Giovanni zu Pistoja wird jetzt wohl mit Recht ihm, nicht dem Andrea zugeschrieben. In der Ausführung seiner Arbeiten weiß Luca eine sehr fein berechnete, maßvolle Farbenharmonie zu erzielen, auch bringt er zuweilen Marmor und Terrakotta zusammen, wie im Grabmal Federighi, jetzt in S. Trinità zu Florenz (1455), wo ein Ornamentband aus — hier bloß farbig bemalten — Terrakottaplatten das Ganze umzieht.



Abb. 132 Madonna mit Engeln Glasiertes Tonrelief von Luca della Robbia

Tonangebend für die ganze florentinische Kunst wurde Luca della Robbia durch seine Madonnendarstellung. Ohne den düsteren Ernst, den Donatello der Madonna gab, erscheint sie bei Luca hoheitsvoll, aber menschlich individuell gebildet, voll frischer Schönheit und Anmut, zärtlich den Knaben an sich drückend oder in mannigfaltigster Weise mit ihm beschäftigt; der Bambino selbst ist der Natur abgelauscht, ein derbes, fröhliches Kind (Abb. 134). Bei aller liebenswürdigen Unbefangenheit fehlt den Darstellungen nicht die religiöse Weihe, welche durch ihre Bestimmung als Privaltäre oder Straßentabernakel geboten war; oft schließt sie ein reicher Frucht- und Blätterkranz oder eine antikisierende Umrahmung in geschmackvoller Weise ein.

Nicht so bedeutend als Künstler ist *Andrea della Robbia* (1435—1526) zwar übernahm er von seinem Vorgänger, unter dessen Leitung er bis ins Mannesalter tätig war, ein lebhaftes Schönheitsgefühl, aber der architektonische Sinn, das feinere Empfinden für stilvolle Ebenmäßigkeit geht ihm ab. Auch technisch stehen seine Arbeiten nicht mehr auf der vollen Höhe der früheren, die Farbenskala wird meist auf Weiß und Blau beschränkt, die Glasur ist nicht mehr von dem emailartigen Glanz. Immerhin gehören Arbeiten wie die köstlichen

Rundmedaillons mit Wickelkindern an der Halle des Findelhauses zu Florenz, die innig gestaltete Szene der Begegnung zwischen St. Franziskus und St. Dominikus in einer Lünette der Halle von S. Paolo, die schöne Portallünette am Dom von Prato zu den hervorragendsten Leistungen der Zeit. In seinen zahlreichen Madonnendarstellungen schließt sich Andrea den Motiven Lucas an, aber mit einem sichtbaren Streben nach Zierlichkeit und Anmut; die Komposition ist mehr genrehaft, der Ausdruck oft zur Sentimentalität neigend (Abb. 135).



Abb. 133 Heimsuchung Mariä Glasierte Tongruppe von Luca della Robbia

In der Ausführung der umfangreichen Arbeiten, wie sie Andrea zur Ausschmückung ganzer Kirchen, z. B. in Arezzo und dem nahegelegenen Verna, übernahm, unterstützten ihn wohl seine fünf Söhne, die sämtlich bis ins 16. Jahrhundert hinein die Werkstatt fortgeführt haben. Der bekannteste unter ihnen ist *Giovanni della Robbia* (1469—1529), von dessen Arbeiten wenigstens der Sakristei-brunnen in S. Maria Novella (1497) und der lebensvolle Fries mit den sieben Werken der Barmherzigkeit am Hospital zu Pistoja (gegen 1525) künstlerisch hervorragen. Doch zeigen die späten Robbiawerke allgemein, daß die Zeit für diese zarte, stilvolle Kunstübung vorbei war, ein harter, trockener Realismus und eine bunte, aufdringliche Färbung nehmen ihnen allen Reiz.



Abb. 134 Madonna von Luca della Robbia



Abb. 135 Madonnenrelief von Andrea della Robbia

Aber auch in den Arbeiten Andrea della Robbias treten die veränderten Kunstanschauungen seiner Zeit hervor, ja, es läßt sich der Einfluß bestimmter Meister, die in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts die Führung übernahmen, unschwer darin erkennen. Dem neuen Kunstgeschmack entsprach zunächst die Richtung auf weiche Anmut und Schönheit, wie sie — gleichsam als Reaktion gegen Donatellos herbe Größe — in der auf ihn folgenden Künstlergeneration herrscht. Sie tritt besonders in der Gruppe der Florentiner Marmorbildner hervor, die noch unter dem unmittelbaren Einfluß des Meisters schufen, wenn sie auch nicht zu seinen eigenen Schülern zählten. *Desiderio da Settignano* (1428—64) zeigt in seinen köstlichen Kinderdarstellungen (Cherubimfries an der Pazzikapelle, Kinderbüsten, Statuetten des Jesusknaben) wie in vornehmen Frauenporträts (Abb. 136) die feine Naturbeobachtung Donatellos, vereint mit einer bezaubernden Grazie und Liebenswürdigkeit. Als Dekorator (Sakramentschrein in S. Lorenzo u. a.) ist er von auserlesenem Geschmack und höchster technischer Meisterschaft in der Behandlung des Marmors. Sein Hauptwerk, das Grabmal des Staatskanzlers Carlo Marsuppini († 1455) in Sta. Croce, ist im Aufbau allerdings nur eine Nachahmung seines Gegenstückes in dieser Kirche, des Grabmals *Lionardo Brunis* († 1444, vgl. S. 117), das der Architekt und Bildhauer *Bernardo Rossellino* (1409—64) geschaffen hatte. Wie *Rossellino* als Architekt im großen Stile zu arbeiten gewohnt war (vgl. S. 26), so ist auch sein Grabmal, das Vorbild aller späteren toskanischen Nischengräber, groß und einfach, klar und edel in der Komposition und in den Verhältnissen, noch sparsam und trotzdem sehr wirkungsvoll in der Dekoration. Die reichere und zierlichere Ausschmückung, welche *Desiderio* seinem Grabmal gab, beeinträchtigt bei aller Schönheit beinahe schon den Ernst des Gesamteindrucks. Als Bildhauer steht *Bernardo*

Rossellino, zunächst in den Bildwerken zum Schmuck seiner eigenen Bauten in Arezzo, noch auf einem altertümlich befangenen Standpunkte, reicht aber in der edlen Gestalt des Toten auf dem Grabmal Bruni fast an die Größe Donatellos heran. Voll schlichter Holdseligkeit ist seine Verkündigungsgruppe (1447) in der Kirche der Misericordia zu Empoli.

*Antonio Rossellino* (1427—78), der noch 1456 in der Werkstatt seines älteren Bruders Bernardo arbeitete, ist einer der bedeutendsten Bildhauer dieser Zeit. Seine Grabkapelle des Kardinals von Portugal in S. Miniato bei Florenz (1461 in Auftrag gegeben) vereinigt alle Künste der Dekoration zu einem vornehm prächtigen Gesamteindruck. Das eigentliche Grabmal (Abb. 138) ist selbständig über den architektonisch geschlossenen Aufbau Bernards hinaus zu einer malerisch freien Komposition weiter entwickelt: Engel tragen das Rundbild der Madonna mit dem Kinde tröstend zu dem friedlich schlummernden Toten herab, zwei andere beugen, auf dem Gesims des Wandaufbaues, verehrend das Knie, zwei Putti trauern neben der Bahre. Ein zurückgenommener Vorhang gibt dem graziös lebendigen Bilde den Charakter einer Vision. Ähnlich tritt die malerisch bewegte Art der Darstellung in manchen Reliefs Rossellinos hervor, wie der Anbetung



Abb. 136 Porträtbüste von Desiderio da Settignano



Abb. 137 Porträtbüste des Francesco Sassetti von Antonio Rossellino

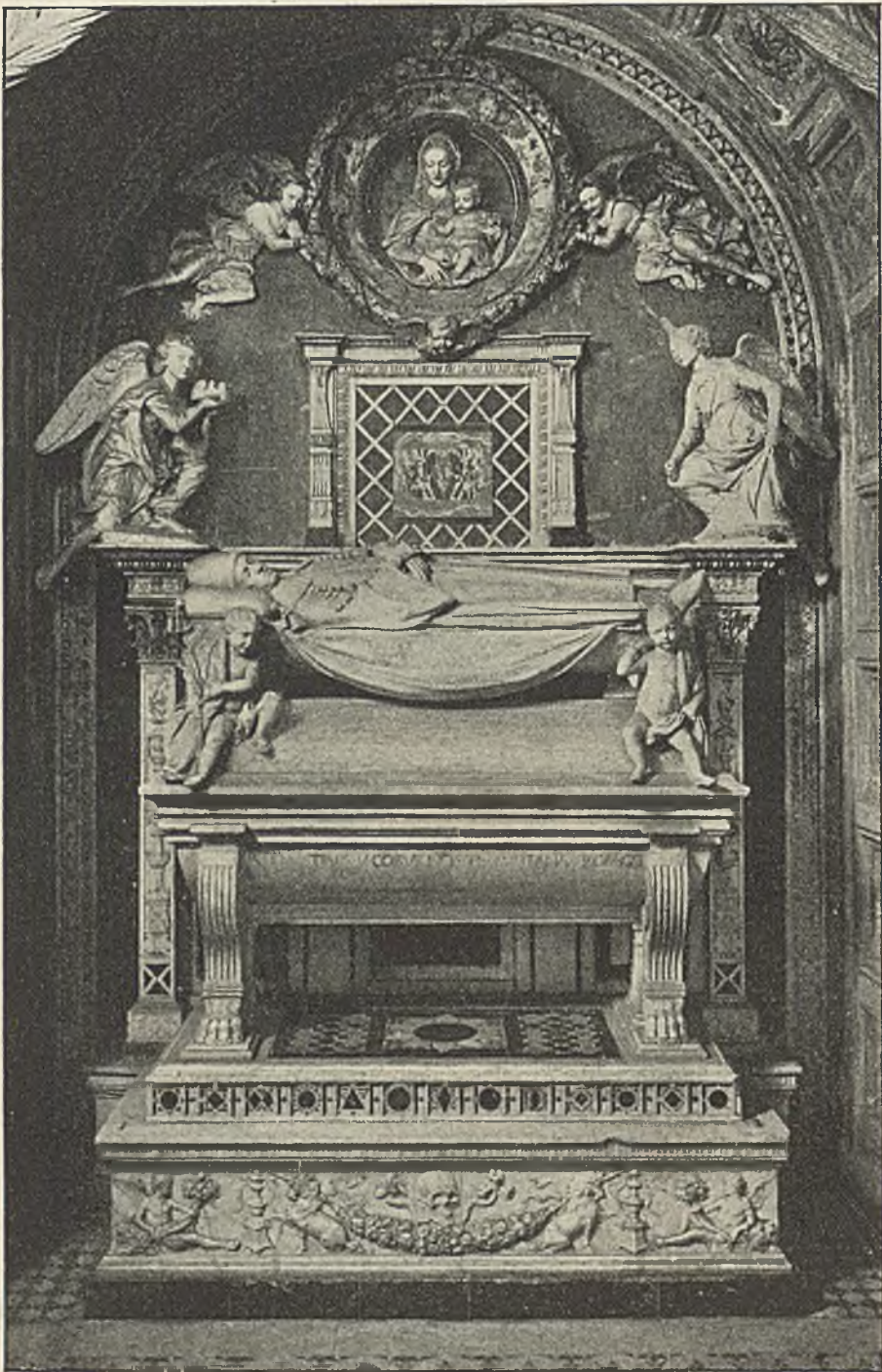


Abb. 138 Grabmal des Kardinals von Portugal in S. Miniato von Antonio Rossellino

des Kindes in einem Tondo im Museo Nazionale, und der erweiterten Wiederholung dieser Komposition in einem Altar der Kirche Montoliveto zu Neapel. Der erneute Einfluß der hochentwickelten gleichzeitigen Malerei auf die Reliefkunst ist unverkennbar. Die Madonnenreliefs Antonio Rossellinos sind ausgezeichnet durch feine Vornehmheit der Erscheinung und entzückende Natürlichkeit der Kinder, in deren Bildung — auch in verschiedenen porträtartigen Büsten — er mit Desiderio da Settignano wetteifert. Doch ist seine Behandlungsweise auch hier und in den eigentlichen Porträtbüsten (Abb. 137) gleichfalls malerischer, auf subtilste Beobachtung des Details in den Formen, in der Textur der Haut, den Haaren usw. gegründet und erreicht dadurch den Eindruck höchster Lebendigkeit. Seine Statue des hl. Sebastian (1457) in Empoli darf als die schönste nackte Gestalt der florentinischen Marmorplastik gelten.

Im Vergleich damit ist der vielbeschäftigte *Mino da Fiesole* (1431—84) mehr Unternehmer und Handwerker<sup>1)</sup>. Ausgezeichnet als Porträtbildhauer — z. B. Marmorbüsten des Pietro und des Giovanni Medici (um 1454), des Alesso di Luca Mini (1456), des Rinaldo della Luna († 1461) u. a. — bleibt er in seinen Madonnenreliefs und den Idealgestalten seiner Grabmäler und Wandaltäre meist unlebendig und geziert und nicht ohne Flüchtigkeiten und Proportionsfehler, obwohl die Delikatesse der Arbeit auch hier unsere Bewunderung verdient. Seine dekorative Phantasie ist bereits ziemlich unergiebig. Der Aufbau seiner Grabmäler des Bernardo Giugni († 1466) und des Grafen Ugo (1469—81) in der Badia zu Florenz wiederholt in trockener Form das von Rossellino und Desiderio geschaffene Schema; origineller ist das bereits 1469 bestellte Grabmal des Bischofs Satutati in Fiesole, mit der vortrefflichen Porträtbüste des Verstorbenen. Trotz seiner



Abb. 139 Madonna dell' Ulivo von Benedetto de Majano

verhältnismäßig geringen künstlerischen Kraft hat Mino eine besonders große Anzahl von Schülern und Nachfolgern in Toskana und wie wir noch sehen werden, namentlich auch in Rom. — Endlich faßt *Benedetto da Majano* (1442—97) das ganze reiche Erbe dieser hochentwickelten Marmorkunst noch einmal zusammen zu dem Bilde eines Künstlers, der, ohne neue Bahnen einzuschlagen, mit sicherem Takt und auserlesenem Geschmack lebendig und anmutsvoll zu gestalten weiß. Sein bewundertes Hauptwerk, die glänzende Marmorkanzel in Sa. Croce (um 1474), bietet in ihren Reliefs aus dem Leben des hl. Franziskus allerdings nur eine virtuose Nachahmung von

<sup>1)</sup> *D. Angeli*, Mino da Fiesole. Firenze 1904.



Gemälden in Marmor, in deutlichem Anschluß an die Prinzipien Ghibertis, dafür aber in den Friesen und Gesimsen eine Überfülle der köstlichsten Dekorationsmotive. Der klare und wohl lautende Aufbau seiner Werke (Altäre in San Gimignano und in Neapel, Ciborium in S. Domenico zu Siena) ist wohl auf die Tätigkeit Benedettos als Architekt zurückzuführen. Von klassischer Ruhe und Schönheit ist seine Tonstatue der *Madonna dell' Ulivo* zu Prato (um 1480), von der das Berliner Museum eine durch die wohl erhaltene Bemalung interessante

Wiederholung besitzt (Abb. 139). Auch seine Porträtbüsten (Filippo Strozzi in Berlin und im Louvre, Pietro Mellini im Museo Nazionale zu Florenz) wissen monumentale Würde mit höchster Lebenswahrheit zu vereinen. In anderen, besonders späteren Arbeiten (Leuchtertragende Engel in Siena, Johannes d. T. im Museo Nazionale) kommt dagegen eine gewisse Weichheit und selbst Koketterie weniger angenehm zum Ausdruck.

Es ist kein Wunder, daß die Natur des Materials, das diese Künstlergeneration virtuos beherrschen gelernt hatte, des schmeichlerischen und glänzenden Marmors, sich gelegentlich ablenkend bemerkbar machte. Das Handwerk triumphiert zuweilen über den Künstler, die glatte und zarte Vollendung über die tiefe, innere Wahrheit. Das Suchen und Streben, wie bei Donatello, das Ringen nach Wahrheit in Form und Ausdruck repräsentiert mehr eine andere Gruppe von Künstlern, die gleich jenem die Bronze als Material bevorzugt. *Antonio Pallajuolo* (1428—88) war ein besonders geschätzter Goldschmied, daneben auch als Maler und Kupferstecher tätig. Seine plastischen Arbeiten bestehen vor allem in kleinen Figuren und Gruppen aus Bronze, die — zumeist in antikisierendem Motiv, wie Herakles und Antäus u. a. — ein energisches Studium des Nackten bekunden. Erst in seiner letzten Schaffensperiode in Rom, wohin ihn Papst Innozenz VIII. 1489 berufen hatte, schuf er große Werke wie die Grabmäler Sixtus' IV. (1493) und Innozenz' VIII. († 1492) in der Peterskirche. Die Gestaltenbildung und das ornamentale Detail an diesen Werken steht,



Abb. 140 David von Verrocchio

wie die Mehrzahl der Arbeiten dieser Epoche, unter dem Einfluß des neuen, malerischen Realismus, den *Andrea del Verrocchio* (1436—88) begründete.

Auch *Verrocchio*<sup>1)</sup> war vielseitig und erfinderisch, ebensowohl Forscher wie Künstler; über das Stadium des bloßen Experimentes aber erhebt seine Arbeiten meist ein starkes Schönheitsgefühl, ein angeborenes Empfinden für stilvolle Größe. So weist er bereits auf die neue Kunst des 16. Jahrhunderts hin, die durch seinen größten Schüler, *Lionardo da Vinci*, eröffnet wird. Diese Stellung Verrocchios

<sup>1)</sup> H. Mackowsky, Verrocchio. Bielefeld und Leipzig 1901.

auf der Grenze zweier Stilepochen illustriert nichts deutlicher als seine Bronzestatue des David (Abb. 140). Im Gegensatz zu der noch ungelenkten schwerflüssigen Figur Donatellos (vgl. Abb. 128) ist hier der Knabe, „bräunlich und schön“, wie ihn die Bibel nennt, dargestellt, mit verschärftem Naturstudium die Eigenart des in der Entwicklung begriffenen Körpers gegeben. Den Kopf verklärt die schöne Bildung des Lockenkranzes und noch mehr das zauberische Lächeln, das um Mund und Augen zu huschen scheint. In der richtigen Ansicht offenbart die Statue auch eine überraschende Feinheit der Komposition durch das Gegenspiel der beiden Körperhälften, die reichbewegte Umrißlinie, die klare Scheidung von Rumpf und Gliedern; sie ist aber als wirkliche plastische Freifigur gedacht, nicht bloß auf die Vorderansicht berechnet, wie noch Dona-

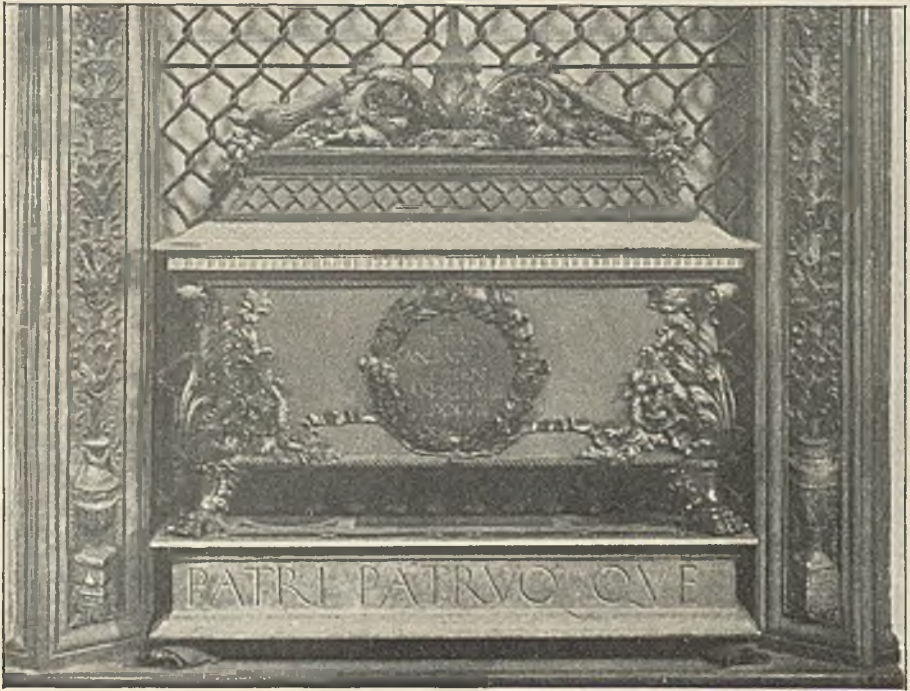


Abb. 141 Grabmal Medici in S. Lorenzo von Verrocchio

tellos David. Ähnliche Vorzüge besitzt die reizende Brunnenfigur des Knaben mit dem Fisch, jetzt im Hofe des Palazzo Vecchio zu Florenz aufgestellt.

Den Geist, mit dem *Verrocchio* die dekorative Plastik neu belebt, zeigt am besten sein Grabmal des Pietro und Giovanni Medici in S. Lorenzo. 1472 vollendet (Abb. 141). An ausgesucht bescheidener Stelle, in einer Türöffnung zwischen der Sakristei und dem Querschiff der Kirche aufgestellt, paßt sich das Werk diesen Bedingungen meisterhaft an. Auf figürlichen Schmuck ist ganz verzichtet, der wuchtige Sarkophag aus rotem Porphyrt, dunkelgrünem und weißem Marmor ist aber mit reichstem Bronzeornament versehen, das üppig und bewegt aus den Ecken emporquillt und auf dem Deckel sich ausgießt; es ist, trotz der Akanthusmotive, ohne jede Anlehnung an die Antike, wie über der Natur geformt. Ein origineller Strickvorhang aus Bronze, dessen Motive am Sarkophag mehrfach wiederkehren, schließt die reich umrahmte Türöffnung. Den gleichen Charakter

trägt die Ornamentik des marmornen Wandbrunnens in einem Raum neben der Sakristei von S. Lorenzo. Nach der figürlichen Seite hat Verrocchio die Gedanken des florentinischen Wandgrabes neugestaltet in seinem — unvollendet gebliebenen — Grabmal des Kardinals Forteguerra († 1473) in Pistoja: er wollte den Verstorbenen kniend, umschwebt von den Kardinaltugenden, darstellen, wie er betend über sich Christus in der Glorie erschaut. Ein anderes Grabmal, für Francesca Tornabuoni († 1477), zeigte in dramatisch bewegten Reliefs die Sterbeszene. Besser als die spärlichen, nur von Schülerhand ausgeführten Reste dieser Werke mag uns von Verrocchios Reliefstil und der Kraft seines Empfindungsausdrucks die Tonskizze einer Grablegung Christi im Berliner Museum (Abb. 142) eine Anschauung geben. Charakteristisch für seine Gestaltenbildung, z. B. auch in dem vornehm und groß gedachten Terrakottarelief



Abb. 142 Beweinung Christi Tonrelief von Verrocchio

der Madonna aus S. Maria Nuova, bleibt die breite malerische Formbehandlung und das bauschige Faltenwerk. Meisterhafte Porträts von Verrocchios Hand sind uns wahrscheinlich in den beiden Terrakottabüsten des Giuliano und Lorenzo Medici (im Privatbesitz) erhalten, während die schöne Marmorbüste einer Frau, die mit ihren wundervoll beseelten Händen einen Primelstrauß an die Brust drückt (im Museo Nazionale) in neuerer Zeit vielleicht mit Recht einem noch größeren Künstler, dem Lionardo da Vinci, zugeschrieben wird.

Verrocchios bedeutendste Werke gehören seinen letzten Lebensjahren an: die Bronzegruppe von Christus und Thomas an Orsanmichele (Abb. 143), 1483 vollendet, ist meisterhaft in ein bereits vorhandenes, von Donatello geschaffenes Marmortabernakel hineinkomponiert: Christus steht etwas erhöht auf einer Stufe, in seinem mild und ernst gesenkten Kopfe, in der segnenden Gebärde seiner Rechten gipfelt die Bewegung des ehrfürchtig und scheu herantretenden Zweiflers, der so fein auch durch sein Äußeres, bis herab zu den kunstvollen Sandalen, charakteristisch ist. Das Gegenspiel der beiden sich ein-

ander nähernden Hände würde allein genügen, den Moment psychologisch zu erklären. Die bauchigen Gewandmassen, gleichfalls hier und dort in verschiedenem Sinne behandelt, geben den Gestalten jene behagliche Breite, die Verrocchio liebt. Über der Ausführung des Reiterstandbildes des Bartolommeo Colleoni, zu der er im Laufe der achtziger Jahre nach Venedig übergesiedelt war, starb der Meister; den Guß und das prachtvolle Postament besorgte der Venezianer *Alessandro Leopardi* (vollendet 1493). Der Dargestellte war ein Söldnerführer gewesen, wie Donatello's Gattamelata, aber Verrocchio hat daraus das Idealbild einer Herrschernatur geschaffen, vollstolzer Bewegung in Mann und Roß (Abb. 144). Das Pferd, zierlich aufgezäumt und mit scharfer Kenntnis seines Baues geformt, schreitet mächtig vorwärts, der Reiter sitzt in gereckter Haltung, wie die Venezianer es liebten, in dem hohen Bocksattel, das gewaltige Haupt mit den drohend blickenden Augen dominiert ungezwungen über der Scheitelhöhe des Rosses. Als Ganzes und innerhalb der Grenzen des heroisierten Idealtypus ist der Colleoni, das Vorbild so vieler späteren Reiterbilder, kaum jemals übertroffen worden; er weist zugleich deutlicher als irgendein anderes Werk Verrocchios auf die nachfolgende Kunst des Cinquecento hin.



Abb. 143 Christus und Thomas Bronzegruppe von Verrocchio

Die Keime zu einer solchen Entwicklung über den immerhin beschränkten und einseitigen Realismus hinaus lagen nicht bloß in der florentinischen Plastik. Das zeigt eine Erscheinung wie *Jacopo della Quercia* (1374—1438), der Hauptmeister der sienesischen Bildnerschule<sup>1)</sup>. Ein Zeitgenosse von Ghiberti und Donatello und in mancher Hinsicht von der gotischen Tradition noch strenger gebunden

<sup>1)</sup> *C. Cornelius*, *Jacopo della Quercia*. Halle a. S. 1896.

als diese, erreicht er doch zuweilen eine Wucht und Größe, die bereits an Michelangelo erinnern. Auch ist sein Einfluß auf Donatello, mit dem zusammen er am Taufbrunnen in S. Giovanni zu Siena, den Quercia entworfen hatte, tätig war, unverkennbar. Früher als Donatello hat er am Unterbau seines schönen Grabmals der Ilaria del Caretto im Dom zu Lucca, etwa 1405—07 (Abb. 145), Putten als Girlandenträger angebracht; die eigenartigen Typen und die lebendige Erzählungsweise seines Reliefs der Verkündigung an Zacharias (1419) sind nicht ohne Nachklang in dem später (1425) vollendeten Relief des Florentiners.



Abb. 144 Reiterstandbild des Colleoni von Verrocchio

Quercias Hauptwerk ist die 1408—19 ausgeführte „Fonte Gaja“, der Marktbrunnen von Siena, mit den Reliefs der Madonna, der Tugenden und den Szenen der Erschaffung Adams und der Vertreibung aus dem Paradiese, alle von eigenümlicher Energie und Bewegtheit. Noch schärfer spricht sich sein Reliefstil aus in seinem letzten Werk (seit 1425), den Darstellungen aus der Genesis am Hauptportal von S. Petronio zu Bologna (Abb. 146), während die Statue der Madonna zwischen Heiligen in der Lünette, wie meist bei Quercia, durch die übermäßig bauschige Gewandung beeinträchtigt und überdies durch die spätere Höherlegung des Portals aus den richtigen Proportionen gebracht ist. Quercia denkt in seinen meisterhaften Reliefs rein plastisch, alle Empfindungen sind

in Bewegungsausdruck umgesetzt, das körperliche Motiv wird möglichst groß und deutlich, und daher einfach, typisch gegeben. Die Raumschauung ist stets klar, aber gleichfalls nach Möglichkeit vereinfacht: mit wenig Mitteln viel zu geben, bleibt das Ziel des Künstlers; es völlig zu erreichen, hindert ihn nur seine noch unvollkommene Beherrschung des menschlichen Körpers.

Aus der ziemlich großen Anzahl plastischer Künstler, die in Siena<sup>1)</sup> neben und nach Quercia tätig waren, ragt nur *Antonio Federighi* (tätig schon 1444, † 1490) zu ihm heran. Ein stark antikisierender Zug (Reliefs römischer Helden an der Marmorbank der Loggia de' Nobili 1464, Bacchusstatue im Palazzo d'Elci u. a.), verbunden mit einer malerischen Formbehandlung, die an Verrocchio erinnert (Weihwasserbecken im Dom, 1462—63, Abb. 147), macht seine persönliche Eigenart aus. Das frohe Lebensgefühl der Antike ist selten stärker



Abb. 145 Grabmal der Ilaria del Caretto im Dom zu Lucca von Jacopo della Quercia

nachempfunden worden als in den Werken dieses Sienesen, aus denen wiederum so vieles zu Michelangelo hinüberweist. Der Hauptvertreter des strengeren Realismus in Siena, *Lorenzo Vecchiotta* (etwa 1412—80), hat den Ruhm, zuweilen mit Donatello verwechselt zu werden, dessen Aufenthalt in Siena 1457 ihm offenbar den entscheidenden Anstoß gegeben hat. Seine Richtung setzt sich fort in der plastischen Tätigkeit des vielseitigen, namentlich als Architekt berühmten *Francesco di Giorgio* (1439—1502), dessen Schüler wieder *Giacomo Cozzarelli* (1453—1515) war. Alle diese Künstler waren auch als Maler tätig und haben neben Werken in Bronze und Marmor gern auch Statuen und Reliefs in bemalten Holz und Ton geschaffen. Ihre Stärke beruht nicht in der reinen, klaren Form, wie bei den Florentinern, sondern in malerischer Wirkung und dekorativer Fülle. Dies bleibt ein Grundzug in dem Schaffen des *Giovanni di Stefano* (1444—1500), dessen Marmorstatue des hl. Ansanus im Dom zu Siena ihn aber

<sup>1)</sup> P. Schubring, Die Plastik Sienas im Quattrocento. Berlin 1907.

auch als Meister plastischen Stils bezeugt. — Sonst besitzt unter den Städten Toskanas nur noch Lucca in *Matteo Civitale* (1436—1501)<sup>1)</sup> einen Bildner, der in seinen besten Werken (Relief des „Glaubens“ im Museo Nazionale zu Florenz, anbetende Engel am Sakramentsaltar im Dom zu Lucca) den florentinischen Marmorbildnern, an die er sich aufs engste anschließt, einigermaßen gleichkommt.

Nach Oberitalien übertrugen die florentinische Kunst *Donatello* und seine Schüler. In Padua entwickelte sich im Anschluß an die Tätigkeit Donatellos daselbst eine heimische Schule von Bronzegießern, die im Stil der Werke im Santo fortarbeitete, freilich ohne die hinreißende Gestaltungskraft des Meisters zu besitzen.



Abb. 146 Relief vom Hauptportal von S. Petronio zu Bologna von Jacopo della Quercia

und bilden ein sehr anziehendes Gebiet der italienischen Renaissanceplastik, das man am besten heute in den Sammlungen des Berliner Museums vertreten findet<sup>2)</sup>. Bestimmte Künstlerpersönlichkeiten wie *Niccolo Spinelli* (*Fiorentino*) in Florenz, *Sperandio* in Mantua, *Moderno* (Abb. 148), *Ulocrino*, *Caradosso* in Padua, die sich (meist mit ihren Pseudonymen) darauf nennen, lassen sich deshalb schwer nachweisen, weil die Kompositionen häufig nur leicht veränderte Kopien nach berühmten Werken der großen Kunst sind und eigentliche

Neben *Ballano* (vgl. S. 125) ist ihr bedeutendster Vertreter *Andrea Briosco*, gen. *Riccio* (1470—1532), ein vielseitiger und geschickter Künstler; sein Bestes hat er, wie die meisten dieser Richtung, in der Kleinplastik in Bronze geleistet, wie sie auch von den Florentinern gepflegt wurde und nun in Padua eine Art Zentralstätte fand. Statuetten und kleine Reliefs (Plaketten) zum Schmuck von Hausaltären, Kästchen und Möbelstücken, ferner kunstgewerbliche Arbeiten in Bronze, wie Kandelaber, Leuchter, Lampen, Tintenfässer, Schwertgriffe u. a. m., wurden von zahlreichen Künstlern, die zumeist wohl in Padua tätig oder hier ausgebildet waren, in großer Zahl hergestellt

<sup>1)</sup> *Ch. Yriarte*, *Matteo Civitale*. Paris 1886.

<sup>2)</sup> *W. Bode* und *Fr. Knapp*. Die italienischen Bronzen. Berlin 1904.

Selbständigkeit nicht beanspruchen. Für die schnelle und weite Verbreitung namentlich der antikisierenden Ideen und Formen, wie sie in sichtlichem Zusammenhang mit den Paduaner Humanistenkreisen auf diesen Werken der Kleinkunst eine besondere Rolle spielen, war darin ein nicht zu unterschätzendes Vehikel gegeben. Weit höher stehen die Bildnismedaillen, die außer Florenz wiederum besonders Oberitalien zu künstlerischer Vollendung gebracht hat <sup>1)</sup>. Als Begründer der Medaillenkunst muß der Veronese *Vittore Pisano* (1380—1451) angesehen werden, dessen Arbeiten zugleich zu den vorzüglichsten zählen (Abb. 149). Von den Florentiner Plastikern sind u. a. *Bertoldo*, *Pollajuolo*, *Benedetto da Majano* daran beteiligt. Zu dem Porträt auf der Vorderseite der — in Guß hergestellten — Medaille gesellt sich auf der Rückseite eine Devise oder Allegorie, meist ebenso fein erdacht wie ausgeführt.

Der Einfluß Paduas erstreckt sich auch auf Mantua, wo *Gianmarco Cavalli* (geb. um 1450) treffliche Bronzestücken schuf, und Ferrara, wo die Florentiner *Baroncelli*, Vater und Sohn, und der Paduaner *Domenico di Paris* tätig waren. In Bologna ist nächst *Quercia Niccolo von Bari* († um 1494), ein vorher in Venedig und vielleicht auch im Norden jenseits der Alpen tätig gewesener Südtaliener, die bedeutendste Erscheinung; von dem hohen Marmoraufsatz auf der mittelalterlichen Arca des hl. Dominicus, den er 1469—73 ausführte, erhielt er seinen Beinamen *dall' Arca*. Niccolo zeigt sich in diesem seinem Hauptwerk als geschickter Dekorator und trefflicher, wenngleich in der Gewandung noch etwas schwerfälliger Gestaltenbildner; der links von der Arca kniende Leuchterengel ist von rührender Holdseligkeit (Abb. 150). Seine bemalte Terrakottagruppe der Beweinung Christi in Sa. Maria della Vita (1463) dagegen schließt sich mehr einer volkstümlichen Kunstrichtung an, wie sie auch in der gleichzeitigen ferraresischen Malerei und in der Terrakottaplastik von Modena — hauptsächlich durch *Guido Mazzoni* (1450—1518) — vertreten ist (Abb. 151). Die ganz malerische



Abb. 147 Weihwasserbecken im Dom zu Siena von Antonio Federighi

<sup>1)</sup> *A. Armand*, Les Médailleurs italiens des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles. Paris 1883—87. — *J. Friedländer*, Die italien. Schaumünzen des 15. Jahrh. Berlin 1880—82. — *A. Heiss*, Les Médailleurs de la Renaissance. Paris 1881—92. — *C. v. Fabriczy*, Medaillen der italienischen Renaissance. Leipzig 1907.





Abb. 148 Plakette des Moderno

Zusammenstellung von Freifiguren in einer Nische, das Zeitkostüm, die rücksichtslose Heftigkeit des Ausdrucks sind charakteristisch für den Grad von Naturalismus, der dem durch Bildung und Geschmack nicht geregelten Zeitbewußtsein entsprechend gefunden wurde.

In der Lombardei vollzog sich die Entwicklung der Renaissanceplastik, wie sie besonders an den Skulpturenschmuck des Mailänder Doms und der Certosa von Pavia hervortritt<sup>1)</sup>, nur langsam und zögernd durch die Einwirkung florentinischer Künstler, die hier tätig waren. *Niccolo d'Arezzo*, *Michelozzo*, *Filarete* sind als solche bezuget; bald nach 1420 schuf *Giorgio di Bartolo* (il Rosso), ein Mitarbeiter Donatellos an den Campanilestatuen, das originelle Grabmal Brenzoni in S. Fermo maggiore zu Verona: eine Auferstehung Christi in ganz malerischem Aufbau über breiter gotischer Wandkonsole und unter

einem Baldachin, wie er für die einheimische Grabmalplastik üblich war. Daneben wirkten *Donatellos* Arbeiten in Padua auch hier als stetes Vorbild, andererseits aber scheinen auch die Beziehungen zur nordisch-gotischen Kunst, der die lombardische sich von je innerlich verwandt gefühlt hatte, niemals ganz abgerissen zu sein. Dafür spricht der enge Zusammenhang dieser Plastik mit der Architektur, in deren Dienste sie fast ausschließlich tätig ist, die Vorliebe für überhäuftem Aufbau mit vielen kleinen Figuren und Reliefs, deren unruhige Haltung und knittrige Gewandung, während allerdings der Kern nordischen Kunstempfindens, die tief innerliche Auffassung, von der lombardischen Skulptur leicht in Geziertheit verkehrt wird. Jedenfalls fehlt den Leistungen dieser Plastik durchaus der monumentale Charakter, sie sind oft von lebendigem Gefühlsausdruck und zarter Empfindung, liebenswürdig und naiv, aber auch über-

<sup>1)</sup> Vgl. das S. 32 Anm. 2 zitierte Werk von A. G. Meyer.



Abb. 149 Medaille des Vittore Pisano

laden und kleinlich, im einzelnen ohne genauere Naturkenntnis und daher oft charakterlos. In einem Werke wie die Fassade der Certosa mußten Architektur und Plastik Hand in Hand gehen, die ausführenden Baumeister waren zugleich die Bildhauer. *Cristoforo Mantegazza* († 1482) und sein Bruder *Antonio* († 1493) werden als solche genannt. Ein bezeichnetes Werk (1466) des *Giovan Antonio Amadeo* (vgl. S. 33) ist die Portallinette mit der thronenden Madonna, Engeln, Heiligen und Stiftern (Abb. 152). Von demselben Meister rühren die zahlreichen Skulpturen der *Colleoni-Kapelle* in Bergamo (1470—76) her, die in sehr charakteristischer Weise Reliefs mit den Taten des Herakles, Büsten und Porträtmedaillons der römischen Kaiser neben Darstellungen aus der Genesis u. a. zum Schmuck des christlichen Grabbaues verwenden. Von *Benedetto Briosco* (vgl. S. 33) rührt die (bezeichnete) Madonna am Grabmal des *Giorgio Galeazzo Visconti* im Inneren der Certosa her, das im übrigen ein Werk des nach der Lombardei verschlagenen römischen Bildhauers *Gian Cristoforo Romano* (etwa 1465—1522) ist (Abb. 153). Ein neuer Typus des Prachtgrabes ist hier verkörpert: unten eine offene Halle mit dem Sarkophag, zu dessen Häupten und Füßen allegorische Frauengestalten sitzen, darüber ein geschlossener Aufbau mit Statuen und historischen Reliefs, das ornamentale Detail ist ganz besonders meisterhaft gezeichnet und ausgeführt. In ähnlicher Weise schmückte *Tommaso Rodari* während seiner Bauleitung (1487—1526) den Dom zu Como, und schuf *Cristoforo Solari* († 1527), der bedeutendste Vertreter einer durch mehrere Generationen hindurch tätigen Familie



Abb. 150 Leuchterengel von Nicolo dall' Arca



Abb. 151 Beweinung Christi von Guido Mazzoni

von Bildhauerarchitekten<sup>1)</sup>, das Grabmal der Beatrice d'Este († 1497); die ruhende Gestalt der Fürstin (Abb. 154), wie sie neben der ihres Gemahls aus einem ehemals wohl besonders prächtigen Aufbau allein sich im Querschiff der Certosa erhalten hat, ist das edelste Zeugnis seiner Kunst, die aber auch im und am Dome zu Mailand (Statuen des Adam und der Eva, 1502) treffliche Werke geschaffen hat. Ins Überzierliche und Stüßliche dagegen verfällt zumeist *Agostino Busti*, gen. *Bambaja* (etwa 1480—1548), von dessen Hauptwerk, dem Grabmal des Feldherrn Gaston de Foix, die Porträtfigur im Museo archeologico zu Mailand erhalten



Abb. 152 Portallinette in der Certosa zu Pavia von Giovan Antonio Amadeo

ist. — Lombardische Plastiker, dem alten Wandertriebe der „Comasken“ folgend, waren vielfach auch außerhalb ihrer Heimat tätig. So dekorierte u. a. der als Architekt und Bildhauer in den verschiedensten Teilen Italiens beschäftigte *Ambrogio d'Antonio da Milano* um 1475 den Palast in Urbino, und die Künstlerfamilie der *Gagini* aus Bissone am Luganersee<sup>2)</sup> begründete 1448 mit der im Stile oberitalieni-

<sup>1)</sup> *F. Malaguzzi Valeri*, I Solari, architetti scultori lombardi, in: Italienische Forschungen, herausgegeben vom Kunsthist. Institut in Florenz I, 59 ff.

<sup>2)</sup> *L. A. Cervetto*, I Gagini da Bissone. Genova 1904. Vgl. *W. Suida*, Genua. Leipzig 1906.

scher Prachtgräber aufgebauten Front der Kapelle S. Giovanni im Dom die Renaissance in Genua, die diesem Erstlingswerke entsprechend im wesentlichen dekorativen Charakter bewahrt hat.

Auch die Hauptschule der venezianischen Plastik<sup>1)</sup> stammt aus der Lombardei. Den ersten Anstoß zur Renaissance gaben freilich florentinische Bildhauer; schon 1423 errichteten *Piero di Niccolò* und *Giovanni di Martino* das Grabmal des Dogen Tommaso Mocenigo, in welchem der Sarkophag des gotischen Baldachingrabes mit roh nachgebildeten Donatello'schen Nischenfiguren dekoriert ist; jedenfalls florentinische Bildhauer schufen wenig später auch die meisterhafte Gruppe des Urteils Salomonis an der nordwestlichen Ecke des Dogenpalastes. *Donatello* selbst ist mit der bemalten Holzstatue Johannis des Täufer's in der Frarikirche vertreten, und *Antonio Rossellino* dekorierte eine Kapelle in S. Giobbe. Als der erste einheimische Renaissancemeister wird *Bartolommeo Buon* betrachtet, unter dessen Leitung 1488

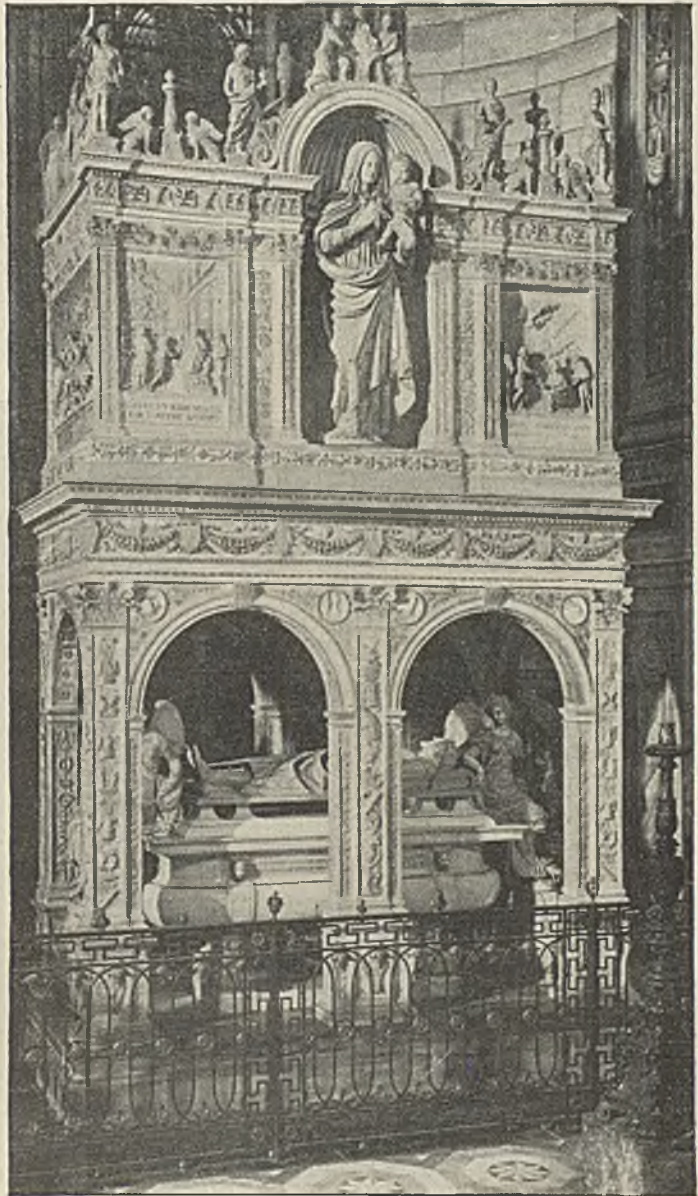


Abb. 153 Grabmal des Gian Galeazzo Visconti von Gian Cristoforo Romano

1) Vgl. die S. 35 Anm. 1 angeführten Werke.



Abb. 154 Grabmal der Beatrice d'Este  
von Cristoforo Solari

in der Frarikirche (Abb. 156), mit zahlreichen allegorischen Figuren in Nischen um den hoch hinaufgeschobenen Sarkophag und die in der untersten Reihe noch einmal erscheinende treffliche Porträtstatue des Verstorbenen. Geschlossener und glücklicher disponiert ist der Aufbau des Grabmals Niccolo Marcello († 1474) in der Frarikirche, vielleicht schon ein Werk der Künstlerfamilie der *Lombardi*, die neben und nach Antonio Rizzo — dieser mußte 1498 aus Venedig fliehen — die dortige Plastik beherrscht. *Pietro Solari*, gen. *Lombardo* († 1515), brachte aus seiner Heimat eine rege dekorative Begabung und vollendete Technik mit; dazu trat in Venedig die Schulung an den Werken der griechischen Antike, welche dorthin aus den Besitztungen der Republik im Osten kamen. So sind Figuren von scharfer Charakteristik, wie die bezeichneten Heiligen Hieronymus und Paulus in S. Stefano, unter den Arbeiten Pietros und seiner Söhne *Antonio*

mit dem plastischen Schmuck der „Porta della Carta“ zwischen Dogenpalast und S. Marco begonnen wurde. Aber die volle Freiheit des neuen Stils errang erst der Veronese *Antonio Rizzo* (etwa 1430—98), dessen Namensinschrift die Statue der *Eva* an der Hoffassade des Dogenpalastes (gegenüber der Gigantentreppe) trägt (Abb. 155); ihr Gegenüber, *Adam*, und andere Statuen, am Dogenpalast wie in einzelnen Sammlungen, u. a. die schöne Bronzebüste eines Jünglings im Museo Correr, sind die künstlerisch bedeutendsten Leistungen der venezianischen Plastik. Die Hauptaufgabe derselben in der pracht- und ruhmliebenden Dogenstadt blieb aber das Grabmal, in dessen Aufbau das Vorbild des florentinischen Nischengrabes (z. B. im Monument *Pasquale Malipiero*, † 1462, in S. Giovanni e Paolo) nicht den Mangel an monumentalem Sinn auszugleichen vermochte, der auch der venezianischen Architektur in dieser Epoche eigen ist. Dem *Antonio Rizzo* zugeschrieben wird das viergeschossige Grabmal des Dogen *Niccolo Tron* († 1473)



Abb. 155 *Eva* von A. Rizzo

(† 1516) und *Tullio* († 1532) selten, die meisten zeigen vielmehr einen sorgfältigen und zierlichen, zuweilen ins Glatte und Starre übergehenden dekorativen Idealstil. Von höchster Feinheit ist ihre Ornamentik, die sie in der Ausschmückung ganzer Kirchen, wie S. Maria de' Miracoli (vgl. S. 36) und S. Giobbe, verschwenderisch zur Anwendung bringen. Unter den Grabmalern zeigt das Dogengrab des *Pietro Mocenigo* († 1476) in S. Giovanni e Paolo den Sarkophag mit der zwischen Schildknappen aufrechtstehenden Porträtgestalt des siegreichen Feldherrn, getragen von antiken Heldengestalten, die auch die Nischen des Aufbaus füllen, am Sockel kriegerische Trophäen und Heraklestaten in Relief, nur im obersten Aufsatz kommt mit einer Auferstehung Christi das kirchliche Element zu Worte. Die figürlichen Einzelheiten dieser und anderer Prachtgräber bleiben meist ziemlich leblos.

Ein Mitarbeiter der *Lombardi*, z. B. an der Kapelle *Zeno* in S. Marco

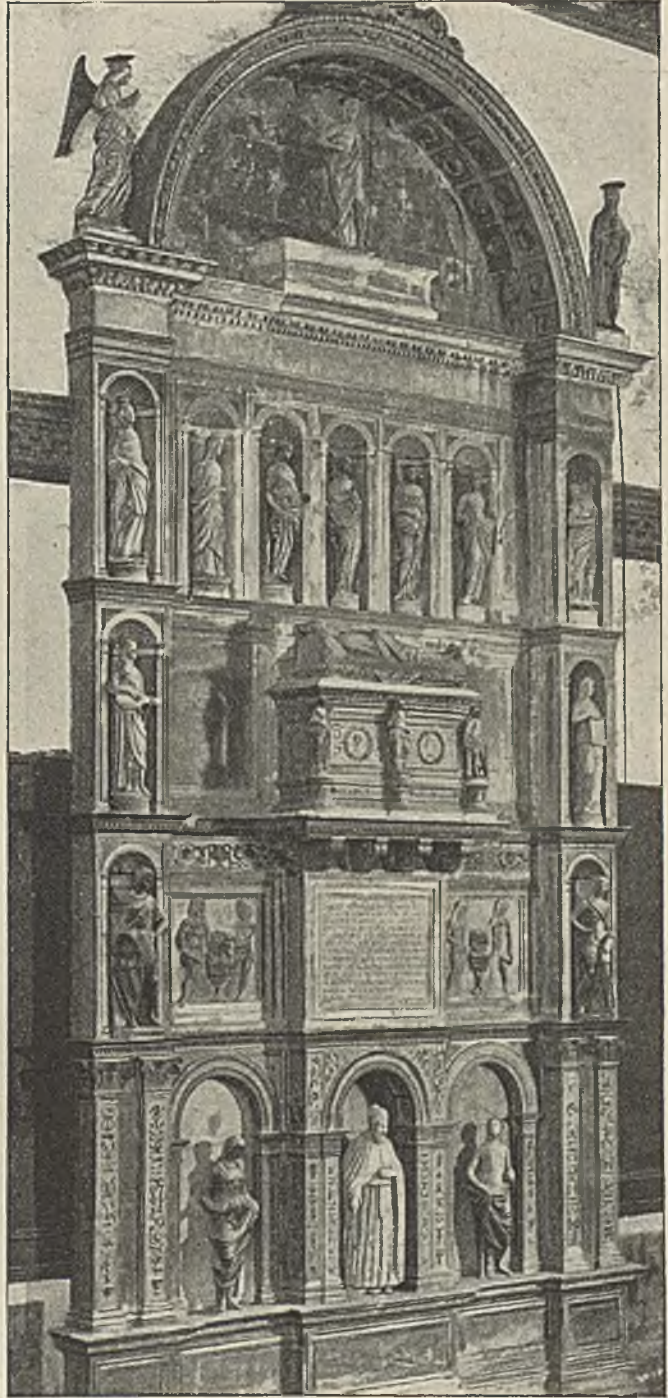


Abb. 156 Grabmal des Niccolo Tron in der Frarikirche

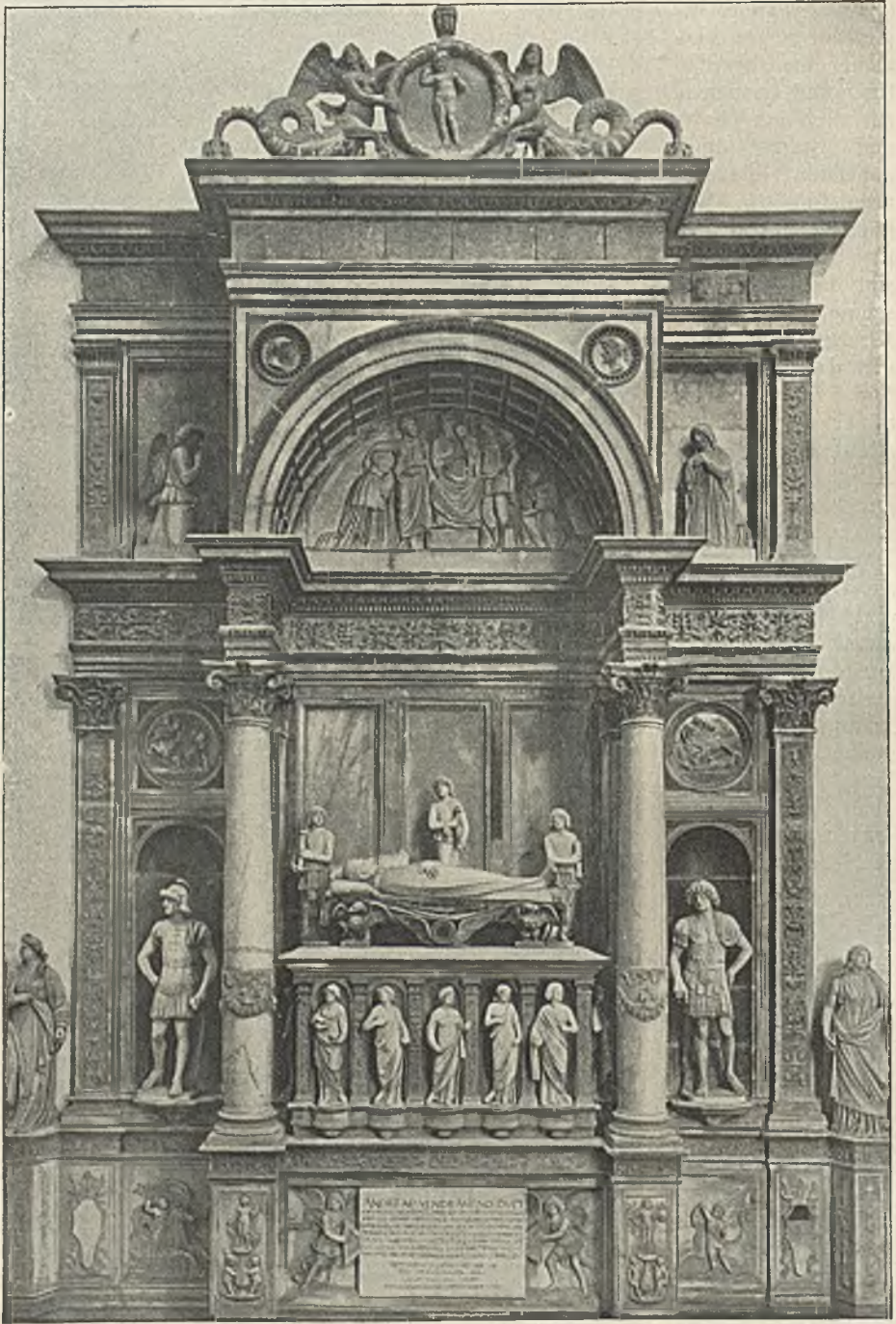


Abb. 157 Grabmal des Andrea Vendramin in S. Giovanni e Paolo

(1504—19) mit der schönen Madonna della Scarpa von Antonio Lombardi und am Grabmal des Andrea Vendramin (1478—93) in S. Giovanni e Paolo ist *Alessandro Leopardi* († 1522), der Vollender des Colleonenidenknals (vgl. S. 137). Ihm wird jedenfalls der zum erstenmal wirklich architektonisch gedachte und durchgeführte Aufbau jenes „schönsten aller Dogengräber“ verdankt, der die Überfülle der Nischenfiguren einschränkt und angemessen verteilt (Abb. 157). Von seiner lebendigeren Formauffassung geben die beiden schlanken, jugendlichen Schildhalter vom Vendraminigrabe (jetzt im Berliner Museum), von seiner dekorativen Meisterschaft die berühmten bronzenen Flaggenhalter auf dem Markusplatze (Abb. 158) Zeugnis. Die selbständigen späteren Arbeiten der *Lombardi*, namentlich des Tullio, gerieten dagegen bei dem Mangel an tieferem Naturstudium meist in das Fahrwasser eines geleckten Klassizismus und seelenloser technischer Glätte, wofür u. a. ihre großen Marmorreliefs in der Kapelle des hl. Antonius im Santo zu Padua ein Beispiel abgeben.

In ganz Mittelitalien hat außerhalb Toskanas kaum ein Ort größere Bedeutung für die Geschichte der Plastik. Nur das Abruzenstädtchen Aquila besitzt in dem etwa 1476—1500 tätigen *Silvestro d'Aquila* (d' Ariscola) einen beachtenswerten Künstler, der über die Einflüsse florentinischer und römischer Schulung sich zu einem verhältnismäßig selbständigen Schaffen erhebt. Rom blieb trotz einiger durchschlichte Vornehmheit ausgezeichnete Grabmäler, welche die letzten Ausläufer



Abb. 158 Flaggenhalter von Alessandro Leopardi

der mittelalterlichen Cosmatenschule im Anfang des 15. Jahrhunderts schufen (Grabmal des Kardinals Stefaneschi, † 1417, in S. Maria in Trastevere von *Magister Paulus* u. a.), nach einer mehrere Jahrzehnte dauernden künst-



lerischen Verödung zunächst ganz abhängig von eingewanderten florentinischen Meistern. *Donatello* (vgl. S. 122) und sein angeblicher Schüler *Simone Ghini* (Grabplatte Martins V. im Lateran), *Antonio Pollajuolo* (vgl. S. 134), *Verrocchio* waren hier tätig. Wie geringe Anforderungen man selbst für ein Kunstwerk an hervorragender Stelle erhob, illustriert die schwächliche Bronzetür *Filaretos* (vgl. S. 32) für St. Peter (1435—45). Bei *Antonio Rizzo* (vgl. S. 146) bestellt war

die schöne Bronzefigur des Bischofs Foscari in S. Maria del Popolo. Entscheidend wurde erst die wiederholte Tätigkeit des *Mino da Fiesole* (vgl. S. 133) in Rom (schon 1454, dann 1463—64, nach 1471 und 1475—80 bezeugt). Seine flotte und auf individuelle Durcharbeitung nicht eben bedachte Kunst war recht geeignet für die Ansprüche auf prunkvolle Grabmäler und repräsentative Werke der kirchlichen Plastik, wie sie die wechselnden Nepotengeschlechter der Päpste von Sixtus IV. bis Alexander VI. erhoben. Sein bestes Werk in Rom ist das Grabmal des Kardinals Forteguerra († 1473) in S. Cecilia. Neben ihm war schon seit 1447 auch der Toskaner *Isaia da Pisa* ähnlich beschäftigt. Zur Ausführung ihrer Arbeiten verbanden sie sich regelmäßig mit anderen, fremden oder einheimischen Skulptoren,



Abb. 159 Grabmal des Kardinals Roverella von Giovanni Dalmata.

und dieser Umstand erschwert wesentlich die Zuschreibung der Werke an die einzelnen Künstler. Die Tradition über *Mino* speziell scheint durch die Tätigkeit eines gleichnamigen, aus dem Königreich Neapel stammenden Künstlers *Mino del Reame* vielfach in Verwirrung gebracht zu sein. Ihm gehören Werke wie die Überreste des Ciboriums in S. Maria Maggiore (1463) mit dem inschriftlich bezeichneten Madonnenrelief, der Engel am Portalgiebel von S. Giacomo degli Spagnuoli (1464) und das Tabernakel in S. Maria in Trastevere — gleichfalls mit der Inschrift *Opus Mini* — neben sicher noch manchem anderen Werke. Diesem Künstler werden, der Tradition

entsprechend, auch die beiden Kolossalstatuen der Apostelfürsten zugeschrieben werden müssen, die einst am Aufgange zur Peterskirche, jetzt im Gange zur Sakristei aufgestellt sind. — Von den römischen Skulptoren dieser Epoche scheint *Paolo Taccone*, genannt *Romano* (etwa 1415—70), der einzige, der sich zu einer gewissen künstlerischen Selbständigkeit erhob. Von ihm rührt das inschriftlich bezeichnete Gegenstück zu jenem Portalengel an S. Giacomo her und wahrscheinlich auch die heute an der Engelsbrücke aufgestellte Kolossalfigur des Apostels Paulus (1463). Alle diese Arbeiten leiden unter einem empfindlichen Mangel an innerem Leben, hauptsächlich infolge der Nachahmung altrömischer Dutzendarbeiten, gegen deren Einfluß das schwach entwickelte Naturgefühl ihrer Verfertiger nicht aufzukommen vermochte. Bedeutender erscheint die künstlerische Persönlichkeit des *Giovanni Dalmata* aus Traù (geb. etwa 1445), der gemeinsam mit Mino da Fiesole das Grabmal Pauls II. († 1471) ausführte, das sich jetzt zerstückelt in den Grotten des Vatikans befindet. Die mit seinem Namen bezeichnete Relieffigur der Hoffnung übertrifft die korrespondierenden Tugendgestalten Minos an Lebendigkeit weit und gestattet, ihm noch manches treffliche Werk in Rom, wo er bis 1481 tätig war — Grabmal Roverella in S. Clemente (Abb. 159) u. a. — in Ancona, Venedig und in seiner Vaterstadt Traù zuzuschreiben. Von seiner Tätigkeit in Diensten des Königs Matthias Corvinus von Ungarn (etwa 1481—91) sind nur geringe Spuren erhalten.

In Rom waren mit und neben diesen Künstlern besonders noch die Lombarden *Andrea Bregno* von Osteno (1421—1506) und *Luigi Capponi* aus Mailand vielfach beschäftigt. Der Typus des römischen Grabmals, wie er sich aus solcher Kompaniearbeit ergab und namentlich von Andrea Bregno — Grabmal Lebreto († 1465) in S. Maria in Araceli — bald in reicherer, bald in einfacherer Form angewendet wurde, schließt sich im allgemeinen an das florentinische Wandgrab an, sucht aber durch Flachnischen mit Figuren in den Seitenpilastern sowie durch zierliche, der römischen Antike entlehnte Orna-



Abb. 160 Grabmal des Pietro Riario in S. Apostoli zu Rom von Andrea Bregno u. a.



Abb. 161 Altar und Kapelle Costa in S. Maria del Popolo

mentik dieses dem vorherrschenden Prachtbedürfnis entsprechend zu gestalten (Abb. 160). Diese Art des Aufbaus und der Dekoration wurde auch auf Altäre und ganze Kapellen übertragen, wie sie namentlich in S. Maria del Popolo zahlreich entstanden (Abb. 161). Doch macht sich auch ein Streben nach ruhiger Einfachheit geltend, das oft bis zur Beschränkung auf den Sarkophag mit der ruhenden Figur des Toten in schlicht umrahmter Nische geht; der Reiz der Arbeit wird dann in der sauberen, meist aber ziemlich eintönigen Durchführung des Sarkophag-, Pilaster- und Friesschmuckes gesucht. Das Gesamtgepräge der römischen Plastik bestimmt ein ausgesprochener Mangel an Monumentalität und individuellem Gehalt. Das unbefangene Streben nach Naturwahrheit wird ebenso wie ein tieferer Einfluß der Antike offenbar durch kirchliche Rücksichten niedergehalten. So besteht der Hauptwert der zahlreichen, untereinander ziemlich ähnlichen Monumente Roms vorwiegend in der höchst geschmackvollen Dekoration, wofür wohl die Marmorschranken (1480/81) und die Sängertribüne in der Sixtinischen Kapelle das beste Beispiel geben.

Auch Süditalien und Sizilien brachten es nicht zu künstlerischer Selbständigkeit. Alle wichtigeren Denkmäler in Neapel sind von fremden, namentlich toskanischen und lombardischen Künstlern ausgeführt worden. *Donatello* und *Michelozzo* (Grabmal Brancacci in S. Angelo a Nilo), *Antonio Rossellino* und *Benedetto da Majano* (Altäre und Grabmäler in Montoliveto) sind hier vertreten; an dem reichen, in seinem Werte sehr ungleichen Schmucke des Triumphbogens Alfons' I. (1465—70 von *Pietro da Milano* vollendet) war eine ganze Künstlerkolonie tätig<sup>1)</sup>. Mehrere große Grabmäler (Conte San Severino in S. Monaca 1432) sind als Werk eines *Andrea da Florentia* bezeugt. Interessant durch ihre Anklänge an nordische Kunst wirken die Arbeiten des *Baboccio di Piperno* (1351—1435), sie hängen vielleicht mit einigen deutschen Künstlern zusammen, die merkwürdigerweise im Bezirk der Abruzzen etwa gleichzeitig nachweisbar sind.

Die Plastik Siziliens beruht fast ganz auf der Tätigkeit der Künstlerfamilie der *Gagini* (vgl. oben S. 144), von denen *Domenico Gagini* 1465 nach Palermo übersiedelte (erwähnt bis 1492), sein Sohn *Antonello* (1478—1536) die Werkstatt fortführte. In den Werken dieser Meister vermischt sich die lombardische Schulung mit gewissen Einflüssen der auf Sizilien eingebürgerten französischen Gotik, zuweilen selbst mit solchen der spanischen Kunst, wie sie die aragonesische Herrschaft ins Land brachte — und dies verleiht zumal ihren Madonnenstatuen oft einen anziehend fremdartigen Charakter.

In enger Verbindung mit den *Gagini* arbeitete auf Sizilien eine Zeitlang (etwa 1467—72) auch der Dalmatiner *Francesco Laurana* (etwa 1424—1502), der ausgeprägteste Vertreter jenes Typus des Wanderkünstlers, wie er in der Epoche nicht selten ist<sup>2)</sup>. Ein älterer Landsmann des Architekten Luciano da Laurana (vgl. S. 31). ist er seit 1452 etwa in hervorragender Weise, vielleicht sogar als Schöpfer des Entwurfs, am Triumphbogen in Neapel tätig, geht nach dem Tode des Königs und der Unterbrechung des Werkes 1460 nach Frankreich an den Hof König René's von Anjou, wo er hauptsächlich als Medailleur arbeitet, dann nach Sizilien, kehrt nach Neapel und 1476 wieder nach Frankreich zurück, wo er 1502 in Avignon stirbt. Seine Kunst, die der Größe, aber nicht der Feinheit und Eigenart entbehrt, spricht sich am anziehendsten aus in Madonnenstatuen und weiblichen Porträtbüsten (Abb. 162), wie sie, durch eigentümlich zarte Empfindung und große Delikatesse der Marmorarbeit ausgezeichnet, sich in zahlreichen Sammlungen (Berlin, Paris, Wien, Florenz u. a.) erhalten haben.

<sup>1)</sup> C. v. Fabriczy, Der Triumphbogen Alfons' I. am Castel Nuovo zu Neapel (Jahrb. der preuß. Kunstsamm. 1899).

<sup>2)</sup> W. Rolfs, Franz Laurana. Berlin 1907 (mit Lichtdrucktafeln). — F. Burger, Francesco Laurana. Straßburg 1907.



Abb. 162 Marmorbüste von Francesco di Laurana

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

Die Malerei des 15. Jahrhunderts pflegt man als reinsten Ausdruck des Renaissancegeistes zu betrachten; sie bleibt aber der Kunst der Gotik, aus der sie erwächst, im Grunde genommen länger und fester verknüpft als die Architektur und Plastik des Zeitalters. Denn das neue Raum- und Körpergefühl, das diese Künste unmittelbar gestalten, vermag die Malerei, die Kunst der Fläche, nur mittelbar — durch Perspektive, zeichnerische Verkürzung und Schattengebung — auszudrücken. So schreiten Baukunst und Bilderei ihr mit entscheidenden Taten vielfach voran und beeinflussen ihre Entwicklung.

Die Grundlagen des Schaffens blieben für die italienische Malerei des Quattrocento ohnehin im wesentlichen die gleichen, wie in der vorausgegangenen Epoche: große Wandbilder in Kirchen, Kreuzgängen und Stadtpalästen mit Darstellungen aus der heiligen, selten aus der profanen Geschichte, vierteilige Altargemälde oder kleinere Votivbilder waren nach wie vor ihre häufigste Aufgabe. Der umgestaltende Einfluß des neuen Zeitgeistes aber gibt sich darin kund, daß der Charakter mittelalterlicher Kunstübung aus diesen Malereien allmählich entschwindet: sie sind nicht mehr rein kirchlicher Natur und sie wollen mehr als bloß schmücken! Der Mensch und das menschliche Leben als Antrieb des Renaissancewollens treten auch hier in den Mittelpunkt des Kunstschaffens. Indem die Maler die heiligen Geschichten erzählen, suchen sie das Leben und die Wirklichkeit darzustellen. Dieses Streben bedingt ein neues, intensiveres Studium der Natur und führt demgemäß auch zu neuen Mitteln des malerischen Ausdrucks. Man lernt, den bewegten und mannigfach gewendeten Körper zeichnerisch zu bewältigen, Licht- und Schattenwirkungen zu beobachten, den Raum perspektivisch richtig zu konstruieren, endlich die Farben der Wirklichkeit gemäß wiederzugeben und stimmungsvoll abzutönen. Gerade in diesen Dingen wurden Architekten wie *Brunelleschi* und *Alberti* die Lehrmeister der Maler, gaben Plastiker wie *Donatello* ihnen bedeutsame Anregungen.

Unter solchen Einwirkungen lösten sich die Wandmalereien vom Boden mittelalterlich-kirchlicher Tradition und erwachsen zu lebensvollen Denkmälern des Zeitempfindens, gestaltete sich aber auch das Altarbild von Grund aus um: die dekorativ in die vielen Einzeltafeln des mittelalterlichen Flügelaltars verteilten Heiligenfiguren treten nun innerhalb eines architektonisch gestalteten Rahmens zu Gruppen zusammen, die sich um die thronende Madonna scharen, und es entsteht die typische Form des Renaissancealtargemäldes, die „*Santa Conversazione*“ — wiederum als bezeichnender Ausdruck des neuen Raum- und Körpergefühls der Epoche. Es ist dafür u. a. charakteristisch, daß die mittelalterlich-demütige Darstellung der Stifter in kleiner Figur jetzt außer Übung kommt: sie erscheinen lebensgroß gebildet, wie die Heiligen selbst, ja in den Wandgemälden treten sie von ganzen Scharen ihrer Freunde und Zeitgenossen umgeben als Zuschauer der heiligen Begebenheiten auf — ein lautredendes Zeugnis des stolzen Selbstbewußtseins der Zeit, die sich selbst überall zum Gegenstande künstlerischer Darstellung erhebt.

Die erste Hälfte der Quattrocentomalerei ist vorwiegend von diesen Emanzipationsbestrebungen gegenüber der Gotik und ihrer mehr als hundertjährigen Tradition erfüllt, wie sie die ersten Bahnbrecher der neuen Kunst neben manchen noch halb gotischen Übergangsmeistern vertreten. Ihnen folgt — etwa von 1470

<sup>1)</sup> *Crowe und Cavalcaselle* Geschichte der italienischen Malerei, deutsch von M. Jordan. Leipzig 1869—76. — *A. Venturi*, *La Pittura del Quattrocento*. Milano 1911 (*Storia dell' Arte italiana* Bd. VII). — *L. Justi*, *Die italienische Malerei des XV. Jahrhunderts*. Berlin 1910 (mit Tafeln).

ab — die Generation der um Mitte des Jahrhunderts geborenen Renaissance-maler im engeren Sinne, die nun auch inhaltlich mit der mittelalterlichen Überlieferung brechen und neben den gewohnten kirchlichen Themen solche aus der antiken Gedankenwelt behandeln, wie sie die allmählich durch die Studien der humanistischen Gelehrten gewonnene Kenntnis der Literatur und Philosophie des Altertums ihnen nahebrachte; es folgt auch die kleine Reihe der archäologisch gebildeten, mit den Denkmälern der Antike durch eigenes intensives Studium vertrauten Maler. Erst in diesen Jahrzehnten tritt das Porträt<sup>1)</sup> — unter sichtbarer Einwirkung der plastischen Bildnismedaille — in der Malerei als eigene Gattung hervor und gewinnt die Landschaft<sup>2)</sup> sowie die mit antiken Reminiszenzen durchsetzte Architekturvedute in den Hintergründen der Gemälde allgemeine Bedeutung. Erst jetzt scheint auch die malerische Technik<sup>3)</sup> den Standpunkt des Mittelalters verlassen und sich die Ölmalerei in weiterem Umfang zu eigen gemacht zu haben, zum Teil sicher unter dem vorbildlichen Einfluß niederländischer Bilder, die in Italien sehr bewundert und hochgeschätzt wurden. Diese Fortschritte in der Technik ermöglichten wiederum eine andere Malweise, eine andere Auffassung: der Reichtum an Details steigert sich, die Feinheit der Ausführung wird größer, das Kolorit glänzender, die Gesamtwirkung harmonischer und man verzichtet völlig auf die Anwendung jener konventionellen Hilfsmittel, wie plastisch aufgesetzter Zieraten und reichlich angewendeter Vergoldung, die nach Art des Mittelalters auch die Malerei des frühen Quattrocento noch gern gebraucht hatte.



Abb. 163 Teil eines Triptychons von Lorenzo Monaco

Von den Grundlagen, die der Schöpfer der italienischen Malerei, Giotto, zu Beginn des 14. Jahrhunderts gelegt, hatte sich diese Kunst im Laufe des Jahrhunderts allmählich entfernt. Giotto ist groß und wichtig, klar und

1) K. Woermann, Die italienische Bildnismalerei der Renaissance. Eßlingen 1906.

2) J. Guthmann, Die Landschaftsmalerei der toskanischen und umbrischen Kunst. Leipzig 1902.

3) E. Berger, Beiträge z. Entwicklungsgeschichte d. Maltechnik. München 1893, 1901.

eindringlich in seiner Art zu schildern und zu erzählen; das psychologisch-dramatische Element überwiegt in seiner Malerei über das Dekorative. Bei den späteren Trecentomalern ist das Umgekehrte der Fall. Zum Teil offenbar unter dem Einflusse der französischen Gotik streben sie mehr nach Reichtum, Fülle und Zierlichkeit als nach Schlichtheit und Kraft. Mit oft sehr glücklicher Feinheit der Einzelbeobachtung wissen sie nicht mehr jene ruhige Klarheit der Komposition zu vereinigen, die Giotto's Monumentalstil ausmacht, und ersetzen sie durch ein dekoratives Spiel der Formen, Linien und Farben, das alle Vorstellungen von Körper und Raum negiert und das Malwerk rein als farbigen Schmuck der Fläche gelten läßt. Diese Richtung, vor allem in Siena heimisch, hat auch in



Abb. 164 Anbetung der Könige von Gentile da Fabriano

Florenz noch zu Anfang des 15. Jahrhunderts einen typischen Vertreter in dem Kamaldulensermönch *Lorenzo Monaco* (1370—1425)<sup>1)</sup>, dessen feimbeseelte Gestalten doch zu keinem wirklichen Leben gelangen, weil ihr körperliches Dasein durch dekorative Rücksichten gebunden erscheint (Abb. 163). Durch seine aus der Übung der Buchmalerei erwachsene zarte und leuchtende Färbung und die Eleganz seiner Linienführung genoß er großen Ruf bei den Zeitgenossen, trotz seiner überfüllten und räumlich unklaren Kompositionsweise; mehrere Schüler setzten seine Manier fort. Wie empfänglich die Florentiner für die dekorativen Reize dieser spätgotischen Malerei waren, geht auch daraus hervor, daß sie noch im Jahre 1423 einen auswärtigen Maler, *Gentile da Fabriano*, herbeiholten, um die große Altartafel mit der Anbetung der Könige für die Sakristei von

<sup>1)</sup> O. Siren, Don Lorenzo Monaco. Straßburg 1905.

S. Trinità (jetzt in der Akademie) zu malen (Abb. 164). Gentiles Werk stellt nicht mehr so ganz auf mittelalterlichem Boden, wie die Malereien des Lorenzo Monaco: seine Gestalten treten fester und sicherer auf, sind zum größeren Teil in die Zeittracht gekleidet und von einer Fülle sorgfältig gemalten Beiwerks an Tieren, Waffen, Architekturen und Buschwerk umgeben. Aber die Probleme der neuen Malerei existieren noch nicht für ihn, weder hinsichtlich der Klarheit der Komposition noch der Veranschaulichung von Körperlichkeit und Raamtiefe. Wie ein bunter gestickter Teppich breitet das Bild sich vor den Augen des Beschauers aus, mit flach übereinander gestellten Figuren verschiedenen Maßstabes, berückend durch Glanz der Farben und des Goldes und durch poetisch empfundene Einzelheiten, aber ohne Gefühl für Wahrheit und Leben. Und doch war damals in Florenz der große Meister bereits am Werke, der als würdiger Erbe Giotto's,



Abb. 165 Die Taufe Christi von Masolino

gleich seinem großen Vorgänger eine alle anderen weit überragende Persönlichkeit, die neue Epoche der Malerei einleitet: *Masaccio*.

Wie so häufig an entscheidenden Wendepunkten der Kunstgeschichte, läßt uns auch bezüglich der Persönlichkeit und der Kunst Masaccios die historische Überlieferung so gut wie völlig im Stich. Wir wissen mit Sicherheit nur, daß *Tommaso di Ser Giovanni*, genannt „Masaccio“, d. h. der lange Thomas, am 21. Dezember 1401 im Kastell San Giovanni des oberen Arnolds geboren, am 27. Januar 1422 in der Zunft der Ärzte und Spezeristen — mit denen die Maler vereinigt waren — eingetragen, durch die Steuereinschätzung des Jahres 1427 als in dürftigen Verhältnissen lebend bezeugt und bereits im Jahre darauf fern der Heimat in Rom gestorben ist. Auch über den Umfang seiner künstlerischen Tätigkeit an den Wandbildern der Brancaccikapelle in der Karmeliterkirche zu Florenz und in einer Kapelle der Kirche S. Clemente zu Rom berichtet die Tradition Widersprechendes, offenbar infolge des Zusammenfließens der Nachrichten über zwei verschiedene Persönlichkeiten gleichen Namens, Masaccio und *Masolino*, den „kleinen Thomas“. Dieser letztere, *Tommaso di Cristoforo Fini*





Abb. 166 Der Sündenfall von Masaccio

in die Höhe und ist mit konventionellen Hilfsmitteln, wie den Abstufungen des Felsbodens, schematisch aufgebaut; seine Figuren bleiben, trotz einiger gelungener Anläufe zu realistischer Wahrheit, befangen und ohne richtiges Leben, die Kompositionen unausgewogen und ohne klare Gesamtdisposition. Masolino ist ein bis zuletzt unfertiger Übergangskünstler, kein Bahnbrecher und schöpferischer Gestalter eines neuen Kunstideals.

aus Panicale 1383—1447) trat 1424 in die Zunft der florentinischen Maler und führte 1425 etwa im Auftrage desselben Kardinals Branda Castiglione, der die Kapelle in S. Clemente ausmalen ließ, die mit seinem Namen bezeichneten Deckenbilder aus dem Marienleben im Chor der Kollegiatkirche zu Castiglione d'Olona am Comersee aus. In den nächsten Jahren, 1426/27, vielleicht auch noch länger, war er in Ungarn tätig, wohin ihn Filippo Scolari, ein in magyarischen Kriegsdiensten zu hoher Stellung gelangter Florentiner, berufen hatte; viel später aber, um 1435, malte er noch einmal in Castiglione d'Olona, diesmal im Baptisterium, Fresken aus dem Leben Johannes des Täufers. Masolino, angeblich der Lehrer Masaccios, soll einen Teil der Wandbilder in der Brancaccikapelle und demzufolge nach der Meinung einiger Forscher auch die Fresken in S. Clemente geschaffen haben. Dagegen spricht wohl mit überzeugender Kraft, daß seine sicheren Werke in Castiglione d'Olona, insbesondere auch die weit späteren des Baptisteriums daselbst, zwar in manchen Einzelheiten eine Berührung mit der neuen Wirklichkeitskunst zeigen, im ganzen aber doch auf einer weit tieferen Stufe stehen als die ebenso sicher bezeugten Meisterleistungen Masaccios. Seine Landschaft beispielsweise in der Taufe Christi (Abb. 165) geht nicht in die Tiefe, sondern

Dieser Ruhm wird ungeschmälert vielmehr *Masaccio* zuerkannt werden müssen, dem Meister der Brancaccikapelle<sup>1)</sup>. Ein Brand hat im 18. Jahrhundert die Decke des Raumes zerstört; wer sie ausgemalt hatte, läßt sich also nicht mehr feststellen. Die Wandbilder — an der Leibung des Eingangsbogens einander gegenüber Sündenfall und Vertreibung aus dem Paradiese, an den Wänden Szenen aus der Legende des Apostels Petrus — gehören sämtlich Masaccio, soweit sie nicht später, zum Teil vielleicht nach seinen Entwürfen, von *Filippino Lippi* vollendet worden sind. Masaccio malte in der Karmeliterkirche bereits im Frühjahr 1422: die Prozession zur Einweihung der Kirche am 19. April dieses Jahres soll er in einem (nicht erhaltenen) Wandbilde des Kreuzganges dargestellt haben. In der Kapelle hat der junge Meister damals die erste Gruppe der Fresken ausgeführt, den Sündenfall, das Doppelbild der Heilung des Lahmen und der Auferweckung der Tabitha an der rechten Längswand und die Predigt Petri an der Altarwand. Der Weggang des Stifters Felice Brancacci als florentinischer Gesandter an den Hof des Sultans im Juli 1422 führte wohl eine Unterbrechung der Arbeit herbei, und Masaccio ging nach Rom, um dort die Kapelle in S. Clemente auszumalen. Erst nach einer Reihe von Jahren — wahrscheinlich 1425 — kehrte er zu der begonnenen Arbeit zurück.

Die Gemälde der Brancaccikapelle zerfallen also in zwei Gruppen, von denen



Abb. 167 Die Vertreibung aus dem Paradies von Masaccio

<sup>1)</sup> A. Schmarsova, *Masaccio-Studien*. Kassel 1895—1900 (mit Lichtdrucken sämtlicher Werke). — M. Creutz, *Masaccio*. Ein Versuch zur stilistischen und chronologischen Einordnung seiner Werke. Berlin 1901.



Abb. 168 Heilung des Lahmen und Erweckung der Tabitha von Masaccio

die eine am Beginn, die andere am Schlusse der Tätigkeit Masaccios steht. Ungeachtet der wenigen Jahre, die dazwischen liegen, drückt sich in ihnen eine wunderbar rasche und reiche Entwicklung aus. Am besten lassen das wohl die beiden Bilder mit Adam und Eva erkennen. Im Sündenfall (Abb. 166) stehen die beiden ersten Menschen noch steif und unlebendig nebeneinander, befangen und ausdruckslos auch in den Bewegungen, ohne rechte Beziehung zueinander, mangelhaft in den Proportionen, unsicher auf ihren Füßen, im ganzen noch beherrscht von der gotischen Schultradition; in der „Vertreibung“ (Abb. 167) sehen wir der Wirklichkeit nach gebildete Aktfiguren — die ersten der modernen Zeit — und sogar mehr als dies, eine in den Raum meisterhaft hineinkomponierte Gruppe voll lebendiger Bewegung und fein differenzierten seelischen Ausdrucks: während Adam sich schämt, klagt und jammert Eva. Dazu kommt die knappe, klare Andeutung der Räumlichkeit, die vollendet verkürzte, aus der Tiefe herausstrebende Gestalt des Racheengels mit dem Schwerte. Faßt man alles zusammen, so stehen den Typen dort Individuen hier gegenüber. Denselben Fortschritt lassen die Petrusbilder erkennen. Heilung des Lahmen und Auferweckung der Tabitha (Abb. 168) stehen noch in deutlichem Zusammenhang mit der älteren Kunst. Zwei ganz verschiedene Begebenheiten sind in einem Bilde vereinigt, die Szenen im Vordergrund spielen sich vor oder in konventionellen Holzbauten nach Art der Trecentomalerei ab, Kopfotypen und Bewegungen erinnern zum Teil noch an die weiche Unentschiedenheit der Gotik. Zwei modisch gekleidete Spaziergänger, wie sie ähnlich in der älteren Kunst auch sonst auftreten, suchen den Zusammenhang zwischen den beiden Szenen aufrechtzuerhalten. Die Komposition aber ist klar und großzügig, ohne Figurenhäufung, und ein völlig neues Element trägt in sie die florentinische Straßenperspektive des Hintergrundes hinein, die mit frappanter Wahrheit gestaltet ist.

Diese räumlichen Elemente vorzugsweise sind denn auch in den teilweise arg zerstörten und übermalten Fresken der Passionskapelle an S. Clemente in Rom zu weiterer Ausbildung gelangt. Die Legende des hl. Ambrosius und der hl. Katharina lieferten hier das Thema für die Bilder der Seitenwände; fast in jedem von ihnen ist mit steigender Sicherheit ein neues Problem dieser Art gelöst. Ihre Reihe gipfelt in der Kreuzigung an der Altarwand (Abb. 170), die der Kapelle den Namen gibt. Eine einheitliche Komposition bedeckt hier die ganze Wandfläche. Auf der Höhe eines Hügels ragen die drei Kreuze empor; an ihrem Fuße lebhaft bewegte Gestalten von Kriegsknechten und Reitern, teils in



Abb. 169 Das Wunder des Zollgroschens von Masaccio

kühner Art vom Rande des Hügels überschritten oder in stärkster Verkürzung gesehen; ganz vorn die ruhig geschlossenen Gruppen der Maria mit ihren Frauen und Johannes und der disputierenden Juden. Jeder Einzelzug der Komposition ist hier neu und eigenartig, vor allem auch die grandiose Fernsicht des Hintergrundes, ein ernstes Bergland an der Meeresküste unter grauem Wolkenhimmel.

Mit dem Bilde vom Zollgroschen (Abb. 169) nahm Masaccio die Arbeit in der Brancaccikapelle wieder auf: es zeigt ihn in vollem Besitze der neuen Kunst einheitlicher Bildkomposition. An Christus und seine Jünger tritt der Zöllner heran, den Torgroschen zu fordern, und Petrus erhält den Befehl, ihn aus dem Munde eines Fisches zu entnehmen; wir sehen links im Hintergrunde, wie er den Befehl ausführt, rechts vorn, wie er das Geldstück dem Zöllner einhändigt. In drei Momenten spielt sich die Geschichte ab, das Bild aber wirkt einheitlich, weil die Komposition sich in der gleichen Richtung — einer Diagonale nach rechts vorn — abwickelt, wie der Aufbau der Massen in Landschaft und Architektur. Die klare und überzeugende Anordnung der Gestalten im Raume, ihre individuelle Charakteristik, das ausdrucksvolle, aber auf wenige Handelnde im Vordergrund beschränkte Gebärdenspiel gibt der Darstellung eine ganz neue, wegweisende Kraft und Eindringlichkeit.

Nach allen diesen Richtungen bedeuten die drei Bilder an der Altarwand — Petri Taufe, Almosenspende und Schattenheilung — weitere Fortschritte; die beiden letzteren sind mit einheitlicher Diagonalperspektive als Gegenstücke durchgeführt, ja es ist selbst schon auf den Lichteinfall durch das hochgelegene Fenster Rücksicht genommen: der Schatten Petri würde auch in Wirklichkeit an dieser Stelle so auf die Heilung suchenden Kranken fallen, an denen er vorüberschreitet! — Von dem unteren Breitbilde der linken Wand mit der Auferweckung des Königssohnes und der Verehrung des Petrus in Antiochia hat Masaccio den größeren Teil noch selbst ausgeführt, den Rest und die noch übrigen Teile der Wandbilder fügte, wie gesagt, etwa 60 Jahre später *Filippino Lippi* hinzu.

Wir haben von Masaccio sonst nur noch wenig sichere Werke. Das Fresko der Dreieinigkeit in S. Maria Novella (Abb. 171) ist wiederum ein Bild von mächtiger Tiefenperspektive, das zudem in den knienden Stifterfiguren die ersten wirklichen Porträts der italienischen Malerei enthält. Einige kleinere

Tafelbilder des Berliner Museums, darunter Teile eines 1426 für die Karmeliterkirche in Pisa ausgeführten Altarwerks, besitzen trotz des kleinen Maßstabes jene klare Raumbildung, jene feste Körperlichkeit, die Masaccio zum Begründer des neuen Stils in der Malerei machen in ähnlichem Sinne, wie Donatello ihn der Plastik gebracht hatte. Beide haben in der Größe ihres Wollens und der Kraft des Vollbringens unter den Zeitgenossen keinen, der ihnen gleich wäre.

Am nächsten kommt Masaccio sein etwas älterer Landsmann *Andrea del Castagno* (1390—1457), ein Bauernsohn aus dem Mugellotale, bäurisch und derb auch in seiner Kunst, aber von einer ungefügten Kraft des Temperaments und des



Abb. 170 Kreuzigung Christi von Masaccio in S. Clemente zu Rom

Könnens, die nur der Zügelung durch Stilgefühl und Geschmack entbehrte, um an Masaccios Größe heranzureichen. Auch Castagno ist vorzugsweise Freskomaler; da uns fast nur Werke seines höheren Alters erhalten zu sein scheinen, ist es schwer, über seine künstlerische Entwicklung zu urteilen. Das Statuarische seiner Gestalten, ihr herber Realismus zeigen, daß Donatello eine besonders tiefe Einwirkung auf ihn ausgeübt haben muß. In einem Saale der Villa Pandolfini bei Florenz hatte er eine Nischenarchitektur gemalt mit den Gestalten berühmter Männer und Frauen (heute im Castagnomuseum bei S. Apollonia). Die drei Frauen sind mit seltsamer Auswahl aus der biblisch-heidnischen Tradition entnommen: Esther, Tomyris und die kumäische Sibylle; die Männer selbstverständlich Florentiner, drei Geisteshelden: Dante, Petrarca und Boccaccio, drei Kriegshelden:

Niccolo Acciaiuoli, Farinata degli Uberti und Pippo Spano, d. h. jener oben (S. 159) erwähnte Filippo Scolari (Abb. 172). Die trotzige Kraft dieser Condottieri lag dem Künstler am besten, sie haben etwas von der Wucht Donatello'scher Statuen. Mehrere Wandbilder des Kruzifixus mit Heiligen (in S. Maria degli Angeli, aus S. Matteo in den Uffizien) und eine Dreieinigkeitsgruppe zu Häupten des hl. Hieronymus zwischen zwei weiblichen Heiligen (in S. Annunziata, verdeckt) zeigen ihn als Meister plastischer Formgebung auch in der Darstellung des Nackten. In dem Trinitätsbilde (Abb. 173) macht er den kühnen Versuch, Gottvater, der

den Gekreuzigten vor sich hinhält, wagerecht schwebend, völlig von unten gesehen darzustellen. Auch die Farbgebung ist hier von seltener Großartigkeit. Die robuste Kraft seiner Charakteristik feiert ihren Triumph in dem umfangreichsten und reifsten Werke des Künstlers, dem Fresco des Abendmahls im Refektorium (jetzt Museum) von S. Apollonia. Das älteste in einer Reihe ähnlicher Werke der florentinischen Wandmalerei, hat es den Typus geschaffen, der bis Leonardo maßgebend blieb: Christus mit den Aposteln nebeneinander gereiht, Judas abgesondert an der Vorderseite

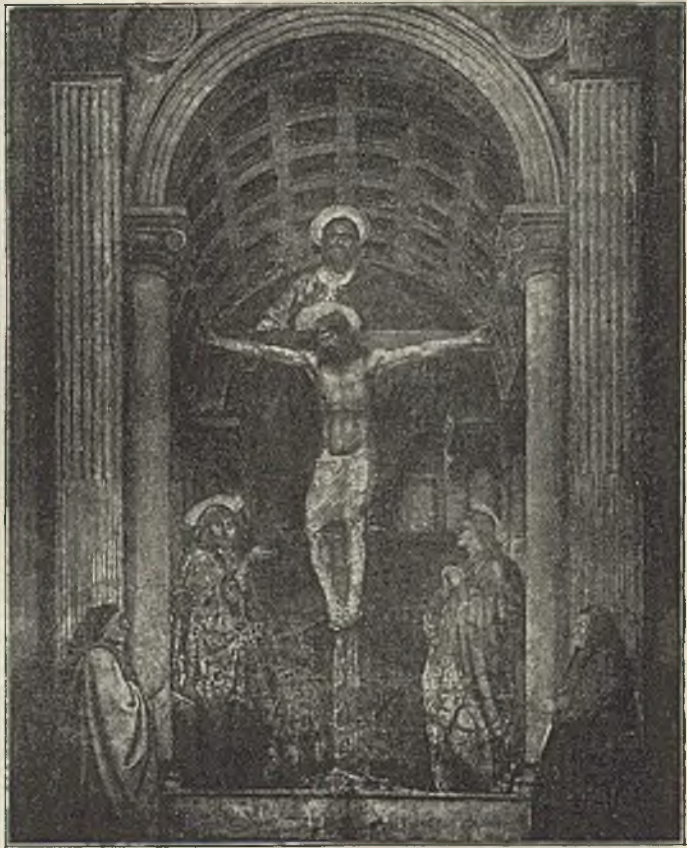


Abb. 171 Fresko der Dreieinigkeitsgruppe von Masaccio in S. Maria Novella zu Florenz

der Tafel; der Schauplatz des Ganzen ein nischenartig eingetiefter Raum, hier mit prachtvoll gemalter Marmortäfelung ausgekleidet. Die Apostel sitzen noch altertümlich steif nebeneinander, aber jeder von ihnen ist eine sorgfältig studierte Charaktergestalt.

Ein Jahr vor seinem Tode, 1456, schuf Castagno an der inneren Eingangswand des Doms ein Werk besonderer Art: die grau in grau gemalte Reiterfigur des Niccolo da Tolentino (Abb. 174), auf einem ebenso ausgeführten Sockel, also als Nachbild eines plastischen Marmordenkmals gedacht. Es ist das Gegenstück zu einem 20 Jahre zuvor von Paolo Doni, gen. Uccello (etwa 1397—1475), gemalten ähnlichen Bilde des Giovanni Acuto

(John Hawkwood, gleich jenem ein Feldhauptmann der Florentiner [Abb. 175]): beide Fresken ein charakteristisches Zeugnis, wie der Gedanke des monumentalen Reiterdenkmals die Künstler bewegte, lange bevor Donatello ihm plastische Wirklichkeit verlieh. Uccello, der seinen Beinamen von seiner Vorliebe für Darstellung von Vögeln oder Tieren überhaupt erhalten haben soll, führte die neuen Prinzipien, die Masaccios überlegene Künstlerschaft in ihrer Gesamtheit betätigt hatte, nach einer anderen Richtung im besonderen weiter: ihn interessiert speziell die wirklichkeitstreue Wiedergabe der Einzelpersone von Menschen und Tieren, Waffen und Gewändern, Bewegungsmotiven und perspektivischen Verkürzungen. Er gilt als einer der Begründer der Perspektivlehre — und ein gelehrter Zug liegt auch in seinem Schaffen. Es kommt ihm anscheinend weniger auf künstlerisch einheitliche und klare Gestaltung an, als auf die Lösung



Abb. 172 Bildnis des Pippo Spano  
von Andrea del Castagno

bestimmter Probleme: Uccello ist der erste ausgesprochene Vertreter jener Gruppe von Florentiner Künstlern, die man wohl als „Problematiker“ bezeichnet, in dem Sinne, daß sie mit einer gewissen Systematik sich Aufgaben der Körperbildung, Verkürzung, Perspektive stellen und sie in wissenschaftlicher Art zu lösen suchen. Da die religiöse Malerei in dieser Hinsicht gewissen Schranken unterworfen ist, so hat Uccello bezeichnenderweise fast nur das profane Stoffgebiet behandelt. Es ist der erste Schlachtenmaler der modernen Zeit. Von vier Bildern dieser Art, die er in der Villa Bartolini in Gualfonda bei Florenz ausführte, sind drei erhalten, in den Uffizien, im Louvre und in der Nationalgalerie zu London. Das letztgenannte (Abb. 176), die Schlacht bei S. Egidio, ist für seine Kunstweise bezeichnend. Ihm fehlt die Bildklarheit Masaccios, aber es ist reich an interessanten Einzelheiten, den verschiedensten Reitertypen, am Boden liegenden Gefallenen, Waffen und Rüstungsstücken. Den Hintergrund bildet eine panoramartig aufgebaute Landschaft mit lebhaft bewegten kleinen Staffagefiguren, die ganz unflorentinisch wirkt. Vielleicht hängt sie mit dem Aufenthalt Uccellos in Oberitalien zusammen, wo seine Tätigkeit in Padua bezeugt

ist. — Reich an Einzelkunststücken, aber ohne Einheit und Gesamtwirkung sind auch die erheblich später — um 1446 — von Uccello ausgeführten Wandbilder aus der Genesis im Kreuzgang von S. Maria Novella; sie sind mit grüner Erdfarbe gemalt (Terra verde) gleich dem Reiterbild im Dom. Die Sintflut, mit vielen seltsamen, aber zeichnerisch meisterhaft durchgeführten Motiven sowie Dankopfer und Trunkenheit Noahs ragen besonders hervor.

In einem predellenartigen Tafelbilde (im Louvre) hat Uccello seinem Selbstbildnisse die Porträts Giottos, Donatellos, Brunelleschis und des Mathematikers Antonio Manetti angereiht — eine interessante Zusammenstellung, denn sie zeigt, in welche Entwicklungsreihe der Künstler sich eingefügt glaubte. Er hätte außer Castagno noch einen anderen Zeitgenossen hinzufügen können, den *Domenico Veneziano* (geb. nach 1400, gest. 1461), der trotz der in



Weibliches Bildnis von Domenico Veneziano  
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum



seinem Beinamen ausgesprochenen Herkunft durch langjährigen Aufenthalt in Florenz und umfangreiche Tätigkeit im Sinne der erwähnten Künstler hierher gehört. Seine Wandmalereien sind leider zugrunde gegangen, ein sicheres Zeugnis seiner Kunst ist nur das bezeichnete Altarbild der Uffizien, das innerhalb einer gemalten Frührenaissancearchitektur die Madonna zwischen vier stehenden Heiligen thronend darstellt:

die erste ‚Santa Conversazione‘ (vgl. S. 155) der florentinischen Malerei, noch steif und befangen, voll herben Realismus in der Weise Castagnos, aber durch auffallend helle, auf ein zartes Grün und Rosa gestimmte Färbung — soweit die scharf geputzte Tafel darüber zu urteilen gestattet — aus den Werken der Florentiner herausgehoben. Es scheinen diese koloristische Besonderheiten gewesen zu sein, die dem Venezianer seine Geltung in der toskanischen Kunst verschafften. Ob man ihm aber daraufhin Werke, die die Feinheit florentinischer Linienführung mit dem Reiz einer hellen und leuchtenden Farbengebung paaren, wie das



Abb. 173 Dreieinigkeitsgottesdienst Fresko von Andrea del Castagno

Profilporträt einer jungen Frau im Berliner Museum (vgl. die Kunstbeilage) oder gar das ähnlich angelegte, aber noch viel köstlicher durchgeführte Profilbildnis der Mona Bardi im Museo Poldi-Pozzoli in Mailand zuschreiben darf, muß dahingestellt bleiben.

Abseits dieser Gruppe von Naturalisten und Problematikern bleibt ein wiederum etwas älterer Zeitgenosse Masaccios, den Lebensumstände und Begabung an die Grenzscheide zweier Kunstzeitalter gestellt haben: *Fra Giovanni Angelico da Fiesole*



Abb. 174 Niccolo da Tolentino von Andrea del Castagno im Dome zu Florenz

Franciscus von Assisi gewandelt war. Etwas von dem lyrischen Empfinden und der zarten Seelenstimmung der Franziskanerkunst hat Fra Giovanni in die strengere Geistesrichtung seines eigenen Ordens hinübergetragen. In seinem Beinamen *Angelico*, der Engelgleiche, drückten die Zeitgenossen ihre Bewunderung für diesen Grundzug seines Wesens und seiner Kunst aus; die dankbare Kirche verlieh ihm später den Grad eines „Seligen“ (*Beato*). Nach der Rückkehr der Brüder nach Fiesole (1418) lebte Fra Giovanni im Kloster S. Domenico bis 1436, wo Cosimo Medici dem Konvent die ehemalige Silvestrinerniederlassung von S. Marco in Florenz überwies, die nun

<sup>1)</sup> F. Schottmüller, *Fra Angelico da Fiesole*. Des Meisters Gemälde in 327 Abbildungen. Stuttgart und Leipzig 1911 (Klassiker der Kunst XVIII). — St. Beissel, *Fra Giovanni Angelico*. 2. Aufl. Freiburg 1905. — M. Wingenroth, *Angelico da Fiesole* (Künstlermonographien, Bd. 85). Bielefeld u. Leipzig 1906. — A. Wurm, *Meister- und Schülerarbeit in Fra Angelicos Werk*. Straßburg 1907.



Abb. 175 Giovanni Acuto von Paolo Uccello im Dome zu Florenz

(1387—1455)<sup>1)</sup>. Mit seinem bürgerlichen Namen Guido di Pietro aus Vicchio im Mugellotale, trat er 1407 in das kurz zuvor gegründete Dominikanerkloster bei Fiesole ein, und hinter Klostermauern verließ fortan sein Leben und entfaltete sich seine Kunst. Als Novize ins Ordenskloster zu Cortona entsandt, dann durch die Mönchswirren infolge der Papstwahl vor 1409 mit seinen Ordensbrüdern wieder auf eine Reihe von Jahren zur Flucht nach Foligno und Cortona gezwungen, empfing er früh die Einwirkung der umbrischen Landschaft und Kunst, jener Gefilde, in denen einst der heilige

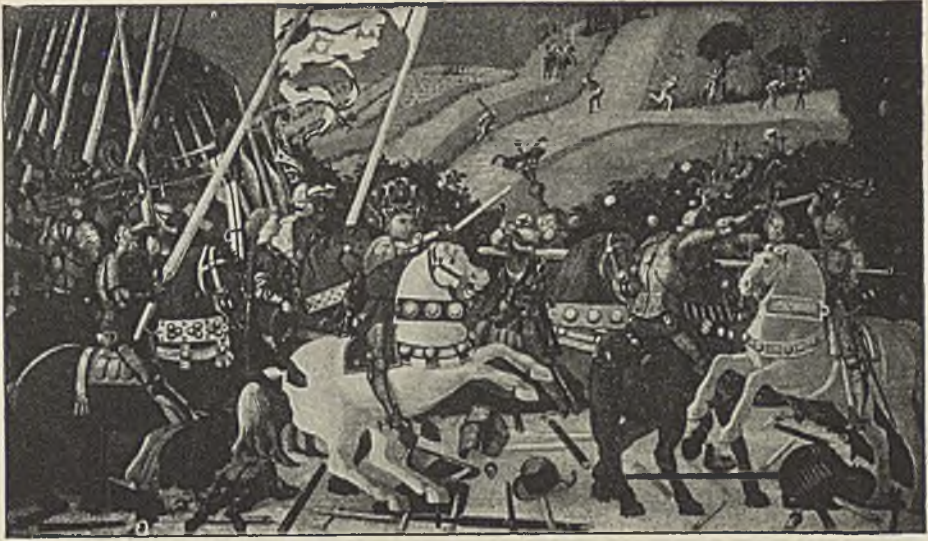


Abb. 176 Die Schlacht bei S. Egidio von Paolo Uccello in der Nationalgalerie zu London



Abb. 177 Kreuzabnahme von Fra Angelico da Fiesole in der Akademie zu Florenz

die Hauptstätte seiner künstlerischen Tätigkeit wurde. Papst Eugen IV., der jahrelang in Florenz weilte und hier die Kunst des Frate kennen lernte, berief ihn 1445 nach Rom, und da Eugen zwei Jahre später starb, nahm auch sein Nachfolger Nikolaus V. seine Dienste in Anspruch. Zwischendurch begann 1447 Fra Giovanni auch die Ausmalung einer Kapelle am Dom zu Orvieto und kehrte, zum Prior berufen, auf einige Jahre (etwa 1449—1452) wieder nach S. Domenico zurück. In Rom ist er dann 1455 gestorben.

Dem Leben *Fiesoles*, wie man ihn wohl auch kurzweg nennt, entspricht seine Kunst. Er will als Maler nichts anderes sein als ein frommer Klosterbruder, der die ihm verliehenen Gaben zum Preise Gottes und der Heiligen und zur Erbauung

seiner Ordensgenossen anwendet. Seine frühen Arbeiten sind wohl alle für den Orden selbst gemalt; wachsender Ruf führte ihm auch Aufträge von außerhalb zu, aber noch auf der Höhe seiner Kraft stellte er sich ganz in den Dienst der Brüder und schmückte ihnen Kreuzgang, Kapitelsaal und Mönchszellen des Klosters S. Marco mit jenen Wandbildern, die daraus ein so köstliches Denkmal seiner Kunst gemacht haben. Ihrem Wesen nach ist Fiesoles Malerei stets mittelalterliche Mönchskunst geblieben. Den sanften Liniensfluß der Gotik, helle, leuchtende Farben, Goldsäume und gemusterte Scheibennimben hat sie bis zuletzt gewahrt und ebenso



Abb. 178 Verklärung Christi von Fra Angelico da Fiesole in S. Marco zu Florenz

die Stimmung friedsamers Beschaulichkeit, gottseliger Heiterkeit. Aber dies alles erscheint bei Fiesole nicht als Wirkung einer überlebten Tradition, sondern wie aus dem Kern seiner Persönlichkeit heraus neugeboren. Das wunderbarste aber ist, wie er in steigendem Maße der alten Glaubensinnigkeit die Errungenschaften der neuen Wahrheitskunst zu vermählen weiß, ohne darum dem Kern seines Wesens untreu zu werden. Mitten in einer stürmisch gärenden Zeit bleibt er eine festgeschlossene, reine und starke Persönlichkeit.

Es klingt wahrscheinlich, was die Überlieferung berichtet, daß Fiesole zuerst als Buchmaler tätig war; die miniaturhafte Feinheit, wie er sie namentlich in der Malerei einiger zierlicher Reliquiare aus seiner Frühzeit betätigt, würde gut dazu passen. Sonst wissen wir nichts über seine Jugendentwicklung; in einzelnen frühen Werken (Thronende Madonna mit dem Kinde in der Akademie) ist eine Anlehnung an *Lorenzo Monaco* nachgewiesen. Seine erste fest datierbare

Arbeit, der Altar der Linaiuoli (Flachshändler) in den Uffizien, wurde 1433 bestellt. Ihn umschloß ein von *Ghiberti* entworfenes Steintabernakel; die musizierenden Engel auf dem gemalten Rahmen des Madonnenbildes gelten mit Recht als ein besonders köstliches Zeugnis von Fiesoles Kunstweise. Er schwankt in dieser Zeit noch zwischen der Linienkomposition der Gotik und der neuen Raumkunst, deren Einfluß am frühesten wohl der in Verkürzung von unten her gezeichnete Kopf des Kruzifixus auf dem Wandbilde im Kapitelsaal von



Abb. 179 Altarbild in S. Marco zu Florenz von Fra Angelico da Fiesole

S. Domenico verrät. Den ersten großen Fortschritt in der Bewältigung des Räumlichen und in der Plastik der Gestaltenbildung zeigt die gleichfalls noch aus S. Domenico stammende Marienkrönung des Louvre, verglichen etwa mit dem wenig früheren Bilde gleichen Gegenstandes in der Akademie, hinter dem sie an festlich heiterer Pracht doch kaum zurücksteht. Die große (leider stark übermalte) Kreuzabnahme aus S. Trinità in der Akademie (Abb. 177) mag etwa den Endpunkt dieser Fiesolaner Schaffenszeit bezeichnen. Hier kommt zu der räumlich aufgelösten Komposition der edel bewegten Gruppen die zarte Stimmung der landschaftlichen Form hinzu, um die fortschreitende Einwirkung des Naturstudiums auf die Kunst des frommen Malers zu vergegenwärtigen.

Die Zeit seines Aufenthalts im Kloster S. Marco bedeutet dann einen ersten Höhepunkt im Schaffen des Frate, zunächst durch die Fresken, die er zum Schmucke des Klostergebäudes selbst ausführte. Der Kruzifixus mit dem heiligen



Abb. 180 Marter der Hl. Cosmas und Damian  
(Aus der Predella des Altarbildes in S. Marco)

Dominikus am Fuße des Kreuzes im Klosterhof, Christus als Pilger von zwei Dominikanern liebevoll begrüßt, über der Tür der Fremdenherberge, die drei Kreuze inmitten einer Versammlung der Lehrer und Märtyrer der Kirche an der Wand des Kapitelsaals, sind Werke voll echter Monumentalität, die Stimmung und Bedeutung des Raumes wie in einem Brennpunkt zusammenfassen und doch zugleich höchste und er-

greifendste Kraft des Ausdrucks besitzen. Die Wandbilder des oberen Stockwerks behandeln in weiterem Umfange das Leben Christi und der Madonna. Die schöne Verkündigung im Korridor ist die monumentale Fassung eines Themas, das Fiesole in zwei etwas früheren Altären (in Cortona und Madrid) mehr symbolisch-idyllisch, doch bereits in der gleichen zierlichen Renaissancehalle dargestellt hat. In den einzelnen Mönchszellen wechseln Kompositionen voll höchster Feierlichkeit (Abb. 178) und schlichter Würde ab mit lebendig erzählten Szenen; am häufigsten erscheint auch hier der Kruzifixus mit anbetenden Ordensheiligen. In Anordnung, Beleuchtung und Farbgebung ist auf die räumlichen Verhältnisse geschickt Rücksicht genommen. Bei der Ausführung aber scheinen, wie auch sonst an den Werken des Frate, häufig Gehilfen beteiligt gewesen zu sein. Auf der vollen Höhe der Zeitkunst steht das leider arg beschädigte große Altarbild (Abb. 179) der Kirche S. Marco mit der thronenden Madonna zwischen Heiligen und Engeln (in der Akademie, um 1440). Es behandelt das Thema nicht so großzügig wie Domenico Veneziano, aber mit innerem Reichtum: der kostbare orientalische Teppich vor den Thronstufen, der Blick auf einen dunklen Zypressenwald im Hintergrunde bedeuten neue, stimmungschaffende Motive. Die Bilder der Predella (in Florenz, München, Paris und Dublin zerstreut) erzählen mit lebendiger Anschaulichkeit die Legende der Heiligen Cosmas und Damian (Abb. 180).

Nach Rom wurde Fiesole zur Ausführung der Wandmalereien in zwei Kapellen des päpstlichen Palastes berufen, von denen sich die der Kapelle Nikolaus' V. erhalten haben. Sie stellen in zwei Reihen übereinander die Geschichte der beiden Erzmärtyrer Stefanus und Laurentius dar. Noch vor Beginn dieser Arbeit fing er die Ausmalung der Decke in der Madonnenkapelle des Doms

zu Orvieto an und vollendete mit Hilfe seines Schülers *Benozzo Gozzoli* im Sommer 1447 die Darstellungen von Christus als Weltrichter und des Chors der Propheten in zwei Gewölbefeldern, ist dann aber zu dieser Arbeit nicht mehr zurückgekehrt. Diese Fresken in Rom und Orvieto bezeichnen die klassische Vollendung seines Stils. Ohne mit den Leistungen eines Masaccio in Wettbewerb zu treten, hat er hier seiner beschaulichen Kunst das Höchste an Darstellung und Charakteristik abgewonnen, was ihr zu geben möglich war. Und wenn die Martyrien der beiden Heiligen die rechte dramatische Kraft vermissen lassen, so erfreuen Bilder, wie die Predigt des Stefanus, die Übergabe der Kirchenschätze an Laurentius und



Abb. 181 Almosenspende des hl. Laurentius  
Von Fra Angelico da Fiesole



Abb. 182 Verkündigung von Fra Filippo Lippi in der  
Pinakothek zu München

die Almosenspende (Abb. 181) ebenso durch meisterhafte Komposition wie lebensvolle Einzelschilderung; die Renaissanceformen sind hier in Architektur und Dekoration korrekt und mit Konsequenz angewandt; allerdings mag vielleicht gerade dabei sich die Mitarbeit des erwähnten jüngeren Genossen bemerklich machen<sup>1)</sup>.

Von Tafelbildern gehören in diese Spätzeit Fiesoles das Jüngste Gericht im Berliner Museum, die vollendetste Fassung des vom Meister schon früher (Bild aus S. Maria degli Angeli in der Akademie) mit reicher Phantasie gestalteten

<sup>1)</sup> *M. Wingenroth*, 'Die Jugendwerke des Benozzo Gozzoli. Heidelberg 1897.

Themas, die nur zum Teil eigenhändigen „Sportelli“, d. h. Schranktüren, aus S. Annunziata (in der Akademie) mit 35 Darstellungen aus der Geschichte Christi, und endlich die besonders monumental gestaltete *Sacra Conversazione* aus Bosco (in der Akademie), in der sich der Stil der römischen Fresken bereits deutlich ankündigt.



Abb. 183 Maria das Kind verehrend von Fra Filippo Lippi im Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin

Als Künstler steht dem Fra Angelico nahe *Fra Filippo Lippi* (etwa 1406—69)<sup>1)</sup>. Das Leben dieses Karmelitermönchs verlief allerdings in anderer Weise als das des frommen Dominikaners. 1421 ins Kloster getreten, scheint er dank seiner Kunst manche Freiheit genossen, mehr als einmal Verzeihung für Bruch der Ordensregel und Schlimmeres gefunden zu haben. Selbst da er als Kaplan des Nonnenklosters S. Margherita zu Prato 1456 die Nonne Lucrezia Buti entführt hatte, gelang es

<sup>1)</sup> H. Mendelssohn, *Fra Filippo Lippi*. Berlin 1909.



ihm, für sich und die Geliebte Befreiung von ihren Gelübden zu erwirken, so daß sie einander heiraten konnten; ihr Sohn war der Maler Filippino Lippi.

*Fra Filippo* ist ein Weltkind, ein fröhlicher Sinnenmensch auch in seiner Kunst. Kaum daß er die ersten Anregungen durch *Fiesole* erhalten — von einem eigentlichen Lehrer wissen wir nichts — so stellte er sich auf eigene Füße, gewiß unter dem entscheidenden Einfluß der Malereien *Masaccios*, die ja in seiner unmittelbaren Nähe entstanden. Seine Jugendwerke, wie das charakteristische Rundbild der Anbetung der Könige in der Sammlung Cook zu Richmond, die Verkündigung in München (Abb. 182), zeigen neben den Einwirkungen der älteren Malerei — die fächerförmig am Boden ausgebreiteten Gewandfalten nach Art des *Lorenzo Monaco* z. B. hat *Fra Filippo* fast niemals aufgegeben — eine stürmische Energie in Veranschaulichung der Raumentiefe, einen naiven Reichtum der Phantasie in Füllung der Szene. Zu den früheren Werken gehört auch die *Maria*, das Christkind verehrend, in Berlin (Abb. 183), einst das Altarbild der Hauskapelle im Palazzo Medici. Die Komposition, die inhaltlich zum Teil auf einen Gebetshymnus des hl. Bernhard von Clairvaux zurückgeht<sup>1)</sup>, fand schon bei den Zeitgenossen solche Bewunderung, daß Filippo sie zweimal wiederholen mußte. Die Mutter, die dem eigenen Sproß demütige Verehrung erweist, das reizend unbefangene, derbe Kind, der treuherzige Johannesknabe, der dunkle Tannenwald mit seinen Sonnenlichtern, dem rieselnden Quell und dem blumigen Rasen im Vordergrund, der zarte Schmelz des hellen, lichtgesättigten Kolorits — das alles ist aus einer poetisch verklärten Naturanschauung heraus gestaltet und wirkte gleich einer neuen Offenbarung auf die florentinischen Maler, obwohl auch manches Altertümliche, Primitive sich noch einmischt. Die große Krönung Mariä aus S. Ambrogio (in der Akademie, 1441) hat bereits moderneren, aber auch weltlicheren Charakter; gleichsam



Abb. 184 Fra Filippo Lippi, Selbstbildnis

als handelte es sich nicht um einen überirdischen Vorgang, sondern um eine gewöhnliche Kirchenzeremonie, es ist großer Aufwand mit hübschen Mädchen, Kränzen und Blumen getrieben, und selbst die Hauptperson Maria schaut etwas zerstreut drein. Mit diesem Bilde, das Filippo selbst als ein Hauptwerk betrachtete, denn er hat sich darauf porträtiert (Abb. 184) und als den Maler bezeichnet, beginnt er sich von der Empfindungswelt *Fra Angelicos* loszulösen; auch sein Gestaltentypus verliert bei aller Anmut und Unschuld, die gerade den Frauen und Engeln dieses Bildes eigen ist, die gotische Schlankheit, und wird unersetzter, derber, gewissermaßen irdischer.

Diese Richtung herrscht völlig in den Fresken, mit denen Filippo seit 1452 den Chor des Doms zu *Prato* schmückte; ihr Thema ist der Geschichte Johannes des Täufers und des heiligen Stefanus entnommen. Filippo erweist sich hier in der Komposition als echter Schüler *Masaccios*, ja er geht durch die Schönheit und Wucht seiner von hellem Licht durchtränkten Hintergrundsarchitekturen, wie in der Totenklage des hl. Stefanus, über die Vorbilder der *Brancaccikapelle* hinaus.

<sup>1)</sup> H. Brockhaus, Forschungen über florentinische Kunstwerke. Leipzig 1902.

Die Kompositionen sind im allgemeinen etwas gleichgültig, doch entschädigen dafür die prächtigen Charakterköpfe und manche tiefempfundenen Einzelheiten, wie der Abschied des jugendlichen Johannes von seinen Eltern (Abb. 185).

Die Wendung, die Filippo Lippi persönliches Leben in Prato nahm, ist auch für seine Kunst bedeutungsvoll geworden: er wird der Maler des Familienglücks, der Madonna als Mutter und Gattin im menschlichen Sinne. Diese Auffassung hat er für die florentinische Malerei begründet, parallel zu der gleichzeitigen Gestaltung des Madonnenreliefs in der Plastik vornehmlich durch Luca della Robbia. Den Einfluß solcher plastischen Vorbilder zeigen seine Madonnenbilder schon in ihrer Form: das Gemälde im Palazzo Pitti mit der Halbfigur der sitzenden Maria,



Abb. 185 Johannes' Abschied von seinen Eltern von Fra Filippo Lippi im Dome zu Prato

auf deren Schoße das Kind mit einem geöffneten Granatapfel spielt, während im Hintergrunde sich ein Blick in die Wochenstube der hl. Anna und auf die Begegnung zwischen Joachim und Anna eröffnet (Abb. 186), ahmt die Form des Rundmedaillons oder Tondos nach, wie es aus der Architektur in die Reliefplastik übergang (vgl. S. 129), das Bild der Uffizien aber, auf dem zwei muntere Engel das Jesuskind der Mutter zu frommer Verehrung entgegenhalten, wird von einem gemalten Rahmen umschlossen, wie ihn Donatello zuerst im Steinrelief als illusionsförderndes Mittel angewandt hatte. Beide Male will die Madonna nichts sein als die junge beglückte Mutter, im Festschmuck

der Florentinerin, und die Szene im Hintergrunde des Tondos rückt die Darstellung vollends in die Sphäre des Häuslichen und Familiären.

Ein Jahr vor seinem Tode, 1468, begann Fra Filippo in Spoleto die Ausmalung der Chornische des Doms mit einer Krönung Mariä und anderen Darstellungen aus dem Marienleben, die dann sein Ordensbruder und Gehilfe bereits bei den Fresken in Prato, *Fra Diamante* († 1492), vollendet hat.

Kraft seines Naturells durchbrach Filippo Lippi in Leben und Kunst die Schranken des Mönchtums und stimmte seine Malereien auf den Ton freier Menschlichkeit. Zugleich schafft er inmitten der zielbewußten, gelehrt angehauchten Problematiker in Florenz reflexionslos, unbefangen der Freude an der Erscheinungswelt, am künstlerischen Genießen hingegeben; Farbe und Licht spielen bei ihm eine größere Rolle als die Konsequenz der Raumentwicklung und der plastischen Form-

gebung. Er ist, noch instinktiv und ohne klares Bewußtsein einer künstlerischen Absicht, der erste Vertreter des Malerischen in der florentinischen Malerei.

Ein ähnlicher Grundton herrscht bei wesentlich geringerer Begabung ihres Urhebers in den Malereien *Benozzo Gozzolis* (etwa 1420—1497), des Gehilfen Fra Angelicos bei den Werken seiner letzten Zeit. Auf Freskobilddern beruht auch sonst die Bedeutung dieses Malers; er war — nach dem Tode Fra Filippos lange Zeit ohne Konkurrenz — der fruchtbarste und beliebteste Wandmaler von Florenz. Seine Jugendarbeiten in verschiedenen Städten Umbriens, Montefalco, Viterbo



Abb. 186 Madonna mit dem Kinde von Fra Filippo Lippi in der Galerie Pitti zu Florenz

und Perugia, zeigen ihn noch in der Art Fiesoles tätig. Den Anstieg zur Höhe bedeuten seine 1463 vollendeten Wandmalereien in der Hauskapelle der Medici. Im Anschluß an das Altarbild Filippo Lippis (vgl. S. 173), das Benozzo Gozzoli an der Altarwand mit Chören anbetender Engel in einer reichen Landschaft umgab, stellen sie den Zug der heiligen drei Könige dar. Von der Eingangstür aus bewegt er auf beiden Längswänden sich dem Altar zu, eine von jubelnden Engelchören geleitete prächtige Kavalkade florentinischer Nobili mit den bildnisgetreuen Gestalten der Medici, ihrer Verwandten und Freunde. Es ist bezeichnenderweise eine Verherrlichung der toskanischen Landschaft, des glanzvollen Lebens von Florenz und der Macht des mediceischen Hauses, die hier von Benozzo, mit einer Fülle reizvoller Einzelheiten, aber im ganzen doch noch im naiven Chronikenstil des Trecento,

gemalt wurde. Diesen Ton hat er auch in den Fresken aus dem Leben des hl. Augustinus in San Gimignano (1463–67) sowie in seinem Hauptwerke, den 22 großen Wandbildern aus der Genesis von Noah bis Moses im Camposanto zu Pisa (1469–85) festgehalten; es sind amüsante und inhaltreiche Erzählungen, Blätter eines Bilderbuchs der Kulturgeschichte von Florenz im Quattrocento. Wir erfahren unter dem Vorwande einer Darstellung aus der Legende oder aus dem Alten Testament, wie es in der Schule, in den Hörsälen, beim Bauen, bei der Weinlese (Abb. 187) und Hochzeit in Toskana herging, aber das ist auch alles: von der Kunst monumentaler Bildkomposition, wie sie Masaccio



Abb. 187 Noahs Weinlese Fresko von Benozzo Gozzoli im Campo Santo zu Pisa

und Fra Filippo begründet haben, bleibt Benozzo Gozzoli weit entfernt, er ist niemals über eine ganz äußerliche Aneinanderreihung von Einzelheiten hinausgekommen.

Während Gozzoli trotz der großen Flächen, auf denen er sich ergeht, eine im wesentlichen beschränkte und zurückgebliebene Kunst vertritt, schließen andere Maler sich mit Entschiedenheit den fortschrittlichen Tendenzen an, obwohl sie nur in kleinem Format tätig sind und wahrscheinlich einer älteren Generation angehören. So der Meister des Carrandschen Triptychons, eines kleinen Flügelaltärcchens im Museo Nazionale mit der thronenden Madonna und stehenden Heiligen, das in reizvoller Weise den feinen Realismus etwa eines Domenico Veneziano mit der feierlichen Gesamtstimmung des älteren Stils verbindet. Von demselben Meister rühren drei Predellenstücke im Museo Buonarroti

zu Florenz her mit lebendig, namentlich im Räumlichen merkwürdig anschaulich erzählten Szenen aus der Geschichte des hl. Nikolaus. Ob dieser Meister, von dem sich noch eine Anzahl ähnlicher Werke nachweisen läßt<sup>1)</sup>, etwa identisch ist mit *Giuliano d'Arrigo*, gen. *Pesello* (1367—1446) bleibt zweifelhaft. Pesello war ein vielseitiger und angesehener, von den Zeitgenossen zu den führenden Renaissance-meistern gezählter Künstler, wir besitzen aber leider von ihm kein beglaubigtes Werk. Sein Enkel *Francesca di Stefano*, gen. *Pesellino* (1422—57), ist ein Fortsetzer jener feinen, kleinen Kunst und betätigt sich namentlich in den Malereien von Predellenstücken und Brauttruhen (Cassoni), deren Stoffe: Legenden, Fabeln, antike Mythen und Allegorien leicht einen phantastisch-romantischen Zug in die Darstellung brachten<sup>2)</sup>. Pesellino, dessen Entwicklung bereits unter dem Einflusse Fiesoles und Filippo Lippis steht, ist der künstlerisch bedeutendste Maler solcher Cassonebilder, wie sie bis in den Beginn des 16. Jahrhunderts hinein in Übung blieben. Es sind uns nur wenige größere Bilder seiner Hand (Trinität in London) erhalten, aber auch in den kleinen Truhenstücken bewundern wir die lebendig klare Komposition, die reizvolle Landschaft, die Feinheit des Kolorits und der Lichtführung. Die Errungenschaften der jungen Renaissancekunst werden in diesen Kabinettstücken Pesellinos oft mit größerer Kühnheit und Freiheit zur Anwendung gebracht, als in den strengen Werken der Großmalerei; durch die malerische Auffassung und den Nuancenreichtum seiner Farbe erweist er sich als der echte Schüler Fra Filippo.



Abb. 188 Madonna das Kind anbetend von Alesso Baldovinetti

Wie Pesellino, so steht auch *Alesso Baldovinetti* (1425—99) auf dem Übergange von der älteren zu der jüngeren Generation der florentinischen Renaissance-maler. Vielleicht war er Gehilfe *Domenico Venezianos* und seines Nachfolgers *Andrea del Castagno* bei ihren Fresken in S. Egidio. Jedenfalls strebte er in ihrem Sinne nach technischen und künstlerischen Neuerungen. Die Anwendung von Firnisfarben scheint seinen eigenen Wandmalereien, wie der Geburt Christi im Vorhofe der Annunziata (1460), der malerischen Dekoration der Portugalkapelle in S. Miniato (1466—73) und den Fresken im Chor von S. Miniato, ganz oder teilweise den Untergang gebracht zu haben. Das noch Erhaltene beweist aber ebensowohl hohes dekoratives Geschick, als auch in dem Geburtsbilde ein merkwürdig geschärftes Auge für

<sup>1)</sup> *W. Weisbach*, Der Meister des Carrandschen Triptychons. Jahrb. d. preuß. Kunstsammlungen XXII, S. 35 ff.

<sup>2)</sup> *W. Weisbach*, Francesco Pesellino und die Romantik der Renaissance. Berlin 1901.



Abb. 189 Martyrium des hl. Sebastian von Antonio Pollajuolo

die organische Einheit der Landschaft: Baldovinetti ist in diesem Sinne der eigentliche Entdecker des Arnoteles für die Malerei geworden. Von seinen Werken

als Mosaizist, worin er besondere Autorität genossen zu haben scheint, ist uns nichts erhalten. Seine Tafelbilder (ein Altarbild und eine Verkündigung in den Uffizien, die Madonna das Kind anbetend im Louvre und in zwei Privatsammlungen Abb. 188) sind schwunglos und nüchtern, aber von großer Genauigkeit der Zeichnung, und sie wetteifern durch die Feinheit, mit der die Formen im hellen Lichte modelliert sind, mit den Werken des großen Umbrers *Piero della Francesca*, der neben und mit dieser Künstlergruppe seit 1439 längere Zeit in Florenz tätig war und die empfangenen Anregungen, wie wir sehen werden, mit besonderer Konsequenz weiterentwickelte.

Entschiedener nach der Seite der Plastischen führte die Bestrebungen jener frühen Problematiker (vgl. S. 164) eine Gruppe von Künstlern fort, die zugleich Maler und Plastiker und ihrer Begabung nach vorwiegend das letztere waren. Sie gingen von dem in Florenz zu hoher Blüte gelangten Goldschmiedehandwerk aus, dessen zierliche und genaue Arbeitsweise man auch in ihren malerischen Werken noch zu verspüren meint. *Antonio Pollajuolo* (1429—98) war nachweisbar bis zum dreißigsten Lebensjahr in der Werkstatt seines Vaters, eines Goldschmiedes, tätig und fand von dieser Kunst, in der er hohen Ruhm genoß, den Übergang einmal zur Bronzeplastik (vgl. S. 134), sodann zur Malerei; sein vierzehn Jahre jüngerer Bruder *Piero* (1443 bis etwa 1496) scheint hauptsächlich Maler gewesen zu sein und wie an Vielseitigkeit, so auch an Begabung dem Älteren nachgestanden zu haben. Ihre Werke im einzelnen mit Sicherheit auseinanderzuhalten ist nicht immer möglich. Sie vollendeten zusammen die Ausmalung der Portugalkapelle in S. Miniato (vgl. S. 177) und schufen das ehemalige Altarbild derselben mit drei stehenden Heiligen (in den Uffizien); auch sonst mögen sie gemeinsam gearbeitet haben (Thronende Tugendgestalten in den Uffizien). Eine Anzahl von Bildern (Diptychon mit Heraklestaten in den Uffizien, Apollon und Daphne in London, Herakles und Nessus in der Sammlung Jarves in New Haven, David mit dem Haupte des Goliath in Berlin)



Abb. 190 St. Sebastian von Piero Pollajuolo im Pal. Pitti zu Florenz

erscheinen durch ihre Sujets und die reliefmäßige Komposition als Reflexe der bildnerischen Tätigkeit *Antonios* und werden diesem wohl mit Recht zugeschrieben. Auch das umfangreichste Gemälde dieses Meisters, das 1475 vollendete Martyrium des hl. Sebastian (Abb. 189) in London, ist ganz auf Wirkung des plastischen Einzelmotivs berechnet, das in einer fast altertümlich anmutenden Weise nebeneinander einmal von vorn, dann von der Rückseite gezeigt wird. Alle diese Bilder lassen in ihren mit köstlicher Feinheit durchgeführten Flußtal-landschaften den Einfluß Baldovinettis erkennen. Als ein Hauptwerk *Pieros*, dessen Gestalten im allgemeinen die plastische Schärfe und Energie des Bruders vermissen lassen (Abb. 190), gilt die Verkündigung in Berlin, ein durch seine

ausführliche Schilderung des prunkvollen Interieurs, das doch im wesentlichen nur Hintergrundmotiv bleibt, für die Geschmacksrichtung und den Grad des malerischen Könnens dieser Künstlergruppe ungemein bezeichnendes Bild.

Sie gipfelt in *Andrea del Verrocchio* (vgl. S. 134), der wohl stets mehr Plastiker als Maler blieb, so daß wir auch nur wenige sichere Gemälde seiner Hand besitzen. Die Halbfigur der Madonna mit dem Kinde des Berliner Museums, in mehreren Schulwerken wiederholt, verrät den Bronzebildner deutlich in der ausdrucksvollen Führung der Kontur sowie in der scharfen Modellierung aller Formen mit ihren „polierten“ Lichtern und verteilten Schatten. Die gleichen Eigenschaften

weist das einzige urkundlich beglaubigte Gemälde des Meisters auf, seine für das Kloster S. Salvi gemalte Taufe Christi in der Akademie (Abb. 191). Die kunstgeschichtliche Bedeutung dieses Werkes aber beruht darauf, daß nach glaubhafter Tradition es von Verrocchios großem Schüler *Lionardo da Vinci* vollendet wurde, der den

links knienden Engel und die duftige Flußlandschaft zu Häupten desselben hinzufügte. Während Christus, der Täufer und der zweite en face gesehene Engel doch mehr durch eine gewisse Summe mit plastischer Bestimmtheit vorge-



Abb. 191 Taufe Christi von Andrea del Verrocchio

tragener Einzelwahrheiten wirken, kommt in dem Anteil Lionardos zum erstenmal wieder das Streben nach Einheit des malerischen Eindrucks zur Geltung, das der florentinischen Malerei in ihrem Suchen nach Wahrheit verloren gegangen war.

Die Summe aller dieser Bestrebungen ziehen die drei Großmeister der florentinischen Malerei im letzten Viertel des Jahrhunderts: *Botticelli*, *Filippino Lippi* und *Ghirlandajo*. Auch *Sandro Filipepi*, mit dem Beinamen *Botticelli* (etwa 1444—1510)<sup>1)</sup>, ist aus der Goldschmiedlehre zur Malerei übergegangen. Er wurde Schüler des Fra Filippo und hat zugleich die Einwirkungen Verrocchios und Antonio Pollajuolos

<sup>1)</sup> *H. Ulmann*, Sandro Botticelli, München 1893. — *E. Steinmann*, Botticelli. 2. Aufl., Bielefeld und Leipzig 1903. — *H. P. Horne*, Sandro Botticelli, London 1908.





„Der Frühling“ von Sandro Botticelli

Florenz, Akademie

Paul Neff Verlag (Max Schreiber). Eßlingen a. N.

empfangen, dessen Reihe der Tugendallegorien er durch die „Fortitudo“ ergänzte (1470). Der Art Fra Filippus stehen seine frühen Madonnenbilder nahe, wie die schlichte Maria in der Rosenlaube der Uffizien. Ein Auftrag, der ihm Gelegenheit zur Verherrlichung der Medici gab, scheint Botticelli früh die Gunst der mächtigen Familie gewonnen zu haben: das große Gemälde der Anbetung der Könige (Uffizien); man nimmt an, daß es bald nach der Pazziverschwörung (1478) und vielleicht zum Dank für die Errettung der Familie aus dieser Gefahr entstanden ist (Abb. 192). Denn die Könige und ihr Gefolge, die sich hier in einem ruinenhaften Gemäuer um die heilige Familie versammelt haben, sind Porträtgestalten der Medici, ihrer Hausgenossen und Freunde, unter denen der Künstler selbst nicht fehlt. Die Komposition, in dem staffelförmigen Aufbau der Mitte noch leicht altertümlich, entfaltet sich in den seitlichen Porträtgruppen ebenso kunstreich wie klar, voll indivi-



Abb. 192 Anbetung der Könige von Botticelli

duellen Lebens in allen Einzelercheinungen, blendend durch köstliche Feinheit der Durchführung. Was Florenz an rassischer Vornehmheit und geistiger Bedeutung sein Eigen nannte, erscheint in diesem jugendfrischen Werke verewigt. — Dem gleichen Kreise ist *Botticellis* wohl berühmtestes Gemälde entsprungen, der Frühling (Akademie), für die Villa eines Verwandten der Medici gemalt, ebenso wie die einige Jahre später vielleicht als Gegenstück dazu geschaffene Geburt der Venus (Uffizien). Beide Bilder knüpfen an Stellen aus einem Poem des mediceischen Hausdichters Angelo Poliziano an, und das erstere enthält wohl auch Beziehungen auf die Geliebte Guilianos Medici, die schöne in der Blüte ihrer Jahre dahingeraffte Simonetta Vespucci (vgl. die Kunstbeilage). Frau Venus — wobei allerdings weniger an die antike Liebesgöttin gedacht werden darf als an eine Erscheinung etwa aus einem Florentiner Maskenspiel — schreitet durch ihr Reich, einen üppigen Fruchtgarten florentinischer Art; zu ihren Häupten schwebend, entsendet Amor einen Pfeil auf die tanzenden Grazien, während Merkur, so

scheint es, mit seinem Stabe die Winternebel verscheucht. Mit Blumen geschmückt und Blumen spendend erscheint zur Seite der Venus die Frühlingsgöttin (Simonetta?), neben ihr Flora, von Zephyros verfolgt, unter dessen Anhauch eine Blütenranke ihrem Munde entspringt: Lenz und Blumen, Liebe und Schönheit sind verwoben zu einem Lobgesange auf die florentinische Jugend, deren herbe Grazie niemals reiner und subtiler dargestellt worden ist, als in den Frauengestalten dieses einzigartigen Gemäldes. Der Anschluß an die Schilderung des Dichters unterwarf die Komposition einem gewissen Zwange, sie gibt mehr eine Aufzählung als eine innere Verknüpfung der Gestalten, deren Deutung deshalb



Abb. 193 Ausschnitt aus dem Wandbilde „Jugendleben Mosis“ von Botticelli

auch mancher Schwierigkeit begegnet. Doch in der beseelten Durchführung der Einzelfigur sah ja die Zeit überhaupt noch das eigentliche Ziel der Kunst!

Weit höhere Anforderungen an Botticellis Kompositionskunst stellte ein anderer großer Auftrag aus dieser Zeit. Zur Ausmalung der neuerbauten Palastkapelle des Vatikans<sup>1)</sup> berief Papst Sixtus IV. 1481 die berühmtesten florentinischen und umbrischen Maler und stellte ihnen die Aufgabe, das Leben Mosis und Christi in zwölf einander paarweise entsprechenden großen Wandbildern darzustellen. Botticelli, vielleicht der Oberleiter des ganzen Werkes, hat drei davon ausgeführt und gerade in bezug auf diese wurde das ursprüngliche Programm durch Rücksichtnahme auf bestimmte Zeitereignisse nachträglich modifiziert und der Künstler beispielsweise veranlaßt, die „Versuchung Christi“ in eine Form zu bringen, die das Bild zugleich als eine Feier der Begründung des großen Spitals von S. Spirito zu Rom durch Sixtus IV. erscheinen ließ. Er schob das in vier Szenen sich abspielende

<sup>1)</sup> E. Steinmann, Die Sixtinische Kapelle. I. München 1901.

Hauptthema in den Hintergrund und stellte im Vordergrund das „Reinigungsoffer des Aussätzigen“ (nach Mos. 3, 14, 2–7) dar, das er gleich der Einweihungszeremonie des Spitals vor einer glänzenden Versammlung römischer Würdenträger sich abspielen läßt. Die Verknüpfung aller dieser Gedankenreihen aber bewirkt er durch die Ansicht des Tempels zu Jerusalem, vor dem das Opfer dargebracht wird, auf dessen Zinne Christus mit dem Versucher steht und dem der Maler das Aussehen der einstigen Front von S. Spirito verleiht. Auch den sieben Einzelszenen, die das „Jugendleben Moses“ in Räumen eines Wandbildes vereinigt, hat Botticelli einen beherrschenden und wohlgefälligen Mittelpunkt zu verschaffen gewußt in der schönen Darstellung, wie Moses den Töchtern Jethros beim Tränken der Schafe beisteht (Abb. 193), und der „Untergang der Rotte Korah“ endlich ist unter seiner Hand zu einem den Ein-

geweihten wohlverstandlichen Symbol des päpstlichen Triumphes über den aufrührerischen Erzbischof von Krain geworden. Überall zeigt Botticelli sich als gewandter und erfindungsreicher Künstler, der, ohne durchaus neue Bahnen einzuschlagen, doch über die naive Schilderungslust eines Benozzo Gozzoli hinaus seine Wandbilder mit reicheren Inhalt und tieferen Bezügen zu erfüllen weiß. Immerhin bleibt das Tafelgemälde die eigentliche Domäne seiner Kunst, und wir besitzen außer einem



Abb. 194 Magnificat von Botticelli in den Uffizien zu Florenz

Fresko des hl. Augustinus in Ognissanti zu Florenz (1480) und den sehr zerstörten Resten aus der Villa Tornabuoni (1486) sonst keine Wandbilder seiner Hand.

In den achtziger Jahren erreichte Botticelli den Höhepunkt seines Schaffens. Dieser Epoche entstammen Altargemälde, wie die Madonna mit den beiden Johannes (1485) in Berlin, das die Vegetationspracht des Frühlingbildes in die Komposition kirchlicher Themata überträgt, ferner die große Krönung Mariä (1488) und die Thronende Madonna mit sechs Heiligen (etwa 1490) in der Akademie zu Florenz. Aber auch weitere antikisierende Allegorien im Stile des „Frühlings“ entstanden damals: die schöne Pallas mit einem Kentaur im Palazzo Pitti, das ruhende Paar Venus und Mars in der Londoner Nationalgalerie. Alle diese Bilder zeigen das spezifisch Botticellische Schönheitsideal, wie es schon in den Jugendwerken auftrat, voll ausgebildet: länglich runde von prächtiger Lockenfülle umrahmte Köpfe, mit großen, sanft eingebetteten Augen unter schweren Liddeckeln; die Brauen hoch geschwungen, die Nase stumpf,

schwellende Lippen über einem energisch entwickelten Kinn. Aber das frohe Lebensgefühl, die Freude an scharfer, klarer Wiedergabe der Erscheinung, die festliche Grundstimmung des „Frühlings“ und der römischen Wandbilder beginnen zu verblassen, die Formensprache wird allgemeiner, ein melancholischer Zug schleicht sich in die Physiognomien, wie Müdigkeit liegt es über den Gestalten. Am ausgeprägtesten tritt diese Stimmung in den Rundbildern der Madonna auf, deren bedeutendstes das Magnificat der Uffizien ist (Abb. 194). Maria, von Engeln umgeben, deren zwei eine Sternkrone über ihr Haupt halten, schreibt ihren berühmten Lobgesang „Magnificat anima mea Dominum . . .“ Die Rundform des Gemäldes entnahm Botticelli von seinem Lehrer Fra Filippo (vgl. Abb. 186), wußte sie aber kompositionell besser zu bewältigen: die Gestalten schmiegen sich wirklich dem Rund ein, so daß eine glückliche Geschlossenheit des Eindrucks erzielt wird. In dieser Fassung wurde das Thema offenbar rasch beliebt, so daß er selbst und seine Werkstatt es noch oft wiederholt haben. Aber es ist merkwürdig, wie müde die Madonna, wie schwermütig die Engel dreinschauen! Die etwa 1488/89 gemalte Verkündigung der Uffizien drückt diesen Stimmungswechsel, dieses starke Betonen des Gefühlsmomentes besonders deutlich aus. In auffallend schlichter Umgebung spielt sich die Szene ab, die sonst die Maler dieser Epoche nicht reich genug mit behaglichen Details ausstatten können. Um so stärker wirkt aber hier die Leidenschaftlichkeit des Ausdrucks: wie Gabriel, hastig und scheu zugleich, seine Botschaft verkündet, Maria in traumhafter Verzückung, abwehrend und doch wie unbewußt hingezogen, sie entgegennimmt. Aus der alten Märchenidylle ist ein Seelendrama geworden, die naive Grazie der Form einer heftigen Aufgeregtheit gewichen. Und diesen Charakter trägt dann selbst die letzte der von der Antike inspirierten Kompositionen Botticellis, seine Verleumdung (Uffizien), nach der Beschreibung eines von Apelles gemalten Bildes bei Lucian. In allen Einzelheiten, wie der reichskulpierten Halle, besonders sorgfältig durchgeführt, verrät das Gemälde durch die leidenschaftliche Übertreibung des Ausdrucks, die Hastigkeit aller Bewegungen seine Entstehung in dieser späten Epoche.

Vielleicht war es die intensive Beschäftigung mit *Dante*, welche zuerst diese seelische Vertiefung in Botticellis Schaffen anregte. Denn gerade zu Ende der achtziger Jahre begann er, wie wir annehmen dürfen, im Auftrage eines Kunstfreundes jene stattliche Pergamenthandschrift der „Göttlichen Komödie“ mit Illustrationszeichnungen zu schmücken, die sich heute größtenteils im Berliner Kupferstichkabinett befindet<sup>1)</sup>. Sie sind ein sprechendes Zeugnis der kongenialen Phantasiekraft, mit der der Maler sich in die Visionen des großen Dichters versenkte, die rückwirkend wieder ihn wohl dem Interesse an der Wirklichkeit entrückt haben können, so daß er rein dem innerlich Geschauten und Empfundnen zugewandt blieb. Aber weit tiefer noch hat offenbar die von *Girolamo Savonarola*, dem feurigen Predigermonch, angefachte religiöse Bewegung jener Jahre ihn in ihren Bann gezogen. Es ist bezeichnend, daß das Thema der Beweinung Christi jetzt zum erstenmal in der Kunst des einst so sinnenfrohen Malers auftritt, in beiden uns erhaltenen Bildern (München und Mailand, Museo Poldi-Pezzoli) mit der gleichen wilden Leidenschaft, dem gleichen Überschwang des Schmerzes behandelt, der jede Rücksicht auf Schönheit der Linie wie der Farbe absichtlich ausschließt. Das deutlichste Zeugnis der Verehrung Botticellis für Savonarola, der 1498 als Ketzer den Feuertod erlitten hatte, ist aber jenes merkwürdige Bild der Geburt Christi vom Jahre 1500 (in der Londoner Nationalgalerie), auf dem der Jubel der Himmlischen über das Erscheinen des Weltenheilands und die Anbetung aller Kreatur ebenso hinreißend zum Aus-

<sup>1)</sup> Zeichnungen von Sandro Botticelli zu Dantes Göttlicher Komödie, herausg. von F. Lippmann, Gr. Ausgabe Berlin 1887, Kl. Ausgabe Berlin 1896.



Abb. 195 Geburt Christi von Sandro Botticelli

druck kommt wie der feste Glaube an das Märtyrertum des Dominikanermönchs (Abb. 195). Botticelli hat darin noch einmal, wenigstens teilweise, den Zauber

der Linie und Farbe wiedergefunden, der die Werke seiner Blütezeit schmückt. Aber während er einst damit die Weltfreude der vornehmen florentischen Altertumsfreunde verherrlichte, wendet er ihn jetzt an zum Preise des Evangeliums und einer asketisch-strengen Lebensauffassung. Aus dem Schönheitsapostel ist ein Bußprediger geworden, aus dem glänzendsten Vertreter der Renaissancebildung unter den florentinischen Malern ein fanatischer Verkündiger des mittelalterlichen Ideals der Gottesherrschaft. Kein Wunder, daß unter solchem Zwiespalt die Schaffenskraft des Meisters einschloß: seine zehn letzten Lebensjahre sind ohne bedeutendere künstlerische Leistung geblieben.

Unter Botticellis zahlreichen Schülern und Gehilfen erreicht der sogenannte *Amico di Sandro* einen hohen Grad kompositioneller Meisterschaft und koloristischer Feinheit, namentlich in seinen Cassonebildern aus der Geschichte der Esther, die heute in verschiedene Sammlungen verstreut sind<sup>1)</sup>; der bedeutendste Nachfolger des Meisters aber bleibt *Filippino Lippi* (um 1459 — 1504), der Sohn Fra Filippos. Seine weiche, sensitive Natur entsprach dem Grundzuge in den künstlerischen Charakteren des Vaters wie des Lehrers, entbehrte aber jener strengen Schulung in der Zeichnung und der Kenntnis des menschlichen Körpers, wie sie Botticelli dem Einflusse der Malerplastiker verdankte. Daher ist *Filippino Lippi*, trotz reicher natürlicher Begabung, rasch in einen gewissen Manierismus verfallen, der seine innere Ratlosigkeit dokumentiert. Sein schönstes Bild malte er als Jüngling (1480): die Erscheinung der Maria vor dem hl. Bernhard (Badia zu Florenz [Abb. 196]). Wie die Jungfrau, zart, weltfern und doch voll mütterlicher Zärtlichkeit an das Pult des schreibenden Heiligen tritt, der voll ehrfürchtigen Staunens zu ihr aufblickt, wie die Engel teils devot, teils schalkhaft-liebenswert an dem Vorgange teilnehmen — das bringt die ganze, fein abgestufte Skala der Empfindungen zum Ausdruck, die *Filippino* wie kaum ein anderer Zeitgenosse beherrscht. Vielleicht trug der Eindruck dieses frühen, auch durch besondere Wärme und Klarheit des Kolorits berücksichtigenden Meisterwerks seinem Maler den ehrenvollsten Auftrag ein, den Florenz seit langem zu vergeben hatte: die Vollendung des Wandbilderzyklus in der *Branccaccikapelle* (vgl. S. 160). An sich war kaum ein anderer Maler seiner Begabung nach von der einfachen Größe *Masaccios* so fern wie *Filippino Lippi*. Er hat, vielleicht im Anschluß an vorhandene Entwürfe seines Vorgängers, durch Vollendung der „Auferweckung des Königssohnes“ und durch Hinzufügung der beiden Pfeilerbilder mit dem Besuch Pauli bei Petrus und der Befreiung Petri, sowie des breiten Wandbildes mit dem Verhör und Martyrium des Apostels die Aufgabe ehrenvoll gelöst, doch so, daß die neugewonnene Herrschaft über den Einzelausdruck und das Malerische für die Einbuße an Monumentalität und Bildklarheit entschädigen muß. — Reichabgetönte, zarte Empfindung in den Gestalten, seltene Schönheit und Harmonie der Farbe, sorgfältige Einzeldurchführung, oft auch der Zauber einer stimmungsvollen Landschaft gibt den Bildern aus *Filippinos* mittlerer Zeit ihre Bedeutung und erklärt den Ruhm, den der Künstler weit über die Grenzen seiner Heimat hinaus fand. Die *Madonna mit Heiligen* in London, das *Tondo der Maria mit Engeln* im Palazzo Corsini zu Florenz, der *Marienaltar der Uffizien* (1486), das herrliche Altarbild der *Kapelle Nerli* in S. Spirito vertreten diese glänzende Epoche seines Schaffens. In den Wandbildern der *Kapelle Caraffa* in S. Maria sopra Minerva zu Rom (um 1490) beginnt bereits der Verfall. Zwar strebt der Künstler in den der Verherrlichung des hl. Thomas von Aquino gewidmeten Fresken mit höchster Anstrengung nach einem neuen Idealstil der Malerei, aber er schädigt den Eindruck seiner großzügig angelegten Kompositionen durch gewaltsame Unruhe der Bewegungen und der Gewandmotive und

<sup>1)</sup> B. Berenson, *The study and criticism of Italian Art*. London 1901 u. 1902.

überladet die Szenerie mit einer Fülle von Architekturen und Ornamenten, zu denen ihm offenbar die Bekanntschaft mit der antiken Ruinenwelt die Anregung gegeben hat. Auch in dem großen Altarbild der Anbetung der Könige (1496, Uffizien) widerstreitet die aufdringliche Bewegtheit der Einzelgestalten der nach Lionardos Vorbild übersichtlich und raumtief aufgebauten Komposition; die Malweise Filippinos beginnt ihre duftige Weichheit zu verlieren und geht ins Harte, Blecherne über.



Abb. 196 Maria erscheint dem hl. Bernhard Altarbild von Filippino Lippi

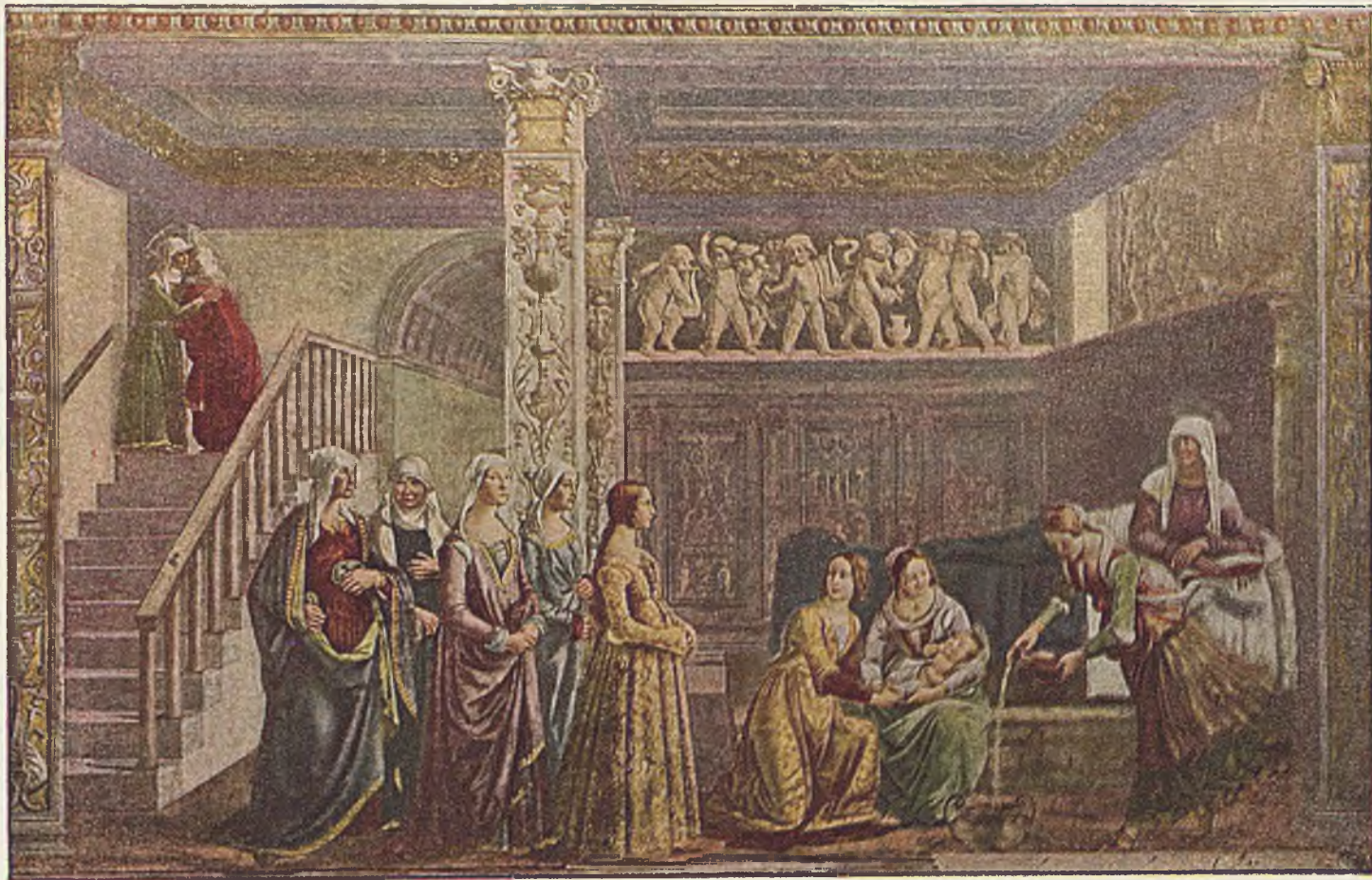
Bis zum Unleidlichen gesteigert treten alle diese Züge einer manieristischen Entartung in den späteren Werken des Künstlers, namentlich in seinen 1502 vollendeten Wandbildern der Kapelle Strozzi in S. Maria Novella zu Florenz hervor. Gesuchter Naturalismus, überladene Details, barocke Willkür der Motive und Mangel an wahrer Empfindung bezeichnen den Niedergang dieses reichen und liebenswürdigen Talents, dem es an innerer Kraft und Sicherheit fehlt, um in einer nervös erregten Zeit sich vor der allgemeinen Dekadenz zu bewahren.



Vollkommen glückte dies dagegen *Domenico Bigordi*, der — wieder von seiner Tätigkeit als Goldschmied her — den Beinamen *Ghirlandajo* (der Kranzmacher) führte (1449—1494)<sup>1)</sup>. Bei weitem nicht so feinfühlig und phantasievoll wie Botticelli und Filippino, im Gegenteil derb und trocken nach seiner ganzen Empfindungsweise, förderte er die Kunst vornehmlich durch sein „robustes Hinarbeiten auf monumentale Komposition“ (Justi). Er ist — der Gesinnung nach — ein Erbe Giotto's und Masaccio's, deren architektonisch-rhythmische Komposition er mit dem fortgeschrittenen Realismus seiner Zeit zu vereinigen sucht. Daher liegt auch, wie bei jenen älteren Meistern, der Schwerpunkt seiner Tätigkeit in der Wandmalerei; während der kurzen ihm beschiedenen Arbeitszeit hat er mit erstaunlicher Fruchtbarkeit eine Reihe meist umfangreicher Freskenzyklen geschaffen. Unter den erhaltenen Werken sind Tod und Begräbnis der hl. Fina in der Kapelle dieser Heiligen zu San Gimignano die frühesten (1475); bei großer Schlichtheit, ja Befangenheit im einzelnen zeigen sie bereits das energische Streben nach räumlich klarer, einheitlicher Komposition. Die Wandbilder in der Kirche *Ognissanti* zu Florenz (1480): das zweiteilige Votivgemälde der Vespucci mit der Bildnisgruppe der Familie unter dem Gnadenmantel der Madonna, darunter eine Kreuzabnahme, ferner der als Gegenstück zu Botticellis Augustinus gemalte hl. Hieronymus, und endlich das große Abendmahl (Abb. 197) im Refektorium bezeichnen einen ersten Höhepunkt seiner Entwicklung. Die Klarheit, Würde und vornehme Gelassenheit seines Stils treten darin ebenso bedeutsam hervor, wie andererseits auch der Mangel an dramatischer Kraft, an Feinheit des Ausdrucks und Grazie der Linie. Eine Wiederholung des Abendmahls in S. Marco und die Berufung der Apostel unter den Wandbildern der Sixtinischen Kapelle (1481/82) tragen den gleichen Charakter. Einen Fortschritt zu großartigerer, frei aus Motiven der Wirklichkeit entwickelter Gestaltung des Schauplatzes bedeuten die „Majestät des hl. Zenobius“ nebst Bildnisgestalten römischer Staatsmänner im großen Saale des Palazzo Vecchio (1482) und die Fresken aus dem Leben des hl. Franziskus in der Kapelle Sassetti in S. Trinità (1485). Hier wagt Ghirlandajo, offenbar den Anregungen Donatello'scher Reliefkompositionen folgend, den imaginären Schauplatz selbst in die Tiefe unterhalb des Bildfeldes auszudehnen, so daß die Figuren zum Teil wie auf Treppen aus einer Versenkung auftauchend erscheinen. Ghirlandajos reifstes und vollendetstes Werk aber ist der nach vierjähriger Arbeit 1490 vollendete Zyklus von Wandgemälden in der Chorkapelle von S. Maria Novella, an zwei Wänden von einer Lünette gekrönt, je sechs Bilder in drei Reihen übereinander, durch prachtvoll dekorierte Pilaster und Gesimse umrahmt, links aus dem Leben Mariä (vgl. die Kunstbeilage), rechts aus dem Leben Johannes des Täufers, an der Fensterwand die Krönung Mariä nebst den Bildnissen des Stifterpaares, Giovanni Tornabuoni und seiner Gattin. Schöner, edler und anmutiger sind die oft erzählten Geschichten niemals dargestellt worden als in diesen Bildern, die in ihrer ruhigen Abgeklärtheit bereits den Stil des neuen Jahrhunderts vorbereiten. Gewiß beruht die Bewunderung, die diese und andere Wandbilder Ghirlandajos stets finden werden, zum Teil auf außerkünstlerischen Gründen. Wir sehen in ihnen ein verklärtes Abbild der damaligen Florentiner Wirklichkeit; wir begegnen in ihren Hintergründen bekannten Bauwerken und landschaftlichen Szenerien, wie dem Palazzo Vecchio, der Loggia de' Lanzi, dem Blick ins Arnotal von S. Miniato aus; als Zuschauer bei den Vorgängen der heiligen Geschichte haben sich die Zeitgenossen des Malers selbst eingefunden, ganze Reihen florentinischer Adelsgeschlechter, ihrer stolzen Männer und edlen Frauen, ziehen porträtähnlich dargestellt an uns vorüber<sup>2)</sup>.

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

<sup>2)</sup> A. Warburg, Bildniskunst und florentinisches Bürgertum. Leipzig 1901.



Die Geburt Mariä. Fresko von Domenico Ghirlandajo  
Florenz, Chor von S. Maria novella



Abb. 197 Abendmahl Fresko von Ghirlandajo im Refektorium von Ognissanti zu Florenz

Anklänge an das häusliche und öffentliche Leben der Arnostadt tauchen überall auf — kurz, im allgemeinen scheint das kulturhistorische Interesse zu überwiegen. Darüber aber darf die hohe Kunst der Komposition nicht außer acht gelassen werden, die Ghirlandajo in seinen Meisterwerken entfaltet: der bewegte Rhythmus der Massen, der harmonische Einklang zwischen Handlung und Schauplatz, die glückliche Einordnung aller Einzelheiten in das Gesamtbild — dies alles sind Momente eines künstlerischen Fortschritts, der mit Bewußtsein über die bunte



Abb. 198 Die Anbetung der Hirten von Domenico Ghirlandajo

Vielgestaltigkeit der gleichzeitigen florentinischen Malerei auf das Ziel einheitlicher Monumentalwirkung losstrebt, das für ihre Epoche Giotto und Masaccio bereits erreicht hatten und Lionardo, Raffael und Michelangelo wieder erreichen sollten.

Auf seinen Wandbildern beruht die kunstgeschichtliche Stellung Ghirlandajos, seine Tafelgemälde bleiben an Bedeutung dahinter zurück. Es sind hauptsächlich feierliche Altarbilder, wie die Madonnen mit Heiligen in den Uffizien, in der Akademie und in der Sakristei des Domes zu Lucca, oder die Anbetung der Hirten, einst das Altargemälde der Sassettikapelle (1495), jetzt in der Akademie (Abb. 198), die Anbetung der Könige in den Uffizien (1497) und in der Kirche

der Innocenti (1488), oder die großartige Heimsuchung (1491) im Louvre. Alle diese Werke teilen mit den Wandgemälden die Vorzüge einer klaren, rhythmisch vollendeten Komposition, aber der Mangel an innerer Durchseelung läßt sie neben den Schöpfungen Botticellis und Filippinos beinahe kalt und gleichgültig erscheinen.

Ghirlandajos Arbeitsweise, auf den großen Wandflächen von entzückender Leichtigkeit, wirkt im Tafelgemälde zuweilen schwer und trocken. Doch fesselt uns auch hier oft genug die kühle, klare Sachlichkeit des Vortrags. Namentlich den Porträts Ghirlandajos (Abb. 199) kommt dies zugute und verleiht ihnen monumentale Wirkung.

Bei der Ausführung seiner Werke wurde Ghirlandajo in weitem Umfange unterstützt durch seine jüngeren Brüder *David* und *Benedetto* († 1497), seinen Schwager *Bastiano Mainardi* († 1513), seinen Gehilfen *Bartolommeo di Giovanni* († 1494) und seinen Schüler *Francesco Granacci* (1469—1543); *Domenicos* Sohn *Ridolfo* (1483—1561), ein ziemlich schwacher Künstler, gehört auch seiner Malweise nach bereits der nächsten Generation an.

Groß ist in dieser Spätzeit die Zahl der florentinischen Maler zweiten Ranges, die, ohne neue und eigene Wege einzuschlagen, dem Einflusse der großen Meister abwechselnd unterliegen und zuweilen die einzelnen Stilweisen seltsam miteinander vermischen. So *Jacopo del Sellaio* (1442—1493), der, ursprünglich ein Schüler Filippo



Abb. 199 Bildnis der Giovanna Tornabuoni von Domenico Ghirlandajo

Lippis, sich eine Zeitlang mit unzureichendem Können in der Art der Malerplastiker, namentlich des Andrea del Castagno, versuchte, dann sich Botticelli anschloß und als Nachahmer Ghirlandajos endete. So *Francesco Botticini* (1446—1497)<sup>1)</sup>, der sich besonders eng dem Verrocchio anschloß, aber auch Stilelemente Botticellis und Fra Filippos aufnahm und in der feinen Ausführung der Landschaft mit Baldovinetti und Antonio Pollajuolo wetteifert. Neben schwachen und langweiligen Werken gehören ihm auch sehr tüchtige, wie die bekannte Reise des jungen Tobias mit den Engeln in der Akademie. Ein unselbständiger, aber durch saubere, glatte Malweise und leuchtende Färbung hervorstechender Nachahmer Verrocchios ist *Lorenzo di Credi* (1459—1537), und in ähnlichem Verhältnis zu Filippino steht *Raffaellino del Garbo* (1466—1524), dessen Werke zuweilen durch ihre Anmut und Feinheit entzücken. Im ganzen unselbständig und plump zeigt sich der vielbeschäftigte *Cosimo Rosselli* (1439—1507), der immerhin einen so originellen Künstler wie *Piero di Cosimo* (1462—1521) zum Schüler hatte<sup>2)</sup>. Im Leben wie in der Kunst ein phantastischer Sonderling, hat Piero als Maler die meisten seiner Landsleute an koloristischem Feingefühl



Abb. 200 Venus und Mars von Piero di Cosimo

übertroffen. Inhaltlich bezeichnen manche seiner Bilder, wie die Darstellungen des Andromedamythus in den Uffizien, Venus und Mars in Berlin (Abb. 200), der Tod der Prokris in der Nationalgalerie, Hylas mit den Nymphen in der Sammlung Benson zu London, den Höhepunkt jener romanisierenden Auffassung der Antike, die sich bei Piero sehr wohl mit genauem Studium der Natur, namentlich der Tiere und der Landschaft, vereinigt. In malerischer Hinsicht ragt er namentlich durch feine Behandlung des Räumlichen hervor, er mag sie ebenso wie seine treffliche Farbentechnik den Bildern niederländischer Meister abgesehen haben, die seit den achtziger Jahren ihren Weg nach Florenz fanden. — Die Spätepoch von Pieros Schaffen — seit 1500 — zeigt ihn unter dem Einflusse Lionardo da Vincis fast schon zur Stilweise der Hochrenaissance fortschreitend. In dieser Zeit entstanden Bilder wie Anbetung der Hirten in Berlin und die mystisch verklärte „Empfängnis Mariä“ in den Uffizien.

Die florentinische Malerei hatte während des ganzen 15. Jahrhunderts im wesentlichen aus eigener Kraft die Elemente des künstlerischen Fortschritts entwickelt, die ihre Eigenart bedingen. Mit einer gewissen Einseitigkeit, aber auch

<sup>1)</sup> E. Kühnel, Francesco Botticini, Straßburg 1906.

<sup>2)</sup> F. Knapp, Piero di Cosimo. Halle 1898.

voll bewundernswerter Konsequenz war das Streben nach genauer Richtigkeit der plastischen Form, der Verkürzung und der Perspektive von den Florentinern festgehalten worden — ein weithin wirksames Vorbild für die gesamte italienische Malerei. Doch leuchtet wohl auch ein, daß der Grad der Annäherung an dieses Vorbild ein sehr verschiedener sein mußte. Hatten doch fast alle Landschaften Italiens im Laufe des Trecento ihre Kunstentwicklung erlebt, die zum Teil sogar ebenbürtig neben der gleichzeitigen in Florenz besteht; diese Tradition wirkte vielerorten fort und erschwerte das Eindringen der neuen Kunstelemente, die im ganzen genommen doch den Fortschritt bedeuteten. Am zähesten hielt die Malerei Sienas<sup>1)</sup> an den Überlieferungen der Kunst *Duccios*, *Simone di Martinos* und der *Lorenzetti* fest, ohne ihnen aus eigener Kraft neues Leben verleihen zu können, denn zu dem politischen und kommerziellen Niedergange der Stadt gesellte sich im 15. Jahrhundert ein Mangel an künstlerischen Talenten: der geniale Meister, den die sienesische Plastik in *Jacopo della Quercia* (vgl. S. 137) besaß, blieb ihrer Malerei versagt. Doch war diese noch immer der adäquate Ausdruck des eigenartig zarten und träumerischen, auf feierlichen Glanz der Farbe und Reichtum des Ornaments gestimmten sienesischen Kunstempfindens. Meister wie *Benvenuto di Giovanni* (1436—1518) und *Matteo di Giovanni* (1435—95) bleiben hinter den Schöpfungen der Florentiner an Wahrheit der Zeichnung und Bewegung weit zurück, besitzen aber eine stille Vornehmheit und Gefühlsinnigkeit, die man wiederum in Florenz vergeblich suchen würde. Es ist eine welkende Kunst, der letzte Nachklang byzantinischer Tradition, und aristokratische Exklusivität bedingt vornehmlich ihren Reiz auf den modernen Beschauer. Die neuen Errungenschaften der Malerei verschmähen die Sienesen, vielleicht mit einziger Ausnahme des vielseitigen *Francesco di Giorgio* (vgl. S. 139), in dessen seltenen Bildern — er war angeblich nur 1469—77 als Maler tätig — architektonisch-plastisches Empfinden gegen die erstarrte Lyrik der byzantinischen Schemen zu revoltieren scheint.

Entwicklungsfähiger blieb die im ganzen auf einen ähnlichen Andachtston gestimmte Malerei Umbriens, des lieblichen Berglandes, in dem einst der heilige Franz von Assisi sein Wunderleben geführt hatte. Von den südumbrischen Malern vertritt *Ottaviano Nelli* († 1441) in Gubbio mit seiner *Madonna del Belvedere* in S. Maria Nuova (etwa 1404) am besten den aus alter Überlieferung, sienischem Einfluß und echtem Gefühlsausdruck gemischten Schulcharakter. Eine bedeutende Stellung nahm der mit seinem Hauptwerk bereits erwähnte (vgl. S. 157) *Gentile de Fabriano* († 1428) ein, der den Ruhm der umbrischen Malerei nach Venedig, Brescia, Florenz, Siena, Orvieto und Rom trug; von seinen an diesen Orten ausgeführten Wandgemälden ist uns leider nichts erhalten. Künstlerisch weit weniger begabt als Gentile — von dem Michelangelo mit Recht sagte: „Aveva la mano simile al nome“ — ist *Niccolo da Foligno* († 1502) kunstgeschichtlich wichtig als erster umbrischer Maler, der den florentinischen Einfluß erfuhr: *Benozzo Gozzoli*, der damals in der Nähe von Foligno malte, soll ihn inspiriert haben. Doch bleibt seine Kunst provinziell, bäuerisch derb, und das Streben nach Ausdruck ist oft ins Grimassenhafte übertrieben.

Erst eine Gruppe nordumbrischer Maler tritt in wirkliche Wechselwirkung mit der großen von Florenz ausgehenden Entwicklung, nimmt das neue Streben nach Wahrheit völlig in sich auf und trägt ihm ihrerseits aus der Eigenart ihrer heimischen Kunstübung neue entscheidende Anregungen zu; man nennt sie deshalb die Umbroflorentiner. An ihrer Spitze steht *Piero dei Franceschi (della Francesca)*, um 1420 in Borgo San Sepolcro geboren und nach einem tatenreichen Leben, das ihn fast in allen Landschaften Italiens ruhmreiche Werke ausführen

<sup>1)</sup> E. Jacobsen, Das Quattrocento in Siena. Straßburg 1908.

ließ, dort auch 1492 gestorben<sup>1)</sup>. Er ist ein wahrhaft großer, bahnbrechender Meister, der Probleme aufstellte und löste, an welche die Kunst der Zeit sonst nur mit Zagen herantrat. Seine umfassende Kenntnis der malerischen Perspektive legte er in einem

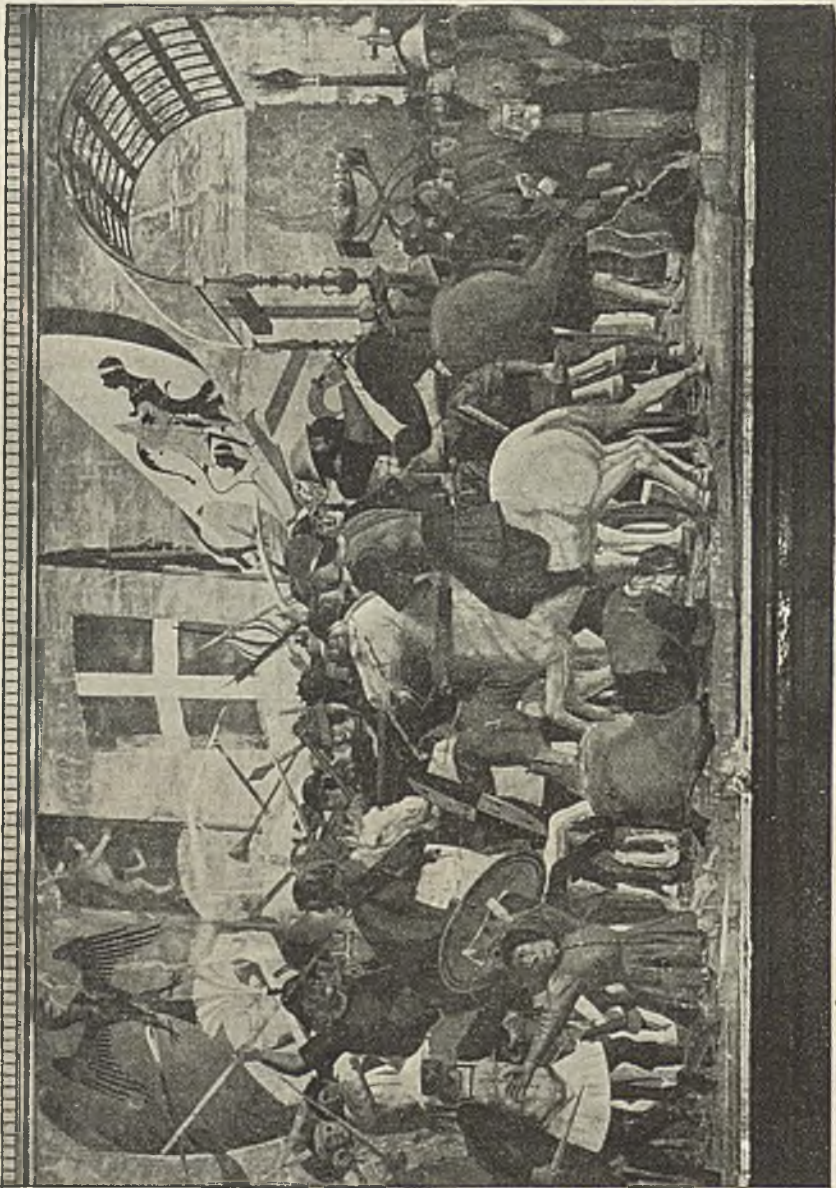


Abb. 201 Perserschlacht Fresko von Piero della Francesca in S. Francesco zu Arezzo

theoretischen, von dem Mathematiker Luca Pacioli vollendeten und herausgegebenen Werke nieder<sup>2)</sup>. Die Grundlagen seines künstlerischen Schaffens empfing Piero in

<sup>1)</sup> *F. Witting*, Piero dei Franceschi, Straßburg 1898. — *W. G. Waters*, Piero della Francesca, London 1908.

<sup>2)</sup> *De perspectiva pingendi*. Neue Ausgabe von *C. Winterberg*, Straßburg 1899.



Florenz, wo er seit 1439 dem *Domenico Veneziano* bei Ausführung der Wandgemälde in S. Maria Nuova zur Seite stand (vgl. S. 164f.). Doch hat er, was *Domenico* oder gleichzeitige Florentiner wie *Uccello* und *Castagno* ihm lehren konnten, aus eigener Kraft bald übertroffen, wie schon seine frühesten datierten Werke, ein vierteiliger Altar mit der *Madonna della misericordia* im Mittelbilde (Spitalkirche in Borgo San Sepolcro, 1445 in Auftrag gegeben) und das gleichfalls in zweigeschossigem Aufbau die thronende *Madonna* zwischen Heiligen und eine Verkündigung Mariä enthaltende Altarwerk der Pinakothek zu Perugia erkennen lassen. Trotz des altertümlich gotischen Rahmens geht Piero hier in der Plastik der Gestaltenbildung wie in der ruhigen Sicherheit, mit der die monumental empfundenen Heiligen einer nichtmindermonumental gestalteten Architektur eingefügt sind, über alle Experimente und Kunststückchen der florentinischen

Perspektiviker hinaus. Bald erreichte der Künstler dann seine volle Höhe in den etwa seit Mitte der fünfziger Jahre entstandenen Chorfresken in S. Francesco zu Arezzo (vollendet 1466). Das Thema der Darstellungen bildete die Legende vom heiligen Kreuzesbaum, der als Baum auf dem Grabe Adams wächst, dessen künftige Bestimmung die Königin von Saba



Abb. 202 Auferstehung Christi von Piero della Francesca im Stadthause von Borgo San Sepolcro

visionär erschaut, den die Kaiserin Helena findet und Kaiser Heraklius in blutiger Schlacht dem Perserkönig Chosroes, der ihn geraubt hat, wieder abgewinnt. Piero hat diese Szenen in einem heroischen Monumentalstil vorgetragen, der vortrefflich dem phantastisch-erhabenen Inhalt der Legende entspricht, im einzelnen aber ihnen eine Gegenständlichkeit und Lebenswahrheit verliehen, die seinen Freskenzyklus unmittelbar neben die größten Leistungen der Quattrocentomalerei stellt. Seine Darstellung der Perserschlacht (Abb. 201) übertrifft die Schlachtenbilder Uccellos bei weitem an lebendiger Veranschaulichung des Kampfgewühls, seine „Vision Konstantins“ mit der Erscheinung des geflügelten Kreuzes, deren himmlischer Glanz das Licht der Fackeln neben dem Lager des schlafenden Kaisers über-

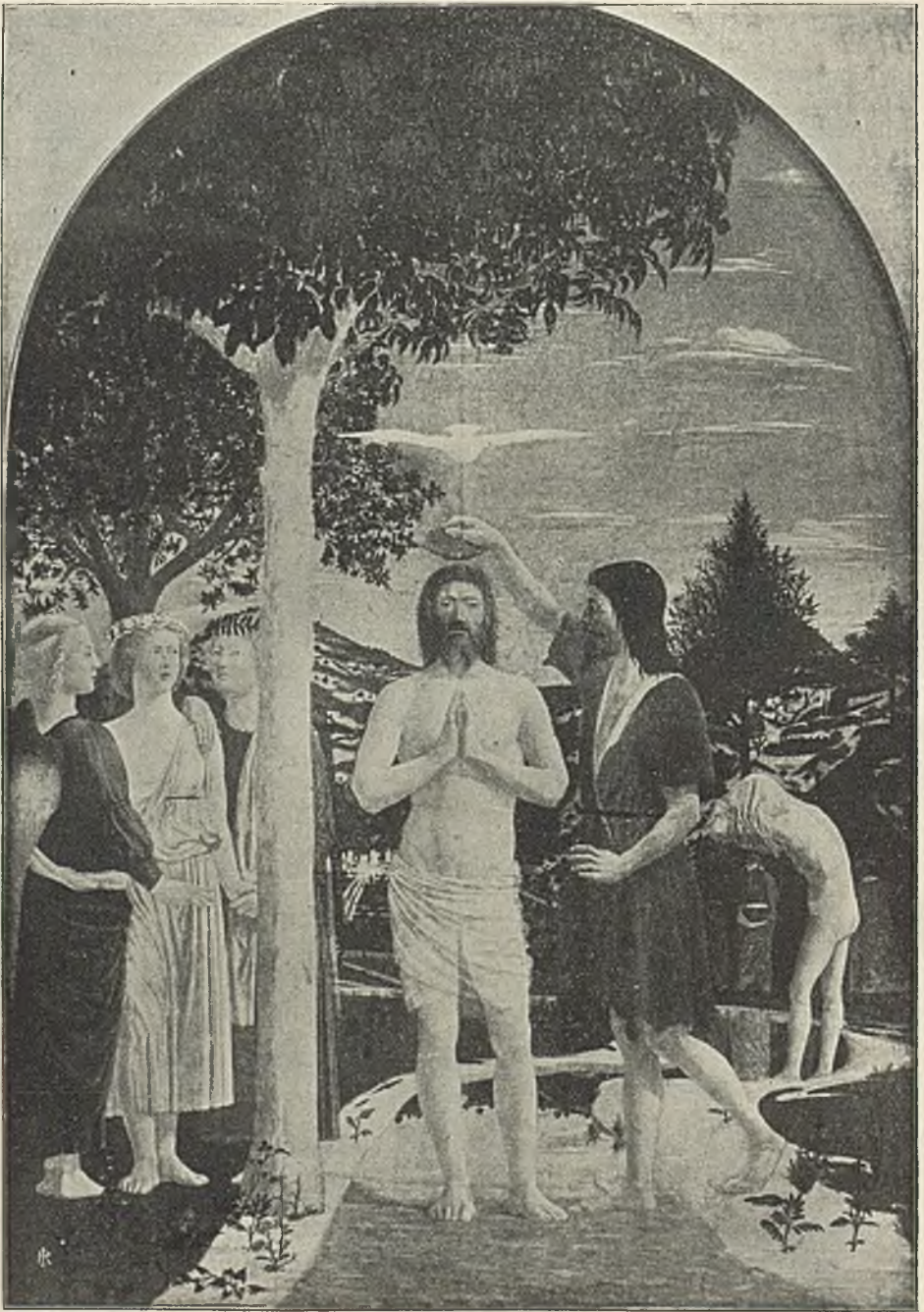


Abb. 203 Taufe Christi von Piero della Francesca in der Nationalgalerie zu London

strahlt, ist der erste ernsthafte Versuch, in der schwierigen Freskotechnik bestimmte Beleuchtungseffekte auszudrücken, wie er denn erst von Raffael wieder aufgenommen worden ist. Aber auch sonst ist in diesen Fresken — soweit ihre leider

sehr schlechte Erhaltung ein Urteil gestattet — überall mit Licht- und Farbwerten gerechnet in einer Weise, die den florentinischen Wandmalern so gut wie unzugänglich geblieben war. Freilich ruht auch ein finsterer Ernst über seinen Schöpfungen: für das zierliche und bunte Detail, mit dem die Florentiner uns so oft entzücken, hat *Piero dei Franceschi* kein Organ. In seinen Fresken treten keine stattlichen Zuschauerreihen auf, die Darstellung bleibt stets sachlich und nüchtern auf den Legendeninhalt beschränkt; seine Gestalten sind grandios in den Raum gestellt, aber ohne Anmut, wie in feierlichem Ernst erstarrt. Er besitzt jene innere Kühle, die den großen Pfadfindern der künstlerischen Technik eigen zu sein pflegt. — Den Fresken in Arezzo stellen sich andere beinahe gleichwertig zur Seite: das Wandbild einer Auferstehung Christi im Stadthause von Borgo San Sepolcro (1460) (Abb. 202) ist das großartigste darunter. Die gewaltige Gestalt Christi hebt sich mit übermenschlicher Kraft aus dem Grabe heraus; in den Wächtern vor dem Sarkophag ist eine ungemein lebendige „Psychologie des Schlafes“ gegeben.

Besonders hohe künstlerische Reize entfaltet Piero in seinen Tafelbildern. Seine Taufe Christi (Londoner Nationalgalerie) bringt in einzigartiger Weise Figuren und Landschaft in Einklang (Abb. 203). Niemals zuvor und noch lange nicht hernach ist ein Bild gemalt worden, in dem Luft und Licht die Gestalten buchstäblich so einhüllten wie auf diesem Gemälde und das in allen seinen Teilen so von Helligkeit durchflossen erschiene! Die Bewegungen freilich behalten jenes Gemessene und Teilnahmlose, über das Piero niemals hinaus-



Abb. 204 Bildnis des Federigo da Montefeltre von Piero della Francesca in den Uffizien zu Florenz

kommt. Ein zweites Meisterwerk dieser — wenn man so sagen will — „Freilichtmalerei“ entstand in Diensten des Herzogs Federigo von Montefeltre zu Urbino, wo wir den Künstler seit 1469 tätig finden: das Doppelbildnis des Herzogs (Abb. 204) und seiner Gemahlin Battista Sforza (jetzt in den Uffizien). Nach der Weise der Zeit in strenger Profilansicht einander gegenübergestellt, heben sich die beiden Köpfe vom hellen Grunde des Himmels ab, während den Oberkörpern ein weiter Blick auf das blühende urbinatische Ländchen zum Hintergrunde dient. Die Art jener reizvollen, dem Domenico Veneziano zugeschriebenen florentinischen Profilbildnisse (vgl. S. 165) ist hier zu noch größerer koloristischer Feinheit gesteigert: wie die beiden Köpfe hell auf hellem Grunde durchmodelliert sind, ist ganz köstlich zu sehen. Die unendliche Tiefe des landschaftlichen Hinter-

grundes aber tritt fast noch zwingender auf den Rückseiten der beiden Tafeln hervor, wo in zierlicher Feinmalerei das Fürstenpaar, von Tugendallegorien begleitet, auf Triumphwagen fahrend, dargestellt ist. Nach dem Tode seiner Gemahlin († 1472) ließ dann der Herzog für die Kirche S. Bernardino, wo sie begraben liegt, jenes herrliche Altarbild malen, das sich heute in der Brera zu Mailand befindet: vor einer großen Chornische in edelster Renaissancearchitektur sitzt Maria, ihr schlafendes Kind auf dem Schoße, von dem vor ihr knienden Herzog verehrt. Die Madonna, im fürstlichen Brokatgewande, trägt die Porträtzüge der Verstorbenen, und das schlafende Kind erinnert an den jungen Erben des Fürstenhauses Guidobaldo, dessen Geburt seiner Mutter das Leben kostete. Um die Verewigte aber stellt sich ein stiller Trauerchor von Engeln — auch sie fürstlich geschmückt — und Heiligen. Es ist ein Totenmal von erschütternder Großartigkeit, das der Künstler hier geschaffen hat — und es bedeutet, kunstgeschichtlich betrachtet, zugleich den Beginn einer neuen Entwicklungsreihe für das feierliche Altargemälde überhaupt: die Madonna in Hallenarchitektur von einer Heiligenversammlung umgeben, wie sie bisher — man vergleiche Pieros frühe Altarbilder — in dem vierteiligen Bau des gotischen Altargehäuses untergebracht waren. Namentlich die oberitalienische Malerei hat diesen Typus allgemein aufgenommen und in der „Santa Conversazione“ der Venezianer zu höchster Vollendung durchgebildet. Selbst das Mittel zur Förderung der Raumillusion, ein von der Spitze der Muschelnische herabhängendes Ei, fehlt in ähnlicher Form fast niemals auf diesen Bildern.

Wir wissen von kaum einem weiteren Werke Pieros aus den letzten zwanzig Jahren seines Lebens: der Überlieferung zufolge traf den großen Lichtmaler im sechzigsten Lebensjahre das tragische Geschick zu erblinden! Der Erbe seiner Kunst wurde *Melozzo da Forli*, mit seinem Familiennamen *degli Ambrosi*, ursprünglich ein Schüler seines unbedeutenden Landsmannes *Ansuino da Forli*; in der Stadt, die ihnen den Namen gab, ist Melozzo um 1438 geboren und 1494 gestorben<sup>1)</sup>. „Licht und Schatten sind diesem Meister die Hauptfaktoren seines Wollens, die er sicher handhabt wie die Zeichnung der Umrisse und die Linearkonstruktion des Raumes.“ (Schmarsow.) In gewisser Hinsicht geht Melozzo selbst über Piero dei Franceschi hinaus, indem er die malerische Einheit des Raumes zum Prinzip seines Schaffens macht. So sind bereits die Wandbilder, die er (mit Ölfarben auf Leinwand) zum Schmucke der Bibliothek im Schlosse zu Urbino 1474–76 ausführte, ihrer Licht- und Schattenführung nach genau den wirklichen Beleuchtungsverhältnissen des Saales entsprechend komponiert. Von den sieben Bildern — Allegorien der freien Künste in Gestalt thronender Frauen, vor denen je ein Vertreter der betreffenden Wissenschaft oder Kunst huldigend kniet — haben sich vier, „Dialektik“ und „Astronomie“ im Berliner Museum, „Musik“ und „Rhetorik“ in der Londoner Nationalgalerie, erhalten, und für jedes einzelne läßt sich noch der Platz bestimmen, den es seiner Lichtgebung nach einst an der Wand eingenommen haben muß. In dieser Behandlung wie der detaillierten Durchführung und der angewandten Technik darf man wohl die Einwirkung niederländischer Malerei erblicken, die ein gleichzeitig (nachweisbar 1474) an der Ausschmückung des urbinatischen Palastes tätiger Maler, *Justus von Gent*, auf Melozzo ausgeübt hat. Den strengen Stil italienischer Wandmalerei betätigt Melozzo in Rom, wo sein Name unter den ersten Mitgliedern der neugegründeten Akademie von S. Luca erscheint. 1476/77 malte er im Auftrage Papst Sixtus' IV. ein die Gründung der vatikanischen Bibliothek verherrlichendes Fresko (jetzt auf Leinwand übertragen in der dortigen Galerie, Abb. 205). In einer schönen Renaissancehalle von jener kühlen Sicherheit perspektivischer Zeichnung, wie sie nur ein Piero dei Franceschi zu lehren vermochte, sitzt der Papst, die Eröffnungsansprache des vor ihm knienden Biblio-

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

thekars Bartolommeo Platina entgegennehmend; zwei geistliche und zwei weltliche Herren des Hofes stehen dabei. Die reliefmäßig rhythmische Komposition ist voll hoher Feierlichkeit und doch voll individuellen Lebens, jeder einzelne der Dargestellten ein historisches Charakterporträt. — Den Höhepunkt malerisch-einheitlicher Kompositionsweise erreicht Melozzo in seinem Decken- und Gewölbeschmuck. Und zwar besteht das absolut Neue seiner Empfindung darin, daß die Decke nicht als Fläche behandelt, sondern durch eine perspektivisch gezeichnete Architektur gleichsam hinweggetäuscht wird, so daß die darauf gemalten Figuren

nun gleichfalls so erscheinen, wie sie der in die Höhe blickende Beschauer wirklich an der betreffenden Stelle sehen würde, d. h. in Untersicht, „di sotto in sù“. Sie befinden und bewegen sich scheinbar in einem und demselben Raume mit dem Beschauer. So ist in der (1488?) von Melozzo ausgemalten Schatzkapelle der Wallfahrtskirche zu Loreto (Abb. 206) die eigentliche Decke durch die

Scheinkonstruktion eines Kuppelgewölbes ersetzt, auf dessen Gesimse Propheten sitzen, während zu den Öffnungen der Kuppel Engel hereingeschwebt sind, so natürlich wirkend, daß man die Rich-



Abb. 205 Die Gründung der vatikanischen Bibliothek von Melozzo da Forlì im Vatikan zu Rom

tung des Windes, der ihre Kleider flattern macht, bestimmen zu können meint. Ähnlich war in der Apsis von SS. Apostoli zu Rom eine Himmelfahrt Christi so gemalt, daß — nach Vasaris Ausdruck — Christus „das Gewölbe zu durchbohren schien“. Von diesem Meisterwerke Melozzos, das 1711 beim Neubau des Chors herabgeschlagen wurde, sind nur noch Bruchstücke erhalten: der Christus im Quirinal, vier Köpfe emporblickender Apostel und zehn Halbfiguren musizierender Engel (Abb. 207) in der Sakristei von S. Peter. Weit über das Vermögen Pieros hinaus ist diesen kunstvoll verkürzten Gestalten der Reiz poetischer Anmut und feurigen Lebens verliehen. Es sind die letzten Marksteine einer direkt auf die Malerei der Hochrenaissance hinführenden Entwicklung.

Die letzte Zeit seines Lebens hat Melozzo dann wieder in der Heimat verbracht, über den Malereien der Kapelle Feo in S. Girolamo zu Forlì ist er gestorben. Sein Mitarbeiter und Nachfolger dort war sein Landsmann *Marco Palmezzano*, besonders produktiv in Tafelgemälden, die seine Tätigkeit von 1481—1537 verfolgen lassen. An sein Vorbild reicht er ebensowenig heran wie der mit Melozzo befreundete

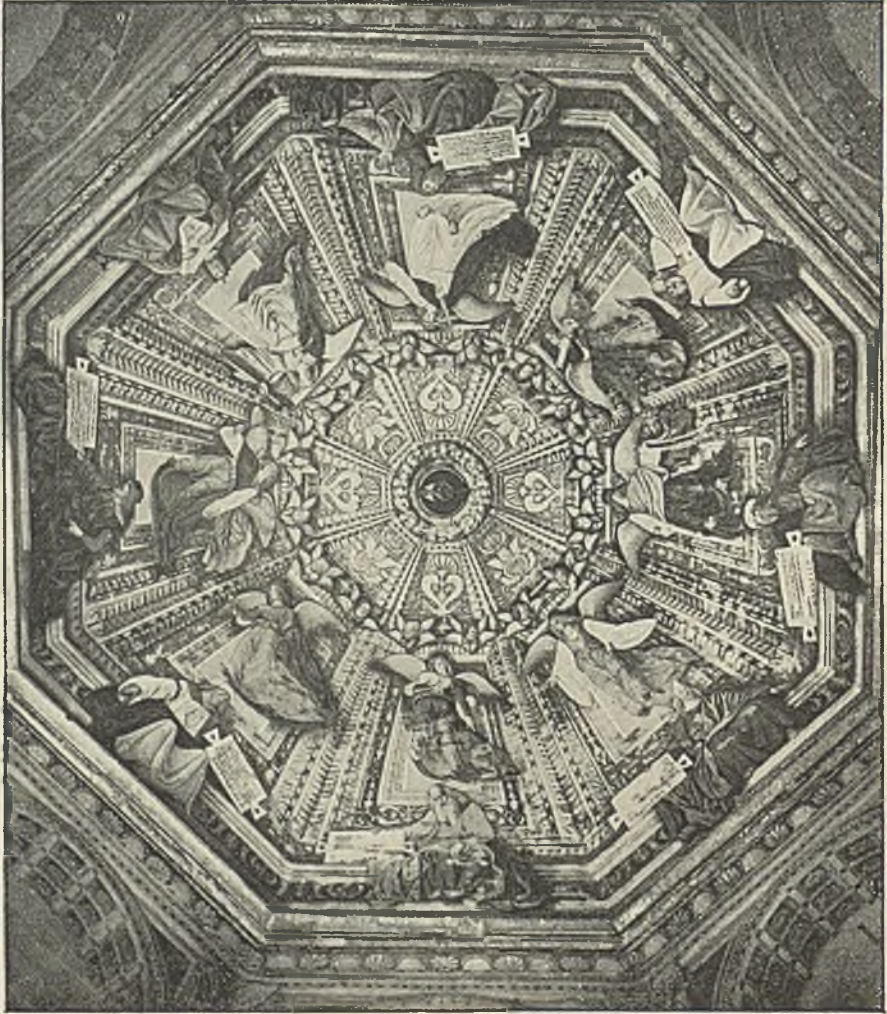


Abb. 206 Decke in der Sakristei zu Loretto von Melozzo da Forlì

*Giovanni Santi* von Urbino († 1494, der Vater Raffaels<sup>1)</sup>). Ein biederer, auch den gelehrten Bestrebungen der Zeit mit Interesse zugewandter Mann, ist er offenbar erst spät (um 1481) zur Ausübung der Malerei gelangt und hat eine gewisse Schwerfälligkeit nie überwunden. — Die längere Tätigkeit Melozzos in Rom hat auf einen einheimischen Maler, *Antoniazzo* (*Aquilio di Benedetto*) *Romano* so weit anregend gewirkt, daß man ihn wohl als einen Schüler des großen Meisters bezeichnen darf.

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

Als *Piero dei Franceschi* in Arezzo den Chor von S. Francesco ausmalte, kam ein zehnjähriger Knabe zu ihm in die Lehre, *Luca Signorelli* (1450–1523) aus Cortona: <sup>1)</sup> er wurde der zweite Hauptmeister jener nordumbrischen Künstlergruppe, die so bedeutsam in die Geschichte der Malerei eingriff. Signorelli muß auch früh schon den Einfluß der florentinischen Kunst seiner Zeit erfahren haben, insbesondere der Malerplastiker nach der Art des *Pollajuolo* und *Verrocchio*, ebenso wie *Melozzos* und des *Justus von Gent* Farbentechnik nicht eindrucklos an ihm vorübergegangen zu sein scheinen. Vor allem aber erwarb er unter diesen Anregungen selbst eine

bewundernswerte Herrschaft über die Form des nackten menschlichen Körpers und entwickelte eine großzügige Kraft der Auffassung und Komposition: beide Eigenschaften vereint haben ihn zum gewaltigsten Monumentalmaler des 15. Jahrhunderts gemacht. Schon um 1480 war sein Ruhm als Wandmaler außerhalb des engeren Heimatgebietes so fest begründet, daß er zu den Fresken in der Sixtinischen Kapelle mit herangezogen wurde: er schuf dort das Bild mit den letzten Taten und dem Tode des Moses. Um 1488 entstand dann der Freskenschmuck der Sagrestia della Cura in



Abb. 207 Bruchstück des Freskos der Himmelfahrt Christi von Melozzo da Forlì

der Madonnenkirche zu Loretto, wo Melozzo etwa gleichzeitig seine Fresken vollendete. Die Evangelisten und Kirchenväter an der Decke, die Apostelpaare in gemalten Wandnischen sind Gestalten von wuchtiger Größe und Schönheit. Der Freskenzyklus aus dem Leben des hl. Benedikt im Klosterhof von Montoliveto Maggiore bei Asciano (um 1497/98) gab dagegen dem Künstler Gelegenheit, in lebhaft erzählten Szenen eine ganz eigene Kunst malerischer Wirkungen in Freskotechnik zu entfalten, die mit den Meisterwerken seines Lehrers wetteifern.

Die Tafelbilder aus Signorellis früherer Zeit vereinigen in gleicher Weise großartig bewegte, oft nackte Gestalten zu Kompositionen von malerischem Reiz der

<sup>1)</sup> R. Vischer, Luca Signorelli und die italienische Renaissance, Leipzig 1879.

Lichtbehandlung. So die originelle Geißelung Christi auf einem Diptychon aus Fabriano (jetzt in der Brera zu Mailand), dessen zweite Tafel die säugende Madonna enthält; von der weißen Marmorwand mit ihren antikisierenden Reliefs im Hintergrunde der Szene reflektiert ein milder Lichtschimmer über die nackten Gestalten Christi und der Geißelknechte. Das malerische Spiel des Lichtes ist es auch, das im wesentlichen der großen Tafel Pan mit den Hirten im Berliner Museum ihre eigene Stimmung verleiht; sie stammt aus dem Besitze der Medici und ist nach Inhalt und Kunstgeist eine Art Gegenstück zu Botticellis „Frühling“ (Abb. 208). Der bocksfüßige Naturgott mit seiner Umgebung von Satyrn und Nymphen lauscht einem flötenspielenden Jüngling. Ob eine antike Fabel, ob wieder etwa die Erfindung eines humanistischen Poeten zugrunde liegt, das mögen Besteller und Maler des Bildes gewußt haben, wir vermögen es ihm heute mit Sicherheit nicht mehr zu entnehmen. Denn dem Künstler hat sich offenbar das Interesse an der Form und ihrer malerisch verklärten Wiedergabe in den Vordergrund geschoben vor den Stoff. Eine Komposition aus sechs lebensgroßen Aktfiguren in dieser strengen Anordnung, die an das feierliche Schema der „Santa Conversazione“ anknüpft, ja in Symmetrie (die beiden Alten, die beiden hellen Gestalten) und Kontrast (Vorder- und Rückenansicht, Weib und Mann) es noch komplizierter durchführt, vor einem phantastischen Hintergrunde mit antikem Triumphbogen, in bläulich-silbriger Farbenstimmung, die gleich Schleiern des Mondlichts darüber liegt — wir können uns wohl denken, welch ungeheuren Eindruck dieses einzigartige Gemälde auf die Zeitgenossen hervorbringen und welchen Ruhm es seinem Meister gerade auch in Florenz erwerben mußte! Signorelli zeichnet die Körperformen in ähnlicher Weise übertrieben scharf wie die Malerplastiker, aber er komponiert weit mehr nach Flächenkontrasten und

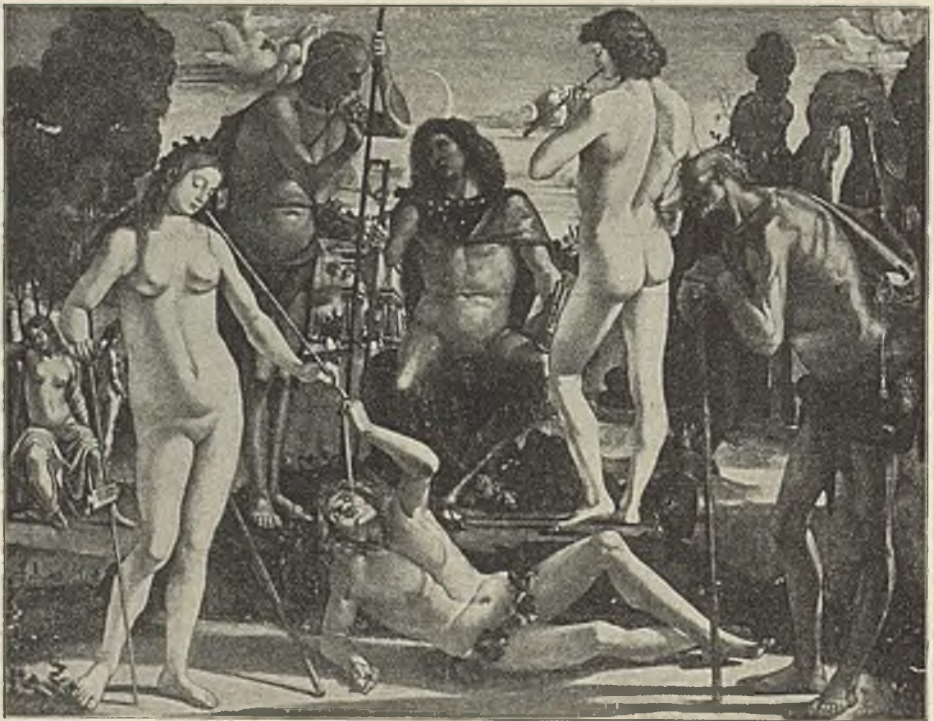


Abb. 208 Pan mit den Hirten von Luca Signorelli im Berliner Museum





Abb. 209 Chor der Seligen aus den Fresken von Luca Signorelli im Dom zu Orvieto

erfüllt sein Bild mit fein berechneten Lichtspielen, wie sie die florentinische Malerei nicht kannte. Die Träger dieser malerischen Wirkung aber bleiben ihm nackte menschliche Gestalten, die er auch in das eigentliche Altarbild einzuführen keine Bedenken trägt. Auf der Altartafel von 1484 im Dome zu Perugia ist es ein fast ganz unbedeckter Engel, der zu Füßen der Madonna seine Laute stimmt, auf dem wohl gleichfalls noch frühen Madonnentondo der Uffizien treten ähnliche Aktfiguren wie auf dem Pansbilde im Hintergrunde vor wilden Felsenkulissen auf. In

einer für die Zeit und den Künstler gleich charakteristischen Unbefangenheit mischen sich christliche und antike Ideen, profane und kirchliche Formenkreise. Aber auch wo die heiligen Gestalten allein herrschen, wie in dem trefflich komponierten Rundbilde der Heiligen Familie (Uffizien), da lebt in ihnen eine Kraft plastischen Formgefühls, die auf die Zukunft hinweist: wie Melozzo zu Raffael, so leitet Signorelli zu Michelangelo über!

Auch chronologisch an der Schwelle des neuen Jahrhunderts steht das gewaltigste Werk des Meisters: die Wandfresken der Madonnenkapelle am Dom zu Orvieto (1499—1505), wo fünfzig Jahre zuvor *Fiesole* die Deckenmalereien unvollendet gelassen hatte (vgl. S. 171). Zum Teil nach dem Entwurf seines Vorgängers fügte Signorelli die noch fehlenden Gewölbefelder mit den Chören der Apostel, der Patriarchen, Kirchenväter, Märtyrer, Jungfrauen und der Engel mit den Passionswerkzeugen hinzu, führte dann aber an den Wänden nach eigener Komposition den Zyklus der „Letzten Dinge“ aus: Herrschaft und Sturz des Antichrists, Weltuntergang, Auferstehung der Toten, Strafe der Verdammten und Aufstieg der Seligen zum Paradiese finden wir hier auf ganzen oder durch die Architektur geteilten Wandflächen (Abb. 209). In vielen Hunderten von Gestalten, mit uner-

schöpfflicher Fülle und Mannigfaltigkeit der Motive sind die erschütternden Begebenheiten dargestellt, Verdammte und Selige, zumeist ganz nackt, ein unübersehbares Heer von Aktfiguren. Die malerische Abgewogenheit seiner älteren Kompositionen hat Signorelli hier aufgegeben zugunsten einer Anhäufung von plastischen Einzelgestalten, die als solche das Programm einer neuen Kunst verkündet, in der Gesamtfassung aber freilich auf dem Boden des 15. Jahrhunderts stehen bleibt, ja durch den rein flächenhaften Aufbau in der Wandhöhe oft genug zurückverweist auf die Kompositionsweise der Trecentomaler und Fra Angelicos, den Signorelli dem eigenen Selbstporträt zur Seite in der unteren Ecke des Antichristbildes dargestellt hat (Abb. 210). Immerhin war es eine Schöpfung ohne Gleichen in der Kunst der Zeit,



Abb. 210 Bildnis des Malers und des Fra Angelico von Luca Signorelli

durchdrungen von dem Jubel über die Lösung eines Problems, an die ein volles Jahrhundert seine beste Kraft gesetzt hatte: der Bewältigung der nackten Form. Einen literarisch-gelehrten Nachklang dieses freudigen Stolzes sehen wir auch in den dekorativen Malereien an den unteren Teilen der Wände, mit denen der Meister sein Werk abschloß: die Brustbilder alter und neuerer Dichter des Jenseits, umgeben von Medaillons mit Szenen aus ihren Werken innerhalb einer üppigen, aus antiken Motiven geschöpften Ornamentik.

Signorellis Stellung an der Grenzscheide zweier Zeitalter markieren fast noch deutlicher seine späteren Tafelbilder, wie die Taufe Christi in Città di Castello, die Kreuzigung in Borgo San Sepolero, die hl. Magdalena am Fuße des Kreuzes in der Florentiner Akademie: mächtige, kontrastreich bewegte Gestalten, großartige Gewandmotive, Vereinfachung des Beiwerks, aber daneben freilich auch noch bizarr phantastische Motive in der Landschaft, kleine Nebengruppen und im allgemeinen eine spitzige Akzentuation der Formengebung, die noch an die Weise der florentinischen Maler-Goldschmiede erinnert.

Eine eigene Stellung nimmt die Malerschule von Perugia ein, die, von auswärtigen Meistern, wie Domenico Veneziano, Piero dei Franceschi, Benozzo Gozzoli, Gentile da Fabriano, angeregt, sich im Laufe des 15. Jahrhunderts langsam die neue Wirklichkeitskunst zu eigen machte. *Benedetto Bonfigli* (um 1420—96)<sup>1)</sup> bezeichnet die erste, *Fiorenzo di Lorenzo* (erwähnt 1463—1521)<sup>2)</sup> die zweite Etappe auf diesem Wege; wahrscheinlich in Florenz selbst hat der letztere die plastische Durchbildung seiner Gestalten, die feste Beherrschung des Räumlichen gelernt, die seine sicheren Bilder so bestimmt von denen anderer Umbrier unterscheidet. Als Fiorenzos Schüler gilt *Pietro Perugino*, eigentlich *Pietro Vannucci* aus Città della Pieve, der

<sup>1)</sup> *W. Bombe*, Benedetto Bonfigli (Diss.), Berlin 1904.

<sup>2)</sup> *A. Weber*, Fiorenzo di Lorenzo, Straßburg 1905. Vgl. *J. C. Graham*, The problem of Fiorenzo di Lorenzo of Perugia. Perugia und Rom 1908.



Abb. 211 Petri Schlüsselübergabe Wandbild von Pietro Perugino in der Sixtinischen Kapelle zu Rom (Phot. Anderson, Rom)

aber von seinem längeren Aufenthalt in Perugia und als berühmtester Meister der dortigen Malerschule von dieser Stadt seinen Beinamen hatte (1446—1524)<sup>1)</sup>. Den florentinischen Realismus aber hat er jedenfalls auch an der Quelle kennen gelernt: 1472 schreibt er sich, damals also schon ein fertiger Meister, in das Buch der dortigen Malergilde ein; Verrocchio muß als der Künstler genannt werden, dessen feste Zeichnung und Durchbildung der Körperformen den wesentlichsten Einfluß auf Perugino geübt hat. Der Gang seiner Jugendentwicklung bleibt mangels sicherer Werke aus dieser Zeit unklar. Als frühestes datiertes Bild hat sich ein hl. Sebastian um 1478, der letzte Rest eines zerstörten Freskenzyklus in S. Sebastiano zu Cerqueto bei Perugia erhalten. Genauer lernen wir ihn als Freskomaler erst in der Sixtinischen Kapelle in Rom kennen. Nicht weniger als sechs Wandbilder waren ihm hier über-



Abb. 212 Madonna mit dem Täufer und S. Sebastian von Pietro Perugino in den Uffizien zu Florenz

tragen, drei davon an der Altarwand mußten später dem Jüngsten Gericht Michelangelos weichen, die Ausführung von zwei anderen (Beschneidung der Söhne Mosis und Taufe Christi) überwies Perugino fast ganz seinem Gehilfen Pinturicchio, die Schlüsselübergabe (Abb. 211) dagegen ist erhalten und bedeutet sein erstes großes Meisterwerk (um 1482). Die in strenger

Symmetrie angelegte Komposition hat durch Anfügung einiger Porträtfiguren — darunter der Maler selbst rechts vor dem Manne mit der hellen Schärpe — gewisse Verschiebungen erfahren, doch ist namentlich auf der Seite Christi die gleichmäßige Reihung, das nach dem Modell studierte Arrangement

der Gewänder, die stereotype Haltung und Gebärdensprache augenfällig: das wirkt eintönig, aber feierlich und bleibt für Peruginos Komposition und Gestaltenbildung auch weiterhin typisch. Mag er hierin sich dem Vorbilde der Florentiner Wandmaler, namentlich Ghirlandajos, angeschlossen haben, die weite, freie, räumlich tiefe Anordnung des Hintergrundes geht sicher auf Anregungen durch Piero dei Franceschi zurück, die Perugino mit feiner Empfindung für Gleichgewicht und Ruhe der Komposition selbständig ausgestaltet hat. Bei ihm tritt zuerst die Vorstellung eines Mittelgrundes auf, der freilich noch ganz quattrocentistisch sich als reliefartig geschlossener Streifen mit kleinen Figuren zwischen Vorder- und Hintergrund einschleibt; letzterem aber gibt er durch den schönen Zentralbau — der doch wohl den Tempel zu Jerusalem vorstellen soll — und die antiken Triumphbogen

<sup>1)</sup> F. Knapp, Perugino. Bielefeld und Leipzig 1907.

zu beiden Seiten eine monumentale Gestaltung, wie sie noch keinem Florentiner geglückt war. Das Gefühl für räumliche Tiefe und Harmonie beherrscht auch die schöne sechsteilige Altartafel mit der Anbetung des Kindes (1491) in der Sammlung Albani-Torlonia zu Rom. Die figürliche Komposition, in den Typen vielfach denen der „Schlüsselübergabe“ verwandt, schließt sich an florentinische Vorbilder an; aber die feingliedrige Pfeilerhalle, die alle Teile des Bildes zusammenfaßt, die stimmungsvolle Landschaft geben ihr einen ganz neuen Wohlklang. Nur vorübergehend unterliegt der Künstler noch anderen Einflüssen, wie denen Signorellis in dem merkwürdigen Kruzifixus mit Magdalena und anderen Heiligen (aus der Kirche della Calza, jetzt in den Uffizien). Sonst aber hat er jetzt seinen eigenen Stil gefunden; die während eines längeren Aufenthalts in Florenz etwa 1491—99 entstandenen Werke vertreten diese Reife- und Glanzzeit Peruginos. Es sind namentlich Altarbilder, wie die Madonna mit vier Heiligen in Wien

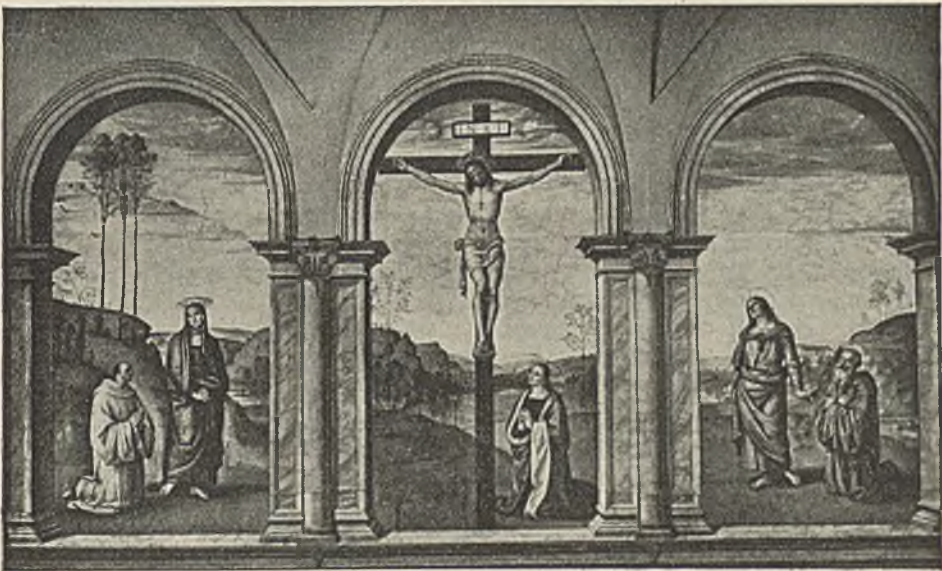


Abb. 213 Kruzifixus mit Heiligen Fresko von Perugino in S. Maria Magdalena dei Pazzi zu Florenz

(1493), mit Johannes und Sebastian (1493, in den Uffizien [Abb. 212]), mit Jakobus und Augustinus, in Cremona (1494), eine Pietà mit Heiligen, in der Akademie. Streng symmetrischer Aufbau möglichst mit gleicher Höhe der Köpfe, sanft bewegte, schwärmerisch blickende Gestalten, milde Feierlichkeit der Stimmung, in fast allen diesen Gemälden auch eine die Komposition abrundende und zusammenschließende Pfeilerhalle geben ihnen einheitlichen Charakter. Perugino zeigt hier ein bewußtes künstlerisches Streben nach Einfachheit, Ruhe und Harmonie, das wie die Vorahnung eines neuen Idealstils wirkt, und er weiß — vielleicht infolge eines dazwischen fallenden Aufenthaltes in Venedig — damit zuweilen eine Glut und Leuchtkraft der Farbe zu verbinden, die in der toskanischen Malerei niemals erreicht worden war. Den Höhepunkt dieser künstlerischen Entwicklung bezeichnen drei Bilder geschichtlichen Inhalts: die Grablegung Christi aus Sa. Chiara im Palazzo Pitti, das Fresko der Kreuzigung in S. Maria Maddalena de' Pazzi und die Erscheinung der Madonna vor dem hl. Bernhard aus S. Spirito, jetzt in München. Die „Grablegung“ (1495) ist die inhaltlich reichste und kompositionell

vollendetste Fassung dieses Themas im Quattrocento, ohne herben Schmerzensausbruch, sondern mit Bewußtsein auf den Ton milder Trauer, edler Würde gestimmt, voll feiner Einzelschönheiten, wenn auch im Gesamteindruck ohne rechte Kraft. Das Wandbild der Kreuzigung (vollendet 1496 [Abb. 213]) zeigte zum erstenmal, wie man eine umfangreiche, architektonisch gegliederte Fläche ohne Aufgebot ablenkenden Nebenwerks mit wenigen Figuren und einer feingestimmten Landschaft großzügig beherrschen könne. Durch fortgesetztes Unterdrücken des Details und Herausarbeiten der großen schwingenden Linien in Gestalt und Antlitz ist der Stil noch weit größer und freier geworden als in der „Schlüsselübergabe“. Das Altarbild mit dem heiligen Bernhard (vgl. die Kunstbeilage) wird seiner kunstgeschichtlichen Bedeutung nach am besten gewürdigt durch einen Vergleich mit dem etwa sechzehn Jahre zuvor entstandenen Bilde gleichen Inhalts von Filippino Lippi (vgl. S. 186). Dort das Meisterwerk eines reinen Quattrocentomalers, bis zum Übermaß reich an Einzelcharakteristik, eckig und aufgeregt in der Linienführung, bunt und glänzend in der Farbe, hier eine mit Ernst nach Maß, Ruhe und Harmonie strebende Komposition, ohne Härten und starke Kontraste, dort der Florentiner, der Naturalist, hier der Umbrer, der das Persönliche in allgemeine Stimmung auflösende Stilist. Was die Kunst aufgab, was sie gewann, vermögen wir kaum schärfer zu ermessen als durch den Vergleich dieser beiden in ihrer Art gleich vollendeten Gemälde.

Der auf Grund solcher Leistungen rasch wachsende Ruhm Peruginos, den uns manche charakteristische Äußerung von Zeitgenossen bezeugt, führte ihm so zahlreiche Aufträge zu, daß er sie nur mit Hilfe eines offenbar recht ausgedehnten Atelierbetriebs zu erledigen vermochte. Seine Begabung aber war nicht tief, sein künstlerisches Gewissen nicht stark genug, um den Gefahren einer solchen Tätigkeit zu widerstehen. Er verfällt fortan leicht ins Oberflächliche, Handwerksmäßige und wiederholt seine Kompositionen und Typen in stereotyper Wiederkehr. Der gefühlvolle Ausdruck seiner Gestalten erhält dabei nur allzuoft einen Stich ins Süßliche und Rührselige; er wirkt abstoßend, weil wir ihm das Geschäftsmäßige anzusehen meinen. So ragen aus der Unzahl von Werken, die er, zumal nachdem er 1499 Florenz auf längere Zeit verlassen hatte, allein oder mit Gehilfen und Schülern ausführte, nur wenige noch durch ihre künstlerischen Werte hervor. Die Wandmalereien im Cambio (der Wechslerhalle) zu Perugia (1499—1500) bieten ihrem Inhalt nach ein für die Zeit charakteristisches Gemisch von antiken und christlichen Gestalten und Allegorien, die aber ganz äußerlich und ohne dekoratives Geschick nebeneinander gestellt sind; die sorgfältige Ausführung und die Wärme des Ausdrucks gibt wenigstens einzelnen Gestalten ein gewisses Interesse. Das 1504/05 für das Studio der Isabella d'Este gemalte Bild des Kampfes zwischen Keuschheit und Liebe (jetzt im Louvre) besitzt in der feinen Landschaft und den leicht bewegten Gestalten manches Anziehende, das eben dort befindliche, früher dem jungen Raffael zugeschriebene Bildchen Apollon und Marsyas erhöht diese Anziehungskraft noch durch die ungemein zarte, von weichem Licht umspielte Darstellung der beiden nackten Körper.

Perugino starb, von den Zeitgenossen halb vergessen und durch die Entwicklung der Kunst längst überholt, nach einem unruhigen Hinundherwandern in den Städten Toskanas und seiner Heimat als siebenundsiebzigjähriger Greis 1523 im Hospital zu Fottignano an der Pest.

Die Mißachtung, welcher Perugino schließlich bei den Zeitgenossen durch die Erstarrung seiner Kunst anheimfiel, ist seinem Schulgenossen und Gehilfen in Rom *Bernardino Betti*, gen. *Pinturicchio* (1445—1513)<sup>1)</sup>, bei der Nachwelt durch

<sup>1)</sup> E. Steinmann, *Pinturicchio*, Bielefeld und Leipzig 1898. — C. Ricci, *Pinturicchio, sa vie, son œuvre et son temps*. Paris 1903.



Maria erscheint dem hl. Bernhard von Pietro Perugino

München, Pinakothek

die absprechende Biographie Vasaris bereitet worden, der ihn als einen griesgrämigen Geizhals schildert. Seine Kunst zeigt ein ganz anderes Gesicht: sie ist harmlos heiter und lebensfreudig, ohne große Gedanken und tieferes Gefühl, aber voll frischen



Abb. 214 Türkischer Reiter aus der Disputation der hl. Katharina von Pinturicchio  
(Nach Photographie Anderson)

Plaudersinns und festlichen Reichtums. Eben dadurch scheint sie den Zeitgenossen ganz besonders gefallen zu haben, denn Pinturicchio war einer der meist beschäftigten Künstler, und die fabelhafte Leichtigkeit seiner Arbeitsweise befähigte ihn zu einem Schaffen von seltenem Umfange. Im Gegensatz zu Perugino ist er vorzugsweise



Wandmaler und hat auch in seinen Tafelbildern an der alten Temperatechnik festgehalten; so bleibt er in allem ein später Vertreter der Frührenaissancekunst. Fiorenzo di Lorenzo und Benozzo Gozzoli scheinen besonderen Einfluß auf seine Entwicklung gehabt zu haben. Als Mitarbeiter Peruginos an den Wandbildern der Sixtinischen Kapelle (vgl. S. 206) gewann er zuerst größeres Ansehen und hat dann eine Reihe umfangreicher Aufträge in den Palästen und Kapellen der herrschenden römischen Familien ausgeführt, die größtenteils untergegangen sind. Erhalten, wenn auch durch Feuchtigkeit und Übermalung beschädigt, blieben die Fresken aus dem Leben des hl. Bernhard in der Kapelle Bufalini in S. Maria in Aracoeli (um 1484) sowie die Ausstattung mehrerer Kapellen (seit 1485) und des Chors (um 1505) von S. Maria del Popolo mit Wand- und Deckengemälden. Die Glanzzeit Pinturicchios aber war seine Tätigkeit im Dienste Papst Alexanders VI. (1492—1503). Für ihn malte er außer dem untergegangenen Freskenschmuck im Innern der Engelsburg (1495—98) das *Appartamento Borgia* im Vatikan aus (1492—95), fünf große Zimmer unter den Stanzen Raffaels: es ist seit seiner Wiederherstellung (1897) das glänzendste uns erhaltene Beispiel festlich-heiterer Innendekoration im Geiste der Frührenaissance<sup>1)</sup>. Die Darstellungen der verschiedenen Heilswunder im Saale des Marienlebens, der Legenden der Susanna, Barbara, Katharina, der Einsiedler Antonius und Paulus und des Sebastian im Saale der Heiligenleben, an dessen Decke das Wappenzeichen der Borgia, der Stier, Anlaß gegeben hat, die Fabel vom Apisstier, Isis und Osiris zu erzählen, die Allegorien der Künste und Wissenschaften im Saale der freien Künste sind die hauptsächlichsten Leistungen, unter sich verschieden an künstlerischem Wert infolge der Mitwirkung zahlreicher Schüler und Gehilfen, aber einander gleich an Reichtum der dekorativen Ausstattung, die namentlich durch verschwenderische Anwendung von Gold den Charakter üppigster Märchenpracht erhält. Die Hauptbilder, wie die Auferstehung Christi mit dem Porträt des anbetenden Papstes, die Himmelfahrt Mariä, die Isis- und Osirisszenen, der Besuch des hl. Antonius beim Einsiedler Paulus u. a., hat Pinturicchio wohl größtenteils eigenhändig ausgeführt und mit einer Fülle lebendiger und liebenswürdiger Einzelzüge ausgestattet. Die „Disputation der hl. Katharina“ gibt besonders interessante Reflexe des päpstlichen Hoflebens; ein antiker Triumphbogen mit der schmeichlerischen Inschrift „Pacis cultori“ fehlt darin sowenig wie die Porträts exotischer Persönlichkeiten, eines byzantinischen Prinzen, eines türkischen Sultanssohns aus der Umgebung des Borgia (Abb. 214). Überall lenken auch zarte umbrische Frühlingslandschaften im Hintergrunde die Aufmerksamkeit auf sich. In der unerschöpflichen Fülle der Verzierungsmotive an den Decken tritt zum ersten Male das neue Ornamentations-system der „Grotesken“ auf, jenes anmutigen Spiels phantastischer Gestalten und Formen, wie sie den damals in antiken Ruinen, Gräbern und Grotten entdeckten Dekorationen aus der Zeit des kaiserlichen Roms entlehnt wurden.

Einem kurzen Aufenthalt Pinturicchios in seiner Heimat entstammen außer einigen Altarwerken in Perugia die Malereien in einer Kapelle des Doms zu Spello (1501): die Verkündigung, die Anbetung der Hirten und Pilger und am Gewölbe die Sibyllen. Von 1504 bis 1507 entstand dann das zweite uns erhaltene Hauptwerk des Meisters, die Ausmalung der *Libreria* (Bücherei) am Dom von Siena. Auch hier gibt der unversehrte Zustand des ganzen Raums ein eindringliches Bild von der dekorativen Gesamtwirkung. Unter einer teppichartig eingeteilten und bemalten Decke und zwischen Pilastern voll höchster ornamentaler Pracht sind an den Wänden in zehn hohen, schmalen Feldern Szenen aus dem Leben des

<sup>1)</sup> F. Ehrle et H. Stevenson, *Les Fresques du Pinturicchio dans les Salles Borgia au Vatican*, Rom 1898.



Abb. 215 Aneas Piccolomini als Gesandter beim König von Schottland Fresko von Pinturicchio in der Dombibliothek zu Siena

Kardinals Piccolomini, des Stifters der Libreria, dargestellt, der, zuvor als humanistischer Schriftsteller unter dem Namen Áneas Sylvius berühmt, inzwischen als Papst Pius III. nach einem Pontifikat von wenigen Wochen (1503) mit Tode abgegangen war. Auch hier tritt Pinturicchio durchaus als erfindungsreicher, behaglich plaudernder Erzähler auf, der das Leben des „apostolischen Wanderers“ zu einer Reihe kulturhistorisch interessanter Zeitbilder ausgestaltet (Abb. 215), doch ohne ihnen ganz jenen poetischen Zauber verleihen zu können, der sein Meisterwerk, das „Appartamento Borgia“, trotz aller Schwächen im einzelnen verklärt. Reinsten, naiver Fabelsinn beseelt dagegen noch einmal das reizende Gemälde der von den Freiern beim Weben des Gewandes überraschten Penelope, den einzig erhaltenen Rest von Wandbildern aus der Odyssee, die Pinturicchio gegen Ende seines Lebens im Palazzo Petrucci zu Siena ausgeführt hat.

Von einem Maler seines Schlages wird man keine tiefen neuen Offenbarungen, am wenigsten auf dem Gebiete der religiösen Darstellung erwarten. Pinturicchios Altargemälde gehen auch kaum jemals über das Konventionelle hinaus. Aus der Passion Christi hat er nur einmal, in seinem Todesjahre 1513, eine wirklich ergreifende Komposition geschaffen, die Kreuztragung im Palazzo Borromeo zu Mailand; auch hier ist die köstliche, der Natur abgelassene Abendlandschaft das Beste.

Pinturicchio darf ein eigentlicher Schüler Peruginos nicht genannt werden; auch die übrigen umbrischen Maler, die man kurz als Peruginoschule zusammenzufassen pflegt, wie *Giovanni di Pietro (lo Spagna, † um 1530)*, *Eusebio di San Giorgio*, *Tiberio d'Assisi*, lehnen sich teils an diesen Meister, teils an Pinturicchio an und ahmen zuweilen auch schon den Meister nach, der die lebensfähigen Elemente der umbrischen Kunstweise mit überlegener Kraft der allgemeinen Entwicklung zuführte: *Raffael*.

Weit spröder als die umbrische Schule verhielt sich die oberitalienische Malerei<sup>1)</sup> gegen innigere Berührung mit dem florentinischen Kunstschaffen. Zwar hatte die Tätigkeit von Meistern wie Masolino in der Lombardei, Donatello, Uccello Fra Filippo in Padua, Ghiberti und Verrocchio in Venedig auch hier entscheidende Anregungen gegeben. Aber die Grundlagen des Kulturlebens blieben in Oberitalien doch wesentlich andere als in Toskana: ein starker Einschlag germanischen Elements in der Bevölkerung, die Vorherrschaft ritterlich-feudaler Verhältnisse in der Politik gaben ihm seine Signatur; dazu kamen die engeren Beziehungen zur nordischen Kunst, die in Toskana nur vorübergehend, in Oberitalien fast ständig bemerkbar bleiben. Sie treten schon bei dem ersten Vorläufer des Realismus in diesen Landstrichen, dem Veroneser *Vittore* (richtiger *Antonio*) *Pisano (Pisanello)* (um 1397–1455) hervor<sup>2)</sup>; wie als Medailenkünstler (vgl. S. 141), so mag er auch als Maler französisch-niederländische Anregungen empfangen haben. Seine Hauptwerke, die zusammen mit *Gentile da Fabriano* (vgl. S. 156) ausgeführten Fresken des Dogenpalastes in Venedig und der Lateransbasilika zu Rom, sind leider untergegangen; kleinere Reste von Wandbildern, wie die am Grabmal Brenzonis (um 1435) in S. Fermo zu Verona, geben keine deutliche Vorstellung von seiner Kunstweise. Nur einige Tafelbilder, wie die beiden Heiligen Georg und Antonius mit der Madonna in London, die Bildnisse der Ginevra d'Este im Louvre (Abb. 216) und ihres Bruders Lionello d'Este in der Sammlung Morelli zu Bergamo, vor allem aber die 150 Zeichnungen des Kodex Vallardi im Louvre, lehren uns die eigenartige Übergangsstellung des Meisters kennen, der eindringliche

<sup>1)</sup> C. Ricci, Geschichte d. Kunst in Norditalien. Deutsch von L. Pollak. Stuttgart 1911.  
— B. Berenson, The North Italian Painters of the Renaissance. London u. New-York 1908.

<sup>2)</sup> K. Zoega von Mantuffel, Die Gemälde und Zeichnungen des Antonio Pisano aus Verona. Halle 1909. (Diss.)

Naturbeobachtung und fortgeschrittene räumliche Auffassung mit altertümlich steifer Komposition und miniaturhaft zierlicher Ausführung vereinigt. In der Vorliebe für die Darstellung von Tieren, namentlich Pferden, und Pflanzen steht er dem Florentiner Uccello gleich. Die Zeitgenossen priesen ihn neben *Gentile* als den Meister höchster Naturwahrheit, und jedenfalls überragt Pisanello etwas jüngere, nach gleichem Ziele strebende Künstler wie *Stefano da Zevio* (geb. 1393) und *Giovanni Badile* (um 1430) bei weitem.

Aber nicht der weitberühmte Wanderkünstler *Pisanello*, sondern eine seßhafte Lokalschule, die von Padua, schuf den neuen Stil der oberitalienischen Malerei. Als ihr Begründer gilt seit Vasari *Francesco Squarcione* (etwa 1394—1474), ein vielseitig angeregter und tätiger Mann, der 1441—63 auch in der Liste der Paduaner Maler aufgeführt wird. Doch scheint er mehr Sammler, Kunsthändler und Unternehmer gewesen zu sein, als selbständiger Künstler. Seine erhaltenen Werke, ein fünfteiliger Hieronymusaltar im Museo civico zu Padua und eine bezeichnete Madonna im Berliner Museum, zeigen wenigstens, daß er eigenen Einfluß auf die Schüler, die sich in großer Anzahl um ihn geschart haben sollen, nicht auszuüben vermochte. Die bei ihm bestellten Arbeiten ließ er meist durch andere ausführen und wußte hauptsächlich wohl durch geschickte Wahl der einzelnen Künstler den Ruf seiner Werkstatt zu begründen. So ist auch von dem umfangreichsten und bedeutendsten ihm anvertrauten Werke, den Wandbildern in der Kapelle der Heiligen Jakobus und Christophorus an der Eremitanikirche zu Padua (1454—59) nichts durch Squarcione selbst geschaffen worden, sondern Plan und Entwurf des Ganzen sowie die Ausführung der wichtigsten Teile rühren von dem Künstler her, der allein den Weltruf der angeblichen Squarcioneschule begründet hat: Mantegna<sup>1)</sup>.

*Andrea Mantegna*, zu Vicenza 1431 geboren und als zehnjährige Waise von

<sup>1)</sup> *H. Thode*, Mantegna. Bielefeld und Leipzig 1897. — *P. Kristeller*, Andrea Mantegna. Berlin und Leipzig 1902. — *F. Knapp*, Mantegna. Des Meisters Gemälde und Kupferstiche in 200 Abbildungen. (Klassiker der Kunst XIV.)



Abb. 216 Bildnis der Ginevra d'Este von Vittore Pisano

Squarcione adoptiert, zeigt sich bereits in seinen frühesten Arbeiten, der Portal-lünnette des Santo in Padua (1452) und der hl. Eufemia in Neapel sowie dem Lukasaltar in der Brera zu Mailand (1454), seinem Lehrer wie seinen Mitschülern an monumentaler Gesinnung, Kenntnis der Perspektive und plastischer



Abb. 217 Gang des Apostels Jakobus zur Richtstätte Fresko von Mantegna zu Padua  
(Nach Photographie Anderson)

Gestaltungskraft weit überlegen. Als Fünfundzwanzigjähriger etwa hat er dann in den Fresken der Eremitanikapelle das entscheidende Hauptwerk der Paduanischen Kunst geschaffen. Innerhalb einer durch Pilaster und Frieße mit antikisierenden Laubstäben gegebenen Einteilung, die von girlandentragenden

Putten umspielt wird, sind an den beiden Längswänden in drei Reihen übereinander je zwei Szenen aus dem Leben der Heiligen Jakobus und Christophorus dargestellt; die ganz einheitliche Idee der Gesamtdекoration und der Entwurf der Kompositionen



Abb. 218 Das Martyrium des hl. Jakobus Fresko von Mantegna zu Padua  
(Nach Photographie Anderson)

rühren wohl durchweg von Mantegna her, wenn auch an der Ausführung der Bilder in den oberen Reihen andere Künstler beteiligt waren. Die ersten Szenen der Jakobuslegende: „Berufung der Söhne Zebedaei“ und „Vertreibung der Dämonen durch

den hl. Jakobus“ unterscheiden sich wesentlich von den späteren: „Jakobi Taufe des Hermogenes“ und „sein Verhör vor Herodes Agrippa“ in der mittleren, „Gang zum Richtplatz“ und „Martyrium des Apostels“ in der unteren Reihe, wenn auch die klare und wirkungsvolle Darstellung, die geschickte Anordnung im Raume ihnen gemeinsam ist. Aber erst jene unteren Bilderreihen zeigen den voll entwickelten Stil des jungen Meisters, seine ausdrucksvollen, fest im Boden wurzelnden Gestalten voll Kraft und Geschmeidigkeit, die wie in Bronze gegossen erscheinen, innerhalb eines mit vollendeter Kunst konstruierten, aus genauer Kenntnis antiker Denkmäler heraus erfundenen Schauplatzes. In fast gesetzmäßiger Übereinstimmung mit dem perspektivischen Schema werden die einzelnen Gestalten so verteilt, daß jede von ihnen eine bestimmte Raumschicht ausdrückt. Innerhalb des durchaus einheitlichen Gesamtcharakters ist die Einzelwirkung der verschiedenen Kompositionen eine sehr ungleichmäßige: der Künstler ist gewissermaßen experimentierend vorgegangen und hat in den Mitteln zur Erreichung seines Zieles abgewechselt. Während „Taufe“ und „Verhör“ nebeneinander ganz symmetrisch, mit gemeinsamem Augenpunkt etwa in mittlerer Höhe des Trennungspilasters konstruiert sind, wird im „Gang zur Richtstätte“ (Abb. 217) der Augenpunkt plötzlich unter die Grundlinie des Bildes verlegt, in die wirkliche Augenhöhe des auf dem Boden der Kapelle stehenden Beschauers, so daß die ganze Darstellung wie von unten gesehen rasch in der Tiefe zu verschwinden scheint. In der daneben befindlichen „Hinrichtung des Apostels“ (Abb. 218) aber ist diese Wirkung des tiefliegenden Augenpunktes wieder dadurch korrigiert, daß das Gelände unmittelbar hinter der vordersten Figurenreihe rasch in die Höhe steigt und somit den Hintergrund übersichtlich heraushebt. Mantegna verfährt eben nicht als pedantischer Theoretiker; nachdem er sich davon überzeugt hat, daß jene allzu große Rücksichtnahme auf den perspektivischen Realismus die Wirkung der Komposition ungünstig einschränkte, kehrt er zu einer mehr malerischen Anordnung zurück.

Das geschieht auch in den Christophorusfresken der gegenüberliegenden Wand, soweit sie Mantegna angehören. Denn die beiden oberen Reihen sind durch Inschriften als Werke des *Bono da Ferrara* und *Ansuino da Forlì* (vgl. S. 198) bezeichnet, nur die leider arg beschädigten Bilder der untersten Reihe: „Martyrium des Heiligen“ und „Wegschleppung seines Leichnams“ hat Mantegna selbst ausgeführt. Die perspektivische Anlage der mit einem gemeinsamen Hintergrunde ausgestatteten Fresken gleicht der der ersten Jakobusbilder und gibt in reifer Meisterschaft ein aus antiken Resten und modernen Gebäuden komponiertes, ganz wirklichkeitsgetreu empfundenes Stadtbild, das Kostüm der Personen ist die Zeittracht, die Köpfe sind zum großen Teil Porträts, die technische Behandlung wirkt farbiger, malerischer. Das letztere ist vielleicht auf das anregende Vorbild der venezianischen Malerfamilie der *Bellini* zurückzuführen, die längere Zeit in Padua tätig war: 1453 wurde Mantegna der Schwiegersohn ihres Stammvaters, des alten *Jacopo Bellini*, dessen Persönlichkeit und Kunstweise die venezianische und paduanische Malerei dieser Epoche eng miteinander verknüpfen.

Der Stil Mantegnas in den Eremitanfresken ist gewiß in erster Reihe der Ausfluß einer großen künstlerischen Persönlichkeit; er wird aber in seiner Entwicklung mitbedingt durch die verschiedensten Faktoren. Die Fresken Giotto's in der Arena-kapelle haben ebenso anregend auf ihn eingewirkt wie die Werke der obengenannten Florentiner. Insbesondere wird man Donatello's großartig herbe Bronzestatuen in der Ahnenreihe von Mantegnas Schöpfungen nennen müssen. Ferner kommt der reiche Besitz an Antiken, der sich seit alters in dem benachbarten Venedig angesammelt hatte, ebenso in Betracht wie der Verkehr mit humanistischen Gelehrten und Altertumskennern, zu dem die Universitätsstadt Padua reichlich Gelegenheit bot. Die Fortsetzung des berühmten Inschriftenwerks des Cyriacus von Ancona

(† etwa 1457), mit dem Mantegna noch persönlich vertraut war, widmete Felice Feliciano dem großen Künstler. Die gelehrte Atmosphäre Paduas läßt uns auch den besonderen Eifer verstehen, mit dem Mantegna den mathematisch-perspektivischen Problemen nachging: die Freude daran wird, wie wir ja gesehen haben, nur von seinem überlegenen künstlerischen Gestaltungsdrange in Schranken gehalten.

Die Fresken der Eremitanikapelle begründeten Mantegnas Ruhm und bereits 1457 suchte der kunstbegeisterte Markgraf Ludovico Gonzaga von Mantua ihn an seinen Hof zu ziehen. Er mußte sich gedulden, bis Mantegna im Laufe des Jahres 1459 den großen Auftrag des Hochaltarbildes für S. Zeno in Verona ausgeführt hatte, das sein Hauptwerk auf dem Gebiete der Tafelmalerei geblieben ist:



Abb. 219 Familiengruppe der Gonzaga Fresko von Mantegna im Castello zu Mantua

in wunderbar reich geschmückter Renaissancehalle stehen um den Marmorthron der Madonna, den singende und musizierende Engel umgeben, acht ernste Heilige, während die Predella mit (jetzt in Paris und Tours aufbewahrten) Darstellungen des Gebets in Gethsemane, der Kreuzigung und der Auferstehung geschmückt war. In der räumlich-plastischen Ausgestaltung der „Sacra Conversazione“ nimmt Mantegna mit diesem bedeutenden Werke neben Domenico Veneziano (vgl. S. 165) und Piero dei Franceschi (vgl. S. 198) eine führende Stellung ein: er hat namentlich auf die venezianische Malerei vorbildlich gewirkt. Der Stil selbst der kleinfigurigen Predellenbilder ist im höchsten Sinne monumental, die Ausführung von köstlicher Vollendung, zumal in den reichen, der Antike entlehnten Schmuckmotiven. In gleicher Weise herb und fein sind die frühen Madonnen Mantegnas, wie das bekannte Bild in Berlin mit den die Leidenswerkzeuge Christi tragenden Engelligür-



chen auf dem Rahmen, die Bilder in Bergamo, im Museo Poldi-Pezzoli zu Mailand u. a. Auch das Halbfigurenbild der Darstellung im Tempel, eine psychologische Charakterstudie (Berlin), und die ähnliche Anbetung der Könige (Sammlung Ashburnham in London) gehören hierher. Diese Gemälde mögen noch in Padua entstanden sein, ebenso wie das großartige Porträt des Kardinals Mezzarotta (Berlin) und die beiden mit archäologischer Gelehrsamkeit ausgestatteten Darstellungen des hl. Sebastian in Aigueperse und in Wien. Für seinen neuen Herrn Ludovico Gonzaga oder jedenfalls bereits in Mantua malte er dann eine Reihe durch besondere Feinheit der Stimmung und der Ausführung hervorstechender Tafelgemälde, wie das kleine Triptychon mit der Anbetung der Könige im Mittelbilde (Uffizien), den Tod Mariä (Madrid) mit dem Blick auf die mantuanischen Sümpfe, den hl. Georg in Venedig, die sitzende Madonna mit dem Basaltfelsen und Steinbruch im Hintergrunde (Uffizien). Sie bezeichnen den Höhepunkt seiner malerisch-koloristischen Entwicklung und zugleich jenen für Mantegna charakteristischen Naturalismus, der unbekümmert um Tradition und Regel aus sorgfältigstem Studium der Menschen und Dinge heraus das Thema schöpferisch neugestaltet. Die Bedeutung einer besonders kühn und meisterhaft durchgeführten Studie in diesem Sinne hat auch das berühmte Bild der Brera mit dem in steiler Verkürzung ganz von den Füßen her gesehenen Leichnam Christi.

Das eigentliche Meisterwerk der Mantuaner Zeit schuf Mantegna aber erst in den Wandbildern der Camera degli sposi im Castello di Corte zu Mantua.



Abb. 220 Mitte der Decke in der Camera degli Sposi im Palast zu Mantua von Mantegna

Das Schlafgemach des markgräflichen Ehepaars, hinter dicken Mauern im festesten Teil ihres Schlosses gelegen, sollte durch die Kunst der Malerei in eine luftige Pfeilerhalle umgewandelt erscheinen, deren zum Teil zurückgeschlagene Vorhänge den Blick ins Freie eröffneten, wo — über dem Kamin — auf einer Gartenterrasse das Geschlecht der Gonzaga zur friedlichen Familiengruppe vereinigt (Abb. 219) oder — an der Eingangswand — vor landschaftlichem Hintergrunde die Begegnung Ludovicos mit dem durch seine kirchlichen Würden aus dem engeren Familienkreise gleichsam herausgehobenen Sohne Francesco, dem glänzenden Kardinallegaten von Bologna, sichtbar werden.

Edelleute und Diener des Markgrafen mit seinem Reitpferd und seinen Doggen schließen sich an, während in dem Raum über der Tür reizende Putten eine Inschrifttafel mit der lateinischen Widmung des Künstlers an den Besteller und dem Jahr der Vollendung 1474 emporhalten. In feierlicher Ruhe sitzen und stehen diese zahlreichen Porträtgestalten — in dem Gefolge des Kardinals auch die markige Erscheinung des Malers selbst — reliefartig gereiht auf dem Wandsockel, treten wohl auch scheinbar vor die Pfeiler selbst ins Zimmer hinein und bringen im ganzen, nur mit größerer Folgerichtigkeit, die gleiche Idee einer m a l e r i s c h e n E i n h e i t des gesamten Raumes zur Geltung, wie sie Mantegna teilweise



Abb. 221 Madonna von Andrea Mantegna  
(Nach Photographie Anderson)

bereits in den Eremitanifresken zu verwirklichen versucht hatte. Den Höhepunkt in der Durchführung dieses Programms bedeutet es, wenn die schwere Gewölbedecke des Raumes selbst in ihrem mittleren Teile von einer kreisrunden Öffnung durchbrochen erscheint, durch die der Wolkenhimmel ins Zimmer schaut (Abb. 220); an ihrer perspektivisch gemalten Balustrade stehen Putten, andere Flügelknaben und Frauengestalten beugen sich von außen herüber, ein Pfau sitzt darauf, ein Fruchtkorb steht auf quergelegter Stange. Die Illusion der Wirklichkeit ist mit höchster Kraft und Klarheit in dem gesamten Raum durchgeführt; Bildnisgruppen von Lebenden, wie sie als Endzweck die Kunst der Malerei bis dahin noch nie geschaffen, grüßen uns von den Wänden, als wenn sie leibhaftig dort wandelten, allegorische (?) und Flügelgestalten necken uns von der Decke. In ähnlichem Sinne wie etwas früher Piero dei Franceschi und wenig später Melozzo, aber ohne nachweisbaren Zusammenhang mit ihnen, hat Mantegna die Grundlagen einer illusionistischen Wandmalerei gelegt, die dann im 16. Jahrhundert durch *Correggio* zur Vollendung gebracht werden sollte.

Das zweite, von dem Künstler selbst besonders geschätzte Hauptwerk seiner Mantuaner Zeit ist der Triumphzug Cäsars (etwa 1484—94), eine Folge von neun großen Leinwandbildern in Temperatechnik, die als Wandschmuck eines Saales zwischen Pilastern aufgehängt gedacht sind. Die Gestalten scheinen sich, wie in Mantua, außerhalb des Raumes an den Wandpfeilern vorbeizubewegen. Teils in Anlehnung an die Schilderungen antiker Autoren und auf Grund archäologischen Wissens, teils in völlig freier Erfindung ist auf diesen Bildern, die sich heute,

leider arg beschädigt und übermalt, in Schloß Hampton Court in England befinden, die gestaltenreiche und fesselnde Darstellung eines jener Prunkaufzüge gegeben, wie sie die prachtliebende Zeit häufig genug zumal bei höfischen Festlichkeiten veranstaltete. Der gleichen Vorstellungswelt entstammen die beiden antikisierenden Allegorien: der Parnaß und der Sieg der Tugend über die Laster, die Mantegna neben Werken Peruginos (vgl. S. 208) und Lorenzo Costas um 1497 für das Studio der Isabella d'Este, der geistreichen und kunstfreundlichen Gemahlin des Herzogs Francesco von Mantua, ausführte (jetzt im Louvre).

Im letzten Jahrzehnt seines Lebens entstand aber auch noch eine Reihe bedeutsamer kirchlicher Schöpfungen des Meisters, große Altargemälde, wie die Madonna della Vittoria (1496), ein Motivbild des Markgrafen Francesco für seinen zweifelhaften Sieg über die Franzosen bei Fornovo (jetzt im Louvre), die Madonna mit Heiligen und Engeln in der Sammlung Trivulzio in Mailand (1497) und die Madonna mit dem Täufer und Magdalena in der Londoner Nationalgalerie, aber auch kleinere Andachtsbilder, wie die Madonna mit dem Kinde und singenden Cherubim (Brera zu Mailand, Abb. 221), die Heilige Familie zu Dresden u. a. In allen diesen Werken tut sich der Altersstil des Meisters kund: die Gestalten (Abb. 221) haben an wuchtiger Breite und monumentaler Bedeutung gewonnen, aber die Faltengebung ist auch starrer, schematischer, das Kolorit kühler, die Stimmung härter, zuweilen ans Manierierte streifend, geworden. Die Komposition, namentlich der Madonna della Vittoria und des Londoner Bildes, zeigt die abgeklärteste, dem 15. Jahrhundert erreichbare Form, die reifste und freieste Großartigkeit. Ja, in seinen spätesten Werken, wie dem Schmerzensmann in Kopenhagen und dem hl. Sebastian bei Baron Franchetti in Venedig scheint Mantegna mit Bewußtsein bereits nach einem neuen plastischen Monumentalstil im Sinne des 16. Jahrhunderts zu streben, ohne freilich dieses Ziel noch erreichen zu können.

Obwohl Mantegna seine zweite Heimat nur vorübergehend verließ — insbesondere um 1488—90 in Rom für Papst Innozenz VIII. die Malereien einer jetzt nicht mehr bestehenden Kapelle am vatikanischen Belvedere auszuführen — so muß sein Ruhm durch ganz Italien verbreitet gewesen sein. Zumal die vollendete Kunst seiner Zeichnungen fand allgemeine Bewunderung und ist der Grund geworden für die bedeutsame Stellung Mantegnas in der Geschichte des italienischen Kupferstichs. Die Anfänge des Kupferstichs<sup>1)</sup> gehören in die Geschichte der deutschen Kunst, nachdem Vasaris Erzählung von seiner „Erfindung“ durch den florentinischen Goldschmied *Maso Finiguerra* als fabelhaft erkannt worden ist. Immerhin spielt auch in der Geschichte der italienischen Renaissancekunst der Kupferstich seine Rolle und ist wohl schon vor der Mitte des 15. Jahrhunderts von florentinischen Goldschmieden zur Vervielfältigung ornamentaler Entwürfe und volkstümlicher Darstellungen kirchlichen und profanen Inhalts benutzt worden. Zu künstlerischer Bedeutung erhob ihn aber neben *Antonio Pollajuolo* — von dem uns nur ein sicheres Blatt erhalten ist — erst *Andrea Mantegna*. Gegenüber den unzulänglichen und oft handwerksmäßigen Nachbildungen seiner Zeichnungen und Entwürfe, wie sie *Zoan Andrea*, *Giovanni Antonio da Brescia*, *Girolamo Mocetto*, *Nicoletto da Modena* und offenbar noch viele andere Stecher herstellten, hat er — sicher erst nach 1475 — selbst zum Grabstichel gegriffen und eine kleine Reihe von Meisterblättern geschaffen. Unter den ihm zugeschriebenen Kupferstichen können sieben als eigenhändige Arbeiten gelten: die Madonna mit dem Kinde, die beiden Bacchanale und Tritonenkämpfe, die

<sup>1)</sup> *Fr. Lippmann*, Der Kupferstich. 3. Aufl. Berlin 1905. — *P. Kristeller*, Kupferstich und Holzschnitt in vier Jahrhunderten. 2. Aufl. Berlin 1911.

Grablegung Christi (im Querformat, Abb. 222) und die Darstellung des Auferstandenen zwischen Andreas und Longinus. Diese Darstellungen gehören als Kompositionen zu den gewaltigsten Schöpfungen des Meisters; bei einigen ist es wahrscheinlich, daß sie ursprünglich für anderweitige Verwendung entworfen waren. Als Stiche üben sie in den (seltenen) frühen Abdrücken durch die geistvolle Anwendung ganz feiner enger Strichlagen eine farbig-malerische Wirkung aus und kommen dem Eindruck von Tuschzeichnungen nahe. Mantegna tritt in diesen Blättern als der erste „Malerstecher“ (Peintre-graveur) vor uns hin, auch auf diesem Gebiete ein schöpferischer, führender Meister. Mögen die sonstigen Nachbildungen seiner Zeichnungen aber auch an künstlerischem und stecherischem Werte weit



Abb. 222 Grablegung Christi Kupferstich von Mantegna

dahinter zurückbleiben, inhaltlich boten sie den Künstlern offenbar die reichsten Anregungen, und nicht zum wenigsten auf diesen Kupferstichen beruht der große Einfluß, den Mantegnas Kompositionen und Stil, einschließlich seiner geistreich antikisierenden Ornamentik, auf die Kunst jenseits wie diesseits der Alpen ausgeübt haben.

Mantegnas beide Söhne *Ludovico* und *Francesco* wie auch seine sonstigen Gehilfen scheinen nur unbedeutende Künstler gewesen zu sein. Die vorbildliche Wirkung der Mantegnesken Kunst aber macht sich in allen Städten Oberitaliens geltend, wenn auch in verschiedener Stärke und mannigfach verquickt mit anderen Einflüssen. Die älteste künstlerische Kultur im Sinne des Realismus besaß wohl *Verona*, die Stadt *Pisanellos* (vgl. S. 212); sie nahm auch in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts zunächst eine vielversprechende Entwicklung durch

Meister wie *Francesco Benaglio* (1432—87), *Domenico Morone* (1442—1503), *Liberale da Verona* (1451—1536), *Francesco Buonsignori* (1455—1519) u. a. In der Bestimmtheit ihrer Formensprache, dem herben Ernst des Ausdrucks, der reichen Anwendung antikisierenden Schmuckwerks folgen die veronesischen Maler dem Vorbilde Mantegnas. Daneben tritt aber auch die Malerei des benachbarten Venedig bestimmend auf, zumal in der Vorliebe für ausgedehnte, mit realistischer Figurenstaffage belebte Architekturhintergründe, die auch durch die altveronesische Sitte der farbigen Fassadenmalereien angeregt worden sein mag; der fruchtbare Freskenmaler *Giov. Maria Falconetto* (1468—1534) ist dafür besonders bezeichnend. Endlich aber ist Verona auch der fast einzige Ort Italiens, wo die Miniaturkunst bestimmenden Einfluß auf die Großmalerei geübt hat. Der genannte *Liberale* ging aus der Buchmalerei hervor und der ganzen Künstlerfamilie der *Dai Libri* (*Girolamo dai Libri* [1472—1556] war ein Schüler Domenico Morones) gab diese Beschäftigung ihren Namen.

Näher als alle diese Maler reicht der Meister von Vicenza, *Bartolommeo Montagna* (um 1450—1523)<sup>1)</sup> künstlerisch an Mantegna heran. Die Grundlagen seines Schaffens verdankt er ihm, doch weiß er sie mit dem Stimmungszauber venezianischer Farbenpracht ungemein wirkungsvoll zu umkleiden. Seine Hauptwerke, die beiden Altarflügel mit stehenden Heiligen in SS. Nazaro e Celso zu Verona (1493), der große Marienaltar der Brera (1499) (Abb. 223) und die Beweinung Christi auf dem Monte Berico bei Vicenza (1500), bezeugen deutlich diese Mittelstellung seiner Kunst, der er aber durch Größe und Wucht der Empfindung selbständigen Charakter aufzuprägen versteht. Montagnas Sohn (oder Bruder?) *Benedetto* und sein Schüler *Giovanni Buonconsiglio*, gen. *Marescalco* (erwähnt bis 1530) erreichen ihn niemals ganz und lenken allmählich in die venezianische Richtung ein.

Selbst bis in die Lombardei und nach Piemont erstreckt sich der Einfluß der Paduaner Kunst<sup>2)</sup>. *Vincenzo Foppa* († 1492) aus Brescia und die oft gemeinsam arbeitenden *Bernardino Butinone* und *Bernardo Zenale* (1436—1526) aus Treviglio waren hier die Vermittler. *Foppa*<sup>3)</sup>, der außer in seiner Vaterstadt auch längere Zeit (seit 1457) in Mailand und Pavia tätig war, ist ein überaus wandlungsfähiger Künstler. Während manche seiner frühen Arbeiten (Madonna mit Engeln in der Sammlung Nosedà in Mailand) noch halb gotisch wirken, tragen andere (Kreuzigung um 1456 in Bergamo) bereits paduanischen Charakter. Den Höhepunkt seiner Entwicklung nach dieser Richtung bezeichnen die Fresken aus S. Maria della Brera in Mailand (1485): plastisch fest gezeichnete Figuren voll individuellen Ausdrucks, eine schwere Architektur von antikisierendem Charakter, klare Anordnung im Raum (Abb. 224). Später hervorragende Arbeiten des Meisters, wie die schöne Anbetung der Könige in der Londoner Nationalgalerie, lassen in ihrer weicheren, auf malerisch-duftige Wirkung hinizielenden Behandlung bereits die Einwirkung Lionardo da Vincis erkennen, der seit den achtziger Jahren in Mailand tätig ist. Andere Maler, wie die genannten *Butinone* und *Zenale* (Altarwerk in S. Martino in Treviglio 1485) oder der Piemontese *Giovanni Donato da Montorfano* (Kreuzigung in S. Maria della Grazie in Mailand, 1499) sind dagegen niemals über die Nachbildung Mantegnesker Formen hinausgekommen. Die koloristische Eigenart Foppas, der die Vielfarbigkeit des Quattrocento in einen herb-feinen graulichen Gesamtton zu vereinigen sucht, hat *Ambrogio Fossano*, gen. *Borgognone* (um 1450

<sup>1)</sup> A. Foratti, Bartolommeo Montagna. Padova 1908.

<sup>2)</sup> J. Malaguzzi-Valeri, Pittori Lombardi. Milano 1902.

<sup>3)</sup> C. Yoelin-Foulkes and R. Majocchi, Vincenzo Foppa of Brescia, his life and work. London 1908.



Abb. 223 Thronende Madonna mit Heiligen von Bartolomeo Montagna  
(Nach Photographie Anderson)

bis 1523) selbständig weitergebildet<sup>1)</sup>. Im weitesten Umfange, als Dekorator wie als Wand- und Tafelmaler, war er 1488—94 und dann wieder 1514 für die Certosa von Pavia tätig; die reichen, fein ausgeführten Architekturhintergründe auf seinen Bildern (vier Tafeln aus der Geschichte Mariä in der Incoronata zu Lodi



Abb. 224 Martyrium des Sebastian von Vincenzo Foppa  
(Nach Photographie Anderson)

Votivbild des Herzogs mit seiner Gemahlin Beatrice d'Este und ihren Kindern (1498), die sog. Pala Sforzesca in der Brera (Abb. 225), charakterisiert seine schwankende Stellung: neben einer lionardesken Madonna mit Engeln die altertümlich derben und schweren Prunkgestalten der Heiligen in einer reichgeschmückten Marmorhalle. Das ihm gleichfalls heute allgemein zugeschriebene

1498 u. a.) dürfen als ein Reflex dieser Tätigkeit gelten. Ruhige Einzelgestalten von Madonnen und Heiligen sind das eigentliche Gebiet seines Schaffens, in dem der Einfluß Mantegnas bereits vor dem Lionardos zurückzuweichen beginnt. Doch ist Borgognone, wie noch seine große Himmelfahrt Mariä aus Nerviano (1522, in der Brera) beweist, bis zuletzt ein ausgesprochener Vertreter der Mailänder Quattrocentomalerei. Das gleiche gilt von dem unbedeutenderen Hofporträtmaler Ludovico Sforzas, Bernardino de' Conti (Kardinalporträt von 1499 in Berlin), während die Erscheinung seines Kollegen Ambrogio Preda weit problematischer bleibt. Das diesem zugeschriebene große

<sup>1)</sup> L. Beltrami, Ambrogio Fossano detto it Bergognone. Milano 1895.

weibliche Profilbildnis der Ambrosiana würde dann in seiner geistreichen Lebendigkeit und duftigen Zartheit einen ungeheuren Fortschritt des Künstlers unter dem Einfluß des großen Florentiners bedeuten!

Dem 15. Jahrhundert noch gehört auch die bedeutsame Tätigkeit *Bramantes* als Maler während seines Mailänder Aufenthalts (1474—99) an (vgl. S. 32). Die spärlichen, in der Brera und im Castello Sforzesco erhaltenen Reste dekorativer Heldengestalten in gemalten Nischen, die als seine Werke gelten, müssen in der Tat einst eine mächtige Monumentalwirkung ausgeübt haben.

Wie nach Westen, so bricht der Einfluß der Paduaner Kunst sich auch nach Süden ins Gebiet der Emilia Bahn. Die Malerei von Ferrara, wo das Fürstengeschlecht der Este mit den Gonzaga von Mantua in der Pflege von Kunst und Wissenschaft wetteiferte<sup>1)</sup>, muß als ein direkter Sproß der paduanischen Kunst betrachtet werden. Sie nimmt ihre Eigenart in so verschärfter Form auf, daß der Eindruck zuweilen ans Karikierte streift.

Neben dem Sqaarcioneschüler *Bono von Ferrara* (vgl. S. 216) ist *Cosimo Tura (Cosmè)* (1432—95) der älteste Vertreter dieser Richtung. Von seinen für den Hof von Ferrara ausgeführten Wandmalereien hat sich leider nichts erhalten. Ein Hauptwerk seiner Hand ist neben den bezeugten Orgeltüren im Dom zu Ferrara (1469) das für S. Lazzaro daselbst gemalte große Altarbild der Berliner Galerie (Abb. 226). Der mit fabelhaftem Material- und Detailprunk ausgeführte Thron-



Abb. 225 Pala Sforzesca von Ambrogio Preda

<sup>1)</sup> C. von Chledowski, Der Hof von Ferrara. Berlin 1910.



aufbau ist für den Meister besonders charakteristisch und kehrt in anderen Bildern (Allegorie des Frühlings in der Sammlung Layard) wieder. Das

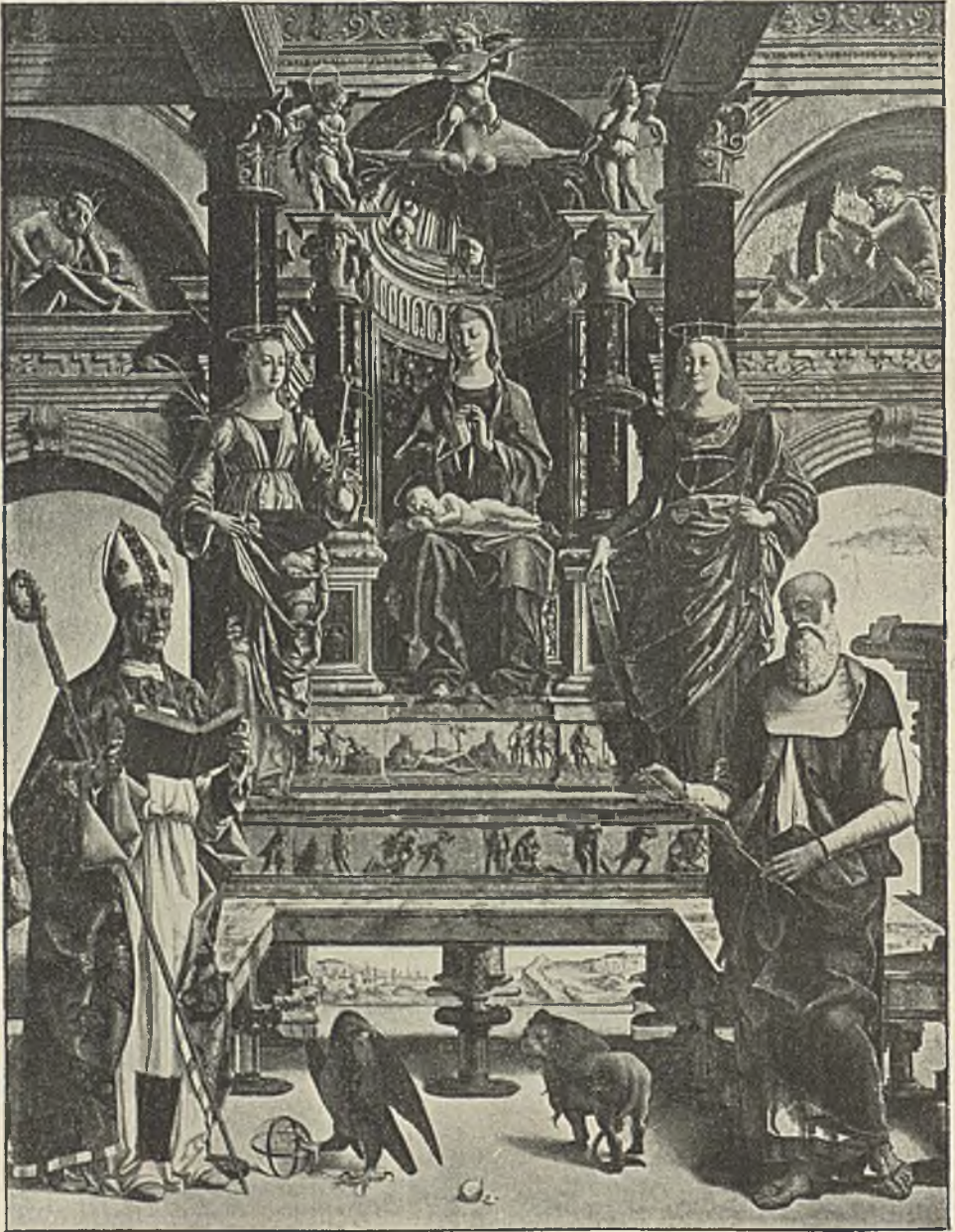


Abb. 226 Thronende Madonna von Cosimo Tura

mürrisch-stolze Wesen der Heiligen wird durch glänzende Pracht der Färbung, die metallisch harte Zeichnung durch den Reichtum an reizvollen Einzelbildungen

dem Auge eingeschmeichelt: im Gesamteindruck bizarr und befremdlich, fesselt uns Tura durch die aparte Energie, mit der er alle Dinge auf seine Art sieht und wiedergibt. Die zahlreichen kunsthandwerklichen Vorlagen, namentlich für Textilarbeiten und Waffen, unter seinen Zeichnungen bezeugen den tiefen Einfluß, den er auch nach dieser Richtung auf das ferraresische Kunstschaffen ausgeübt haben muß.

Ihm verwandt, doch weniger pointiert und präziös, ist der jung verstorbene *Francesco Cossa* (1435—77). Ein Jugendwerk, die Verkündigung in Dresden, zeigt seinen Zusammenhang mit der paduanischen Malerei besonders deutlich. An dem Gesamtunternehmen der älteren ferraresischen Maler, den Fresken im

Palazzo Schifanoja mit Darstellungen aus dem Leben des Herzogs Borso d'Este, astrologischen Allegorien und Monatsbildern, ist er mit einer ganzen Reihe sicherer Gemälde beteiligt, die ein schlichter Realismus auszeichnet (Abb. 227). Die Feinheit des Lufttons in diesen und anderen Werken Cossas wird man auf die Einwirkung *Piero dei Franceschi* zurückführen müssen, dessen Anteil an diesen Fresken leider zugrunde gegangen ist. Cossas allegorische Gestalt des Herbstes in Berlin nähert sich besonders glücklich der Weise des großen Lichtmalers. Die letzten Jahre seines Lebens (1470—77) verbrachte Cossa in Bologna, wo u. a. die herb großartige thronende *Madonna* zwischen den Heiligen *Petronius* und *Johannes Ev.* (1474) entstand.



Abb. 227 Gruppe der Weberinnen aus dem Fresko im Pal. Schifanoja zu Ferrara Von Francesco Cossa

Der dritte Hauptmeister dieser älteren Generation ferraresischer Maler ist *Ercolo Roberti* († 1496). Ein Vergleich seiner „*Pala Portuense*“, einer großen Altartafel aus S. Maria in Porto bei Ravenna (1481, jetzt in der Brera), mit dem Werke *Cosimo Turas*, von dem es offenbar inspiriert ist, zeigt am besten, wie der jüngere Maler nach größerer Einfachheit und koloristischer Ruhe strebt, ohne die kunstvolle Eigenart an Aufbau und Durchführung darum aufzugeben. Auch sein vor einer großgesehenen Hafenlandschaft überschlank und hager aufragender *Johannes der Täufer* in Berlin sowie die leidenschaftlich bewegten *Predella*-bilder mit der Gefangennehmung und Kreuztragung Christi in Dresden vertreten gut den Stil dieses Malers, der aus dem bizarr Ungeschlachten ins kapriziös Geistreiche hinübergleitet.

Die jüngere ferraresische Malerei beginnt dann mit *Lorenzo Costa* (1460—1535). Gleich *Cossa* und *Roberti* hat er längere Zeit (1483—1506) für die *Bentivogli* in Bologna gearbeitet und ist 1509 *Mantegnas* Nachfolger als Hofmaler in Mantua geworden. Aufbau und Stil seines Familienbildes der *Bentivogli* mit der thronenden *Madonna* in *S. Giacomo* zu Bologna (1488) bekundet noch engen Zusammenhang mit den *Ferraresen* (Abb. 228); mit *Mantegnas* großartigen Bildnisgruppen verglichen, bedeutet es allerdings einen beträchtlichen Abfall. Das prächtig ausgestattete *Madonnenbild* der *Kapelle Bacciocchi* in *S. Petronio* (1492)



Abb. 228 Familienbild der *Bentivogli* von *Lorenzo Costa*

mit dem anmutigen *Engelkonzert* in der *Linette* läßt dagegen bereits die *Einwirkung* der *umbrischen Malerei* erkennen, die für das spätere Schaffen *Costas* entscheidend wird. Sie bringt in seinen frischen *ferraresischen Realismus* ein Element zarter *Anmut* und *seelischer Empfindung*, das ihn oft zu sehr *glücklichen Schöpfungen* geführt hat. Die *Krönung Mariä* im *Chor* und eine *thronende Madonna* mit *Heiligen* und *köstlichen Musikengeln* (1497) in einer *Kapelle* von *S. Giovanni* in *Monte* zu *Bologna* sind *bezeichnende Werke* dieser *Epoche*; die *Landschaft* in der

„*Krönung*“ gehört zu den *schönsten* des *Meisters*. Unter den *Wandbildern* aus der *Legende* der *hl. Cäcilie* und des *Valerian* im *Oratorium* von *S. Cecilia* sind diejenigen *Costas* die *verhältnismäßig lebendigsten*, wenn sie auch in der *Kunst* der *Erzählung* einen *Vergleich* mit *Florentiner Werken* nicht aushalten. — Die *Mantuaner Spätzeit* *Costas* wird namentlich durch die *antikisierend-allegorischen Gemälde*, die er neben *Perugino* (vgl. S. 208) und *Mantegna* (vgl. S. 220) für das *Studiolo* der *Isabella d'Este* auszuführen hatte, bezeichnet. Der „*Musenhof*“ der *Fürstin* (Abb. 229) überträgt die *Kompositionsweise* der *Wandbilder* auf das *Tafelgemälde* und sucht gleich jenen die *Hauptwirkung* in einer *harmonisch abgestimmten Landschaft*.

*Francesco Raibolini*, gen. *Francia* (1450—1518), ist der *Hauptmeister* von

Bologna<sup>1)</sup>. Ursprünglich Goldschmied und Stempelschneider, soll er hauptsächlich durch Lorenzo Costa, mit dem er eine Zeitlang in direkter Werkstattgenossenschaft stand, zur Malerei hinübergezogen worden sein; seine frühesten datierten Bilder sind von 1490 (Madonna mit sechs Heiligen in der Pinakothek zu Bologna). Das entscheidende Erlebnis auch für seine Kunst wurde die Berührung mit *Perugino*, die in den neunziger Jahren erfolgt sein muß, ohne daß sich die näheren Umstände nachweisen ließen. Die Mischung seiner gefühlsseligen umbrischen Art mit dem ferraresischen Realismus Costas gibt den Gestalten Francias jenen zwiespältigen Ausdruck des „Gekränktheits“, wie ihn Jakob Burckhardt zuerst so treffend



Abb. 229 Musenhof der Isabella d'Este von Lorenzo Costa

charakterisiert hat: „Hauptsächlich die weiblichen Heiligen und die Madonnen scheinen dem Beschauer einen Vorwurf darüber zu machen, daß er die Unbescheidenheit hat, sie anzusehen.“ In der Landschaft, der Architektur, dem äußeren Beiwerk und zahlreichen Details zeigen die Bilder Francias die Einwirkung Costas, ihre Stimmung schlägt immer entschiedener in umbrisch stilisierten Gefühlsausdruck um, ohne jemals ganz die abgeklärte Stille Peruginos zu erreichen. In dem überfüllten Aufbau seiner großen Altarbilder von 1499 in der Pinakothek und in S. Giacomo maggiore zu Bologna (Abb. 230) macht sich noch die ferraresische Kompositionsweise geltend. Dem gleichen Jahre gehört die im Auftrage des Antonio Galeazzo

<sup>1)</sup> G. C. Williamson, Francesco Francia. London 1901. Vgl. E. Jacobsen, Lorenzo Costa und Francesco Francia, in Jahrb. der preuß. Kunstsammlungen. Bd. XX, S. 159.

Bentivoglio gemalte Anbetung des Kindes mit mehreren Heiligen und der Figur des Stifters (Pinakothek zu Bologna) an; hier trägt besonders die Landschaft ferraresischen Charakter. Spätere Altarbilder, wie die Madonna zwischen Stephanus und Hieronymus mit musizierenden Engeln in der Eremitage zu St. Petersburg, zeigen den ruhigen klaren Aufbau von Peruginos Reifezeit. Auch

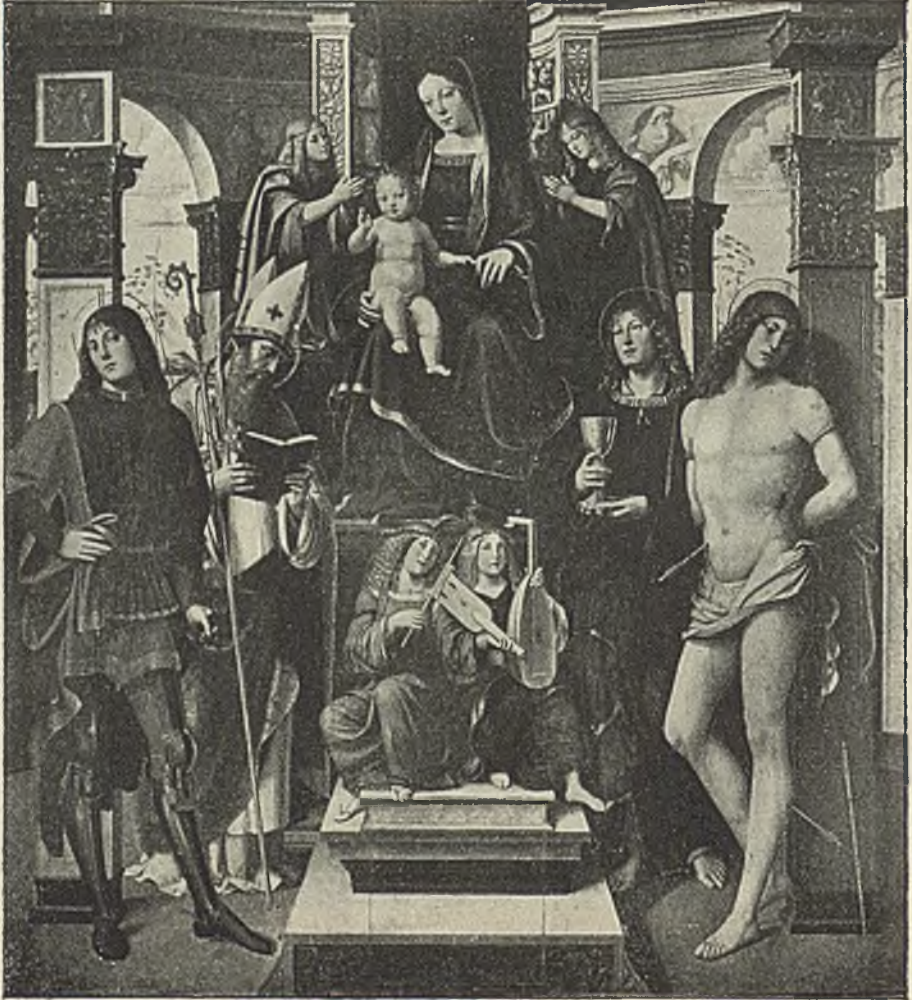


Abb. 230 Altarbild in S. Giacomo Maggiore zu Bologna von Francesco Francia

die vielbewunderte, doch in der Ausführung wohl nicht ganz eigenhändige Madonna vor der Rosenhecke (Abb. 231) gehört dieser Zeit und Stimmung an. Bisweilen ist Francia auch eine dramatisch bewegtere Komposition gelungen, wie die Kreuzabnahme in der Galerie zu Parma, doch im allgemeinen liegt ihm nur der Ausdruck stiller Andacht, dessen Wiederkehr ermüdend wirkt. Seine Erfindungskraft ist nicht groß, und deshalb bleibt auch sein Anteil an den Fresken in S. Cecilia (vgl. S. 228), dem gemeinsamen Werke Costas, Francias und ihrer Schule, ohne tiefere Wirkung. In späteren Jahren hat Francia, ähnlich

wie Perugino, sich einem allzu ausgedehnten, handwerksmäßigen Atelierbetrieb ergeben, der den Anblick seiner Bilder unerfreulich macht. Neben seinem Sohn *Giacomo* († 1557) und seinem Neffen *Giulio* († nach 1543) waren *Amico Aspertini* (1474—1552), *Jacopo Boateri*, *Cesare Tamarocci* u. a. seine hauptsächlichsten Mitarbeiter. Am bekanntesten ist *Timoteo Viti (della Vite)* geworden, der, 1467 in Ferrara geboren, 1491 in der Werkstatt Francias arbeitete und 1495 nach Urbino ging, wo er entscheidenden Einfluß auf die Jugendentwicklung Raffaels ausgeübt haben soll. Sich er ist nur, daß er selbst später, nach Rom übersiedelt, ganz in die Bahnen seines angeblichen Schülers einlenkte († 1523). Durch *Francesco Zaganelli* († 1531) von seinem Geburtsort *Cotignola* genannt, wird dann die weithin berühmte Kunstweise Francias auch in die *Romagna* verpflanzt.

Im Hintergrunde dieser ganzen oberitalienischen Malerei und in ständiger Wechselwirkung mit ihr steht die geschlossenste, reichste und entwicklungsfähigste Schule des Landes, die *venezianische*<sup>1)</sup>.

Die Sonderstellung Venedigs in der Geschichte der italienischen Malerei, namentlich gegenüber Florenz, aber auch den Städten Oberitaliens, beruht in erster Linie darauf, daß die byzantinische Tradition hier bis weit ins 15. Jahrhundert hinein ungestörte Geltung behielt. So wenig zu Beginn des Trecento Giotto trotz seiner bedeutenden Tätigkeit im benachbarten Padua irgendwelchen Einfluß auf die venezianische Malerei gewann,



Abb. 231 Madonna, das Kind anbetend, von Francia München, Pinakothek (Nach Phot. Bruckmann)

so wenig vermochten im Beginn des Quattrocento die Grundsätze der neuen Wirklichkeitskunst hier festen Fuß zu fassen. Doch brachte die Tätigkeit zweier Übergangsmeister, des *Gentile da Fabriano* und des *Pisanello* (vgl. S. 212), wenigstens einen ersten Anstoß zu neuer Entwicklung; ersterer führte 1408 bis 1414, letzterer gegen 1430 die (nicht erhaltenen) Wandmalereien im Dogenpalast aus und die Werke eines *Jacobello del Fiore* (tätig bis 1440), *Micchele Giambono* (bis etwa 1460) u. a. bezeugen den Eindruck, den das Auftreten der

<sup>1)</sup> *B. Berenson*, *The Venetian Painters of the Renaissance*. 3. Aufl. London 1902. — *P. Molmenti*, *La Pittura Veneziana*. Firenze 1903.

beiden hochberühmten auswärtigen Meister auf die venezianischen Nachzügler der Trecentomalerei gemacht hat. Unter ihrer Anregung stehen besonders die beiden Schulhüpter, mit denen die eigentliche Renaissancemalerei Venedigs beginnt: *Antonio Vivarini* aus Murano und *Jacopo Bellini*.

Die sog. Schule von Murano vertritt in erster Reihe das aus der byzantinischen Malerei herübergenommene Streben nach dekorativer Prachtwirkung, das



Abb. 232 Aus dem Altarwerk des Antonio da Murano  
in der Akademie zu Venedig

sie nicht bloß durch die helle, glänzende Färbung, sondern nach altertümlicher Manier auch durch aufgesetzte vergoldete Stuckzieraten zu betätigen sucht. Formensprache und Aufbau ihrer Altäre sind noch völlig gotisch, doch das vielseitige Rahmenwerk ist bereits dem Streben nach Gestaltung eines wirklichen Raumbildes gewichen: der erste Ansatz einer Fortentwicklung im Sinne der Renaissance. So malte *Antonio Vivarini* († 1470) nach den Aufschriften meist in Gemeinschaft mit einem deutschen Maler *Giovanni d'Alamagna* († 1458) seine großen Prachtaltäre, wie die Krönung

Mariä in S. Pantaleone zu Venedig (1444) oder die Madonna mit den vier Kirchenvätern (1446) in der Akademie (Abb. 232) u. a. Einfluß und Anteil „Johanns des Deutschen“ an den Werken Antonio Vivarinis lassen sich höchstens vermutungsweise bestimmen. Jedenfalls war dieser eines Mitarbeiters bedürftig; denn seit etwa 1450 nahm er als solchen seinen jüngeren Bruder *Bartolommeo* an, mit dem er gemeinsam das 1450 datierte große Altarbild in der Pinakothek zu Bologna malte. Mit *Bartolommeo Vivarini* (tätig etwa um 1450–94) tritt zuerst der paduanische Realismus, den er offenbar an der Quelle kennen gelernt hat, in der venezianischen Malerei auf. Seine bronzefarbenen, hageren, finster blickenden

Gestalten erscheinen wie Nachbildungen Donatello'scher Statuen. Das knitttrige Faltenwerk ihrer Gewandung vermeidet absichtlich jede Erinnerung an den weichen Linienschwung der Gotik, die perspektivisch richtige Zeichnung des Raumes bedeutet einen weiteren Fortschritt in der Ausbildung der neuen Renaissance-malerei; in der sorgfältigen Ausführung reich geschmückter Marmorthrone, prächtiger Frucht-schnüre und Laubhecken bewährt Bartolommeo Vivarini seine naturalistischen Studien. Der Tradition der Schule von Murano gemäß hat er nur Altarbilder gemalt, zumeist mit der Madonna als Mittelpunkt eines mehrteiligen Aufbaus.

Bartolommeos Richtung wird, abgesehen von einigen unbedeutenderen und zurückgebliebenen Muranesen, fortgesetzt in der glänzenden und eigenartigen Erscheinung des Venezianers *Carlo Crivelli* (um 1440—94)<sup>1)</sup>, der allerdings vornehmlich außerhalb seiner Vaterstadt in den Marken tätig war; doch bezeichnet er sich auf seinen Bildern gern als „Venetus“ und fügt seit 1490, da ihm politischer Verdienste halber die Ritterwürde verliehen war, stolz den Titel „Eques“ oder „Miles“ hinzu. Etwas Prätentioses, Selbstbewußtes liegt auch in seiner Kunst, die mit Bewußtsein altmodisch bleibt, aber inhaltlichen Reichtum und technisches Können zu höchstem Glanze entwickelt. Crivelli bleibt der alten Temperamalerei treu, weiß ihr aber die glänzendste Farbenwirkung und den Schein stofflicher Wahrheit abzugewinnen. Denn er hält auch an dem Materialprunk der byzantinisierenden Muranesen fest und es leuchtet und flimmert auf seinen Bildern von glänzendem Marmor, farbigen Steinen, golddurchwirkten Gewändern, kostbaren Teppichen, Blumengirlanden und Früchten. Doch die alte, feierliche Starrheit der byzantinischen Madonnen und Heiligen ist einem aufgeregten inneren Leben gewichen, das sich bei der noch mangelhaften Beherrschung des Körperlichen in verrenkten Stellungen und gespreizten überzierlichen Gebärden auszudrücken sucht (Abb. 233); bewegtere Darstellungen aus der Passion Christi, wie sie Crivelli zuerst in diesem Kunstkreise unternimmt, sind oft bis zum Grimassenhaften verzerrt. Doch steckt hinter alledem ein Fonds echten leidenschaftlichen Empfindens und ein Pathos, dessen Kraft uns immer wieder mit der unleidlichen Manieriertheit seiner Ausdrucksweise versöhnt.

Die oft datierten und bezeichneten Bilder Crivellis — das früheste von 1468, das späteste von 1491 — finden sich meist in den kleinen Städten der Mark Ancona oder sind von hier aus in die Brera zu Mailand oder der Beliebtheit dieses „Prä-raffaeliten“ bei den englischen Sammlern entsprechend nach England gelangt; seine Vaterstadt besitzt von ihm nur einige dürftige Fragmente. Als gutes Beispiel seines



Abb. 233 Magdalena  
von Carlo Crivelli

<sup>1)</sup> M. V. Rushforth, Carlo Crivelli. London 1900.



noch ganz paduanischen, überladenen und ungeschickten Jugendstils mag die Madonna mit dem Kinde und den die Leidenssymbole haltenden Engeln im Museo civico zu Verona gelten. Auch die durch gezierte Handhaltung, reiche Kleiderpracht und süßlichen Gesichtsausdruck besonders charakteristische hl. Magdalena in Berlin (Abb. 233) wird noch in die frühe Zeit des Meisters gesetzt. Bedeutender und ruhiger wirken bereits die beiden schönen Madonnen von 1481 und 1482 in der Galerie des Laterans oder das prachtvolle Triptychon mit



Abb. 234 Verkündigung von Carlo Crivelli

der thronenden Madonna zwischen vier männlichen Heiligen in der Brera (1482). Eine bei aller Seltsamkeit besonders vollendete Schöpfung ist die aus dem Kloster der Annunziata in Ascoli stammende Verkündigung der Londoner Nationalgalerie (1486) (Abb. 234): der Verkündigungengel, von dem Schutzpatron der Stadt St. Emidius geleitet, kniet draußen auf der Straße vor dem Fenster Marias, zu der die Taube auf dem Lichtstrahl durch ein Loch in der Hauswand herabschwebt. Gut beobachtete kleinfigurige Nebenszenen aus dem Alltagsleben der Straße begleiten den Hauptvorgang, köstlich gemaltes Beiwerk aller Art umrahmt ihn: alle Einzelheiten sind inhaltlich und farbig zu einem Gesamteindruck blendender Fülle verschmolzen. — Spätere Werke, wie die schöne Madonna della Candeletta

oder Crivellis letztes bezeichnetes Werk, die Krönung Mariä mit der Beweining Christi als Lünette (1494) in der Brera zeigen keine Abnahme der Glut und Frische der Ausführung, wohl aber ein Emporwachsen zu erhabener Ruhe der Haltung und des Ausdrucks; Crivelli hatte offenbar sein letztes Wort noch nicht gesprochen, als der Tod ihn hinwegraffte.

Der Begründer der zweiten venezianischen Malerschule<sup>1)</sup>, *Jacopo Bellini* († 1470), ist gleichfalls in Venedig selbst geboren und wurde hier ein Schüler des Gentile da Fabriano, dem er nach Florenz folgte; in die Heimat zurückgekehrt,

<sup>1)</sup> G. Gronau, Die Künstlerfamilie Bellini. Bielefeld und Leipzig 1909.

vermählte er sich um 1428 und gewann offenbar rasch Ansehen und Ruf als Maler. Denn schon früh wird er nach auswärts berufen; 1436 malte er in der Nikolauskapelle des Doms zu Verona eine große vielfigurige Kreuzigung als Fresko, um 1440 ist er am Hofe von Ferrara mit umfangreichen Aufgaben beschäftigt. Kunstgeschichtlich bedeutungsvoll wurde besonders ein längerer Aufenthalt Jacopos in Padua; denn hier schloß sich durch die Heirat seiner Tochter Niccolosia mit Mantegna (1454) jener Bund, der für die Entwicklung der Bellini wie des großen Paduaners neue Möglichkeiten schuf. Von allen Werken, die Jacopo hier und in Venedig selbst ausführte — wie der Bilderzyklus in der Scuola di S. Giovanni Evangelista — ist uns nichts erhalten; nur aus einer Reihe von Tafelbildern können wir uns heute einen Begriff von seiner Kunst machen. Drei davon sind signiert: der

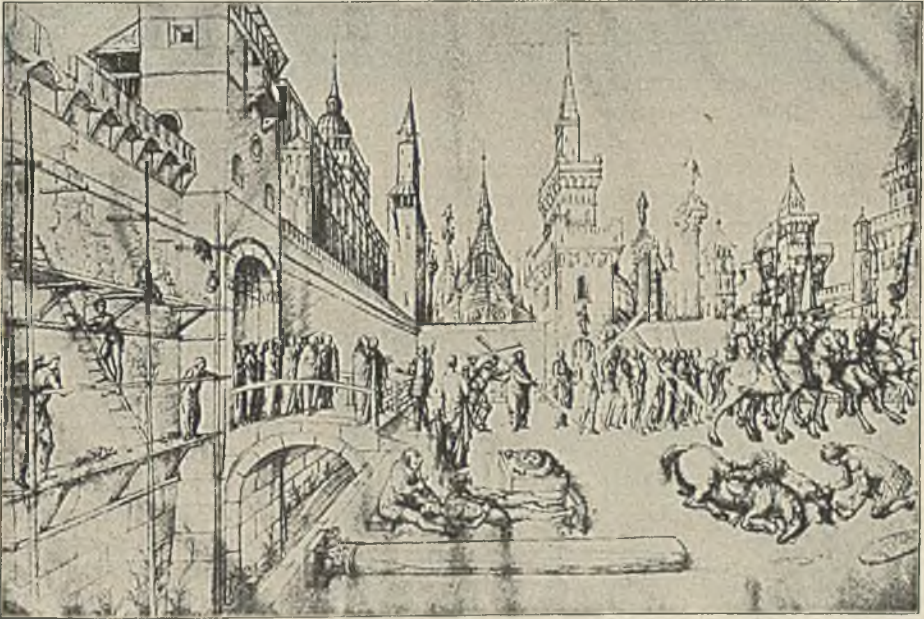


Abb. 235 Kreuztragung aus Jacopo Bellinis Skizzenbuch in London

überlebensgroße Kruzifixus im Museo civico zu Verona, offenbar ein Jugendwerk, und zwei Madonnenbilder in der Akademie zu Venedig und in der Sammlung Tadini in Lovere (am Iseosee); andere werden ihm mit mehr oder minder großer Wahrscheinlichkeit zugeschrieben. Weit lebendiger als in diesen halb byzantinischen, halb umbrischen Andachtsbildern tritt uns Jacopo Bellini in den Skizzenbüchern entgegen, die sich im Louvre und im British Museum erhalten<sup>1)</sup>. Sie enthalten neben feinen und sorgfältigen Einzelstudien nach Tieren und Pflanzen vornehmlich figurenreiche Kompositionen in sorgfältig gezeichneten Architektur- und Straßenperspektiven, mit sichtlicher Freude an genrehaften, der Wirklichkeit entnommenen Einzelmotiven (Abb. 235). Inhalt und Stil der Blätter weisen vielleicht auf die Zeit von Bellinis Aufenthalt am Hofe von Ferrara hin; vor allem aber kündigt sich in ihnen die Kunstweise an, die

<sup>1)</sup> C. Ricci, Jacopo Bellini e i suoi libri di disegni. Florenz 1908. — V. Golubev, Die Skizzenbücher J. B.'s mit begleitendem Text herausgegeben. Brüssel 1908.

sein Sohn *Gentile* und dessen Nachfolger in ihren anziehenden Schilderungen des venezianischen Lebens weiter ausgebildet haben.

*Gentile Bellini* (1429—1507), nach dem Lehrer des Vaters benannt, steht in seinen frühen Bildern (Orgelflügel für S. Marco, Bildnis des *Lorenzo Giustiniani*, 1465) vornehmlich unter dem Einfluß seines Schwagers Mantegna; schon 1469 erhielt er von Kaiser Friedrich III. gelegentlich seines Besuchs in Venedig die Würde eines „Pfalzgrafen“, und als 1479 der Sultan Mohammed II. die Venezianer um Zusendung ihres besten Malers bat, wurde *Gentile Bellini* dazu ausersehen. Er hat dann längere Zeit in Konstantinopel gelebt und u. a. das vortreffliche Bildnis des Sultans (Sammlung Layard, Abb. 236) gemalt, das in so merkwürdiger Prägnanz den orientalischen Despoten und Freund abendländischer Kunst und Wissenschaft zugleich charakterisiert. Auch manche interessante Studie aus dem bunten Leben der türkischen Hauptstadt brachte *Gentile* mit und verwertete sie in seinen Kompositionen. Die großen Wandbilder mit Szenen aus der venezianischen Geschichte, die er zusammen mit seinem Bruder *Giovanni* im großen Ratssaal des Dogenpalastes ausführte, sind beim Brande des Palastes 1577 untergegangen. Erhalten blieb dagegen die Reihe seiner Bilder aus der Geschichte der Kreuzreliquie (1499—1500), die als hochverehrtes Heiligtum in der Scuola (Bruderschaftshaus) von S. Giovanni Evangelista in Venedig aufbewahrt wurde; sie befinden sich jetzt in der Akademie zu Venedig. Ein ähnliches Bild, die Predigt des hl. Markus in Alexandria, *Bellini*s letztes, von seinem Bruder vollendetes Werk, ist aus der Scuola di S. Marco in die Mailänder Brera gelangt (Abb. 237). Es sind figurenreiche, mit bewundernswerter Sachlichkeit und Treue im einzelnen ausgeführte



Abb. 236. Porträt des Sultans Mohammed II. von *Gentile Bellini*

Schildereien, die unter dem Vorwande legendärer Erzählung im wesentlichen doch nur das Leben und Treiben in Venedig oder — auf dem Markusbilde — in einer orientalischen Stadt wiedergeben wollen, noch ohne Streben nach eigentlicher Belebtheit, in einfach registrierender Aufzählung, mit reihenweise aufmarschierten Chören von Zuschauern und Stiftern. Man muß sich vorstellen, daß sie, im Versammlungsraum der Bruderschaft angebracht, in erster Reihe dem Schaubedürfnis der Mitglieder Nahrung bieten wollten. Über das rein Gegenständliche hinaus besitzen sie Interesse durch ihre ruhige, in diffusem Licht meisterhaft durchgeführte Farbestimmung. Das Mittel, diese zu erreichen, war offenbar die Anwendung einer neuen



Abb. 237 Predigt des hl. Markus in Alexandria von Gentile Bellini  
(Nach Photographie Anderson)

Technik, der „Ölmalerei“, wie wir sie kurz bezeichnen dürfen. Ihre Einführung in Venedig knüpft sich an das Auftreten eines fremd hergekommenen Künstlers, des *Antonello da Messina* (1430—79), der wahrscheinlich bereits aus seiner sizilianischen Heimat — vielleicht durch Vermittelung von Neapel — die Kenntnis der neuen, in der niederländischen Malerei ausgebildeten Technik mitbrachte<sup>1)</sup>. Antonello weilte etwa zwei Jahre (1474—76) in Venedig und Mailand und spendete hier ebenso fruchtbare Anregungen als er empfing. Ein von ihm für die Kirche S. Cassiano in Venedig gemaltes Altarbild scheint eine förmliche Revolution bei Künstlern und Kunstfreunden hervorgerufen zu haben. Aber auch Antonellos eigene Kunst erhielt in Venedig ihre Vollendung. Seine nach Art der Niederländer zumeist kleinen, feinen Bilder — religiösen Inhalts oder Porträts — sind in den letzten Jahren bis zu seinem frühen Tod von einem besonderen Feuer des Ausdrucks und Kolorits erfüllt. Die Kreuzigung von 1475 in Antwerpen, der hl. Hieronymus in der Londoner Nationalgalerie, der sog. *Condottiere* (1475) im Louvre, das besonders zart und doch klar und durchsichtig behandelte Bildnis eines jungen Mannes im Berliner Museum (1478, Abb. 238) müssen als seine hervorragendsten Meisterwerke genannt werden.

Die Einwirkung Antonellos auf die venezianische Malerei macht sich zunächst bei *Aloise (Luigi) Vivarini* (1447—1504) bemerkbar, dem Sohne des *Antonio* und Neffen des *Bartolommeo*, der in seinen späteren Bildern gleichfalls schon durch Beimischung von Ölfirnissen die Farben leuchtender und geschmeidiger zu machen versucht hatte. Luigi schließt sich zunächst in seinen Porträts (z. B. in der Galerie zu Padua und in der Sammlung Layard zu Venedig) dem Vorbilde Antonellos an. Die gewonnene technische Freiheit ermunterte ihn aber auch in größeren Kompositionen die alten Schranken zu sprengen und neue Wege zu suchen. Er ist, wie eine Altartafel der thronenden Madonna mit sechs Heiligen in der Akademie (1480) bezeugt, einer der ersten unter den venezianischen Malern, die über die Zusammenstellung von Einzelgestalten zur wirklichen Gruppe, zur „*Santa Conversazione*“ fortschreiten. Wenn dies frühe Werk in der Anordnung noch befangen erscheint, so besitzen spätere, wie die schöne *Madonna mit sechs Heiligen* in

<sup>1)</sup> *G. La Corte-Caillier*, Antonello da Messina. Messina 1903. Die neueste Forschung konstatiert noch einen jüngeren Maler dieses Namens (tätig etwa 1497—1535).

Berlin (vor 1493) oder der Ambrosiusaltar in der Frarikirche (1503), bereits die volle malerische Freiheit der Anordnung. Auch für die anspruchslosere Form des Halbfigurenbildes (Madonna zwischen musizierenden Engeln in der Sakristei von il Redentore zu Venedig) gehört Alvise Vivarini zu den führenden Meistern — und der Umstand, daß er seit 1485 neben den Bellini als offizieller Maler an den großen Arbeiten für den Dogenpalast teilnahm, scheint zu bezeugen, daß er als solcher anerkannt war. Sein Einfluß auf die jüngere Malergeneration muß ein bedeutender gewesen sein; doch tritt er überall bereits in Wechselwirkung mit dem seines größeren und berühmteren



Abb. 238 Portrat von Antonello da Messina (Phot. Hanfstaengl)



Abb. 239 Madonna von Giovanni Bellini

Konkurrenten Giovanni Bellini.

*Giovanni Bellini* († 1516), der jüngere Bruder Gentiles, ist uns seinen Lebensumständen nach weniger gut als dieser bekannt — nicht einmal sein Geburtsjahr (um 1428—30) steht sicher fest, über seine künstlerische Entwicklung aber geben uns weit zahlreicher erhaltene Werke Auskunft. Scharf hebt sein Charakterbild sich von dem des Bruders ab: war dieser schilderungsfroher Chronist, so ist Giovanni im wesentlichen der empfindungsvolle Gestalter idealer, vornehmlich religiöser Stoffe. Andachtsbilder der Madonna und kleinere Darstellungen aus der Geschichte Christi, zumal der Passion, sind zunächst die Stoffe, die er behandelt; langsam ringt er sich von dem mächtigen Einfluß seines

Schwagers Mantegna los, der namentlich in Zeichnung und Formgebung ihn lange Zeit beherrscht. Aber von Anfang an tritt auch in seinen Arbeiten die Richtung auf das Farbig-Malerische hervor, selbst bevor er sich die Technik der Ölfarben zu eigen gemacht hat. Am frühesten wird er in der Landschaft frei und selbständig, wie der Kruzifixus im Museo Correr zu Venedig, oder noch besser das Gebet am Ölberg in der Londoner Nationalgalerie zeigen kann. Eine Reihe von Pietà-Darstellungen Bellinis aus seiner frühen Zeit — Maria und Johannes oder die Halbfigur Christi im Grabe von trauernden Engeln aufrecht gehalten (Abb. 240) — läßt erkennen, wie er über die herbe Realistik Donatellos und Mantegnas zu schönheitsvoller

Verklärung des Schmerzes fortschreitet. Vor allem aber ist die lange Reihe der einfachen Halbfigurenbilder der Madonna mit dem Kinde ein Gradmesser der fortschreitenden inneren Freiheit Bellinis, von den frühesten noch byzantinisch-mantegnesk befangenen bis zur Madonna degli alberetti („mit den Bäumchen“) von 1487, dem ersten sicher datierten Werke des Künstlers (Abb. 239). Bellini hat in diesen Madonnen ein neues Ideal des Andachtsbildes gestaltet: höchste

Feierlichkeit vereint mit schlichter fraulicher Würde. Ihre äußere Form: die vordere Brustung, der Vorhang, der Blick in die Landschaft ist durch ihn in der

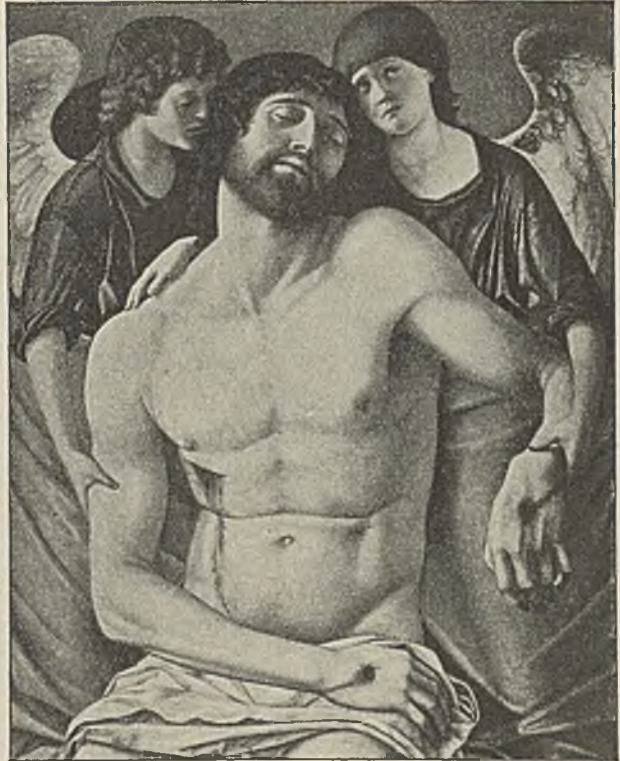


Abb. 240 Pietà von Giovanni Bellini

venezianischen Malerei typisch geworden. Zuweilen gesellen sich zu der Halbfigur der Madonna noch rechts und links die anbetenden Heiligen mit still-feierlichem Ausdruck (die beiden Dreifigurenbilder in der Akademie zu Venedig). Den Höhepunkt dieser religiösen Stimmungskunst aber bezeichnen die großen Altarbilder, wie sie, mit der herrlichen, um 1475 angesetzten Krönung Mariä in Pesaro beginnend, sich ein Menschenalter lang durch das Schaffen des Meisters ziehen: die große Tafel aus S. Giobbe in der Akademie, das Motivbild des Agostino Barbaro in S. Pietro Martire in Murano und das Triptychon in der Frarikirche (Abb. 241) — beide vom gleichen Jahre 1488 — und endlich das Meisterwerk seiner Spätzeit: die Madonna mit den vier Heiligen in S. Zaccaria (1505). Diese Gemälde bringen die in Venedig heimische (vgl. S. 165) Idee der „Santa Conversazione“ zu klassisch

vollendetem Ausdruck. Feierliche Kirchenhallen, die sich in konsequenter Durchführung der Raumillusion als gemalte Fortsetzung der prächtig geschmückten Rahmenarchitektur des Bildes darstellen, umschließen den von ernstesten Heiligengestalten umgebenen Thron der Madonna. Es sind keine leeren Repräsentationsstücke, wie so viele Florentiner Bilder dieser Art, sondern ein leiser Klang von Stimmung, durch das Spiel musizierender Engel zu sichtbarem Ausdruck gebracht, bindet die mit fortschreitender Freiheit geordneten Gruppen innerlich zusammen.

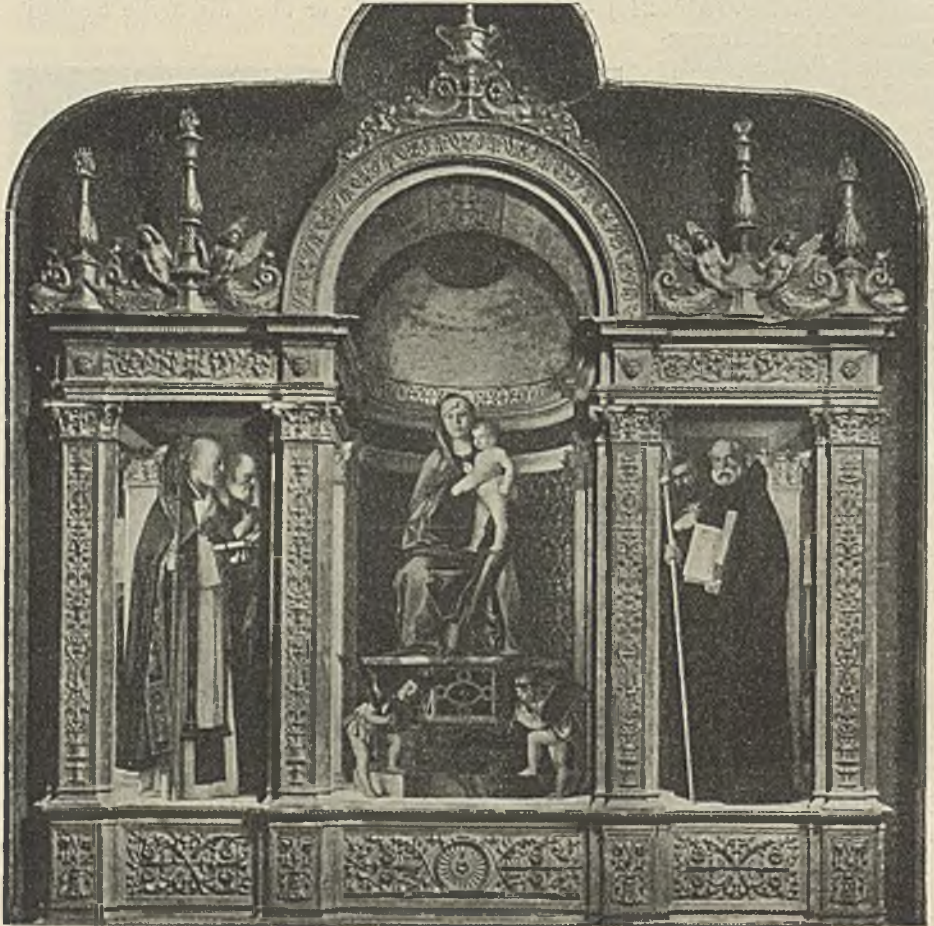


Abb. 241 Altarbild von Giovanni Bellini in S. Maria dei Frari zu Venedig

Eine Farbgebung von wunderbarer Wärme und Leuchtkraft ist der wichtigste Träger der alles durchdringenden und belebenden Gefühlsharmonie.

Diesen Altarwerken Bellinis steht in seiner stilvollen Größe und Einfachheit das einzige sichere Porträt seiner Hand nahe, das uns erhalten ist: das Bildnis des Dogen Leonardo Loredan in der Londoner Nationalgalerie (Abb. 242): bei aller subtilen Schärfe der Einzelform das machtvolle Bild eines groß denkenden Herrschers. — Andere Gemälde seiner mittleren und Spätzeit, wie die Verklärung Christi in Neapel, die Auferstehung in Berlin, selbst die Taufe Christi

in S. Corona zu Vicenza (nach 1500) bleiben mehr auf dem Boden der Quattrocentokunst, d. h. sie entbehren bei aller Schönheit im einzelnen der großen Gesamtwirkung. Zuweilen muß man, wie auf der „Religiösen Allegorie“ in den Uffizien — neuerdings als Illustration eines mystischen Andachtsbuches erkannt — oder in den einst zum Schmucke eines Prunkgerätes vereinigten kleinen Allegorien in der Akademie zu Venedig, den Sinn des Ganzen mühsam zu enträtseln suchen. Aber Kolorit und Landschaft breiten auch über diese Bilder einen stillen Zauber von Schönheit, dem sich niemand verschließen kann.

Als Albrecht Dürer in Venedig weilte, berichtet er (1506) von Giambellini: „Er ist sehr alt und ist noch der beste in der Malerei,“ und er rühmt seine Freund-

lichkeit und sein aufrichtiges Interesse an dem fremden Maler. Noch ein volles Jahrzehnt der Tätigkeit war dem greisen Künstler beschieden; 1513 ist sein letztes vollendetes Werk, der Altar des hl. Chrysostomus in der gleichnamigen Kirche, datiert, und noch 1515 übernahm er es, ein großes Martyrium des hl. Markus für die Scuola S. Marco zu malen, freilich ohne den Auftrag noch selbst auszuführen. Am 29. November 1516 ist er dann gestorben — seit vielen Jahrzehnten das anerkannte Haupt der venezianischen Malerschule, persönlich oder durch den vorbildlichen Einfluß seiner Werke der Lehrer vieler Generationen, von den Nachkömmlingen der Schule



Abb. 242 Bildnis des Dogen Leonardo Loredan von Giovanni Bellini

von Murano bis zu den jungen Meistern der neuen Zeit, *Giorgione* und *Tizian*, deren frisch aufstrebende Kunst auf sein eigenes späteres Schaffen ihre Reflexe wirft. Denn auch dies ist groß und bewundernswert an Giovanni Bellini, daß er sich ständig fortentwickelt und bis ins höchste Alter keinen Stillstand, keinen Rückgang in seiner Kunst erkennen läßt. So hat er eine künstlerische Herrscherstellung errungen und gewahrt, wie sie keinem anderen Meister des 15. Jahrhunderts zugefallen war.

Aus dem Atelier Bellinis sind zahlreiche, oft sogar mit seiner Namenssignatur versehene Werke hervorgegangen, die ganz oder teilweise als Arbeit der Schüler und Gehilfen angesehen werden müssen. Von diesen bleiben viele, auch nachdem sie die Werkstatt des Meisters verlassen haben, unselbständig und bieten in mehr oder minder abgeschwächter Form nur die allgemeinen Vorzüge der Schule: ein



harmonisches Kolorit, ruhig edle Charaktergestalten und eine fein gestimmte Landschaft. Andere wahren ihre Individualität oder vereinen mit der Art der Bellini die Einflüsse anderer Meister und Richtungen. Unter diesen ist *Vittore Carpaccio* (um 1455—1525) der bedeutendste <sup>1)</sup>. Sein erster Lehrer war *Lazzaro Bastiani* (um 1425—1512), ein altertümlich herber Meister von eigentlich unvenezianischem Gepräge, von dem auch andere Schüler, wie *Benedetto Rusconi*, gen. *Diana* († 1525),

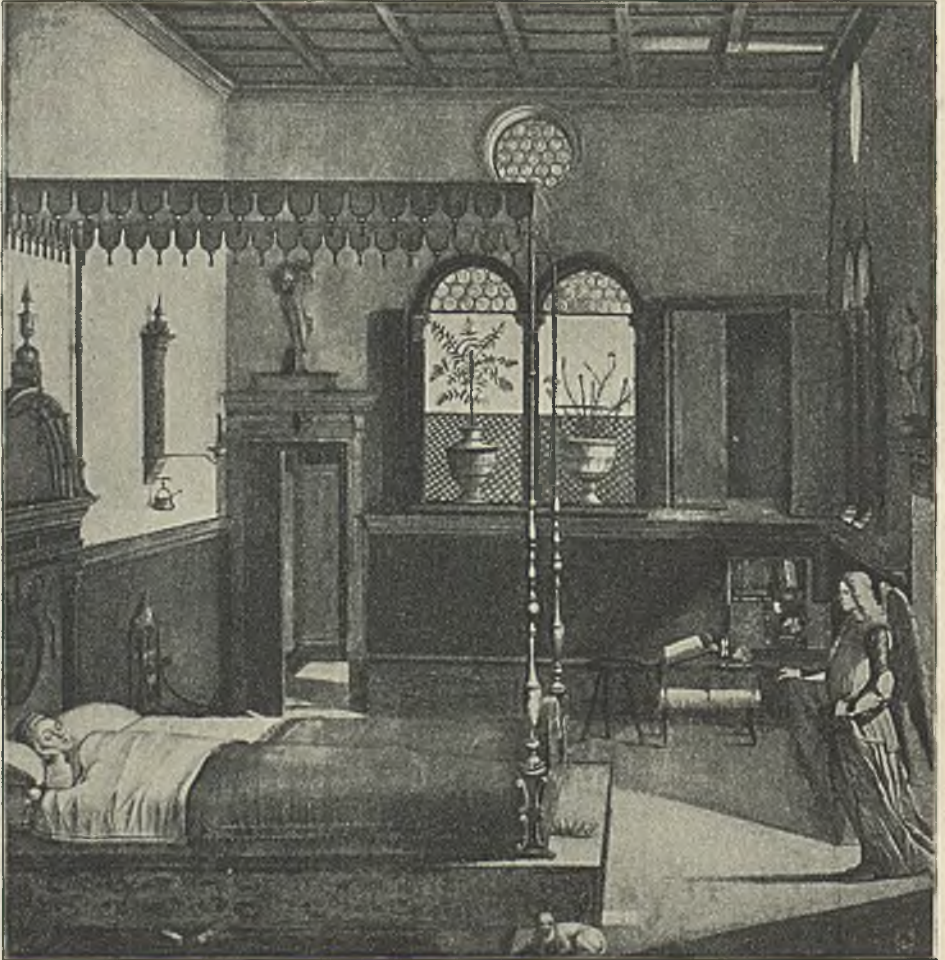


Abb. 243 Traum der hl. Ursula von Vittore Carpaccio (Nach Photographie Anderson)

*Giorgio Mansueti* († 1530), *Girolamo da Santacroce* († 1556) bekannt sind. Dann aber soll Carpaccio im Jahre 1479 Gentile Bellini auf seiner Reise nach dem Orient begleitet haben, und so sehen wir ihn auch später (1494) neben diesem in der Scuola di S. Giovanni (vgl. S. 236) tätig, wo er die „Heilung eines Besessenen durch die Kreuzreliquie“ malte. In derselben Art entstanden 1490—95 für die Scuola di S. Orsola seine neun großen Leinwandbilder mit der Legende der hl. Ursula

<sup>1)</sup> G. Ludwig e P. Molmenti, Vittore Carpaccio. Milano 1906.

(jetzt in der Akademie) und in der Scuola degli Schiavoni die noch an Ort und Stelle befindlichen Darstellungen aus dem Leben des hl. Georg und des hl. Hieronymus<sup>1)</sup>, oder in Scuola di S. Stefano fünf Bilder aus der Legende dieses Heiligen (jetzt verstreut). Noch um einen Ton behaglicher und naiver als Gentile plaudert Carpaccio unter dem Vorwande der Legendenerzählung in diesen Bildern über venezianische Themata, unter Beifügung manches gut beobachteten



Abb. 244 Ankunft der hl. Ursula in Köln von Vittore Carpaccio

Zuges aus dem Leben fremder Länder und Völker, wie sie jene Reise ihm kennen gelehrt hatte. Festliche Versammlungen und Aufzüge oder Szenen intimen und idyllischen Charakters (Abb. 243) gelangen ihm vorzüglich, bei erregteren Vorgängen versagt zumeist seine Kraft (Abb. 244). In seinen Schilderungen treten nach echt quattrocentistischer Weise Menschen, Tiere, Gebäude, Landschaft durchaus mit

<sup>1)</sup> O. Böhm, L'église de St. Georges des Esclavons a Venise et les peintures de Vittore Carpaccio. Florenz 1909.

dem gleichen Anspruch auf Beachtung auf; die Kunst Giovanni Bellinis, durch feines Abwägen der Tonwerte Stimmung zu erzeugen, hat er dagegen nur ihren äußeren Mitteln nach begriffen, wie auf dem Altarbilde aus S. Giobbe (1510, Akademie), das zwar die Nischenarchitektur und die musizierenden Engel herübernimmt, aber als Hauptgruppe eine „Darstellung im Tempel“ hineinsetzt.

Weit näher kam zeitweise dem großen Meister *Giovanni Battista Cima*, nach seinem Heimatsort im Trevisianischen *da Conegliano* benannt (1459—1517)<sup>1)</sup>. Er war ein Schüler Bartolommeo Montagnas (vgl. S. 222), der seinerseits von der Tiefe



Abb. 245 Christus und Thomas von Cima da Conegliano

und Glut venezianischer Farbengebung nachhaltig inspiriert worden ist; erst 1492 kam Cima nach Venedig. Während sein frühestes datiertes Bild, die Madonna mit Jakobus und Hieronymus in einer Weinlaube (1489, in der Galerie von Vicenza) noch in Tempera ausgeführt, den Stil Montagnas erkennen läßt, lenken sein großer Madonnenaltar von 1493 in Dom zu Conegliano und die Taufe Christi in S. Giovanni in Bragora in Venedig (1494) bereits ganz in die Weise Giovanni Bellinis ein. Den ersten Stimmungszauber dieses Meisters hat kaum ein anderer Maler so nachgeföhlt, wie Cima in seinen Altarbildern. Nur liebt er es, die Halle, in der die Heiligen versammelt sind, nach allen Seiten hin geöffhnet darzustellen (Abb. 245) oder den Thron der Madonna in die freie Landschaft hinauszustellen (Abb. 246). Denn kaum einem seiner Bilder fehlt der Ausblick auf die Alpenketten seiner Heimat, des Friaul, und in manchen glaubt man den hochragenden Schloßberg von Conegliano wiederzuerkennen. Sie sind, ebenso wie die ernst-schönen, bieder und gutmütig blickenden Gestalten und der goldklare Himmel

<sup>1)</sup> R. Burekhardt, Cima da Conegliano. Leipzig 1905.

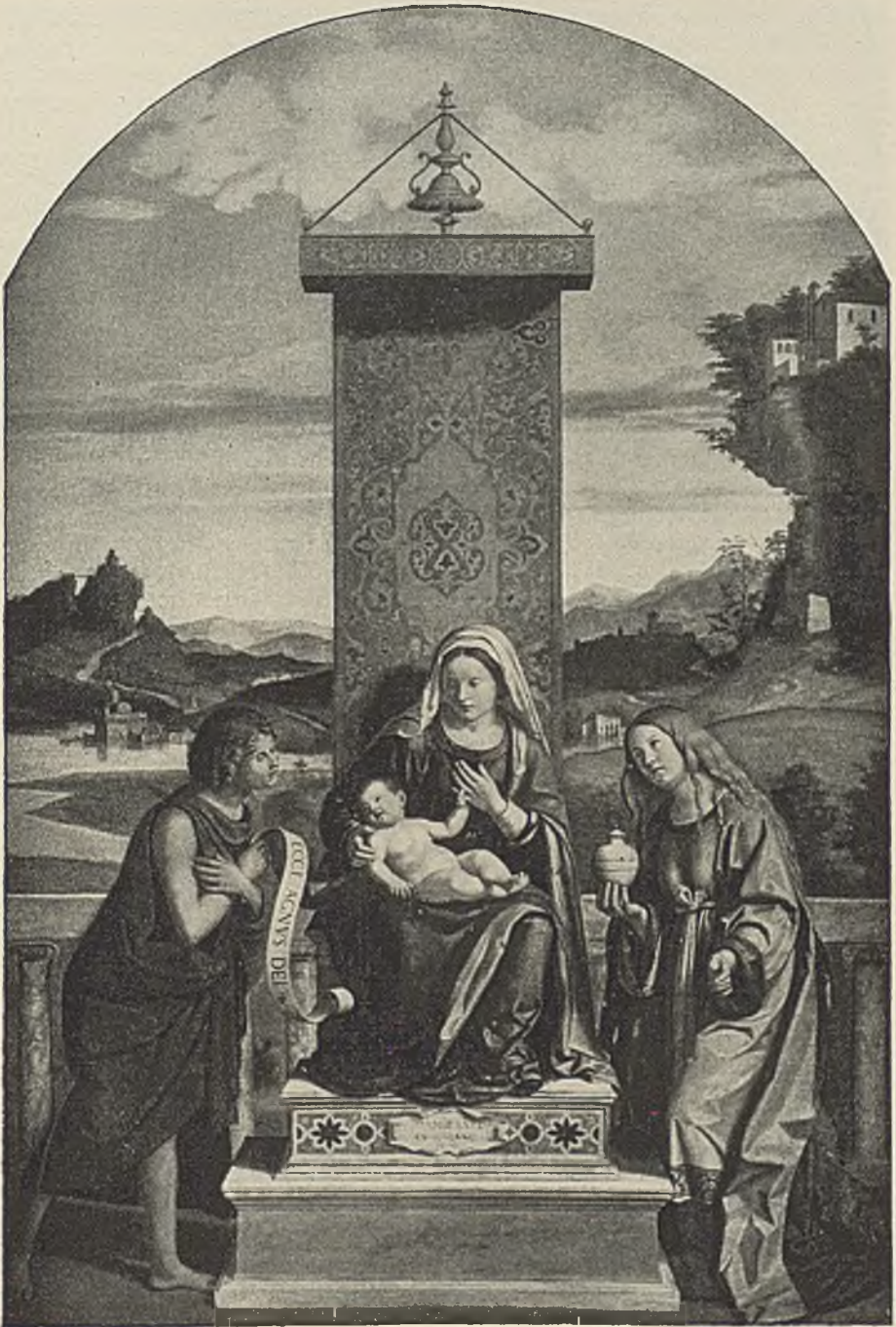


Abb. 246 Madonna mit Heiligen von Cima da Conegliano

seiner Bilder, ein Symbol der inneren Freiheit, die sich dieser Sohn der Berge auch in der Atmosphäre der Lagunenstadt zu wahren wußte. Dramatische Bewegtheit

und lebhaftere Erzählung sind nicht seine Sache, aber die Schilderung ruhiger Existenz in köstlicher Landschaft weiß er mit besonderer Klarheit und Reinheit zu geben, freilich ohne daß wir dabei, wie zuweilen bei Giovanni Bellini, die Empfindung hätten, über die Anschauungsweise des 15. Jahrhunderts hinaus auf eine größere Zukunft hingewiesen zu werden.

Auch *Marco Basaiti* (etwa 1470—1525), von griechischer Abstammung, interessiert vornehmlich durch die Landschaft in seinen Bildern, während er sonst von seinem ersten Lehrer Alvise Vivarini eine gewisse Starrheit der Formgebung und Kühle des Kolorits beibehielt. Die beiden großen Altarbilder „Christus in Gethsemane“ und „Berufung der Söhne Zebedäi“ (1510, in der Akademie) sind für ihn charakteristisch. Ihm einigermaßen verwandt, doch bedeutender als Kolorist und Zeichner ist ein neuerdings „*Pseudo-Basaiti*“ genannter, seinem Namen nach unbekannter Bellinischüler, der in der letzten Zeit des Meisters für ihn tätig gewesen sein muß. Man schreibt ihm so bedeutende Werke zu, wie die Pietà und die vierteilige Altartafel mit Johannes dem Täufer in Berlin und die Himmelfahrt Mariä in S. Pietro Martire auf Murano, die zum Teil wohl nach Entwürfen Bellinis ausgeführt sind. Dies gilt vielleicht auch von manchen Bildern des *Vincenzo di Biagio*, gen. *Catena* († 1531), der im ganzen sich aber als weit schwächerer, im Kolorit trockener Nachahmer des Meisters zu erkennen gibt.

Während diese Künstler vorwiegend in Venedig selbst tätig blieben, zogen andere nach ihrer Lehrzeit oder längerem Aufenthalt in der Stadt nach auswärts, zumeist in ihre Heimat und legten hier den Grund zu weiterer Kunstentwicklung. So übertrug der Ravennate *Niccolo Rondinelli* die bellineske Kunst in die Romagna, *Cristoforo Caselli* († 1521) machte sie in Parma heimisch usw. Besonders zahlreich ist die Gruppe der Künstler des venezianischen Festlandes, der „*Terra ferma*“, die mit der Bellinischule in dauernder oder vorübergehender Verbindung stehen. Unter ihnen zeigt *Andrea Previtali*, gen. *Cordeliaghi*, aus Bergamo († 1528) in kleineren Bildern oft ein glückliches Talent. *Pier Maria Pennacchi* aus Treviso († 1515) und sein angeblicher Landsmann *Francesco Bissolo* († 1554) gehören ebenfalls zu diesen Bellinianern zweiten Ranges. — In Cremona steht der Hauptmeister *Boccaccio Boccaccino* (etwa 1467—1525) mit seinem blühenden Kolorit unter dem sichtlichen Einfluß Bellinis oder Cimas, wahraber in den nichtssagenden Puppengeichtern seiner weiblichen Heiligen eine wenig anmutende Spezialität. Ein anderer Cremonese nennt sich, um seine venezianische Schulung zu betonen, selbst *Bartolomeo Veneto* (tätig etwa 1502—30), mischt aber, zumal da er seit 1510 in Mailand tätig ist, auch starke lombardische, ja lionardeske Elemente in seinem Stil ein, der zwischen der Zierlichkeit des Quattrocento und der Freiheit des Cinquecento unentschieden hin und her schwankt. Aus Cremona stammt endlich auch wahrscheinlich jener schwächliche Bellinianer *Jacopo de' Barbari* (um 1450—1515), dessen Wanderleben ihn nach Nürnberg und den Niederlanden führte, wo er Anregungen austeilte und empfing. Wichtiger als seine Gemälde sind seine Kupferstiche<sup>1)</sup>, die, wenn auch selbst schwankend und unausgeglichen, die Gedanken- und Formenwelt der venezianischen Malerei verbreiten halfen. Im gleichen Sinne waren auch die Stecher *Benedetto Montagna* (bis nach 1535) und *Girolamo Mocetto* (um 1490—1531) tätig. Besser als sie trifft *Giulia Campagnola* (1482—1515)<sup>2)</sup> in seiner weichen, zarten Punktiermanier die Stimmung seiner Vorlagen, unter denen neben Mantegna und Giovanni Bellini der Hauptmeister der jungen Generation, *Giorgione*, bereits hervortritt. Überhaupt unterliegen alle diese jüngeren venezianischen Künstler bereits im weitesten Maße der Einwirkung der neu auftretenden Malerei des Cinquecento, die nirgends so innig mit der Kunst der voraufgehenden Epoche verquickt ist wie in Venedig.

<sup>1)</sup> Ausgabe von *P. Kristeller* (Internat. Chalkogr. Gesellschaft 1896).

<sup>2)</sup> Ausgabe von *P. Kristeller* (Graph. Gesellschaft V. Berlin 1906).



Abb. 247 Predigt Johannes des Täufer Bronzegruppe von Francesca Rustici (Nach Phot. Brogi)

## VIERTES KAPITEL

# Die bildende Kunst Italiens im 16. Jahrhundert

### I. Die Bildnerei

Die italienische Plastik hatte im Laufe des 15. Jahrhunderts an der Hand der Natur eine hohe Blüte erreicht. Ihr Streben nach Wahrheit und Leben bleibt anziehend und liebenswürdig, weil ihm eins nicht fehlt: die Naivität, das unbefangene Sichaussprechen einer wie immer gearteten individuellen Künstlerpersönlichkeit. Aber bereits während des letzten Jahrzehnts des 15. Jahrhunderts bereitet sich in Florenz — das auch für diese Übergangsepoche die Führung beibehält — ein allmählicher Umschwung des Kunstempfindens vor: die Fülle von Einzelwahrheiten, welche die Kunst bis dahin aufgehäuft, verdichtet sich zu allgemeinen Typen, das Persönliche in der Gestaltung tritt zurück hinter dem Streben nach Größe und Einfachheit, statt gefälliger Anmut wird die ernste Schönheit gesucht<sup>1)</sup>. In diesem Stadium der Entwicklung mußte die Antike sich

<sup>1)</sup> *H. Wölfflin*, Die klassische Kunst. Eine Einführung in die italienische Renaissance. 3. Aufl. München 1909.

mit erneuter Anziehungskraft als begeisterndes Ideal darbieten; in ihr fand sich ja die Richtung auf das Typische und auf stilvolle Schönheit, wofür die Augen der Bildhauer jetzt in anderer Weise geschärft waren als zur Zeit Donatellos. Ja, wie die Architekten meinten, aus den Überresten römischer Bauwerke und den Vorschriften Vitruvs einen allgemein gültigen Kanon baulicher Schönheit ableiten zu können, so strebten die Bildhauer danach, in ähnlicher Weise den antiken Werken die Grundgesetze statuarischer Kunst abzuzuschauen. Daß hierbei Einseitigkeiten, Übertreibungen und Fehlschlüsse überhaupt unvermeidlich waren, liegt auf der Hand, namentlich da fast ausschließlich Werke der antik-römischen Plastik das Studienmaterial bildeten. Der Einfluß dieser Richtung äußert sich aber auch darin ungünstig, daß der gesunde Zusammenhang der Plastik mit der Architektur zerrissen wurde, so wie man ja auch die bewunderten antiken Bildwerke nur als Einzelstücke kannte; ebenso wurde das volkstümlich religiöse Element, das der Kunst immer neue Lebenskräfte zugeführt hatte, zurückgedrängt zugunsten mythologisch-allegorischer Themata, die wenigstens als Beiwerk und Rahmenmotive selbst in die kirchliche Kunst Eingang fanden. Die früher so tüchtig ausgebildete Dekoration verarmte, die Mitwirkung der Farbe trat, da man die Spuren einstiger Farbigkeit an den antiken Resten übersah, völlig zurück, die Vorstellung von der Größe und Würde der plastischen Kunst ließ alles Interesse sich auf die Bildung des menschlichen Körpers konzentrieren. Wenn die Gestalten des 15. Jahrhunderts selten über Lebensgröße hinausgingen, so wurde der kolossale Maßstab jetzt die Regel. Die Fähigkeit aber, ihn stets mit Gedanken und Formen auszufüllen, überhaupt den so hoch gesteigerten Idealen der neuen Kunst zu entsprechen, konnte nur ein Genie ersten Ranges besitzen.

Dieses Genie fand die Zeit in *Michelangelo*. Das plastische Ideal des 16. Jahrhunderts ist in seinen Werken zuerst allgemein gültig verkörpert, ja zum guten Teil an ihnen erst gebildet worden. Denn von seinem ersten Auftreten an beherrschte er die Kunst so vollständig, daß neben ihm kaum für ein anderes Vorbild Raum blieb. So gesellte sich die Nachahmung eines allen überlegenen Meisters dazu, um die Plastik arm an individueller Eigenart zu machen und einen unerfreulichen Manierismus großzuziehen. Am meisten darunter zu leiden hatten das Porträt und das Relief, die im 15. Jahrhundert zu so besonderer Blüte gelangt waren. Michelangelo hat selbst niemals das Abbild eines lebenden Menschen geschaffen, dies genügte seinen Nachfolgern, um die Porträtkunst verfallen zu lassen. Das Relief, das in kompositioneller Hinsicht ja schon seit Ghiberti auf gefährlicher Bahn wandelte, verlernte die Kunst des Schilderns und Erzählens unter dem Streben nach Größe und Bedeutsamkeit; es erstarrte in kalter Zurschaustellung leerer Formen und hat sich jahrhundertlang nicht von seinem damaligen Niedergange erholen können.

Zunächst freilich erlebte die Plastik im 16. Jahrhundert, wesentlich durch die Kunst des Einen Meisters, einen raschen Aufstieg zu höchster Blüte und einer alles beherrschenden Machtstellung. Michelangelo zwang die Malerei und die Architektur in den Bann seines Genies, und eine Zeitlang schien es, als ob die plastische Kunst den Vorrang vor ihren Schwestern behaupten dürfe. Aber sie hatte mit den Werken dieses Mannes auch ihr letztes Wort gesprochen und verfiel nach ihm um so rascher, während die Malerei sich nun erst auf ihre eigentlichen Wirkungsmittel besann und auch die Baukunst rasch wieder die Abhängigkeit von den Forderungen der Plastiker abstreifte. So gipfelt und endet die Geschichte der italienischen Plastik vorläufig in Michelangelo.

Der Gegensatz zwischen dem Schaffen dieses Meisters und dem seiner älteren Zeitgenossen wäre wohl nicht so groß, als er uns heut erscheint, wenn von den plastischen Werken des *Lionardo da Vinci* (1452—1519) sich greifbarere Zeug-

nisse erhalten hätten. Der Schüler des Verrocchio würde uns dann vielleicht als der eigentliche Begründer eines neuen Idealstils auch in der Plastik erscheinen<sup>1)</sup>. Wurde er doch zu einer großen plastischen Aufgabe um 1481 von Florenz nach Mailand berufen: Ludovico Sforza (il Moro), der damalige Machthaber der Stadt, wollte das Reiterstandbild seines großen Ahnen Francesco von ihm ausführen lassen. Über das bald darauf zugrunde gegangene Modell des Rosses ist das Werk bis 1499 nicht hinausgediehen; die erhaltenen Skizzen (Abb. 248) lassen wenigstens erkennen, daß Lionardo hier zunächst eine kühne Weiterbildung des bisherigen Typus versuchte, indem er den Reiter galoppierend über einem zu Boden geworfenen Feinde darstellte; doch kehrte er später zu dem ruhig schreitenden Rosse nach Art des Colleonenidenkmals zurück, dessen Entwurf ihm, wie wir annehmen dürfen, bereits

im Atelier Verrocchios die erste Anregung zu seinem Werke gegeben haben mag. Ein zweites Reiterbild, das des Marshalls Trivulzi, ist ebensowenig zur Ausführung gelangt. Ein Schüler Lionardos war der Plastiker *Giov. Francesco Rustici* (1474—1554), dessen schöne Bronzegruppe der Predigt Johannes des Täufer über der Nordtür des Baptisteriums zu Florenz 1507/08 nicht ohne seine Mitwirkung entstanden sein soll (Abb. 247). Ihr Gegenstück über der Südtür, die Marmorgruppe der Taufe Christi von *Andrea Sansovino* (Andrea Contucci del Monte Sansovino, 1460—1529), weiß gleichfalls noch die milde Schönheit Lionardos mit einem gewissen Gefühl für

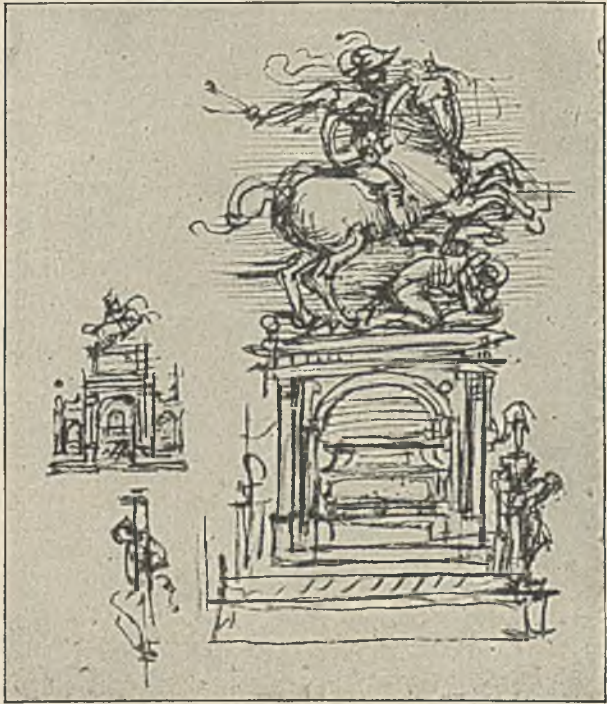


Abb. 248 Skizzen zu einem Reiterdenkmal von Lionardo da Vinci

monumentale Größe zu vereinigen. Doch erreicht Sansovino nicht immer diese Höhe, trotzdem die Einwirkung Lionardos auch in anderen seiner Werke (Madonna und Johannes der Täufer im Dom zu Genua [1503], Anna selbdritt in S. Agostino zu Rom. [1512]) unverkennbar ist. Seine berühmten Grabmäler zweier römischer Kardinalen in S. Maria del Popolo (1505—07) schließen sich im System des Aufbaus und im Reichtum der Dekoration noch dem Wandgrab des 15. Jahrhunderts an, während die streng klassifizierenden Tugendgestalten (Abb. 249) und die edle Pose der beiden Toten bereits der Empfindungsweise des 16. Jahrhunderts entsprechen. Seine stillosen Reliefs an der von Bramante ihrer architektonischen Form nach entworfenen Casa Santa im Dome zu Loreto (1513—29) entlehnen bereits ganze Kompositionen

<sup>1)</sup> Vgl. das grundlegende Werk *W. v. Seidlitz*, Leonardo da Vinci, der Wendepunkt der Renaissance. Berlin 1909.



aus den Malereien Raffaels und Michelangelos. Die Kraft der florentinischen Plastik ist erschöpft und zeigt sich in anderen, gleichzeitigen Künstlern, wie *Andrea Ferrucci* (1465—1526), *Benedetto da Rovezzano* (1476—1556), *Giuliano da Sangallo* (1445—1516), noch weniger fähig zur Weiterentwicklung.

Auch in Oberitalien brachte das 16. Jahrhundert nur einen Plastiker von selbständiger Bedeutung hervor: *Antonio Begarelli* aus Modena (um 1479—1565). Er fußt auf dem malerischen Realismus seines Landsmannes



Abb. 249 Tugendgestalt von einem Grabmal Andrea Sansovinos

und Lehrers Guido Mazzoni (vgl. S. 141), weiß aber seine in Kapellen und Nischen gleich lebenden Bildern zusammengestellten Gruppen von lebensgroßen Tonfiguren mit ernster Wahrheit und Schönheit zu erfüllen. Seine Hauptwerke, die Kreuzabnahme in S. Francesco (1531—37), die Beueinung Christi in S. Pietro (1544—46), Christus mit Martha und Maria in S. Domenico, geben einen hohen Begriff von seiner künstlerischen Bedeutung. Freilich wird er gleich unsicher und kleinlich, sobald er ohne den Anhalt der malerischen Gruppierung eine plastische Einzelgestalt zu bilden hat. In ähnlichem Sinne war *Alfonso Lombardi* (1497 bis 1537) in Bologna tätig, der in Gemeinschaft mit dem Florentiner *Tribolo* (*Niccolo Pericoli*, 1485 bis 1550) u. a. die Fassade von S. Petronio und den Untersatz der Arca in S. Domenico (1532) mit lebendig erzählenden Reliefs schmückte.

Die venezianische Plastik dieser Epoche beherrschte der Florentiner *Jacopo Tatti*, der sich nach seinem Lehrer *Sansovino* nannte (1486—1570). Seine Jugendwerke in Florenz (St. Jakobus im Dom [1513], die Statue des jubelnd einher schreitenden Bacchus im Museo Nazionale [Abb. 250]) zeigen den Stil Andreas, aber in größerer Frische und Lebendigkeit als die meisten eigenen Werke desselben. Während eines römischen Aufenthalts (1520—26) machte er sich die großen Formen Michelangelos zu eigen, aber vor einer dauernden Beeinflussung durch die Kunst des Meisters bewahrte ihn dann die Berührung mit der heiteren Lebensfülle der Lagunenstadt, wo er seit 1527 tätig blieb. Viele seiner Arbeiten, wie die reichen Bildwerke

an der Bibliothek und der Loggetta (vgl. S. 54 f.), beanspruchen nur dekorative Wirkung; auch die Kolossalstatuen des Mars und Neptun auf der Riestreppe im Dogenpalast. Aber sie bewahren doch meist eine vornehme Haltung, ohne aufdringlichen Manierismus, und fügen sich, durch manche aus dem Quattrocento hinübergerettete Elemente im einzelnen bereichert, sehr glücklich dem Gesamtcharakter der venezianischen Kunst ein (Abb. 251). Als sein schönstes Werk gilt die Statue der Hofnung am Dogengrab Venier († 1556) in S. Salvatore. Unter den zahlreichen Schülern Sansovinos ragt *Alessandro Vittoria* (1525—1608) namentlich durch seine repräsentativen Porträtbüsten hervor. *Girolamo Campagna* (geb. um 1550) ist noch in so später Zeit durch eine gewisse Naivität und liebenswürdige Anmut ausgezeichnet.

Diese ganze Künstlergeneration wird überschattet durch die gewaltige Erscheinung *Michelangelo Buonarrotis* (1475—1564). Sein Leben und seine Persönlichkeit, von den Zeitgenossen mit Begeisterung geschildert<sup>1)</sup>, steht länger als ein halbes Jahrhundert im Mittelpunkt der Kunstentwicklung. Allen drei Gebieten künstlerischen Schaffens hat er die Spuren seiner hohen geistigen Individualität eingegraben, und diese lebendig zu veranschaulichen kann deshalb auch nur einer Darstellung gelingen, die, losgelöst von dem Zwange der klassifizierenden Übersicht, sich ganz in die Persönlichkeit des Mannes versenkt<sup>2)</sup>. Gehört dazu doch auch das Studium seiner Gedichte<sup>3)</sup> und seiner Briefe<sup>4)</sup>, die Kenntnis seiner intimen Beziehungen zu Männern und Frauen, seiner Liebe und seines Hasses.

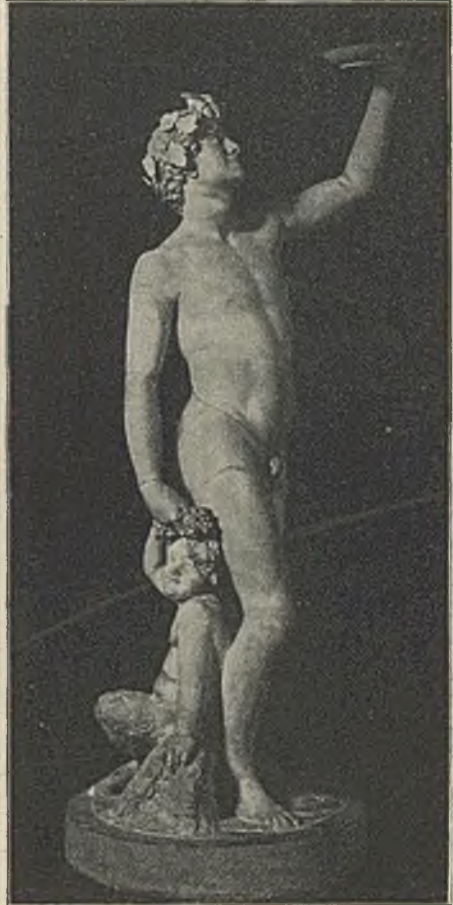


Abb. 250 Bacchus von Jacopo Sansovino  
(Nach Phot. Brogi)

<sup>1)</sup> *C. Frey*, Sammlung ausgewählter Biographien Vasaris II. Berlin 1887; darin auch die Vita *A. Condivis* (in deutscher Übersetzung herausgegeben auch von *R. Valdek*, Wien 1879, und *H. Pempel*, München 1898).

<sup>2)</sup> Grundlegend: *H. Thode*, Michelangelo und das Ende der Renaissance. Bd. I bis V. Berlin 1902—08. — *C. Frey*, Michelagnolo Buonarroti, sein Leben und seine Werke. I. Berlin 1907. — *H. Mackowsky*, Michelagnolo. Berlin 1908. Vgl. auch *H. Grimm*, Leben Michelangelos. 6. Aufl. Berlin 1890 (Prachtausgabe 1900). — *A. Springer*, Raffael und Michelangelo. 3. Aufl. Leipzig 1895. — *F. Knapp*, Michelangelo. Des Meisters Werke in 166 Abbildungen (Klassiker der Kunst, VII. 3. Aufl.). Stuttgart 1910.

<sup>3)</sup> *Le Rime di Michelangelo Buonarroti*, pubblicate da *C. Guasti*, Firenze 1863. — Die Dichtungen des Michelagnolo Buonarroti. Herausg. von *C. Frey*, Berlin 1897. Übersetzungen von *S. Hasenclever*, Leipzig 1875, *Walter Robert-Tornoe*, Berlin 1896.

<sup>4)</sup> *Le Lettere di Michelangelo Buonarroti* pubblicate per cura di *G. Milanesi*. Firenze 1875. — Sammlung ausgewählter Briefe an M. B. Herausg. von *C. Frey*. Berlin 1899.

Dann erst formt sich vor unseren Augen das Bild einer mächtigen Subjektivität, deren überwältigenden Eindruck auf seine Zeit und alle folgenden Jahrhunderte wir verstehen können.

Ohne diesen Blick auf das Ganze seiner Natur und seiner Kunst bleibt uns Michelangelo notwendig in vielem rätselhaft, ja unnahbar. Denn das Leben und Schaffen kaum eines anderen Künstlers ist so reich an äußeren und inneren Widersprüchen. Zum Plastiker allein fühlte er, seinem bekanntesten Ausspruch nach, sich berufen, und doch begann er zunächst ganz als Maler, in der Lehre Domenico Ghirlandajos, und nicht bloß sein einziges ganz vollendetes großes Werk ist, wie



Abb. 251 Relief von Jacopo Sansovino im Berliner Museum

schon oft hervorgehoben wurde, ein Gemälde, die Decke der Sixtinischen Kapelle, auch in seinem plastischen Schaffen ist er, nach dem Urteil eines feinen Kenners<sup>1)</sup>, den Maler niemals ganz los geworden, da fast alle seine Skulpturen auf die Ansicht von einer Seite her berechnet sind. Nicht minder auf seine architektonischen Werke übertrug er diese plastisch-malerischen Prinzipien, und doch hat er eines der größten Wunder tektonischer Konstruktion, die Kuppel der Peterskirche, geschaffen (vgl. S. 46). Seinen größten Ruhm errang er mit Werken, die ihm durch äußere Umstände aufgezwungen und abgenötigt wurden, während jene Aufgaben, an denen sein Herz hing, Fragmente blieben. Nicht bloß aus fremder Schuld, aus dem tiefsten Grunde seiner eigenen Natur entsprang dieses tragische Schicksal; denn seinem

<sup>1)</sup> C. Justi, Michelangelo. Beiträge zur Erklärung der Werke und des Menschen. Leipzig 1900.

Wesen fehlte durchaus die klare Zielbewußtheit, die heitere Ruhe, die fröhliches Vollbringen schafft. Nach außen stolz, mißtrauisch und trotzig, weiß er die zarten Regungen seiner Seele, von denen uns die Biographen oft rührende Zeugnisse liefern, am freiesten in seinen gedankentiefen Sonetten auszusprechen, und auch diese scheinen, wie seine bildnerischen Werke alle, in harter Arbeit der Materie abgerungen. Jeden Zug von Liebenswürdigkeit, von unbefangener Freude an der mannigfaltigen Schönheit der Natur, wie sie das Quattrocento so hinreißend auszudrücken verstanden hat, schließt er beinahe absichtlich aus; sein Schaffen geht in selbstquälerischer Ein-

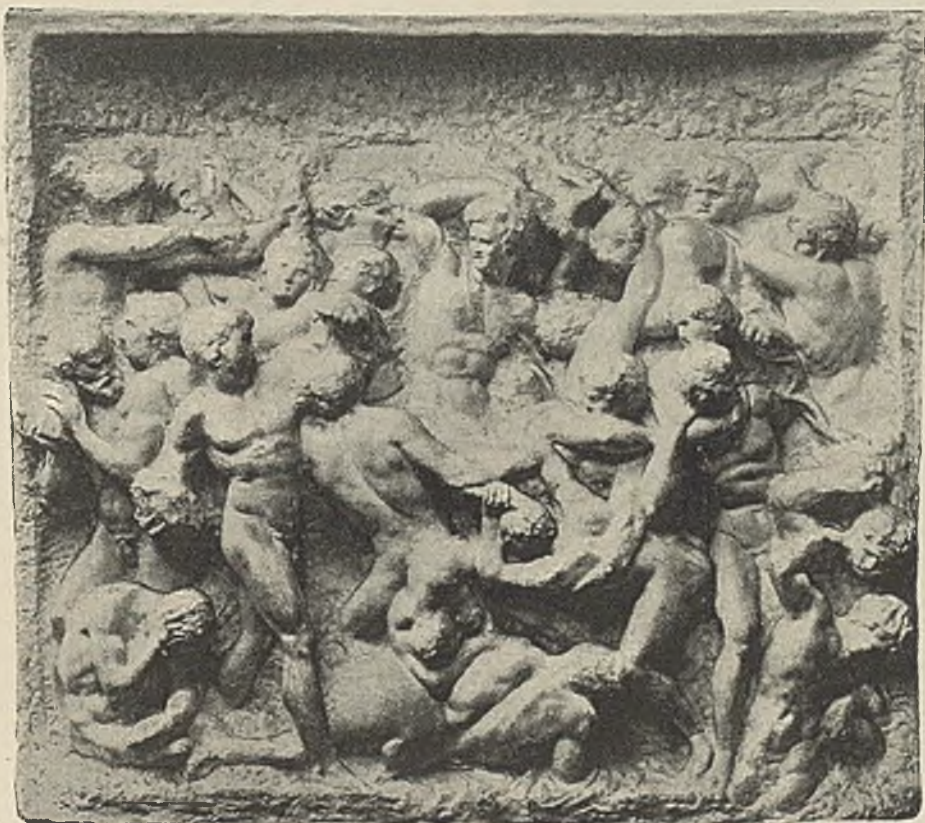


Abb. 252 Relief des Kentaurenkampfes von Michelangelo

seitigkeit nur auf das Große und das Tiefe. So hat er wohl das Kunstempfinden seines Zeitalters von Grund aus umgemodelt, aber innere Harmonie, eine Übereinstimmung zwischen Wollen und Vollbringen hat er weder selbst erreicht, noch der Kunst zu geben vermocht.

Seine Tätigkeit als Plastiker vermittelt uns am ehesten eine zusammenhängende Kenntnis von Michelangelos künstlerischem Empfindungsgange<sup>1)</sup>. Die Gunst Lorenzos de' Medici brachte den Knaben, der einem angesehenen, aber armen florentinischen Geschlecht entstammte, aus der Lehre des Malers in die eines Bildhauers, des bejahrten Bertoldo (vgl. S. 125), der die Antikensammlung der Medici

<sup>1)</sup> H. Wölfflin, Die Jugendwerke des Michelangelo. München 1891.

in ihrem Garten bei S. Marco beaufsichtigte und junge Künstler bei dem Studium derselben anleitete. Kopien nach der Antike (ein Relief mit Apollon und Marsyas in der Sammlung Liphart, noch später ein schlafender Amor, jetzt angeblich in einem Werke des Turiner Museums wiedergefunden)<sup>1)</sup> sind daher unter den Jugendwerken Michelangelos nicht selten. Aber von der sich entfaltenden Individualität des Künstlers sprechen zu uns doch erst die Reliefs der Madonna an der Treppe und des Kentaurenkampfes (Abb. 252), beide in Casa Buonarroti. Donatello und die Antike



Abb. 253 Statue des Bacchus von Michelangelo im Museo Nazionale

klingen auch hier deutlich nach, aber daneben kommt der ernste Idealismus, die fast gewaltsame Strenge von Michelangelos eigener Natur zum Ausdruck. Seine Madonna ist eine trauernde Heroine, der Knabe in ihren Armen athletenhaft, das Kampfgetümmel von wuchtigem Ernst. Der Sturz der Medici vertrieb Michelangelo 1494 aus Florenz; in Bologna schuf er als Gelegenheitsarbeit die Statuetten des hl. Petronius und eines leuchterhaltenden Engels an der Arca in S. Domenico, letzterer in charakteristischem Unterschiede zu seinem liebenswürdigen Gegenüber von Niccolò dell' Arca (vgl. S. 141) freudlos und schwer. Das Hauptwerk dieser Frühzeit, ein überlebensgroßer Herakles von Marmor, ist verloren gegangen, und nicht unbestritten blieb die Marmorfigur des jugendlichen Johannes des Täufers in Berlin, welche mit dem um 1495 für einen Verwandten der Medici entstandenen Giovanni identifiziert wird. In Rom, wo Michelangelo 1496–1501 verweilte, entstand (angeblich 1497) der Bacchus, nur dem Namen nach eine antike Gestalt, im übrigen die mit bewundernswertem, aber unangenehmem Realismus gegebene Verkörperung eines weinseligen Jünglings (Abb. 253). Dagegen ist die 1499 im Auftrage eines französischen Gesandten an der päpstlichen Kurie geschaffene Pietà (in einer Kapelle der Peterskirche, durch zwei später hinzugefügte schwebende Bronzeengel verunziert) eines seiner harmonischsten Werke, die

erste künstlerisch abgeklärte Freigruppe in Marmor (Abb. 254). In stiller Trauer, nur mit leisester Bewegung den Schmerz ihrer Seele verrätend, schaut Maria auf den Leichnam des Sohnes, der in ihrem Schoße ruht, durch das Faltengewoge des weiten Mantels mit der sitzenden Gestalt zu einem enggeschlossenen Bilde vereinigt. Mit feiner Überlegtheit ist durch parallele Führung der Hauptlinien, z. B. in dem herabhängenden Arm des Leichnams und in dem rechten Gruppenkontur, in dem aufgerichteten Oberkörper Christi und in dem breit aufsteigenden Mantelsaum, Ruhe und Klarheit für den Aufbau erzielt. Alles

<sup>1)</sup> K. Lange, Der schlafende Amor des Michelangelo. Leipzig 1898.

Körperliche, der reine Ausdruck der Köpfe ist noch mit keuscher Zurückhaltung gegeben. In der Stimmung ganz verwandt ist die auch zeitlich wohl nahestehende Marmoradonna in der Liebfrauenkirche zu Brügge. Die beiden Rundreliefs der Madonna mit dem Kinde (in Florenz und London), der eben erst angefangene Matthäus im Hofe der Akademie verraten dagegen bereits ein neues Wollen, den Anfang einer ins Gewaltige gesteigerten Formenbehandlung, vor welcher die Züge religiöser Innigkeit und Schlichtheit verblassen. Nur auf Grund eines Körperstudiums, das alles Detail mühelos beherrschte, konnte Michelangelo so über die Natur hinausgehen. In diesem Sinne ist die Davidstatue — einst vor dem

Palazzo vecchio aufgestellt, jetzt in der Akademie — (Abb. 255) nicht bloß der Zeit nach (1504 vollendet) ein Abschluß seiner Jugendtätigkeit. Einstaunenswerter Reichtum an lebendiger Formenkenntnis hat sie von je zum Abgott der Künstler gemacht. Bei ihrer ästhetischen Wertung wird man nicht außer acht lassen dürfen, daß Michelangelo an den von einem älteren Künstler für andere Zwecke bereits angelegten Marmorblock gebunden war. Die Gesamtheit seines damaligen Strebens drückt sich in der gespannten Lebendigkeit des Moments — David ist dargestellt, wie er, den Gegner scharf ins Auge fassend (vgl. die Kunstbeilage), das breite Schleuderband auf der Schulter lüftet und den linken Fuß federnd zur Vorbereitung des Wurfes aufsetzt — in der Kolossalität, in der heroischen Nacktheit aus.



Abb. 254 Gruppe der Pietà von Michelangelo

So vorbereitet, folgte Michelangelo im März 1505 dem Rufe des Papstes nach Rom, um für diesen ein Marmorgrabmal zu schaffen. Kolossaler und figurenreicher, als je ein ähnliches Werk zuvor, sollte es sich freistehend in einem Anbau der alten Petersbasilika erheben. Im ersten Entwurf war es ein dreigeschossiger Aufbau, mit Gefangenen, die an hermenartige Pfeiler gefesselt waren, und Viktorien und Tugendgestalten im unteren Stockwerk, darüber in Doppelpaaren einander gegenübergestellt die Symbole des tätigen und beschaulichen Lebens, des alten Gesetzes (Moses) und des neuen Glaubens (Paulus) u. a., zu oberst endlich die Gestalt des Papstes zwischen den Allegorien von Himmel und Erde, oder, wie es in anderen Beschreibungen heißt, zwei Engeln, also jedenfalls eine Steigerung in den Teilen des Aufbaus auch dem Gedanken nach, von irdischen zu heroischen

und endlich zu himmlisch verklärten Gestalten. In diesen großartigen Plan legte zuerst die Absicht eines völligen Neubaus der Peterskirche nach *Bramantes* Entwurf eine Bresche, da sie ihm den ursprünglichen Aufstellungsort entzog. Die neuen



Abb. 255 Statue des David von Michelangelo

Aufträge des Papstes zur Ausmalung der Sixtinischen Kapelle, der stolze Eigenwille des Künstlers, endlich der Tod Julius' II. (1513) und die gänzlich veränderte Lage der Dinge unter seinen Nachfolgern ließen die Angelegenheit des Grabmals zu einer peinlichen Tragödie im Leben Michelangelos werden; aus fortgesetzten Reproduktionen des Entwurfs erwuchs schließlich (nach 1545) der gequälte, von den Schülern ausgeführte Wandaufbau in S. Pietro in Vincoli zu Rom, der wenigstens die einzige ganz vollendete Figur des ursprünglichen Plans umfaßt, den gewaltigen Moses (entstanden etwa 1512—16, nach Anderen erst erheblich später vollendet). Man sieht es der sitzenden Gestalt (Abb. 256) an, daß sie nicht für ihren jetzigen Platz, sondern für eine Ecke in dem oberen Stockwerk des freistehenden Grabmals bestimmt war. Denn Moses ist ganz nach seiner linken Seite gewendet, die rechte fällt steil ab; ein schrecklicher Ausbruch leidenschaftlicher Erregung bereitet sich in dem Patriarchen vor, der, mit den Gesetztafeln vom Sinai herabgestiegen, eben die Abgötterei des Volkes erblickt. Überwältigend ist der Ausdruck des Zorns in dem drohend zur Seite gerichteten Haupte mit dem wild durcheinander geworfenen Barte, in den die wundervoll bewegte Rechte nervös hineingreift, während die Linke sich, gleichsam beruhigend, auf den Leib preßt — die „Eingeweide“ als Sitz der Affekte genommen nach alttestamentarischer Anschauung, wie zuerst Karl Justi richtig bemerkt hat. Die Bildung der Körperformen ist von einer grandiosen Mächtigkeit, die bereits sehr weit über das sorgfältige Studium des „David“ hinausgeht. Außer dem Moses sind von den Figuren des ursprünglichen Julius-

grabes noch die beiden herrlichen „Sklaven“ im Louvre, sowie der sog. „Sieger“ und der angebliche „Apollo“ im Florentiner Nationalmuseum wenigstens größtenteils vollendet, andere „Sklaven“ (aus dem Boboligarten neuerdings in die Akademie zu Florenz überführt) eben erst aus dem Rohen herausgehauen. Weit später, erst für den jetzigen Wandaufbau, entstanden die beiden weiblichen Figuren zu seiten



Kopf des David von Michelangelo

Florenz, Akademie



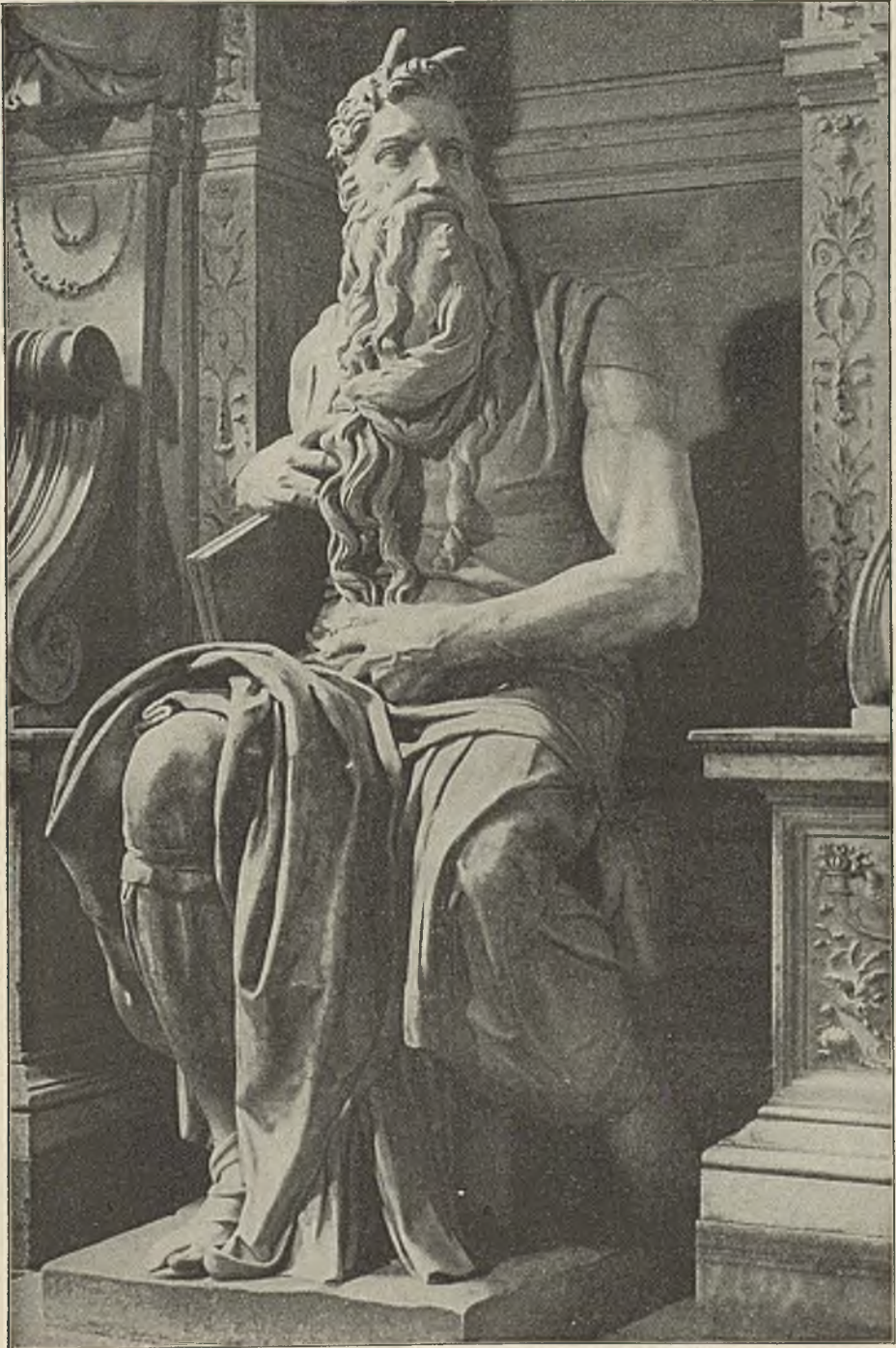


Abb. 256 Statue des Moses von Michelangelo

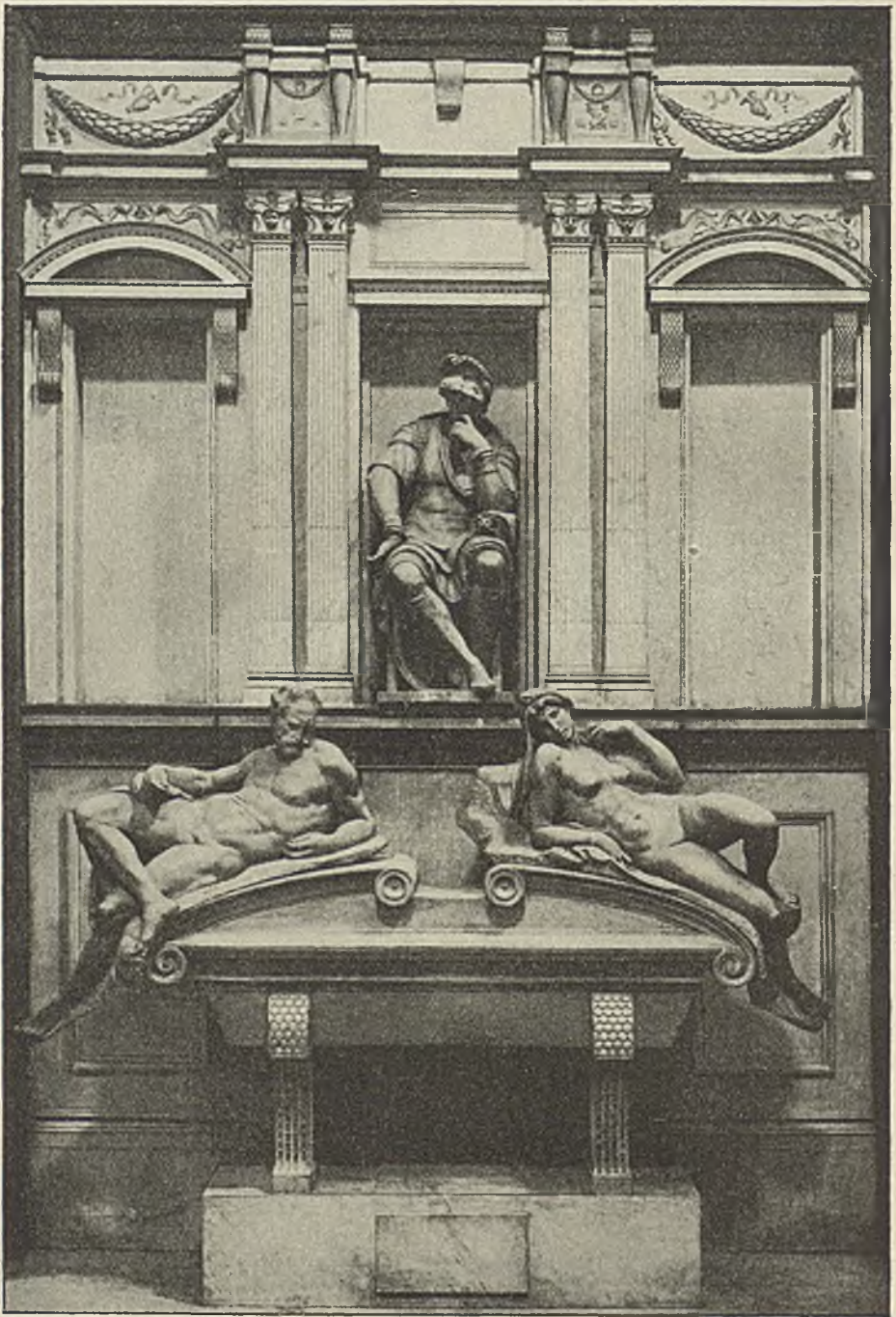


Abb. 257 Grabmal des Lorenzo de' Medici von Michelangelo

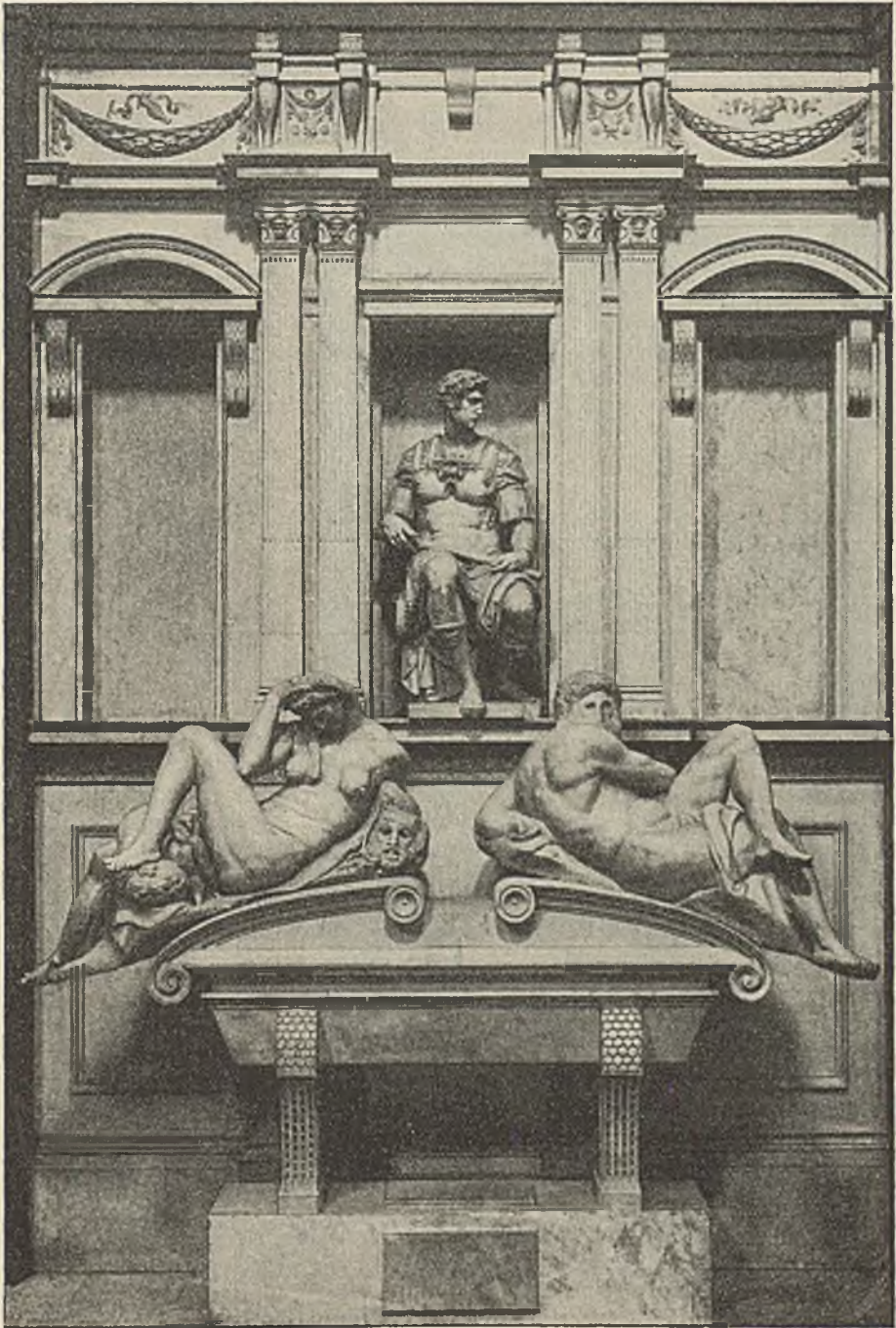


Abb. 258 Grabmal des Giuliano de' Medici von Michelangelo

des Moses, die, in auffallend einfacher Gestaltung, das „tätige“ und das „beschauliche Leben“ allegorisieren. — Nicht mit voller Frische wirkt heute, infolge der von anderer Hand geschehenen Ausführung, der in der Komposition sehr schöne nackte Christus mit dem Kreuz (etwa 1514—21) in S. Maria sopra Minerva zu Rom.

Michelangelos eigenstes Denken und Fühlen auf der Höhe seines Lebens und seiner Kunst kommt dagegen zum Ausdruck in den Statuen der Mediceergräber. Auch dieses Werk entstand unter den ungünstigsten äußeren Umständen, kein Wunder daher, daß es gleichfalls ein Torso geblieben ist. Im Auftrage des Kardinals Giulio de' Medici 1521 begonnen, wurde es, auch nachdem dieser als Klemens VII. den päpstlichen Thron bestiegen (1523), durch seinen Wankelmüt wie durch elementare Ereignisse und durch politische Verwicklungen immer von neuem gehemmt. Bald vertrieben die Pest, bald die Verbündeten derselben Medici, zu deren Ruhm er arbeitete, Michelangelo aus Florenz. So schrumpfte der ursprüngliche Plan, der einen Freibau inmitten der von ihm selbst entworfenen und ausgeführten Grabkapelle (vgl. S. 52) vorsah, immer mehr zusammen. Aus dem Freibau wurden zwei Doppel-, aus diesen zwei einfache Wandgrabmäler. Die Arbeit selbst in der ihrer Freiheit beraubten Vaterstadt wurde dem Meister zu einer Qual, der er nach dem Tode des Papstes (1534) für immer entflo. Was er damals halbfertig hinterließ — zwei Wandgräber für die letzten männlichen Sprößlinge des Geschlechtes, den Giuliano, Herzog von Nemours († 1516), und den Herzog von Urbino, Lorenzo († 1519), sowie eine Madonna ist dann etwa bis 1545 in der heutigen Anordnung aufgestellt worden (Abb. 257, 258).

Das Historische lag außerhalb Michelangelos Empfindungsweise: er ist ihm auch hier weit aus dem Wege gegangen. Nicht die ruhenden Toten, wie es am Grabmal bisher üblich war, sondern ein Denkmal der Lebenden gab er, voll ganz persönlicher Art, wie sie schon das Sitzen der Hauptfiguren bedingt, aber doch über alles Porträthafte, im engeren Sinn Charakteristische, weit hinausgehoben. Von jeher hat man durch die Beziehung der beiden antik gerüsteten Helden auf die beiden Seiten im Wesen des Feldherrntums, das Wägen und das Wagen, sich eine sachlich so unfaßbare Kunst verständlich zu machen gesucht. Mit gekreuzten Beinen, das vom Helm völlig überschattete Antlitz in die Hand gestützt, sitzt Lorenzo, „il pensoso“, ein zwingendes Bild dumpfen, in sich versunkenen Nachdenkens. Bei Giuliano bezeichnen die freiere Stellung der Beine, der reicher geschmückte Panzer, das unbedeckte Haupt unleugbar einen Gegensatz; aber ist er wirklich der Mann der Tat, des befehlshaberischen Wollens? Die lässige, fast spielende Art, wie er den Feldherrnstab hält, die Wendung des Kopfes mit dem müden, leeren Blick lenken auch hier die Empfindung ab zur Ahnung eines schweren, dumpfen Verhängnisses, wie sie das drohende Erlöschen des stolzen Geschlechtes wohl auch dem mitempfindenden, persönlich zu gleich ernster Resignation gestimmten Künstler in die Seele legen mochte.

Die vier Figuren auf den Sarkophagen hat Michelangelo — vielleicht nur, um vorlauten Fragen zu genügen — selbst als die „Tageszeiten“ bezeichnet; sie vertreten, wie neuerdings richtig bemerkt worden ist, die sonst um das Grab versammelten Tugendallegorien, deren attributives Beiwerk dem großen Meister der plastischen Bewegungsmotive lästig erscheinen mußte. Denn auf solche Motive und auf den völlig neuen Gegensatz der Liegefiguren zu der Vertikale der sitzenden Gestalten hat er offenbar seine Rechnung begründet. In der Einzelbildung herrscht ein ähnliches Gesetz des Kontrastes: je ein Mann und ein Weib liegen einander gegenüber, unter der Statue Lorenzos „Abend“ und „Morgen“, unter der Giulianos „Nacht“ und „Tag“; die gelöste Gliederlage dort entspricht dem Entschlummern und Erwachen, die gewaltsam verschränkte Ordnung aller Körperteile hier drückt in

Michelangesker Wucht die Ruhe der Nacht und der mittäglichen Siesta aus. Aber größer als ihr Inhalt ist die Form dieser Gestalten: erfüllt von einem unendlichen Reichtum an Kontrasten, Überschneidungen, Flächendivergenzen, wirken sie doch wunderbar ruhig und klar, reliefmäßig innerhalb ganz einfacher Raumbegrenzungen bewegt und gestaltet. Auch die Figuren des Giulianograves, obwohl scheinbar weit gewaltsamer komponiert als ihr Gegenüber, ordnen sich naturgemäß und leicht verständlich, wenn man sie unter diesem Gesichtspunkte betrachtet. Die ungemeine Großartigkeit der Formanschauung im einzelnen läßt sich nicht beschreiben, am berühmtesten ist in dieser Hinsicht die „Nacht“; reineren Genuß gewähren aber wohl die schönen Gestalten des müden Mannes, dem der gliederlösende Schlummer naht, und des starken Weibes, das aus schweren Träumen am Morgen aufwacht: beide auch ein einfacheres und versöhnlicheres Bild des Todeschlafes, als die hoffnungslose Resignation dort.

Eine in kurzer Formel zusammenfassbare Deutung der Mediceergräber ist bislang noch nicht gefunden und wird sich auch gemäß ihrer Entstehungsgeschichte schwer finden lassen. Aus politischen und literarischen, aus antiken und christlichen Ideenkreisen, aus rein persönlicher und aus allgemein philosophischer Auffassungsweise des Meisters heraus hat man sie zu verstehen gesucht<sup>1)</sup>. Was im Gedächtnis der Zeiten

dauernd haften blieb, war auch hier die formale Idee: der Statuendreiklang in der Mitte und die enge Verbindung der vor die Wand gestellten Sarkophage mit der Nischenarchitektur und ihrem figürlichen Inhalt: diese Züge haben sich in einer

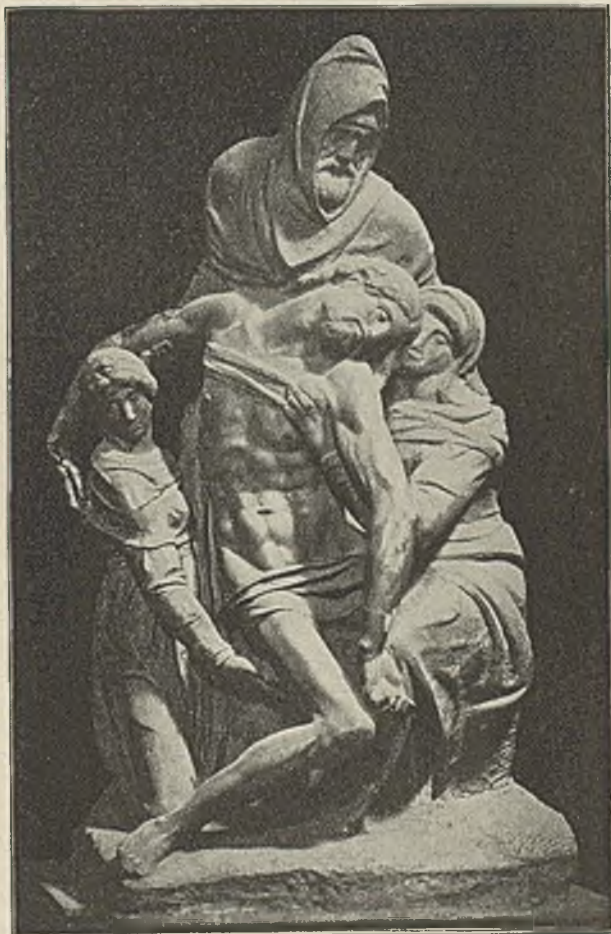


Abb. 259 Gruppe der Pietà im Dome zu Florenz  
von Michelangelo

<sup>1)</sup> Der neueste Interpretationsversuch kehrt zu der an sich wohl wahrscheinlichen Annahme spezifisch christlicher Vorstellungen zurück und faßt die „Tageszeiten“ in Verbindung mit den Ambrosianischen Hymnen des Vesper- und des Morgengottesdienstes auf. H. Brockhaus, Michelangelo und die Medicikapelle. Leipzig 1909.

für das Verhältnis von Plastik und Architektur entscheidenden Weise dem Geiste der Künstler eingepägt.

Michelangelo gab in den Mediceergräbern, die in der vorausgegangenen Kunst nichts Ähnliches hatten, ganz sich selbst, daher der überwältigende Eindruck einer unerschütterlichen Geschlossenheit, der von ihnen ausgeht. In der Madonna, die jetzt zwischen den Heiligen Cosmas und Damian (von *Giov. Angelo Montorsoli* und *Raffaello da Montelupo*) aufgestellt ist, läßt der Vergleich mit seinen eigenen und anderen früheren Werken das Befremdliche, Seltsame überwiegen. Welche Unruhe, welche Kompliziertheit der Motive, ja welche Negation selbst des „kirchlichen Anstandes“ in den übereinandergeschlagenen Beinen der Mutter! Und doch wirkt die (unvollendete und verhaunene) Gruppe als Ganzes groß und ruhig, weil auch sie in einfache Umrisse eingeschlossen ist und sich in wenigen großen Überschneidungen planvoll auseinanderlegt.

Nach den Mediceergräbern hat Michelangelo kein plastisches Werk mehr auch nur halbwegs vollendet. Seine letzten großen Werke der Malerei und der Bau von St. Peter nahmen ihn völlig in Anspruch. Für sein eigenes Grabmal wollte er eine Pietà schaffen; darauf führt man eine eben angelegte und halb zertrümmerte Gruppe im Palazzo Rondanini zu Rom und die gleichfalls unvollendete Gruppe am Hochaltar des Florentiner Doms (Abb. 259) zurück. Auch hier zeigt der Vergleich mit dem Werk von 1499 am besten, auf welche ganz andere Ziele der alternde Künstler ausgeht. Der Leichnam Christi, halb aufrecht in den Armen der ihn Haltenden zusammenknickend, ist das Motiv: die trostlose Stimmung der Vernichtung, des Zusammenbruchs alles Hohen und Edlen spricht aus diesem letzten plastischen Gedanken des Meisters.

Michelangelo ist das „Verhängnis der italienischen Plastik“ genannt worden, mit Recht insofern, als er subjektiv zwar ihre Erhebung zu größter Kraft und Freiheit, aber historisch betrachtet auch den Anfang ihres Endes bezeichnet. Seine geniale Individualität, die Schrankenlosigkeit seines Wollens war ein übles Vorbild für kleinere Geister, die ihm nur das Äußerliche seiner Kunst abzusehen vermochten. Auch hat er fast grundsätzlich die Heranbildung von Schülern verschmäht; die Gehilfen und Mitarbeiter, die er sich gelegentlich gefallen lassen mußte, stehen bereits tief



Abb. 260 Statue des Perseus  
von Benvenuto Cellini

unter ihm. Außer den schon Genannten ist zu erwähnen, der Lombarde *Guglielmo della Porta* († 1577), dessen Hauptwerk, das Grabmal Pauls III. in St. Peter, die Motive der Mediceergräber mit einem gewissen Verständnis benutzt. Den verderblichen Einfluß Michelangelos illustriert am besten sein Landsmann und ränkevoller

Nebenbuhler *Baccio Bandinelli* (1493—1560), der ihn zu übertreffen glaubte, indem er ihn überbot. Seine Kolossalfiguren (Herakles und Kakus auf dem Brunnen vor dem Palazzo Vecchio u. a.) sind aber durch Mangel an Naturkenntnis und an Geschmack langweilig und roh, während er z. B. in den Marmorreliefs der Apostel und Propheten an den Chorschranken des Florentiner Doms (um 1550) eine erfreulichere Talentprobe lieferte.

Nur auf einem Gebiete ließ die umfassende Kunst Michelangelos gewissermaßen eine Ergänzung zu: in dem von ihm fast gar nicht gepflegten Bronzezug. Seiner Fertigkeit in der Metallarbeit verdankt *Benvenuto Cellini* (1500 bis 1572), ursprünglich Goldschmied und als solcher überschwenglich gefeiert, auch bildkünstlerischen Ruhm<sup>1)</sup>. Seine Bronzegruppe des Perseus (Abb. 260) in der Loggia de' Lanzi zu Florenz ist durch gutes Naturstudium und leichten Aufbau ausgezeichnet, mag auch hier, wie in anderen Werken (Bronzebüste Cosimos I. im Museo Nazionale), die Einzelbehandlung ins Kleinliche verfallen. Jedenfalls bildete aber diese Richtung ihrer ganzen Art nach ein natürliches Gegengewicht gegen den verführerischen Zug ins Kolossale, der von Michelangelo ausging. Die italienischen Bronze gießer des 16. Jahrhunderts, wie die Paduaner *Leone* († 1590) und *Pompeo Leoni* († 1610), und zahlreiche Medailleure,



Abb. 261 Neptunbrunnen in Bologna von Giovanni da Bologna

Die italienischen Bronze gießer des 16. Jahrhunderts, wie die Paduaner *Leone* († 1590) und *Pompeo Leoni* († 1610), und zahlreiche Medailleure,

<sup>1)</sup> Vita di B. Cellini, herausg. von O. Bacci. Florenz 1900. — J. B. Supino, L'arte di B. Cellini. Firenze 1901.

wie *Fr. Francia*, *G. M. Pomedello*, *Gior. Cavino*, *Jac. da Trezzo*, *G. F. Bonzagna*, *Pastorino* u. a., haben sich fast durchweg von der Nachahmung des großen Meisters freier gehalten und daher künstlerisch Höheres geleistet als die Marmorplastiker.

Den Übergang zu einer neuen Epoche bildet der bedeutendste unter den fremdländischen Bildhauern, die — bezeichnend für das Abnehmen produktiver Kraft in Italien — gegen Ende des Jahrhunderts hier vorübergehend oder dauernd zu Tätigkeit und Einfluß gelangten, der Vlame *Giovanni da Bologna* (Jean Boulogne aus Douay, 1529—1608)<sup>1)</sup>. In seiner Heimat zum fertigen Künstler ausgebildet, wovon die Terrakottagruppe „Simson und die Philister“ im Museum zu Douay Zeugnis ablegt, hat Giovanni da Bologna, der sich 1553 dauernd in Florenz niederließ, starke Beeinflussung durch die Antike und durch Michelangelo erfahren, die er allerdings vorwiegend seiner ganz aufs Dekorative gerichteten Begabung entsprechend verarbeitete. Seine Figurengruppen (Raub der Sabinerinnen und Herakles und Nessus in der Loggia de' Lanzi, die „Fiorenza“ im Museo Nazionale) sowie seine dekorativ vortrefflichen Brunnen (Fontänen im Giardino Boboli, Neptunsbrunnen in Bologna [Abb. 261]) sind durch Kühnheit des Aufbaus und wirksame Kontur ausgezeichnet; die Einzelbehandlung geht nicht über ein gewisses allgemeines Schönheitsgefühl hinaus. Geistvoll erfunden, aber gleichfalls ganz malerisch gedacht, sind einige Einzelfiguren, wie der auf einem — ehernen! — Windstoß ruhende Merkur (1564) im Museo Nazionale. Sein glücklichstes Werk ist wohl die vornehm repräsentierende Reiterstatue Cosimos I. neben dem Palazzo Vecchio (1594).

Diese immerhin noch äußerst schaffenskräftige Schule dekorativer Plastik, der eine Reihe anderer italienisierter Niederländer, wie *Elia Candido*, *Adriaen de Vries*, *Pietro Francavilla*, angehören, vermochte doch dem neuen Kunstempfinden, das in der Architektur bereits die Herrschaft gewonnen hatte, keinen dauernden Widerstand zu leisten: alle diese Künstler stehen bereits auf dem Übergange zu der Stilepoche des Barocks, welche das 17. Jahrhundert inauguriert.

## 2. Die Malerei

Auch in der Malerei pflückte das 16. Jahrhundert die reife Frucht, welche die vorausgegangene Epoche mit Ernst und Eifer gezeitigt hatte. Die unbedingte Beherrschung der Natur und aller Formen des Lebens gestattete jetzt vollkommene Freiheit in der Darstellung eines verklärten, von Poesie und Schönheit erfüllten Daseins; die von hohen Zielen bewegte Zeit gab ihren künstlerischen Offenbarungen eine hinreißende Wucht und Größe, weit über die naive und schlechte Lebenswahrheit des Quattrocento hinaus. Das beinahe gleichzeitige Auftreten der größten Meister auf dem Gebiete der Architektur und Plastik wurde der Malerei eine Quelle neuer Anregungen zur schönheitsvollen Gestaltung und stellte ihr Aufgaben höchster Art, in deren Lösung sie mit den Schwesterkünsten erfolgreich wetteiferte.

Der Übergang vollzog sich ganz allmählich auf dem Boden der florentinischen Kunst und läßt sich in dem Schaffen ihrer drei größten Meister, Lionardos, Michelangelos und Raffaels, am klarsten verfolgen. Den Eintritt der neuen Kunstaufstellung aber kann man fast in allen Punkten von dem Augenblick an datieren, da *Lionardo da Vinci* sich mit einem bestimmten Problem beschäftigt.

### a) Lionardo da Vinci und seine Schule<sup>2)</sup>

*Lionardo* (1452—1519), als der Sohn eines Notars Ser Piero im Kastell Vinci in der Nähe von Florenz geboren, war eine jener seltenen Persönlichkeiten, in denen

<sup>1)</sup> *A. Desjardin*, *La vie et l'œuvre de Jean Boulogne*. Paris 1883.

<sup>2)</sup> Vgl. das oben S. 249, Anm. 1 zitierte Werk von *W. v. Seidlitz*. Eine Übersicht bietet *A. Rosenberg*, *L. d. V.* 2. Aufl. Bielefeld und Leipzig 1907.



die Natur alle denkbaren menschlichen Vollkommenheiten zu vereinigen liebt: von ebenso anmutiger als würdevoller Erscheinung, von kaum glaublicher körperlicher Kraft, zugleich aber von geradezu universeller geistiger Begabung. Denn nicht bloß in der Malerei und Skulptur glänzt er unter den ersten Künstlern seiner Zeit, nicht bloß begründete er durch scharfsinnige, wissenschaftliche Untersuchungen über Anatomie und Perspektive, deren Resultate in seinem „Trattato della pittura“ gesammelt sind<sup>1)</sup>, die Theorie dieser Kunst, auch in allen anderen Zweigen der praktischen wie der theoretischen Wissenschaften war er seinen Zeitgenossen weit voraus. Das fortschreitende Studium seines schriftlichen Nachlasses<sup>2)</sup>, der, in schwer zu lösenden Abkürzungen und in einer Art von Spiegelschrift geschrieben, dem Verständnis große Schwierigkeiten bereitet, hat uns in dieser Hinsicht bereits die erstaunlichsten Aufschlüsse gegeben. Lionardo hat wissenschaftliche Erkenntnisse, Anschauungen und Hypothesen darin zum Ausdruck gebracht, deren Ursprung allgemein erst sehr viel späteren Zeiten zugeschrieben wurde, wie ihn denn die moderne Naturwissenschaft z. B. als den Begründer der Pflanzen-Anatomie und -Physiologie anerkennt. Die Liebe zur Natur und der Drang nach Erkenntnis ihres gesetzmäßigen Zusammenhanges beherrscht überhaupt sein



Abb. 262 Baumstudie von Lionardo da Vinci

ganzes Streben und treibt ihn zur Beschäftigung mit Geometrie, Physik, Optik und Chemie. Praktisch aber wandte er seine Kenntnisse an als Ingenieur und Architekt, baute Kanäle, Schleusen und Festungen, erfand Maschinen und mechanische Kunst-

<sup>1)</sup> *Lionardo da Vinci*, Das Buch von der Malerei, herausgegeben und übersetzt von H. Ludwig. Wien 1882. 3 Bde. Neue Ausgabe von M. Herzfeld. Berlin 1909.

<sup>2)</sup> *J. P. Richter*, The literary works of Leonardo da Vinci. London 1883. — *Ch. Ravaisson-Mollien*, Les Manuscrits de L. d. V. Paris 1883. — Il Codice Atlantico di L. d. V. nella Bibl. Ambrosiana di Milano riprodotto e pubblicato della Regia Accademia dei Lincei. Milano 1894—1905. — Eine Auswahl in *M. Herzfeld*, L. d. V., der Denker, Forscher und Poet. 2. Aufl. Jena 1906.

werke aller Art und war nebenbei ein eifriger Pfleger der Musik, ein geistvoller Dichter und Improvisator. Es gibt kaum ein Gebiet des Forschens wie des Schaffens, auf dem er sich nicht versucht hätte, und auf jedem scheint er mit gleicher Selbständigkeit und Gründlichkeit gearbeitet zu haben.

Wenn trotzdem die Resultate einer so bedeutenden geistigen Tätigkeit verhältnismäßig gering sind und kaum eines seiner wissenschaftlichen und künstlerischen Werke ganz vollendet worden ist, so lag dies eben an der Unrast des Forschungstriebes, der ihn beseelte, ihn von einem Problem zum anderen führte, ihn die vollkommene Lösung über dem Suchen nach einer noch vollkommeneren geringschätzen, bei der Ausführung immer neue Theorien und Techniken probieren ließ. Dies hat wohl in erster Reihe auch den unerfreulichen Zustand der meisten seiner Kunstwerke verschuldet, die, wenn überhaupt nur als Fragmente oder als Ruinen uns erhalten geblieben sind.

Diese Unrast kennzeichnet auch Lionardos äußeren Lebensgang; sie führte ihn überall dort hin, wo er für seine hochfliegenden Ideen verständnisvolle und freigebige Gönner zu finden hoffte. So hat er schon früh sich vom Boden der Heimat losgelöst und beinahe dauernd ein Wanderleben geführt. Nach den in Florenz verbrachten Jugendjahren trat er 1482/83 in die Dienste des Machthabers von Mailand, hauptsächlich wohl, um jenes Reiterdenkmal auszuführen (vgl. S. 249). Durch die kriegerischen Wirren des Jahres 1499, die schließlich Ludovico

il Moro seine Herrschaft kosteten, aus Mailand vertrieben, war Leonardo u. a. in Oberitalien und der Romagna, zeitweise (1500—06) auch in Florenz tätig, bis er nach Mailand zurückkehrte und unter wechselnden Verhältnissen, abgesehen von zahlreichen Reisen, hier verblieb; 1516 folgte er einem Rufe des jungen Königs von Frankreich, Franz I., nach Schloß Cloux bei Amboise, wo er dann am 2. Mai 1519 gestorben ist.

Wie Leonardo als Mensch wohl die vollkommenste Verkörperung jener Idealvorstellung der Renaissance von einer gleichmäßigen und harmonischen Ausbildung aller körperlichen und geistigen Fähigkeit darstellt, so stand das Studium des Menschen nach Erscheinung und Wesen im Mittelpunkt seines wissenschaftlichen



Abb. 263 Zeichnungen Lionardos in den Uffizien



Abb. 264 Entwurf zur Anbetung der Könige von Leonardo da Vinci

Interesses wie seiner künstlerischen Tätigkeit. Niemand vor ihm hat mit gleicher Wahrheit die Körper so, wie sie dem Auge wirklich erscheinen, von Luft und Licht umflossen, darzustellen, niemand die feinsten Regungen des Seelenlebens so zart und so sprechend auszudrücken verstanden. Ein Resultat sorgfältigster Beobachtung und Übung, hat die Fähigkeit, die duftige Weichheit der Umriss und den zarten Schmelz der Halbtöne (lo sfumato) seinen Gestalten zu wahren. Leonardo zum Begründer eines wahrhaft „malerischen“ Stils in der Malerei gemacht. Die harte plastische Formbildung, das architektonisch steife Schema der Komposition sind durch ihn beseitigt worden; er hat seinen Schöpfungen Leben eingehaucht und sie zum Träger eines bestimmten geistigen Wollens gemacht. Die unerschöpfliche Fülle der Welt beherrschte er durch Beobachtung und Studium wie kein anderer Meister und hat seinen Kunstwerken von diesem Reichtum mitgegeben. Die brutale

Wut und Leidenschaft blutigen Kampfes schildert er mit der gleichen Überzeugungskraft wie die stille Erregung der Geister in den höchsten Augenblicken der christlichen Geschichte, wie das feine Sinnenleben einer schönen Frau. Er vertieft sich in die Erscheinung eines kahlen Baumes (Abb. 262) mit der gleichen Innigkeit wie in die Absonderlichkeiten verzerrter Physiognomien oder in die Details sinn-

reich erdachter Kraftmaschinen und Streitwagen: seine Zeichnungen, meist in ganz gleichmäßigen Strichlagen, mit wunderbarem Linien- und Formgefühl durchgeführt (Abb. 262 bis 264), geben dafür die reichsten Belege. Niemals ist er größer als in der Wiedergabe frischen, jungen Lebens in Frauen- und Jünglingsköpfen, des zarten Flaums der Haut, des feuchten Blicks, seidig glänzenden Lockenhaars.

Ein unverrückbarer Schönheitssinn herrscht in allen Äußerungen seines künstlerischen Genies und gibt auch den einfachsten Naturstudien einen undefinierbaren Reiz.

Das Werk kaum eines anderen Malers ist im Laufe der Zeiten mit so ungerechtfertigten oder mindestens zweifelhaften Zuschreibungen belastet worden wie das Lionardos; hier sollen nur die sicheren Arbeiten des Meisters in Betracht gezogen werden. Von seiner Teilnahme an der Ausführung von *Verrocchios* Taufe Christi (vgl. S. 180) berichtet



Abb. 265 Madonna in der Felsgrotte von Lionardo da Vinci im Louvre zu Paris

Vasari: der linke, kniende Engel, der sich durch den Liebreiz seiner Erscheinung und die Beseeltheit des Ausdrucks so deutlich von seinem gleichgültigeren Genossen unterscheidet, wird allgemein als der Beitrag Lionardos betrachtet, aber auch die Landschaft und vielleicht noch andere Partien des Bildes scheint er nachträglich in Ölfarbe überarbeitet zu haben. Begründeten Anspruch darauf, als Werk Lionardos zu gelten, hat auch das anmutige Breitbild einer Verkündigung im Louvre. Der erste beglaubigte Auftrag, an den er herantrat, war (1481) das Altargemälde einer Anbetung der Könige für das Kloster

S. Donato in Scopeto; die braune Untermalung des Bildes (in den Uffizien) und mehrere Studien und Kompositionsversuche (Abb. 264) haben sich erhalten. Lionardo gab der Szene, abweichend von dem Herkommen, eine zentrale Anordnung, der Mitte streng pyramidale Gestaltung und dem Ganzen durch wohl berechnete Verteilung der Figuren im Plan den Eindruck einer Rauntiefe, die gestattete, den Hintergrund mit lebhaft bewegten Reitergruppen zu füllen. Großartige Feierlichkeit und hinreißender Ausdruck des Staunens und der Freude heben die Komposition über die Stimmung idyllischer Einzelschilderung hinaus und erwecken zum erstenmal die Vorstellung, daß hier ein Wendepunkt der Menschheitsgeschichte sich vollzieht. Ist das Werk auch unvollendet geblieben, so läßt sich der Einfluß, den es auf die Kompositionsweise der florentinischen Malerei ausübte, doch deutlich verfolgen (vgl. S. 187). Gleichfalls nur als Untermalung erhalten ist das Bild eines hl. Hieronymus (in der Vatikanischen Pinakothek), das in diese Zeit fallen muß. Mit den Florentiner Werken noch in stilistischem Zusammenhange steht das erste größere Gemälde, das aus Lionardos Mailänder Aufenthalt sich erhalten hat, seine Madonna in der Felsgrotte; das Original, für die Kirche S. Francesco in Mailand zwischen 1491 und 1494 wohl von Lionardo eigenhändig ausgeführt (Abb. 265), befindet sich heute



Abb. 266 Madonna in der Felsgrotte Kopie von Ambrogio Preda nach Lionardo da Vinci in der Nationalgalerie zu London

im Louvre, eine Kopie, wahrscheinlich von *Ambrogio Preda* (vgl. S. 224), wird in der Londoner Nationalgalerie aufbewahrt (Abb. 266). Die strenge Dreiecksform der Gruppe, die von Maria mit dem kleinen Johannesknaben und dem göttlichen Kinde unter der Obhut eines holdseligen Engels gebildet wird, die köstliche Stimmung in der halbdunkeln Grotte, am blumigen Ufer des rieselnden Bächleins und mit dem Blick auf steile Felsenberge in blauer Ferne, alles dies stellt die von ebenso hoher Feierlichkeit wie innigem Empfinden durchtränkte Komposition in die Mitte zwischen jene Anbetung der Könige und das

Hauptwerk der Mailänder Epoche in Lionardos Tätigkeit, sein Wandbild des Abendmahls.

Umfangreiche Wandmalereien dekorativen Charakters hat Lionardo neben Bramante (vgl. S. 225) im Castello Sforzesco ausgeführt; geringe Reste einer höchst geistvoll aus Baumstämmen, Ästen und Zweigen verschlungenen Dekoration haben sich namentlich in der Sala delle Asse gefunden, sind aber durch Restauration (1901) total verdorben worden. Den Auftrag zu einem umfangreichen Wandgemälde des Abendmahles im Refektorium des Klosters S. Maria delle Grazie vor der Stadt erhielt er um 1494 und vollendete das Werk 1498. Es ist gleichfalls, infolge der Experimentiersucht Lionardos, der mit Öltempera auf die Wand zu malen unternahm, noch mehr aber durch barbarische Vernachlässigung und Übermalung in späterer Zeit nur als Ruine auf uns gekommen; ältere Kopien und zwei meisterhafte Kupferstichreproduktionen<sup>1)</sup> in Verbindung mit einigen erhaltenen Handzeichnungen ermöglichen am besten die Kenntnis wenigstens seines geistigen Inhalts (Abb. 267). Lionardo hat — zum erstenmal in der Geschichte der Kunst — den bedeutungsvollen Augenblick in eine Form der Darstellung zu fassen gewußt, die mit höchster künstlerischer Überlegung die reichste psychologische Charakteristik vereinigt. Christi Wort: „Einer unter euch wird mich verraten,“ bot ihm das Leitmotiv. In strenger Symmetrie zuseiten Christi auf einer Seite der Tafel zu Gruppen von je drei geordnet, die unter sich mit wunderbarer Kunst zugleich in Harmonie und in Gegensatz gebracht sind, erschöpfen die zwölf Jünger alle Möglichkeiten der Gemütsbewegung, welche solche Botschaft auf ernstgesinnte Männer und Apostel hervorbringen mag. Mit dem selbstverständlichen Pathos und der Gebärdensprache des Südländers geben sie — in weise abgestuften Graden nach den Ecken hin allmählich abschwellend — ihrer Überraschung und ihrem Abscheu, dem Drängen zur Hilfsbereitschaft und zur Beteuerung ihrer Unschuld, eindringlicher Frage und Erörterung überzeugenden Ausdruck. Von höchster dramatischer Spannung ist die Gruppe zur Rechten Christi erfüllt, die den verbissen dreinschauenden Verräter eingezwängt zeigt zwischen dem Lieblingsjünger des Herrn und dem zornig auffahrenden Petrus. Der Heiland selbst bleibt inmitten solchen Tumultes ganz still und von unnahbarer Hoheit; er hat gesprochen, und für ihn ist alles klar. Aber er beherrscht die ganze Komposition; denn auf ihm, als den Mittelpunkt, weisen die Linienführung wie die Behandlung des Lichtproblems, die sich beide kunstvoll durchdringen, den Betrachter mit Notwendigkeit hin. Christus sitzt isoliert in der Mitte; aber doch geht von der leisen Geste seiner rechten Hand der Fluß der Bewegung aus und strömt auf der anderen Seite zu ihm zurück; er allein hebt sich von dem hellen Grunde des mittleren Fensters ab und empfängt als einzige ganz von vorn gesehene Gestalt — im dreieckigen Aufbau, der auch die seitlichen Gruppen beherrscht — das volle Licht des Vordergrundes. Die Linien der perspektivischen Konstruktion des ganzen Raumes selbst leiten den Blick auf ihn, als die Seele des Ganzen. In der malerischen Zusammenfassung des Viel- und Mannigfachen zur Einheit liegt die eigentliche epochemachende Bedeutung von Lionardos Werk. Dadurch war die Quattrocentomalerei, welche nur eine Summe von Einzelheiten zu geben wußte, überwunden und ein neues Ideal aufgestellt, das nicht wieder aus der Kunstgeschichte entschwinden ist.

In engem Zusammenhange mit den Charakterfiguren der Apostel auf dem Abendmahl denkt man sich gern jene Karikaturen unter den Handzeichnungen Lionardos, die nichts anderes sind als physiognomische Studien und Experimente, so ganz entsprechend der Anschauungsweise des Meisters, der auch als Künstler den Forscher niemals ganz verleugnet. Aber auch Studienköpfe ohne karikierende Über-

<sup>1)</sup> Von Raffael Morghen (1800) und von Rudolf Stang (1887).



Abb. 267 Das Abendmahl von Lionardo da Vinci (Nach dem Stich von R. Morghen)

treibung und Porträts sind gerade in dieser Zeit unter seinen Arbeiten bezeugt. Die Zurückführung erhaltener Porträts aber, wie der sog. ‚Belle Ferronnière‘ des Louvre, des weiblichen Profilbildnisses der Ambrosiana (vgl. S. 225) u. a., auf Lionardos eigene Hand, begegnet großen kritischen Schwierigkeiten.

Nach seiner Rückkehr nach Florenz stellte Lionardo den Karton zu einem Gemälde der hl. Anna selbdritt aus, der allgemeine Bewunderung fand, das danach ausgeführte Bild (arg beschädigt im Louvre) hat sich erhalten, der Karton, von dem sich eine frühere abweichende Fassung in der Londoner Akademie befindet, ist verloren



Abb. 268 Bildnis der Monalisa von Lionardo da Vinci

gegangen. Das Wesentliche bleibt auch hier die innere Neubelebung des Stoffes, die geniale Umgestaltung eines alten, steifen Kompositionsschemas. Die kirchlich-zeremoniöse Zusammenordnung der Madonna mit ihrer Mutter und dem Jesuskinde wurde unter seiner Hand eine kunstvoll aufgebaute, reich bewegte Gruppe, in der „das Lächeln des inneren Glücks, die Anmut der Seele“ zu bezauberndem Ausdruck gelangt. Nicht mehr ein kühles, stimmunggebendes Halbdunkel, wie in der Felsgrottenmadonna, umfängt die Gestalten, sondern eine helle, schimmernde Atmosphäre, welche Kopf und Hals der Madonna mit weichem Glanze übergießt. Mit noch höherer Vollendung sind dieselben malerischen Probleme in dem zweiten Meisterwerke Lionardos, das der Louvre besitzt, behandelt, dem

Porträt der Monalisa (Abb. 268). Es entstand gleichfalls während jenes florentinischen Aufenthalts (1503) und stellt die junge Gemahlin eines Edelmannes, Francesco del Giocondo (daher auch ‚La Gioconda‘ genannt), dar. Auch diese Frau sitzt — auf einem Armstuhl, über dessen Seitenlehne sie die Hände zusammengelegt hat, vor einer steinernen Brüstung — im Freien, auch hier bildet eine phantastische Berglandschaft, in blauen Tönen verschimmernd, den Hintergrund. Etwas von dem Märchenzauber dieser Umgebung scheint in die Gestalt selbst übergegangen zu sein; ein geheimnisvolles Lächeln, der Abglanz tief verborgenen Seelenlebens, huscht um Mund und Augen und erzeugt ein reiches Spiel von Licht und Schatten in den wunderbar fein modellierten Formen des an sich nicht eben schönen Kopfes, dem die — nach

gegangen. Das Wesentliche bleibt auch hier die innere Neubelebung des Stoffes, die geniale Umgestaltung eines alten, steifen Kompositionsschemas. Die kirchlich-zeremoniöse Zusammenordnung der Madonna mit ihrer Mutter und dem Jesuskinde wurde unter seiner Hand eine kunstvoll aufgebaute, reich bewegte Gruppe, in der „das Lächeln des inneren Glücks, die Anmut der Seele“ zu bezauberndem Ausdruck gelangt. Nicht mehr ein kühles, stimmunggebendes Halbdunkel, wie in der Felsgrottenmadonna, umfängt die Gestalten, sondern eine helle, schimmernde Atmosphäre, welche Kopf und Hals der Madonna mit weichem Glanze übergießt. Mit noch höherer Vollendung sind dieselben malerischen Probleme in dem zweiten Meisterwerke Lionardos, das der Louvre besitzt, behandelt, dem



damaliger Mode — fehlenden Augenbrauen und das hoch aus der Stirn gekämmte Haar zunächst etwas Befremdliches geben. Auch die vornehm lässigen Hände, die schlichte, aber doch reich nuancierte Kleidung sprechen deutlich mit bei der Charakteristik: es ist das erste seelisch bewegte Bildnis der italienischen Malerei und doch von wohlthuender Ruhe des Aufbaus. Ein neues Vorbild der Porträtkunst war damit geschaffen, zum erstenmal der Eindruck einer Persönlichkeit als inneres Erlebnis wiedergegeben. Vasari führt dies in seiner begeisterten Beschreibung des Bildnisses zum Teil darauf zurück, daß Leonardo während des Malens Musik ertönen und Geschichten erzählen ließ, um jede Starrheit des Ausdrucks, wie sie beim Modellsitzen sich einstellt, fernzuhalten. Es ist aber dieses Werk vielmehr das — für uns beinahe einzigartige, wenn auch leider gleichfalls nur in sehr beschädigtem Zustande erhaltene — Resultat der gesamten Kunstbestrebungen Leonardos, der auf das Studium des Verhaltens der Körper in der sie umgebenden Luft, des Verschwimmens der harten Umrisse, der Reflexwirkungen der Farben, mit einem Worte, des malerischen Scheins seine ganze Kraft konzentriert hatte, und der zugleich mit dem Scharfblick des Forschers in das Wesen der Dinge und der Menschen eindrang und es künstlerisch zu gestalten wußte.

Die Bewunderung, die das Porträt der Mona Lisa schon bei den mitlebenden Künstlern erregte, scheint aber in noch höherem Maße ein uns beinahe völlig verlorenes Werk Leonardos verdient zu haben: seine Schlacht von Anghiari. Es sollte ein Wandgemälde für den großen Ratssaal im Palazzo Vecchio werden und einen Sieg der Florentiner aus ihren Kämpfen mit den Mailändern (i. J. 1440) verherrlichen. In noch weiterem Umfange zog Leonardo hier die Ereignisse seiner theoretischen und praktischen Studien, wie er denn auch die geschichtliche Grundlage der Komposition sehr eingehend vorbereitet zu haben scheint. Er gab im wesentlichen das Bild eines erbitterten Reiterkampfes, vielleicht auf einer Brücke, und die Darstellung des Pferdes, die schon seit dem Jugendbilde der „Anbetung“ im Mittelpunkte seines künstlerischen Interesses stand, nahm dabei einen breiten Raum ein. Es ist uns eine dem *Rubens* zugeschriebene und von *G. Edelinck* gestochene Zeichnung erhalten, die wahrscheinlich die Hauptgruppe des Gemäldes wiedergibt: vier Reiter mit ihren Tieren im Kampf um eine Fahne; ein Bild rasender Leidenschaft, in dessen Aufbau doch manche Züge an frühere Werke Leonardos, wie seine Entwürfe zum Sforzadenkmal, erinnern. Leonardo begann 1505 die Ausführung des Gemäldes nach dem fertigen Karton auf der Wand, unterbrach sie aber bald, vielleicht infolge technischer Schwierigkeiten, und hat sie niemals fortgesetzt. Sein Karton blieb lange Jahre hindurch ein Gegenstand eifrigsten Studiums für alle in Florenz weilenden Künstler; wir wissen nicht, wie er untergegangen ist.

Über Leonardos Tätigkeit nach diesem Florentiner Aufenthalt geben uns keine beglaubigten Werke sichere Kunde. Er trat bald darauf (1507) in Mailand als Hofmaler in den Dienst des französischen Königs und hat wie in seiner früheren Mailänder Zeit namentlich einen größeren Schülerkreis um sich versammelt, obwohl die Tradition von einer eigentlichen „Akademie“, die Leonardo geleitet habe, unbegründet erscheint. Der Johannes der Täufer im Louvre darf vielleicht als ein eigenhändiges Bild des Meisters aus dieser Epoche (1509—10) gelten; in dem Bacchus derselben Sammlung und in der mehrfach erhaltenen Leda glaubt man Kopien nach verlorenen Werken Leonardos zu besitzen. Eine Anzahl anderer Gemälde, die ehemals als Werke des Meisters galten und auch die Kennzeichen seiner Erfindung tragen, sind offenbar nach seinen Entwürfen von den Schülern ausgeführt worden. Hierher gehören z. B. die Madonna Litta in der Eremitage zu St. Petersburg (von *Predu*), die Madonna mit dem Basrelief, in verschiedenen Exemplaren bekannt, die Madonna mit der Wage u. a. Den unerschöpflichen Reichtum Leonardos an künstlerischen Gedanken lassen uns seine



Abb. 269 Madonna von Cesare da Sesto in der Brera zu Mailand

Zeichnungen erkennen, sowohl die unzähligen in den Manuskripten verstreuten Federskizzen als auch größere, eingehend durchgeführte Studien und Entwürfe, wie sie unbeschadet aller irrtümlichen Zuweisungen, Überarbeitungen und Fälschungen sich noch zahlreich genug erhalten haben (vgl. Abb. 262–64).

Zu dem engeren Kreise von Schülern, auf die Lionardo bereits während seines ersten Mailänder Aufenthalts einwirkte, gehörte zunächst *Giov. Ant. Boltraffio* (1467 bis 1516), dem heute manche einst für Arbeiten Lionardos gehaltene Bilder zugeschrieben werden, so z. B. die Belle Ferronnière (s. oben), und von dem schönen Altargemälde (Madonna der

Familie Casio [1500] im Louvre) und kleinere Halbfigurenbilder der Madonna (in der Galerie Poldi zu Mailand, in der Londoner Nationalgalerie u. a.) herrühren. Dem *Marco d'Oggionno* († 1530?) verdanken wir vielleicht eine gute alte Kopie des Abendmahls und den *Salvator Mundi* in der Borghesegalerie zu Rom. Von *Andrea Salaino* und *Francesco Melzi*, die persönlich Lionardo am nächsten gestanden haben, lassen sich beglaubigte Werke nicht nachweisen. Am bedeutendsten als Maler waren aus diesem Kreise *Bernardino Luini* (um 1470–1530) und *Andrea Solario* (tätig um 1495–1515). Letzterer, aus der Künstlerfamilie der Solari (vgl. S. 144) stammend, ist ein fein individualisierender Porträtmaler (männliche Bildnisse in London und in der Brera zu Mailand). Seine religiösen Bilder (das früheste die 1495 datierte heilige Familie in der Brera, das letzte die Ruhe auf der Flucht im Museum Poldi Pezzoli 1515) lassen erkennen, wie er von den frühzeitig in Venedig durch Giovanni Bellini u. a. empfangenen Eindrücken sich immer mehr der Lionardoschen Kunstauffassung zuwendet; wurde er doch auch 1507 vom Statthalter in Mailand an Stelle Lionardos selbst nach Frankreich geschickt, um die Schloßkapelle in Gaillon auszumalen.

An künstlerischer Bedeutung kommt dem Meister *Bernardino Luini* am nächsten, vielleicht gerade, weil er aus seinen Werken nur das sich aneignete, was seinem eigenen Wesen gemäß war: die seelenvolle Schönheit jugendlicher Köpfe und den zarten Schmelz der Färbung, wogegen ihm die großartige Strenge seiner Kompositionsweise und der Reichtum seiner Phantasie versagt blieben. Er war als Freskomaler (in S. Maurizio in Mailand, ausgesägte Freskobilder in der Brera und der Ambrosiana) vielfach tätig; seine Hauptwerke sind hier die Wandbilder in der Wallfahrtskirche von Sarono und in S. Maria degli Angeli zu Lugano, reich an tiefempfundenen



Madonna vor der Rosenhecke von Bernardino Luini

Mailand, Brera

Einzelheiten, wenn auch ohne Größe in der Komposition. Seine Tafelbilder, oft als Halbfiguren ausgeführt, die meisten in Mailänder Galerien erhalten, zeigen ihn von natürlichem Schönheitsgefühl beseelt, wenn auch seine Formenbildung oft ins Glatte übergeht (vgl. die Kunstbeilage). In noch höherem Grade ist dies der Fall bei *Giampetrino* (*Giov. Pietro Rizzi*), den Leonardo noch 1508 als seinen Schüler erwähnt; sein berühmtestes Bild, die sog. *Colombina* in der Petersburger Galerie, läßt dies deutlich erkennen. Trotzdem ist die Ehre, mit Leonardo verwechselt zu werden, ihm besonders häufig zuteil geworden, ebenso wie dem als Maler tüchtigen, aber ziemlich unselbständigen *Cesare da Sesto* (1477—1530), dessen Werke eine wahre Musterkarte von Nachahmungen auch anderer Künstler neben der des Leonardo aufweisen (Abb. 269).

Alle diese Maler bilden zusammen die Mailänder Schule auf der Höhe ihres Glanzes; sie zehren hauptsächlich von dem ungeheuren Kapital, das Lionardos persönliche Einwirkung und seine Zeichnungen ihnen hinterlassen hatten. In weiterem Umkreis schließen sich ihnen individuell bedeutendere Meister der lombardischen Kunst, wie Gaudenzio Ferrari, Soddoma und endlich Correggio, an, welche das von Leonardo aufgestellte Kunstideal selbständig in bestimmter Richtung fortzubilden vermochten, so daß in Correggios Werken das Problem der Lichtmalerei bereits in neuer Form auftritt.

#### b) Michelangelo und seine Nachahmer

Michelangelo, der als Maler begann (vgl. S. 252), hat doch kein Werk der Malerei ohne äußeren Zwang unternommen, außer in seiner florentinischen Frühzeit. Damals entstand (1504) das einzige Tafelgemälde von seiner Hand, das Temperabild der heiligen Familie (Uffizien [Abb. 270]). Die Madonna sitzt mit untergeschlagenen Füßen am Boden, hat eben ihr Gebetbuch geschlossen und weggelegt und langt nach dem Kinde, das ihr von dem hinter ihr sitzenden Joseph dargereicht wird. Das Motiv ist sehr gesucht, aber kühn und groß, allerdings rein im Sinne des Plastikers, der auf möglichst engem Raum und in geschlossenem Kontur den größten Reichtum an Bewegung entfalten möchte. Die Zeichnung ist von wunderbarer Schärfe, das Kolorit hell und kühl, fast ans Buntestreifend. Der über-



Abb. 270 Heilige Familie von Michelangelo in den Uffizien

quellenden Fülle plastischer Bewegungsvorstellungen in der Phantasie des Künstlers verhelfen die nackten Gestalten zum Ausdruck, die, ähnlich wie in manchen Bildern Signorellis, den Hintergrund füllen. In ihnen klingt bereits das malerische Hauptwerk dieser Epoche an, der Schlachtkarton. Das Gegenstück zu Lionardos Anghiarischlacht (vgl. S. 273) hatte Michelangelo im August 1504 in Auftrag bekommen und dafür eine Episode aus den Kämpfen zwischen Florenz und Pisa gewählt: im Arno badende florentinische Krieger werden durch einen feindlichen Überfall alarmiert. Also nicht den Dunst und Drang der Schlacht auf ihrem Höhepunkt, wie Lionardo, sondern die rasche Vorbereitung zum Kampfe, die Hast und Unruhe der Überfallenen, ihr Streben, ans Ufer und in die Kleider und Waffen zu gelangen, das beginnende Handgemenge wollte Michelangelo darstellen. Das plastische Einzelmotiv, die reizvolle Bewegung sehniger, kraftvoller Körper standen ihm im Vordergrund des Interesses. Der Karton, vor dessen Übertragung auf die Wand ihn der Ruf nach Rom traf, ist untergegangen, nur flüchtige Entwürfe (Kreideskizze in den Uffizien?), Einzelstudien, kleine spätere Nachbildungen (Grisaille in Holkham) und Stiche nach einzelnen Teilen von *Marcanton* und *Agostino Veneziano* geben davon eine Vorstellung und machen uns die Bewunderung der Zeitgenossen verständlich. Die ganze jüngere Künstlergeneration studierte und zeichnete danach, wie einst nach den Fresken Masaccios; das Urteil einzelner unter ihnen stellte den Karton höher als alle späteren Werke Michelangelos. Und jedenfalls war hier zum erstenmal die souveräne Herrschaft über den menschlichen Körper in lebensvollen Gruppen voll kühner, mannigfaltigster Bewegung betätigt.

Nach solchem Erfolge konnte Papst Julius II. wohl meinen, für das durch andere Pläne in den Hintergrund geschobene Grabmal (vgl. S. 255) seinen Künstler durch den Auftrag eines monumentalen Werks, wie der Deckenmalerei in der Sixtinischen Kapelle, zu entschädigen<sup>1)</sup>. Michelangelo aber floh (April 1506) zornig aus Rom und ließ sich erst — nachdem in Bologna eine Ausöhnung mit dem Papste stattgefunden hatte — im Herbst 1508 bewegen, das Werk in Angriff zu nehmen. Er hat dann, im wesentlichen ohne Gehilfen, bis zum Sommer 1510 den Hauptteil der Malereien ausgeführt; am 31. Oktober 1512 war die ganze Arbeit vollendet.

Nachdem die Maler des 15. Jahrhunderts die Kapelle bis zum Gewölbeansatz mit Wandfresken geschmückt hatten (vgl. S. 182, 188, 208), sollte nun die in flachem Bogen darüber gespannte Decke, in welche die Fenster mit Stiechkappen einschneiden, bemalt werden, der ursprünglichen Absicht nach mit Apostelfiguren, die dann wohl innerhalb eines reichen Ornamentgerüsts Platz gefunden hätten, wie es zu gleicher Zeit etwa Pinturicchio im Chor von S. Maria del Popolo ausführte. Sich in dieser Weise zur Fortsetzung eines von anderen begonnenen Werkes zu verstehen, war Michelangelo unmöglich: er sprengte den Plan durch die völlig neue Erfindung einer gemalten Scheinarchitektur, die ihm Raum bot, die Gestalten seiner Phantasie hier oben anzubringen (Abb. 271). Quer über das Gewölbe spannen sich von Wand zu Wand Paare von Gurtbögen, an ihrem Fuß, in den Gewölbezwickeln, zu vorspringenden Pilastern ausgebildet und mit je einem Paarkaryatidenartig angebrachter Kinderfiguren geschmückt: sie sind, wie die Architekturformen, als Marmor gemalt. So schließen sie thronartig mit steinerner Rückwand dazwischen die Sitze der Kolossalgestalten von Propheten (Abb. 272) und Sibyllen ein, die so verteilt sind, daß an den Langseiten je ein Mann und eine Frau einander gegenüber sitzen. Über ihren Köpfen, da wo die aufsteigende Deckenfläche in die wagrecht hängende (den ‚Gewölbespiegel‘) übergeht, zieht sich ringsum, mit den Pilastern verkröpft, das gemalte Hauptgesims, und darüber hockt auf einem Steinwürfel je ein nackter

<sup>1)</sup> E. Steinmann, Die Sixtinische Kapelle, II, München 1905.

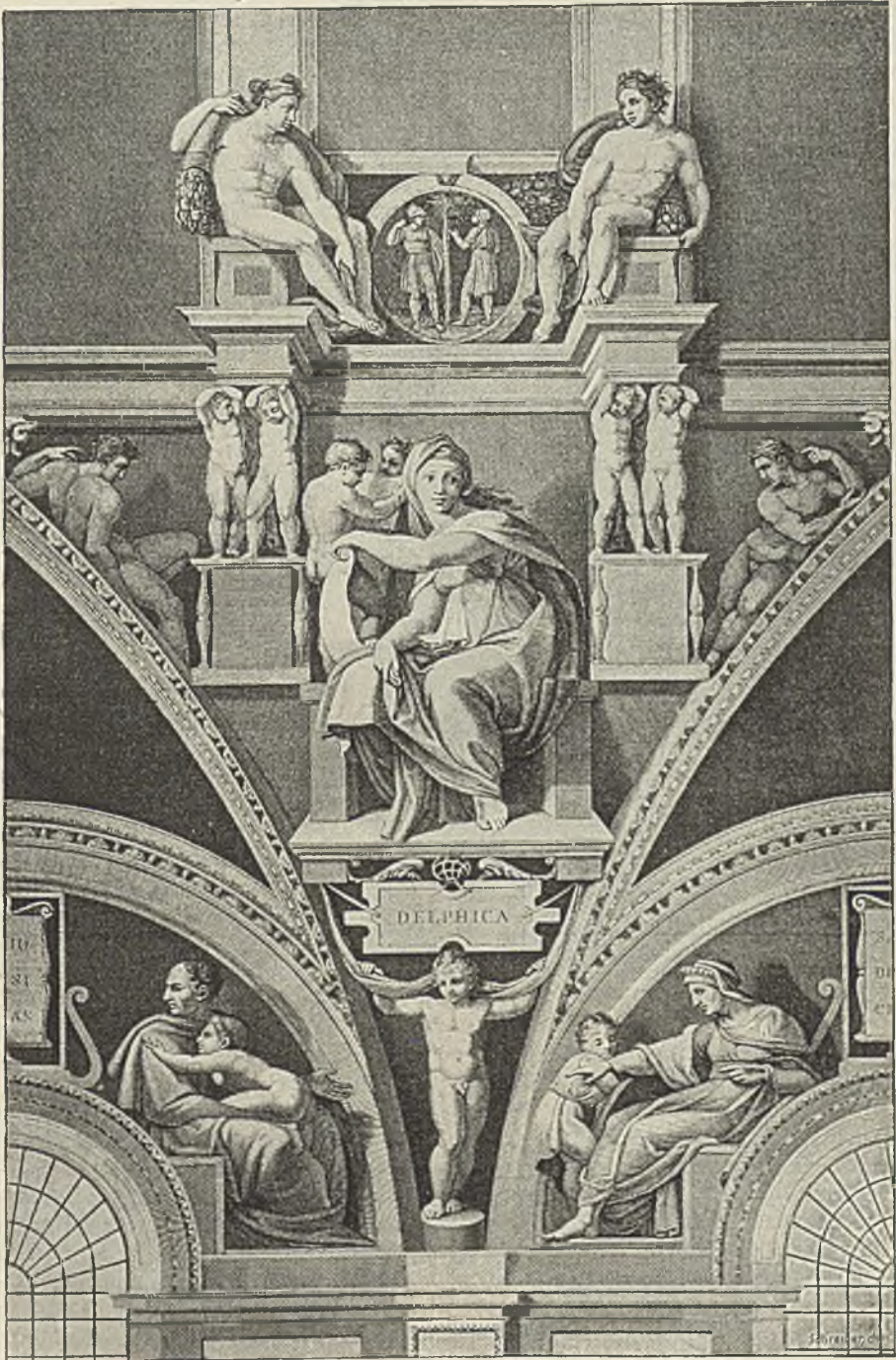


Abb. 271 System der Dekorationsmalerei in der Sixtinischen Kapelle zu Rom

Jüngling, die sogenannten „Sklaven“; sie sind paarweise beschäftigt, an bronzefarbenen Medaillons Girlanden von Eichenlaub, dem Wappenzeichen der Papstfamilie (della Rovere) anzuknüpfen. Die von den Gurten abgeteilten, durch die Medaillongruppen in wechselndem Rhythmus schmaler und breiter gestalteten Felder der Deckenmitte enthalten die Geschichten der Genesis, von der Welterschöpfung bis Noah. Der ganze Organismus dieser gemalten Scheinkonstruktion aber bringt den Aufstieg vom Schweren zum Leichten, von architektonischer Gebundenheit zu freiem Leben fast allein durch die verschiedene Verwendung der menschlichen Gestalt zu sinngemäßem Ausdruck; sie wird hier zum erstenmal in der neueren Kunst als Symbol konstruktiver Kräfte eingeführt, sie belebt auch als einziges Motiv gleichsam einer neu erdachten Ornamentik die im Aufbau nicht mitsprechenden, mehr füllend gedachten Teile. So sind in den auslaufenden Zwickeln



Abb. 272 Der Prophet Jeremias Von Michelangelo

unter den Fußschemeln der Throne sehende Putten angebracht, welche Tafeln mit den Namen der Propheten und Sibyllen tragen, und die Eckstücke der Zwickel neben den Thronen füllen bronzefarbene, nackte Männergestalten. Wo sich aber im architektonischen Aufbau wieder eine selbständige Fläche ergibt, wie in den Stichkappen und den Lünetten über den Fenstern, da erweitert sich das Figurenornament zur Gruppe: in den Stichkappen pyramidal zusammengeordnete, lagernde Gestalten, in den Lünetten beiderseits von einer aufgerichteten Namentafel miteinander korrespondierende Sitzfiguren; auch hier bestimmt wesentlich die Form der architektonisch umrahmten Fläche den Charakter der Erfindung. Die vier größeren Eckzwickel

des Gewölbes endlich sind wieder zu historischen Darstellungen benutzt, die sich ergänzend in den gedanklichen Zusammenhang des Ganzen einfügen.

Denn in diesem scheinbar so komplizierten, überwiegend von tektonischen Gesichtspunkten bestimmten Organismus stand doch der sachliche Inhalt dem Künstler in vorderster Reihe; das beweist schon die Art, wie die ganze Scheinkonstruktion nur als Rahmenwerk, als Mittel zur Gliederung und Gestaltung eines an sich bedeutsamen Bildstoffes behandelt wird. Jedes Zentrum des eigentlichen Bildwerks, die Kolossalfiguren wie die historischen Gemälde und die seitlichen Felder, hat seinen eigenen Augenpunkt, der den Inhalt bequem und deutlich aufzunehmen gestattet; jeder Versuch, etwa mit der Untensicht der Decke Ernst zu machen, wie es Melozzo getan hatte, bleibt ausgeschlossen. Ja, dem Betrachter der mittleren Bilderfolge ist ein ganz bestimmter Standpunkt angewiesen, von dem aus er sie als Ganzes aus der Umgebung herauslesen muß, nämlich der Platz am Haupteingang der Kapelle: hier rollt sich dem Auge der vollständige Bilderstreifen

entgegen, während alle anderen Teilstücke einen fortgesetzten Wechsel des Standortes verlangen, nur durch das Band inhaltlicher Zusammengehörigkeit verknüpft. Und dieser Inhalt schließt lückenlos an das von den älteren Wandmalereien des 15. Jahrhunderts festgelegte Programm an. Wenn dort an den Wänden noch ganz im Sinne mittelalterlicher Kunstübung Moses und Christus, Alter und Neuer Bund in Parallele gesetzt werden und die Papstgestalten an den Fensterwänden den Blick hinüberlenken zur gegenwärtigen Kirche, so führen nun die Hauptbilder der Decke zurück bis zur Schöpfungstat Gottes und die dazwischen verteilten Sibyllen und Propheten verkörpern — wiederum im Anschluß an den Bilderkreis des Mittelalters — die Existenz des messianischen Gedankens im Judentum und im Heidentum. Die Eckzwikel aber enthalten jene vier Ereignisse aus dem Alten Testament — die Aufrichtung der ehernen Schlange, die Bestrafung Hamans, die Taten Judiths und Davids — die von jeher als die lebendigen Beweise der immer hilfsbereiten Kraft Gottes, der sein Volk in der Not nicht verläßt, aufgefaßt worden waren. Endlich wollen die Gestalten in den Kappen und Lünetten — das zeigen die Namen auf den Inschrifttafeln — an den Stammbaum Christi erinnern, der sein Geschlecht bis auf den Patriarchenvater Abraham zurückführt; sie sind also gleichfalls als historische Erscheinungen gedacht, obschon hier, im Ausklang der ganzen vielgliedrigen Komposition, die Phantasie des Künstlers freier mit ihrem Stoffe spielt und aus diesen langen Reihen schemenhafter Existenzen allgemeinere Bilder des menschlichen Lebens gestaltet. Alle größeren Flächen also sind in diesem einzigartigen Werke zwar der schildernden Flächenkunst der Malerei unter den eigensten Bedingungen ihres Schaffens zur Betätigung überlassen; was dazwischen liegt, dient der Organisation des Aufbaus und wird mit einer Gestaltenwelt bevölkert, die, ohne Anknüpfung an geschichtliche Verhältnisse, der Phantasie entsprungen ist: hierher gehören die Putten, die Karyatidenpaare, die bronzenen Zierfiguren in den Dreiecken und endlich die „Sklaven“. Es ist, wie nicht anders zu erwarten war, ein Vorklingen plastischer Formgedanken in der ganzen Schöpfung zu konstatieren. Denn mitten aus den Plänen und Entwürfen zu einem großen Skulpturwerk wurde Michelangelo zu dieser Arbeit berufen; alle die plastischen Gedanken, die er in Marmor nicht aussprechen durfte, dringen jetzt in Malerei ans Licht, das Statuenheer des Juliusdenkmals (vgl. S. 256) bevölkert die Decke der Sixtinischen Kapelle. Die Propheten sind aus derselben Empfindungswelt entsprungen wie der Moses, tektonisch gebundene, nackte Gestalten verrichten ähnlichen Dienst wie die „Gefangenen“ dort; die Gelegenheit zur Darstellung des jugendlich männlichen Körpers in allem Reiz der Bewegung und Anspannung, wie im Florentiner Schlachtkarton, wurde auch hier, in den „Sklaven“, gesucht und gefunden.

Trotzdem ist die Sixtinische Decke auch als malerische Leistung ein Meisterwerk und beweist, daß Michelangelo das Ausdrucksmittel der Farbe zu den ihm genehmen Wirkungen mit voller Sicherheit anzuwenden verstand. Freilich nicht in dem Sinne der weichen Tonmalerei Lionardos. Das Eingehen auf den malerischen Reiz der Natur verschmäht er, seine Bäume, sein Himmel sind nur Andeutungen der wirklichen Erscheinung; Glut und Fülle des Kolorits als solchen strebt er nicht an. Wohl aber stellt er mit vollem Bewußtsein die farbige Disposition des Ganzen in den Dienst des großartigen Rhythmus, der sein Werk erfüllt, und weiß die koloristische Einzelbehandlung kraft- und reizvoll zu beleben. Die dunkle Färbung der Nebenfelder — Grün in den Dreiecksausschnitten neben den Thronsesseln, Violett und Bronze in den Medaillons — und die von den lokalen Lichtverhältnissen bedingte Überschattung der Gemälde in Lünetten und Stichkappen schließen diese Teile von selbst zu einem einheitlichen Rahmen zusammen, aus dem sich in kühlen, hellen Tönen die Hauptreihen herausheben, die den Blick immer zuerst auf sich lenken werden: die Genesisbilder und die sitzenden Kolossalgestalten.



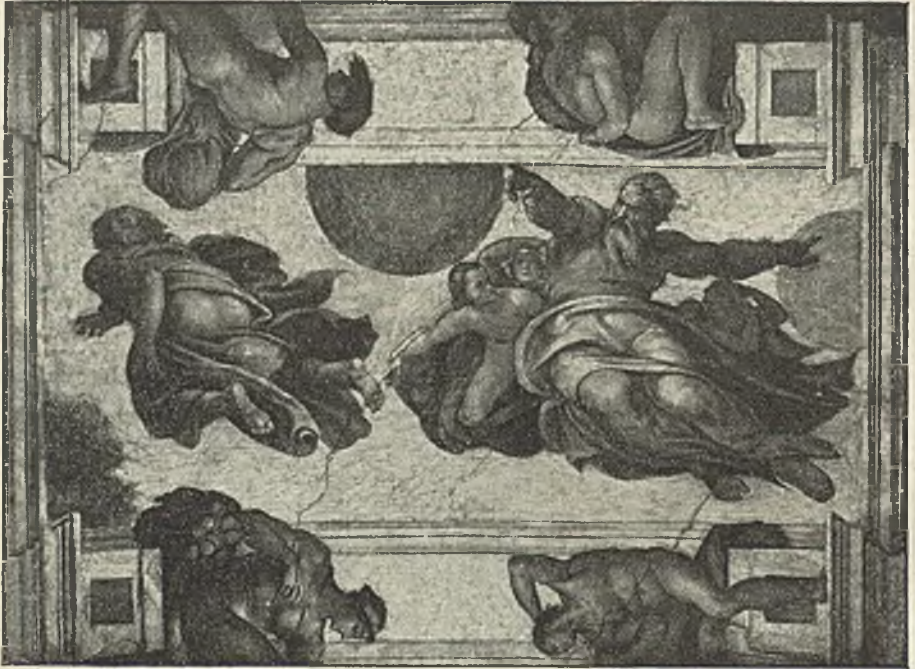


Abb. 273 Der zweite Schöpfungstag Von der Decke der Sixtinischen Kapelle

Die Reihe der Genesisbilder beginnt an der Altarseite mit dem ersten Schöpfungstage: Gott-Vater scheidet das Licht von der Finsternis. Aus dem Gewölk hervortauchend, das seine Füße noch umhüllt, in weiten, wallenden Gewändern, hebt er Kopf und Arm mit gebietender Bewegung empor und das Chaos ordnet sich. Im zweiten Felde (Abb. 273) schwebt er von Engeln begleitet einher und weist mit majestätischer Gebärde Himmel und Erde ihren Platz an. Und in demselben Bilde sehen wir ihn noch einmal von rückwärts, als wenn er mit Sturmeseile an uns vorbeigesaust wäre, wie er nun mit leichter Handbewegung Bäume und Kräuter auf der Erde aufgehen läßt. So seltsam diese doppelte Erscheinung anmulet, sie gestaltet doch erst den Eindruck einer wahrhaft unbeschränkten Bewegung im Raume. Im dritten Felde schwebt er wieder majestätisch langsam einher, mit ausgebreiteten Händen die Fülle des Tierlebens in den Wassern und auf Erden hervorruhend. Dann folgt die Schöpfung des Menschen: am Rande der Erde ruht Adam, und von einer Engelwolke getragen naht sich ihm Gott; von dem Finger seiner ausgestreckten Hand springt gleichsam der Lebensfunken hinüber in die Gestalt des Menschen, daß seine starren Glieder anfangen, sich zu regen (Abb. 274). Vor Eva aber, die aus der Seite des Mannes sich erhebt, ein tüppiges, blühendes Weib, steht Gott wie ein liebevoller Vater, in den Mantel gehüllt, und spricht in milder Bewegung sein „Werde!“ — In diesen Bildern hat Michelangelo den erhabensten Vorstellungen der Menschheit eine Gestalt gegeben, wie sie vorher und nachher keinem zweiten Meister gelungen ist. Die folgenden Geschichten aus dem Leben der ersten Menschen lassen eher einen Vergleich mit anderen Schöpfungen zu. Das sechste Feld vereinigt Sündenfall und Vertreibung aus dem Paradiese, geschieden durch den verhängnisvollen Feigenbaum, um den sich die Schlange windet, auch sie in einen weiblichen Oberkörper auslaufend; die psychologische Charakteristik ist von treffender Schärfe, aber es berührt seltsam, das Paradies wie eine steinerne

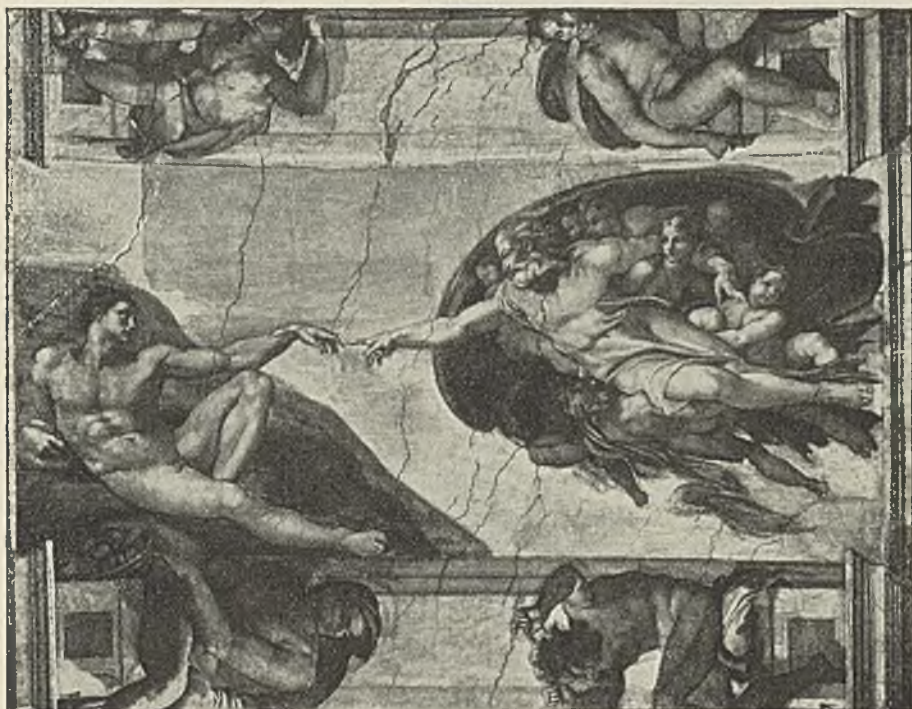


Abb. 274 Die Erschaffung Adams Von der Decke der Sixtinischen Kapelle

Öde dargestellt zu finden. Dann folgen, in leichter Verschiebung der historischen Reihenfolge, die Sintflut — mit großartigen Gruppen verzweifelt ringender Menschen — und das Dankopfer und die Schande Noahs. Es ist kein Zweifel, daß diese inhaltlich letzten Darstellungen zeitlich zuerst ausgeführt worden sind: der Maßstab der Figuren ist noch kleiner, die Kompositionsweise reliefartig befangen, und die Sintflut steht in sichtlichem Zusammenhange mit Michelangelos letztem Florentiner Werk, dem Schlachtkarton. Vom Sündenfall an werden nicht bloß die Dimensionen der Gestalten größer, auch innerlich hebt sich seine Kunst immer höher und freier und wird immer malerischer. Man braucht nur die Schöpfungsbilder mit dem Opfer Noahs zu vergleichen, um inne zu werden, wie der Meister im Verlauf der Arbeit selbst gewachsen ist. Das zeigen auch die historischen Bilder in den Eckzwickeln: wie ungezwungen fügt sich die bewegte und figurenreiche Erhöhung der ehernen Schlange in den schwierigen Dreiecksraum, während die Enthauptung Goliaths noch einfach und etwas steif aus der Senkrechten auf der Wagerechten aufgebaut ist!

Michelangelo begann also mit der Ostseite der Decke, dies gilt auch für die Sibyllen und Propheten und die dekorativen Figuren ihrer Umgebung: schrittweise vergrößert sich nach dem Ende hin die Auffassungsweise, wird die Komposition reicher, lebendiger, malerisch bewegter. Welcher Gegensatz zwischen der stillen Beschaulichkeit des lesenden Propheten Zacharias (Ostwand) und dem Jonas (Westwand), der, soeben dem Rachen des Meerfisches entstieg, sich in kühner Streitgebärde hintenüberwirft, um mit Gott weiter zu disputieren! Zwischen diesen Polen entfaltet sich im Gewande erhabenen Sehertums ein bewundernswerter Reichtum geistiger Charakteristik: eifriges Forschen in den Büchern der Weissagung, göttliche Inspiration, prophetische Verkündigung, zelotisches Eifern, tiefste Trauer



Abb. 275 Sklave von der Decke der Sixtinischen Kapelle

rein körperlicher Aktion und jugendlicher Formvollendung. „Unter ihnen stehen die schönsten männlichen Körper, die Michelangelo je gemalt hat.“ Von ruhig und symmetrisch bewegten Figuren schreitet die Erfindung fort zu kontrapostisch verwickelten Motiven, die in starker Verkürzung gegeben werden (Abb. 275, 276). Ein ungeheurer Reichtum an Formanschauung ist hier voll Liebe zur Sache ausgebreitet, zwischen die ehrwürdigen Geschichten und Gestalten der jüdisch-christlichen Welt schieben sich leichte Spiele der Phantasie voll antiker Sinnenfreude und Lebensfülle.

Die Stichkappen und Lünetten wurden erst gemalt, einige Zeit nachdem der mittlere Teil der Decke enthüllt worden war. Schon dies macht begreiflich, daß die Stimmung im allgemeinen hier eine andere ist: ruhiger, verklingend, fast idyllisch. Das Thema der „Vorfahren Mariä“ gab nur den Anschlag, die Ausführung leitet weit ab zu den Intimitäten des häuslichen und Familienlebens. Denn wie in den Lünetten Frau und Mann, oft mit den Kindern, in mannigfacher Beschäftigung und Stimmung einander gegenüber sitzen, so vereinigen die Gruppen der Stichkappen

sind in markigen Zügen gekennzeichnet. Als äußeres Hilfsmittel der Darstellung war fast nur das Hantieren mit Büchern oder Schriftrollen gegeben, die beiden Genien oder Engel, die Michelangelo nach dem Vorgange Giovanni Pisanos hinzufügt, bleiben ein untergeordnetes Motiv; es ist die Größe und Macht der Persönlichkeitsschilderung, welche diese Gestalten so tief in dem Gedächtnis aller Zeiten haften ließ, am tiefsten unter den Frauen wohl die Erythräische Sibylle (vgl. die Kunstbeilage) in ihrer ruhigen Klarheit und Vornehmheit, unter den Männern Jeremias, in dessen gewaltiger Gestalt der Zusammenbruch aller Hoffnungen erschütternd zum Ausdruck kommt.

Nach diesen geistig bewegten Gestalten bieten die benachbarten Sklaven dem Auge Erfrischung und Erholung durch den Anblick



Abb. 276 Sklave von der Decke der Sixtinischen Kapelle



### Die Erythräische Sybille

aus Michelangelos Deckengemälden in der Sixtinischen Kapelle im Vatikan zu Rom  
(nach Originalaufnahme)

die Familie in Abspannung, Ruhe und Schlaf. Es sind Existenzbilder, in großen Zügen hingeworfen, leichte Randverzierung gleichsam zu den heroischen Darstellungen der Decke, aber doch im einzelnen mit einer überraschenden Fülle prägnanter Beobachtung und Wirklichkeitsschilderung ausgestattet, nicht ohne Innigkeit und Spuren grimmigen Humors.

Fast ein Menschenalter später (1535—41) malte Michelangelo in der Sixtinischen Kapelle das jüngste Gericht. Er zerstörte nicht bloß die Arbeiten des 15. Jahrhunderts, sondern

auch zweieiner eigenen Lünneten an der Altarwand, um Raum für das Fresko zu schaffen, das vom Sockel bis zur Decke hinauf die ganze

Wandfläche einnimmt. Die künstlerische Einheit der Raumdekoration erschien ihm nun geringwertig gegenüber der Kolossalität des einen Werkes, das selbst jeder architektonischen Disposition entbehrt; ausschließlich durch die Kunst der Massengruppierung suchte Michelangelo die ungeheure Fläche zu beherrschen — ein selbst für ihn vergebliches Unter-



Abb. 277 Der Weltenrichter aus dem Wandbilde des Jüngsten Gerichts

fangen, zumal er, entgegen allem kirchlichen Brauch, auf die gewohnte Ordnung des himmlischen Staates verzichtete und außer Maria alle Figuren nackt bildete; die heute sichtbaren Gewandfetzen und Draperien, die zusammen mit dem Staub und Schmutz der Jahrhunderte dazu beigetragen haben, den einheitlichen Eindruck des gigantischen Werkes zu vernichten, sind erst eine Zutat späterer Prüderie. Bewundernswert bleibt trotzdem die Klarheit des Aufbaus, die gewaltige Kraft der Schilderung, die Meisterschaft der Einzelgestaltung. Der in der Mitte auf Wolken thronende Weltenrichter (Abb. 277) wird umgeben von den Gestalten der Apostel und Märtyrer, aber nicht in ruhiger Majestät, sondern

erfüllt von der Leidenschaft der Vergeltung, gleichsam Rache heischend, drängen sie sich um ihn und weisen die Werkzeuge ihres Leidens, und im oberen Abschluß tragen stürmisch durch die Luft heransausende Engel die Marterinstrumente Christi herzu. Dieser selbst ist nicht der Gott der Liebe, sondern des Zorns; nicht den Erlösten wendet er sich zu, die vom Posaunenchor der Engel erweckt aus den Gräbern erwachen und langsam emporschwebend sich mit den Scharen der Seligen vereinigen, sondern den Verdammten: mit leidenschaftlicher Gebärde schleudert er sie zurück in die Tiefe. Und das verzweiflungsvolle Ringen der rettungslos Versinkenden findet seinen Schlußpunkt endlich in dem erschütternden — aus Dante entnommenen — Bilde des Charon, der mit harten Ruderschlägen die Zögernden aus seinem Nachen treibt, dem in kalter Ruhe wartenden Fürsten der Unterwelt zu. Wenn es auf der Seite der Erlösten nicht an zarten und rührenden Gruppen fehlt, überwiegt doch die Stimmung der Verzweiflung; vor dem Donnerwort des Weltenrichters erzittern die Heiligen, und scheu wendet selbst Maria ihr sonst so huldreiches Antlitz ab.

Michelangelo malte das Jüngste Gericht, nachdem er jahrzehntelang nur als Plastiker und Architekt tätig gewesen war; die Fresken, die er auf Geheiß des Papstes bald darauf in der neuerbauten Capella Paolina des Vatikans ausführte, sind fast ganz zugrunde gegangen: es ist kein Wunder, daß die plastische Anschauung in diesem Werke die malerische in weit höherem Grade überwiegt, als dies bei den sixtinischen Deckenbildern der Fall gewesen ist. Er war — bei aller staunenswerten Schöpfungskraft, die ihn nicht verließ — alt und durch ein hartes Schicksal gebeugt, wenn auch gerade in diesen Jahren die Freundschaft mit der edlen Vittorio Colonna, der Witwe des Marchese Pescara, einen verklärenden Schimmer über sein Leben warf, wie beider Dichtungen uns bezeugen. Aber diese Freundschaft selbst erwuchs auf dem Grunde inniger Gemeinschaft des Glaubens. Eine vertiefte Strömung religiösen Eifers durchzog, als natürliche Reaktion gegen die voraufgegangene heidnische Glaubenslosigkeit, damals die geistig hervorragenden Kreise Italiens und gewann unter Papst Paul III. (1534—49) auch in der Kirche bestimmenden Einfluß. Unter seinem Pontifikat wurden (1540) der Jesuitenorden und die Inquisition gestiftet, und das Tridentinische Konzil (seit 1545) begründete die Restauration des alten Kirchenglaubens. Etwas von dieser Stimmung der Zeit kommt auch in Michelangelos Jüngstem Gericht und in seinen Bildern der Bekehrung Pauli und der Kreuzigung Petri in der Paulinischen Kapelle, den einzigen Heiligengeschichten, die er gemalt hat, zum Ausdruck. Die Gruppe der Kreuzabnahme (vgl. S. 262) und, wie seine Zeichnungen bezeugen, eine Komposition der Kreuzigung beschäftigten ihn in diesen Jahren; 1547 übernahm er „um Gottes Willen“ den Bau von St. Peter (vgl. S. 46), das Werk seiner letzten Jahrzehnte. Als er 1564 starb, war eine neue Zeit heraufgekommen, für welche die Ideale der Renaissance kaum noch Geltung hatten.

Michelangelo hat auch in der Malerei keine Schüler gehabt, sondern nur Nachahmer, und die äußerliche Aufnahme seiner Manier führte rasch zu ärgstem Verfall. Unter den Malern, die ihm in Rom nahestanden, soll der Venezianer *Sebastiano del Piombo* zuweilen nach Zeichnungen und Entwürfen des Meisters gearbeitet haben, doch bleibt er im wesentlichen seiner Kunst der heimatischen Schule zugehörig. *Daniele da Volterra*s († 1566) pathetische Kreuzabnahme in S. Trinità de' Monti zu Rom mag gleichfalls nicht ohne solche Beihilfe entstanden sein. Der begeistertste Verehrer des Meisters war *Giorgio Vasari* (1511—74), der infolge des großen Einflusses, den er durch seine vielseitige Tätigkeit als Architekt, Maler und Kunstschriftsteller, sowie durch die von ihm (um 1561) gestiftete Zeichenakademie in Florenz ausübte, als der eigentliche Begründer des michelangelesken Manierismus betrachtet werden muß. Seine großen Freskenzyklen im Palazzo Vecchio, in der

Sala regia des Vatikans und in der Cancelleria sind voll hohler und kalter Nachahmung. Besser, weil auf eigenem Studium der Natur beruhend, sind seine Bildnisse. Das gleiche gilt von dem Liebling des damaligen florentinischen Hofes, *Angelo Bronzino* (1511—74), der die Geschmacklosigkeit seiner Historienbilder durch vortreffliche repräsentative Porträts wettmacht (Abb. 278). Die kühle Vornehmheit des Hoftons ist darin mit strenger Zeichnung und klarer Färbung vereint. In Rom vertraten namentlich als Freskomaler die Brüder *Taddeo* († 1569) und *Federigo Zuccaro* († 1609) diese Richtung, die sich unter dem Eindruck der großartigen Formen und kühnen Gedanken Michelangelos ohnmächtig windet bis zum völligen Verlust der eigenen schöpferischen Kraft. Man prahlte mit der gewaltsamen Stellung und Muskulatur der Gestalten, ohne ihnen die bewegende Seele einhauchen zu können; man gefiel sich in riesigen Kompositionen und in beispielloser Schnellmalerei; ohne die unerschöpfliche Phantasie und alles bezwingende Kraft des Meisters zu besitzen.

Alle diese Maler äfften Michelangelo nach, ohne in das Wesen seiner Kunst einzudringen. Ihm richtig verstanden und von ihm, wie von allen, die bis dahin Großes geschaffen, gelernt hat nur ein einziger Künstler, sein jüngerer Nebenbuhler am päpstlichen Hofe: *Raffael*.



Abb. 278 Porträt des Bartolommeo Pauciatichi von Angelo Bronzino in den Uffizien

### c) Raffael und seine Schule<sup>1)</sup>

Raffael ist der jüngste der großen Maler der italienischen Hochrenaissance und der einzige Nichtflorentiner unter ihnen, wenn er auch die für seine spätere Entwicklung entscheidenden Jahre in der Kunststadt am Arno verlebt hat. Doch blieben wesentliche Züge des Kunstcharakters seiner umbrischen Heimat, kindliche Reinheit und schwärmerische Innigkeit des Empfindens ihm stets zu eigen und trugen nicht wenig dazu bei, seinem Schaffen jene bezaubernde Lebenswürdigkeit zu verleihen, die ihm die Bewunderung der ganzen Welt eingebracht hat. In weit höherem Grade, als Lionardo oder gar Michelangelo, ist Raffael eine

<sup>1)</sup> *J. D. Passavant*, Raphael von Urbino. 2. (französische) Ausgabe. Paris 1860. — *A. Springer*, Raffael und Michelangelo. 3. Aufl. Leipzig 1895. — *H. Grimm*, Leben Raphaels. 4. Aufl. Stuttgart 1903. — *G. Gronau*, Raffael. Des Meisters Gemälde in 275 Abbildungen (Klassiker der Kunst, I, 4. Aufl.). Stuttgart 1909.

anschmiegsame Natur; er hat den verschiedensten Einflüssen sich voll hingeeben und in keiner Periode seines Lebens einen Stil entwickelt, in dem nicht die höchsten Gedanken anderer Künstler mit zu Worte kämen. Aber seine Werke sind doch etwas anderes und weit mehr als etwa nur der Auszug aller feinsten Kräfte, welche ein Jahrhundert voll Naturbeobachtung und Schönheit hervorgebracht hatte. Es lebt in ihnen ein eigener, hoher Geist und aus so vielen bekannten Einzelwahrheiten wissen sie eine neue, höhere Gesamtwahrheit zu gestalten. Raffael tut seinen künstlerischen Aufgaben niemals Gewalt an, wie so häufig Michelangelo, er ordnet sich ihnen vielmehr unter, sucht zuweilen in harter, mühseliger Arbeit nach ihrer besten Lösung — und doch erscheint uns diese dann wie mühelos hingeworfen, harmonisch abgerundet, ja, meist erfährt das Thema eine überraschende Umgestaltung und Vertiefung von innen heraus. Den Grund hierfür können wir nur in dem Reichtum des Herzens finden, den Raffael besaß, und der ihm den psychologischen Tiefblick Lionardos, die stets machtvolle Größe Michelangelos aufwog. Die Wärme seiner Empfindung, die einfache Menschlichkeit seines Wesens bewahrte ihn vor den Fährnissen, die aus dem überwiegend formalen Charakter seines Schönheitsempfindens entstehen mußten: er erreicht in seinen besten Werken eine vollendete Harmonie der Form, ohne ins Kalte und Leere zu verfallen. Bis ans Ende bleibt er ein Strebender, und das Geschick, das ihn in der Blüte der Jahre, auf der Höhe seines Lebens und Schaffens dahinraffte, läßt seine Persönlichkeit wie eine Verkörperung der Schönheit, Anmut und Jugend im Gedächtnis der Welt fortleben. Er hat der Kunst unendlich viel gegeben, ohne ihr dafür irgend etwas nehmen zu müssen.

Als Sohn des Malers *Giovanni Santi* am Karfreitag des Jahres 1483 in Urbino geboren, verlebte *Raffaello di Santi* seine erste Jugend in diesem Apenninenstädtchen, das sein Beherrscher, Federigo da Montefeltre († 1482), zu einem anerkannten Sitz humanistischer Bildung erhoben hatte. Bedeutsamer, als der Unterricht des früh (1494) verstorbenen Vaters oder des *Timoteo Viti* (vgl. S. 231) und dessen Werkstattgenossen *Meleto*, mögen für seine Jugendentwicklung<sup>1)</sup> die Eindrücke der Bauten und Bilder gewesen sein, welche Künstler wie *Luciano da Laurana* (vgl. S. 31), *Melozzo da Forlì* (vgl. S. 198) u. a. dort geschaffen hatten. Doch wissen wir über seine Jugend, die er bis 1499 etwa in der Heimatstadt verbracht haben wird, überhaupt nichts Sicheres; von da ab war er jedenfalls bis 1504 in Perugia Geselle des damals auf der Höhe seines Ruhmes stehenden *Pietro Perugino* (vgl. S. 204). Daß er hierbei auch mit dem häufig als Mitarbeiter seines Meisters tätigen *Pinturicchio* (vgl. S. 208) in engere Beziehungen trat, ist an sich wahrscheinlich<sup>2)</sup> seine Teilnahme an bestimmten Werken desselben aber lebhaft umstritten. Im übrigen zeigen die sicheren Arbeiten Raffaels, die aber erst dem Ende dieser Frühzeit angehören (1503/04), wie er ganz im Stile Peruginos tätig, doch innerlich über diesen hinausgewachsen und die bestimmte Manier desselben durch feinere Empfindung und schärfere Durcharbeitung selbsttätig weiter zu entwickeln bestrebt ist. Der Christus am Kreuz (Sammlung L. Mond in London), die Krönung Mariä (Vatikan) und die Vermählung Mariä (sog. „Sposalizio“, von 1504, Brera in Mailand) sind hierfür bezeichnend. Letzteres Bild (Abb. 279) bleibt durch den Vergleich mit der in den Grundzügen übereinstimmenden Darstellung desselben Vorgangs auf einem Gemälde im Museum zu Caen (entweder von Perugino selbst oder, wie man neuerdings annimmt, von einem Schüler *lo Spagna*) besonders lehrreich. Das überragende Verständnis in der Anordnung, in der Belebung und Beseelung der einzelnen Gestalten, namentlich auch der Köpfe, ja schließ-

<sup>1)</sup> *W. Koopmann*, Raphael-Studien. Marburg 1895. Dagegen *W. v. Seidlitz*, Raphaels Jugendwerke. München 1891.

<sup>2)</sup> *A. Schmarsow*, Raphael und Pinturicchio in Siena. Stuttgart 1880.



lich selbst in der Form des den Hintergrund bildenden tempelartigen Zentralbaues, ist ganz augenscheinlich.

Im Jahre 1504 begründete Raffael seine eigene Werkstatt in Florenz, und nun begann eine Zeit angestrebten Schaffens, deren Bedeutung für ihn in der Überwindung der umbrischen Schulmanier durch den Anschluß an die auf kräftigere Lebensfülle und Charakteristik ausgehende Florentiner Kunst beruhte<sup>1)</sup>. Äußere Nachwirkungen bekannter Florentiner Kunstwerke, wie die Aufnahme eines Brunelleschischen Architekturmotivs in der *Madonna Ansidei*, die Anlehnung an Donatellos Relief des Drachenkampfes in einem Bildchen des heiligen Georg, an Fra Bartolommeos „Jüngstes Gericht“ in dem (1505 begonnenen) Fresko der Dreieinigkeit mit Heiligen des Camaldulenserordens in S. Severo zu Perugia besagen hierfür nicht viel; weit tiefer gehen die Anregungen, welche die Madonnen Luca della Robbias ihm gegeben haben, und von entscheidendem Einfluß wurde für Raffael das Studium Lionardos da Vinci. An seinen Werken vor allen lernte er die neue Art, in geschlossenen Gruppen zu komponieren, dem Schauplatz den Eindruck räumlicher Tiefe zu geben, die Gestalten in seelischen Kontakt zu bringen, die Natur ohne konventionelle Brille anzuschauen. Nach dem Karton von Lionardos *Reiterschlacht* hat Raffael skizziert, seine *Porträts eines Ehepaares*, wahrscheinlich mit Unrecht Angelo und Maddalena Doni genannt (Palazzo Pitti) sind im Arrangement durch das Bildnis der *Monalisa* beeinflusst. Am deutlichsten kommt die Art, wie Raffael unter der Anregung Lionardos sich künstlerische Probleme stellt und sie löst, in seinen *Madonnenbildern* zum Ausdruck. Die Reihe dieser Darstellungen, die den Künstler zum Liebling aller Schönheitsempfindenden Seelen gemacht haben, beginnt bereits in seiner peruginesken Periode; die



Abb. 279 Vermählung Mariä von Raffael

<sup>1)</sup> G. Gronau, *Aus Raphaels Florentiner Tagen*. Berlin 1902. — Vgl. hierzu auch J. Strzygowski, *Das Werden des Barock bei Raphael und Correggio*. Straßburg 1898.



Abb. 280 Madonna del Granduca von Raffael

Madonna del Granduca (Abb. 280 [Pittigalerie]) und die Madonna Connestabile (St. Petersburg) sind – abgesehen von einigen mehr schülermäßigen Leistungen – noch ganz unbrüchlich in ihrer innigen, doch fast zaghaften Schlichtheit. Das einfache Thema der Mutter mit dem Kinde, zumeist als Halbfiguren, wird dann mit stärkeren Akzenten behandelt in einigen Bildern, unter denen die Madonnen aus dem Besitz der Tempi (München), Colonna (Berlin) und in der Galerie Bridgewater (London) vor allem genannt werden müssen: die Mutter preßt den Knaben zärtlich an sich oder schaut lächelnd auf sein kindliches Spiel, das bis zu wildem Sichherumwerfen auf ihrem Schoße geht. Dem größeren Reichtum der Motive entspricht die größere Lebhaftigkeit der Bewegungen und der schärfere Kontrast der Richtungsachsen. Mit der Madonna del Cardellino (Uffizien), zu der die Belle

Jardinière (Louvre) und die Madonna im Grünen (Wien) gehören, tritt das Problem der eigentlichen Gruppenbildung auf; durch Hinzunahme des kleinen Johannesknaben wird ein Gegenspiel zwischen drei Figuren erzeugt, dessen Lösung ganz im Sinne von Lionardos Grottenmadonna (vgl. S. 269) durch streng pyramidalen Aufbau erfolgt (Abb. 281). Noch künstlich in die Dreiecksform gepreßt erscheint die ganze heilige Familie auf der Madonna Canigiani (München). Den Schluß dieser Entwicklungsreihe bezeichnen die bereits in Rom entstandene Madonna Alba (St. Petersburg) und die Madonna della Sedia (Pittigalerie), bei denen schon die Rundform das Streben nach höchster Konzentration des plastischen Reichtums an Bewegungsmotiven andeutet. Man vergleiche sie mit der Madonna Connestabile, um den ungeheuren Fortschritt, den Raffael binnen höchstens einem Jahrzehnt in der Kunst der Belebung einer Fläche gemacht hat, zu ermessen. Und zugleich damit war seine Beherrschung der körperlichen Form, die Vertiefung des Ausdrucks, das Gefühl für den schönheitsvollen Zusammenklang der Linien stetig gewachsen: an dem Madonnen-thema ist Raffael recht eigentlich zum freien Künstler herangereift.

Größeren Aufgaben, die sich dem jungen Meister nicht so zahlreich boten, stand er noch mit einiger Befangenheit gegenüber. Das unvollendet gebliebene Altargemälde der Madonna del Baldacchino (Pittigalerie) zeigt ihn auf den Spuren Fra Bartolommeos, dessen großzügiges Pathos auch in anderen Madonnenbildern allmählich anzuklingen beginnt. Abschluß und Höhepunkt der Florentiner Lehrzeit aber bildete im Sinne des Künstlers gewiß seine Grablegung Christi

(Galerie Borghese), ein bereits in Perugia in Auftrag erhaltenes Altargemälde, das 1507 vollendet wurde (Abb. 282). Des historischen Stoffes ist der umbrisch erzogene Maler, das lehren uns deutlich die zahlreich erhaltenen Vorstudien, nur mit Anstrengung Herr geworden. Zuletzt hat der Eindruck von *Montegnas* Kupferstich (vergl. S. 220) die Komposition bestimmt, während die plastische Schärfe in der Gestaltenbildung und manche Einzelzüge auf das Studium Michelangelos hinweisen: ohne die Gruppe der Pietà hätte die Hauptkomposition, ohne das Rundbild der heiligen Familie (vgl. S. 275) die Nebengruppe rechts nicht ihre jetzige Form erhalten.

Wahrscheinlich durch den Einfluß seines Landsmannes und Verwandten *Bramante* (vgl. S. 44) erhielt Raffael die ehrenvolle Berufung in den Dienst des Papstes nach Rom, der er im Laufe des Jahres 1508 gefolgt sein muß; im Herbst ist er bereits an der ihm gestellten Aufgabe tätig, einige Zimmer (Stanze, Camere) des Vatikans mit Fresken zu schmücken. Es sind drei gewölbte Räume mäßigen Umfangs mit einem daranstoßenden größeren Saal im oberen Stockwerk des älteren, von Nikolaus V. (1447—53) erbauten Teils des päpstlichen Palastes. Raffael begann (1508—11) mit dem mittleren Raum, der Stanza della Segnatura, so genannt, weil hier später die päpstlichen Bullen signiert zu werden pflegten; wahrscheinlich war sie ursprünglich zur Aufstellung der päpstlichen Privatbibliothek bestimmt, so daß hieraus sich die Disposition der Gemälde bestimmte<sup>1)</sup>. Andere Maler (*Sodoma*, *Perugino*, *Bald. Peruzzi*) hatten mit der Ausschmückung der Räume bereits begonnen, und Raffael ließ ihre Deckenmalereien größtenteils stehen; in der Stanza della Segnatura fügte er der Decke hauptsächlich die großen *Rundmedaillons* mit den Gestalten der Theologie, Philosophie, Poesie und *Justitia* ein, die als Überschriften gleichsam zu den entsprechenden Wandgemälden gelten wollen. An der ersten Hauptwand (Abb. 283) ist die Theologie dargestellt, unter dem Namen der „Disputa“ weltbekannt, weil man früher meinte, hier eine wirkliche Disputation über das auf einem Altar stehende heilige Sakrament erblicken zu dürfen. In Wahrheit ist dieses Symbol nur gewählt als leicht verständlicher Mittelpunkt der beiden Welten, der himmlischen und der irdischen, die zusammen den Inhalt der Gottesgelehrsamkeit ausmachen. So baut sich über ihm die heilige Dreieinigkeit auf, Christus zwischen Maria und Johannes in der Mitte, ringsum schwebende Engel, und auf einem Wolkenhalbkreise, paarweis gereiht, die Vertreter des alten und des neuen Glaubens; auf dem irdischen Boden aber umgibt den Stufenbau



Abb. 281 Madonna mit dem Stieglitz von Raffael

<sup>1)</sup> *F. Wickhoff* im Jahrb. der kgl. preuß. Kunstsammlungen XVI, 1893, S. 49.

des Altars eine Versammlung von Lehrern und Führern der Kirche, nicht in strenger Majestät, sondern lebhaft bewegt und von geistigen Gegensätzen durchwogt. Raffael wollte hier so wenig wie in den späteren Fresken historische Gelehrsamkeit auskramen: nur ganz wenige Gestalten, wie die zunächst dem Altar sitzenden Kirchenväter, sind als bestimmte Persönlichkeiten gekennzeichnet; wo es ihm auf den Namen ankam, hat er ihn einfach in den Heiligenschein hineingeschrieben. Wohl aber ist die wohlgefällige Verteilung der Figuren auf der Fläche, die rhythmische



Abb. 282 Die Grablegung Christi von Raffael

Gliederung der Massen und die Organisation des Raumanzen hier zuerst von ihm mit einer Kunst und Freiheit behandelt worden, die über die Anregungen durch Lionardos Abendmahl und Anbetung der Könige hinaus ihn zu selbständiger Gestaltungskraft fortgeschritten zeigt. Die Umwandlung der eintönig nebeneinander sitzenden oder stehenden Figurenchöre, wie sie in den großen Wandmalereien des 15. Jahrhunderts auftreten, in ein wahrhaft „lebendes“ Bild voll des regen Scheins geistiger Tätigkeit, tiefsinnigen Forsogens, begeisterten Lauschens, heftiger Gegenrede ist in der Disputa vollzogen. Raffael hat in dieser Kunst der Massenbelebung nur einen Vorgänger: Donatello mit seinen

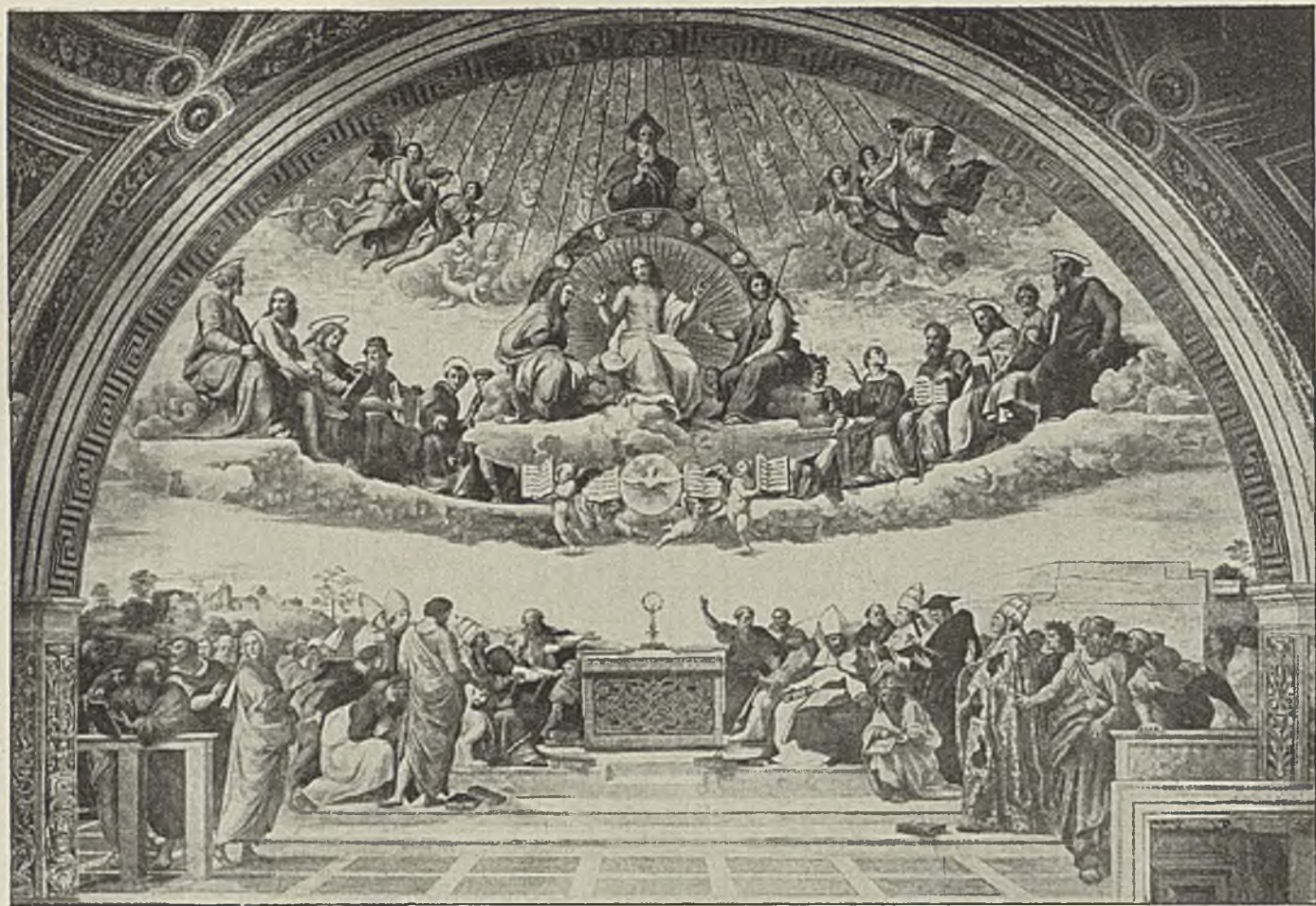


Abb. 293 Wandbild der Disputa von Raffael

Paduaner Reliefs, und er verdankt ihm in der Tat bis in Einzelheiten hinein vieles<sup>1)</sup> — aber was er von sich aus hinzubachte, ist das hohe Schönheitsgefühl, der feine Sinn für Harmonie und Anmut der Linienführung.

Das zweite Hauptbild, der Philosophie gewidmet, führt nach alter Tradition den Namen Schule von Athen, weil die mißverständlich historisierende Auffassung früherer Zeiten auch hier an eine Zusammenstellung der Hauptphilosophen des Altertums unter Führung von Platon und Aristoteles glaubte. In der Tat sind diese beiden in der Mitte — durch die Aufschriften ihrer Bücher — sowie Sokrates, Diogenes und wenige andere leicht verständlich charakterisiert; aber die überwiegende Menge bleibt auch hier namenlos, in den Dienst freier künstlerischer Komposition gestellt. Unübertrefflich schön ist Forschung und Lehre, Aufnehmen und Begreifen z. B. in der berühmten Gruppe der Geometer (rechts) charakterisiert, und gewiß scheint, daß die Gestalten auf der Höhe der Plattform mehr die analytische, die unteren Gruppen mehr die synthetische Seite menschlicher Denkarbeit zur Anschauung bringen. Aber das Wesentliche des Genusses, den die Schule von Athen jedem empfänglichen Auge bietet, beruht doch auch hier wieder auf der formalen Schönheit der Komposition, auf der Kunst, mit der die Gruppen verknüpft werden und ein Strom lebendiger Bewegung durch alle hindurchgeleitet erscheint. Im Gegensatz zur Disputa ist der Schauplatz ein einheitlicher, und die großartige, an Bramantes Entwürfe zur Peterskirche anknüpfende Architektur gibt ihm eine köstliche Wohlräumigkeit; die edle Schönheit dieser Hallen täuscht uns darüber hinweg, daß die ganze obere Hälfte des Wandfeldes inhaltlich nicht mitspricht. Die Architektur ist auch, ähnlich wie in Lionardos Abendmahl, benutzt, um die beiden Hauptgestalten herauszuheben: sie stehen gerade im Lichten des letzten Bogens, und alle perspektivischen Linien der Architektur führen auf sie hin. Sehr schön ist der Gegensatz des bewegten, in komplizierten Linien gestalteten Vordergrundes zu dem Hintergrunde, in welchem die ruhig stehenden Figuren überwiegen, noch feiner die Verknüpfung zwischen beiden durch die Auf- und Absteigenden auf der Treppe und die Art, wie ihnen in der Gruppe links ein labiles Gleichgewicht geschaffen wird. Als ein Meisterstück der Komposition in freier Entwicklung der künstlerischen Motive schöner, ruhiger Existenz und ihrer Verbindung zu einem wohlabgewogenen Gesamtbilde wird Raffaels Schule von Athen stets unübertroffen bleiben.

Die beiden anderen Wandbilder dieses Zimmers boten besondere Probleme durch das in die Bildfläche einschneidende Fenster; Raffael hat es in dem Bilde des Parnass (vgl. die Kunstbeilage), als des Versammlungsortes der Dichter, benutzt, um die Vorstellung eines Hügels zu erwecken, auf dessen Spitze Apollon, die Geigespielend, inmitten des Musenchors sich niedergelassen hat. Unter den Dichtern, die in zwangloser Gruppierung auf den Hängen verteilt sind, lassen sich Homer, Dante, Petrarca und durch Namensbeischrift Sappho erkennen. Bei der Darstellung der Jurisprudenz vermied Raffael die nochmalige Variation des Themas einer Gelehrtenversammlung und schnitt den Wandteil über dem Fenster ab für eine Gruppe der drei Allegorien von Stärke, Weisheit und Mäßigung, die sich mit der Gerechtigkeit zum Quartett der Kardinaltugenden vereinigen, während er auf den schmalen Seitenwänden die Einführung des geistlichen und des weltlichen Gesetzbuches in knappen, gut erzählten Zeremonialszenen darstellt.

Die Stanza d'Eliodoro (1512—14) hat ihren Namen von dem Hauptbilde, der wunderbaren Vertreibung des syrischen Feldherrn Heliodor aus dem Tempel zu Jerusalem. Auch die übrigen Darstellungen sind historischen Inhalts: sie schildern Ereignisse aus der Geschichte der Kirche, bei denen das Eingreifen Gottes ihr Rettung aus schwerer Gefahr brachte. Der Wechsel des Themas

<sup>1)</sup> W. Voege, Raffael und Donatello. Straßburg 1896.



Der Parnaß, Wandgemälde von Raffael  
Stanza della Segnatura des Valikans in Rom



• Abb. 284 Raffaels Wandbild der Vertreibung Heliodors



bedingt den Wechsel der Tonart: auf Versinnlichung des Moments und dramatische Kraft des Ausdrucks ist alles zugespitzt, an prägnantesten im Heliodorbilde (Abb. 284). Auch hier bildet eine Architektur — das Innere des Tempels — den Hintergrund — aber sie ist von schweren, gedrückten Verhältnissen, auf den malerischen Gegensatz zu dem Vordergrund hin komponiert, in dem die Lichterscheinung des vom Himmel gesandten Retters, eines Reiters in goldener Rüstung auf milchfarbenem



Abb. 285 Krugträgerin aus dem Wandbilde des Borgobrandes

Rosse, den Räuber ereilt. Diese Hauptszene ist mit unerhörter Kühnheit ganz nach rechts verlegt: die freie Mitte gibt der Phantasie des Betrachters die Anregung, die voraufgegangene rasche Entwicklung des Vorgangs nachzuempfinden. Links halten die um eine Säule gescharten Gruppen des Hintergrundes, in zwei auf das Postament gekletterten Figuren gipfend, dieser Hauptszene die Wage: zum erstenmal ist in einer Komposition die Diagonale zur Linie der Entwicklung gemacht. Fast verblüffend wirkt der feierliche Zug des Papstes — mit den Porträtzügen Julius' II. — der links vorn erscheint, ein schreiender Anachronismus, aber gewiß mehr als ein Lückenbüßer, denn Raffael hat dieses Motiv in dem nächsten Wandbilde, der Messe von Bolsena, wiederholt. Das Wunder der blutenden Hostie, durch das ein zweifelnder Priester zur Lehre von der Transsubstantiation bekehrt worden war, gab den Gegenstand der Darstellung. In die geistvoll um das einschneidende Fenster aufgebaute Komposition bringt die eherne Ruhe des als Zeuge des Wunders dargestellten betenden Papstes einen starken dramatischen Akzent. Den Eintritt einer mehr malerischen Richtung, der sich

durch Betonung des Lichtproblems und durch glänzendere Koloristik bereits in diesen beiden Fresken zu erkennen gibt, kennzeichnet am deutlichsten die Befreiung Petri an der zweiten Fensterwand. Der Vorgang wird in drei Szenen erzählt: über dem Fenster blicken wir durch ein Gitter in das von der Lichterscheinung des Engels erhellte Innere des Kerkers, rechts führt der Engel den Apostel an den schlafenden Wächtern vorbei, links sehen wir diese von einem Fackelträger aufgeweckt, wobei das Licht des Mondes die Beleuchtung noch komplizierter gestaltet. — Unbedeutender erscheint das vierte Fresko: Attila vor

Rom; es entstand nach 1513, denn der Papst trägt bereits die Züge Leos X., und selbst bei der Komposition scheinen teilweise die Schüler mitgewirkt zu haben.

Denn Raffael war im Laufe dieser Jahre am päpstlichen Hofe zu einer Stellung gelangt, wie sie kein Künstler vor ihm eingenommen hatte. Während Michelangelo nach Vollendung der Sixtinischen Decke durch seine Verpflichtungen für das Juliusgrab in Anspruch genommen war und bald darauf (1517) für lange Zeit nach Florenz ging, konzentrierten sich in Raffaels Hand allmählich alle Kunstunternehmungen Leos X.: er wurde 1514 Bramantes Nachfolger in der Bauleitung von St. Peter und im folgenden Jahre zum Aufseher über alle Aus-



Abb. 286 Petri Fischzug Wandteppich im Vatikan nach Raffaels Entwurf

grabungen antiker Gebäude und Statuen ernannt, wie sie damals zuerst in größerem Umfange vorgenommen wurden. Architektonische und gelehrte antiquarische Interessen, die dem Künstler bis dahin fremd geblieben, wurden ihm aufgedrängt; und doch heischten nicht bloß der Papst, sondern auch alle Großen der Welt und der Kirche immer neue Kunstwerke von seiner Hand. Zunächst entschied Leo X., daß die Malereien in den Stanzen fortgesetzt wurden: aber es lag im Sinne seiner Eitelkeit und Prunkliebe, daß das Programm für das nächste Zimmer (Stanza dell' Incendio 1514—17) eine rein persönliche Zuspitzung erfuhr: Ereignisse aus der Geschichte der übrigen Leopäpste sollten dargestellt werden, mit der offenbaren Tendenz einer Verherrlichung des regierenden. Solche Aufgaben konnten den Meister nicht mehr anziehen, und er hat sich damit begnügt, eine Reihe von Skizzen und

Studien zu entwerfen, nach denen seine beiden Schüler und Gehilfen, *Francesco Penni* und *Giulio Romano*, die Kompositionen zusammenstellten und ausführten<sup>1)</sup>. Daher selbst in dem Hauptbilde dieses Zimmers, dem Borgobrand, das Unzusammenhängende und zum Teil Widerspruchsvolle der Anordnung. Im übrigen macht sich hier am deutlichsten, in der Architektur wie in den Gestalten (Abb. 285), die vorwiegende Beschäftigung mit der Antike geltend. Noch ausschließlicher das Werk der Schüler sind die übrigen Fresken dieses Raumes; und vollends an den Wandbildern aus dem Leben Konstantins in dem angrenzenden Saale, die überhaupt erst nach seinem Tode in Angriff genommen wurden, hat Raffael kaum einen Anteil.

Leo X. wählte auch sonst, im Gegensatz zu dem klaren Blick Julius' II. für die Größe seiner Künstler, die Aufgaben, die er ihnen stellte, mehr nach Laune und augenblicklichem Bedürfnis. So wußte er auch seinen großen Monumentalmaler nicht besser zu beschäftigen, als mit Entwürfen zu Wandteppichen und mit der Dekoration eines Korridors. Die Teppiche sollten in Flandern gewebt werden und die unteren Wandflächen der Sixtinischen Kapelle verkleiden; daher wurden im Anschluß an den bereits vorhandenen Bildschmuck Ereignisse aus der Apostelgeschichte als Thema gewählt. Von den 1515—16 entstandenen Kartons haben sich sieben im South Kensington Museum erhalten, die danach ausgeführten Gewebe, unvollständig und beschädigt, im Vatikan (Galerie degli Arazzi), andere Exemplare in Berlin, Madrid, spätere Wiederholungen in Dresden. Mögen die Kartons, wie man neuerdings annimmt, fast ganz von *Francesco Penni* ausgeführt sein, in ihren Kompositionen kommt der Genius Raffaels, der Geist, den er seiner Umgebung einflößte, zum überzeugenden Ausdruck. Die beabsichtigte Weise der Herstellung zwang zu friesartiger Anordnung, reliefmäßiger Einfachheit, eindringlicher Klarheit und Stärke des Ausdrucks. Unter solchen Voraussetzungen ist in manchen dieser Kompositionen eine bewundernswerte Weisheit entfaltet, der heroische Stil erzählender Kunst recht eigentlich geschaffen worden. Obenan durch künstlerische Belebung bis in alle Einzelheiten hinein stehen der wunderbare Fischzug (Abb. 286) und Weide meine Lämmer. Die organische Notwendigkeit, mit welcher der Vorgang in allen seinen Momenten lebendig entwickelt erscheint, beschränkt nirgends den freien Fluß und Rhythmus der Linien, die psychologische Charakteristik ist etwas laut, aber zutreffend gegeben (vgl. auch die Bestrafung des Ananias). In anderen Darstellungen, namentlich dem Opfer zu Lystra, drängt sich eine äußerlich antikisierende Richtung verwirrend vor, die als Folge seiner antiquarischen Tätigkeit jetzt zuweilen in Raffaels Arbeiten auftritt.

Auf diesem Boden ist auch die Idee zur Dekoration der Loggien des Vatikans (im zweiten Stockwerk des von Bramante erbauten Cortile S. Damaso, vgl. S. 45) erwachsen (1517—19). Das Motiv zur Ausschmückung der Pfeiler- und Wandflächen ergaben die Malereien in verschütteten und wieder aufgegrabenen Räumen („Grotte“) antiker Bauten, namentlich der Titusthermen: der Dekorationsstil der „Grottesken„ (vgl. S. 210) hat in den Loggien seine klassische Gestaltung empfangen (vgl. die Kunstbeilage). Feine Ornamente, Girlanden, Blumenranken u. a. als Umrahmung kandelaberartig übereinander aufgebauter Reliefs und Medaillons mit antiken Einzelmotiven, Köpfen, mythischen Gestalten usw. bilden ein reichbelebtes, anmutiges Ganzes. In den Flachkuppeln der einzelnen Arkaden sind je vier Bildchen mit biblischen Darstellungen eingefügt. Wenn man unbedenklich annehmen darf, daß — etwa nach vorheriger Festsetzung des Gesamtplans — die ganze ornamentale Arbeit der Werkstatt überlassen blieb, die zu diesem Zwecke wahrscheinlich der besonderen Leitung

<sup>1)</sup> Vgl. II. *Dollmayr*, Raffaels Werkstätte. Wien 1895. (Jahrb. der österr. Kunstsammlungen XVI, 231 ff.)



Raffaels Loggien im Vatikan  
(nach H. Koehler, Polychrome Meisterwerke)

des *Giovanni da Udine* (1487—1564), eines in Tier-, Blumen- und Früchtedarstellungen besonders geübten venezianischen Malers, unterstellt wurde, so scheinen die biblischen Historien — 48 aus dem Alten, 4 aus dem Neuen Testament — ohne stärkere Einflußnahme Raffaels kaum denkbar. Denn sie verraten in ihrer Art das gleiche sichere Gefühl für das stilistisch Angemessene wie die Teppichkartons; inhaltreiche Knappheit, Präzision des Ausdrucks, große Formenschönheit und ein starkes Mitsprechen der landschaftlichen Umgebung lassen viele Darstellungen aus dieser Bibel Raffaels auch in ihrer Verunstaltung durch ungeschickte Restauratoren noch als kleine Meisterwerke erscheinen (Abb. 287). Die Ausführung allerdings war nur auf dekorativ flüchtige Wirkung berechnet; *Francesco Fenni*, *Giovanni da Udine* und in den letzten vier Arkaden der neu eintretende *Perino del Vaga* (1499 bis 1547) werden sie besorgt haben.

Im ganzen intensiveren Anteil als an den umfangreichen Aufträgen des Papstes und der Kirchenfürsten — die Dekoration der päpstlichen Villa Magliana und eines Badezimmers des Kardinals Bibbiena im Vatikan sind ganz auf Rechnung der Schüler zu setzen — scheint Raffael an einer Reihe von Arbeiten für



Abb. 287 Die Auffindung Mosis von Raffael

seinen besonderen Gönner, den reichen Bankier Agostino Chigi, genommen zu haben. Bereits 1514 malte er für ihn — zum Teil ganz eigenhändig — das Fresko der Sibyllen und Propheten über den Eingang einer Seitenkapelle in S. Maria della Pace — in offenbarem Wettstreit mit Michelangelos Gestalten, aber durch den weichen Schwung der Bewegung doch ganz raffaelisch. Im selben Jahre entstand in dem Landhause Chigis, der später sogenannten Farnesina, das Fresko der Galatea — wiederum eine eigenhändige Arbeit und ein interessantes Zeugnis der Studien Raffaels nach der Antike, die sein selbständiges Formempfinden nicht zu beeinflussen vermochten, obwohl es mehr eine Statuengruppe ist als ein Bild. Den Planetenbildern mit Gott-Vater in der Kuppel der Kapelle Chigi in S. Maria del Popolo (1516) hat die Ausführung durch einen venezianischen Mosaizisten wohl manches von dem Geiste des Entwurfs geraubt. Endlich entstand in der Farnesina 1517—19 das köstlichste unter den Werken dieser Gruppe: der Bilderzyklus aus der Geschichte der Psyche für die (später geschlossene) Gartenloggia des Erdgeschosses. Er wurde von *Giulio Romano* und *Francesco Penni* nach Entwürfen des Meisters ausgeführt und ist durch unverständige Restauration arg zugerichtet worden, so daß er dem Auge nur noch beschränkten Genuß gewährt. Unzerstörbar aber blieb der Eindruck der feinen und anmutigen Erfindung, mit welcher hier sorgfältig ausgewählte Momente des Psychemythus gestaltet worden sind. Die dreieckigen Gewölbezwickel, von *Giovanni da Udine* mit reichen Blätter- und Fruchtgirlanden

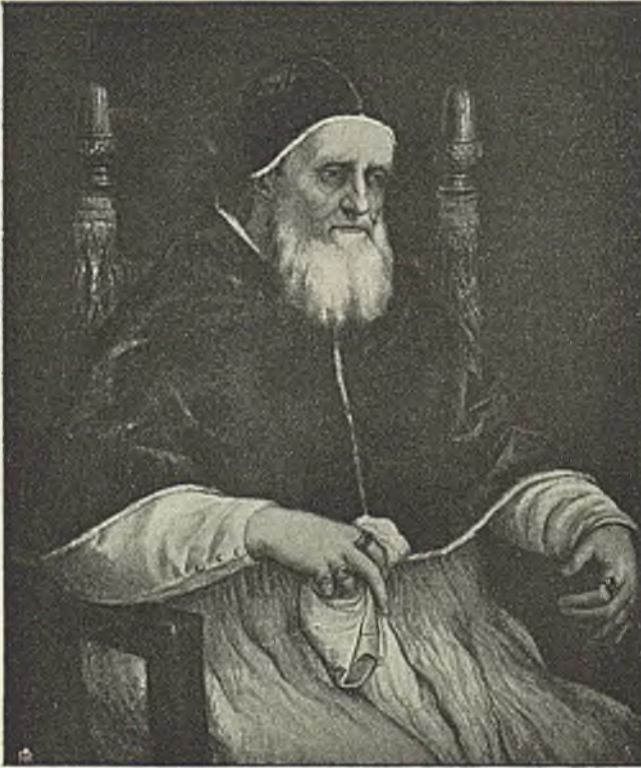


Abb. 288 Bildnis Julius' II. von Raffael

umrahmt, boten zu eigentlicher Erzählung keinen Raum; deshalb sind immer nur Einzelgestalten oder Gruppen von höchstens vier Personen gewählt, im Luft-raum schwebend oder auf Wolken sitzend, so daß sie trefflich sich dem Bildfelde anzuschmiegen vermögen und der Eindruck größter Leichtigkeit erzielt wird. Die beiden größeren Bilder im Spiegel der Decke können nur in Einzelheiten mit der heiteren Schönheit der Zwickelbilder wetteifern. Dagegen gehören die Darstellungen Amors mit den verschiedenen Götterattributen in den Stuckkappen wieder zu den geistvollsten Erfindungen Raffaels.

Unter den Tafelbildern der römischen Epoche lassen zunächst die Bildnisse den gewaltigen Umschwung erkennen, der sich in dem Schaffen Raffaels vollzog. Erst jetzt erhebt er — und mit ihm die gesamte Porträtkunst — sich über die getreue Abschrift der äußeren Erscheinung eines Menschen und sucht eine Vorstellung von seiner geistigen Persönlichkeit zu erwecken. Ein erstes monumentales Zeugnis hierfür ist Raffaels Papst Julius II. (Uffizien); der Vergleich mit seinem Bildnis Leos X. (Pitti) enthüllt ein Stück persönlicher und Zeitgeschichte (Abb. 288, 290). Dort der geborene Herrscher, in ruhiger, nachdenklicher Haltung, auch die Malerei schlicht und groß, hier der geistvolle, aber behagliche Lebemensch, dessen wenig imponanter Erscheinung der Künstler nur durch ausgedehntere Situations-schilderung beizukommen glaubte. Die weit spätere Entstehung (1518) bedingt auch ein größeres Überwiegen der eigentlich malerischen Elemente in Komposition und Färbung, wobei die meisterhafte Wiedergabe des Stofflichen in Kleidung und Beiwerk vielleicht auf Rechnung der Mitarbeiterschaft



Abb. 289 Bildnis des Bald. Castiglione von Raffael

*Giulio Romanos* zu setzen ist. Höchste individuelle Belebung zeigt auch das Bildnis des gelehrten *Tommaso Inghirami* († 1516), während die Porträts des Grafen *Castiglione* (Louvre [Abb. 289]), der Kardinäle *Bibbiena* (Pitti) und *Alidosi* (Madrid) ein immer fortschreitendes Streben nach vornehmer Ruhe und Einfachheit kennzeichnet, das mit höchst persönlichem Ausdruck glücklich vereinigt ist. Die zunehmende Betonung des Koloristischen wird durch den Wettstreit mit gleichzeitigen Leistungen des in Rom tätigen Venezianers *Sebastiano del Piombo* erklärt, dessen Violinspieler (ehem. Pal. Sciarra) und sog. *Fornarina* (Uffizien) früher dem Raffael selbst zugeschrieben wurden. Das einzige sichere Frauenbildnis von Raffaels Hand, das zugleich einen gewissen Anspruch darauf hat,

als Porträt seiner märchenumwobenen Geliebten, der schönen Bäckerstochter, zu gelten, ist die sog. *Donna Velata* (Pitti [Abb. 291]), deren Kopf offenbar als Modell für die Sixtinische Madonna gedient hat.

Das Thema der florentinischen Madonnen wurde in Rom bald durch das große kirchliche Altarbild verdrängt, für das die Figurengruppe der heiligen Familie oder einer *Santa Conversazione* im Sinne der Venezianer angemessen erschien. Fast allen diesen Bildern liegen nur Skizzen und Entwürfe Raffaels zugrunde, die Ausführung verteilt sich an *Giulio Romano* und *Penni*. Ersterem werden z. B. jetzt die Madonna unter der Eiche sowie die hl. Familie (*La Perla*) in Madrid, letzterem die Madonna mit dem Diadem (Louvre), die Madonna dell' *Impannata* (Pitti), die Madonna dei *Candelabri* (London), die Madonna del *Divin' Amore* (Neapel) u. a. zugeschrieben. Von der großen Heiligen Familie *Franz' I.* (Louvre) läßt sich die Madonna vielleicht auf eine Skizze Raffaels zurückführen, während alles übrige den beiden Schülern gehört.

Unter den religiösen Bildern, die nach Idee und Ausführung mit Raffael selbst in



Abb. 290 Bildnis Leos X. von Raffael.



Abb. 291 Bildnis der Donna Velata von Raffael

Verbindung gebracht werden können, ist die *Madonna di Foligno* (Abb. 292) bereits 1512 entstanden, also während der Arbeit am *Heliodorbilde*. Das alte Thema der thronenden Madonna mit verehrenden Heiligen und dem Donator ist durch Umwandlung des Throns in einen Wolkensitz variiert, um die von einem Meteor erleuchtete Heimatstadt des Bestellers, Foligno, im Hintergrunde zu zeigen. Die Landschaft hat nach neuerer Annahme ein ferraresischer Mitarbeiter Raffaels ausgeführt; die Figuren aber zeigen in der feinen Abwägung des seelenvollen Ausdrucks und der Komposition, was der Künstler an seinen Monumentalarbeiten gelernt hat. In der beginnenden Auflösung des Scheibennimbus hinter der Madonna in Wolken und Engelsköpfen gibt sich die Wendung zum Malerischen kund. Die wenig spätere *Madonna mit dem Fisch* (Madrid [Abb. 293]) betont diese Wendung noch besonders durch die Schräglinie des Vorhangs, welche zugleich, wie ähnlich im *Heliodor*, die Aktionslinie ist. Denn das bloße Assistieren des Erzengels mit seinem üblichen Begleiter, dem jungen Tobias, ist mit echt raffaelischer Freiheit in eine kleine Handlung aufgelöst: der Engel präsentiert den schüchternen Knaben der Madonna, und die liebliche Innigkeit dieser Gruppe beseelt das ganze Bild. In der 1513 bestellten heiligen Cäcilie (Bologna [Abb. 294]) tönt noch die ältere strenge Kompositionsweise vor, aber im Dienste eines ganz neuen Motivs, das Raffael der gleichzeitigen venezianischen Kunst entlehnt haben muß: der musikalischen Stimmung. Cäcilie und ihre vier heiligen Begleiter, die alle aufrecht nebeneinander stehen, lauschen der Musik der Engel, die irdischen Instrumente liegen zu ihren Füßen. Die Schönheit des Einzelausdrucks muß für manche Gewaltsamkeit der Komposition entschädigen.

In allen diesen Bildern durch einzelne Motive, sonst aber durch keine erhaltene Skizze oder Studie vorbereitet, erscheint die *Sixtinsche Madonna* Raffaels als die vollendetste Verkörperung der Gottesmutter und zugleich als das schönste repräsentative Altargemälde der italienischen Kunst; es ist um 1515 für die Kirche S. Sisto zu Piacenza gemalt und von dort aus in die Dresdener Galerie gelangt (vgl. die Kunstbeilage gegenüber dem Titel). Wie eine Vision erschaut, zwischen den zurückgezogenen Flügeln eines Vorhangs, wandelt die Madonna aus dem von Cherubimköpfen erfüllten Hintergrunde über Wolken



Abb. 292 *Madonna di Foligno* von Raffael (Nach Phot. Anderson)





Abb. 293 Madonna mit dem Fisch von Raffael

dem Beschauer entgegen, von dem ehrwürdigen Märtyrerpapst Sixtus auf die Gemeinde hingewiesen, vorbei an der züchtig niederblickenden hl. Barbara: die starre Feierlichkeit der Altargruppe ist wieder in Handlung aufgelöst und die beiden köstlichen Engelsknaben, die an der Grenze der himmlischen und irdischen Welt erwartungsvoll Posto gefaßt haben, bringen diese in unmittelbare Verbindung mit dem Ort der Aufstellung selbst. So ist die Komposition reich an

feinen malerischen Bezügen und Gegensätzen, aber ihre überwältigende Würde und Schönheit erhält sie doch erst durch die statuenhafte Gruppe der Madonna mit dem Kinde, durch den streng architektonischen Aufbau des Ganzen, der wieder nach dem einfachen Gesetz des Dreiecks mit starker Betonung des Mittellots erfolgt ist. In dem hoheitsvollen Antlitz der Madonna, die hier ganz Himmelskönigin geworden ist, gipfelt die Komposition, und doch erscheint Maria nur als die bescheidene Trägerin des göttlichen Knaben, der in ihren Armen ruht „wie ein Prinz“. Niemals ist Raffael der selbstherrlichen Kraft Michelangelos so nahe gekommen wie in diesem Kinde, das so gar nichts Kindliches hat, sondern ein Heros ist, der der Welt Sünde trägt. Mit seinem ernsten Blick umfaßt es die ganze Menschheit, in seinem festgeschlossenen Munde prägt sich ein unbeugsamer schöpferischer Wille aus: so ist fast jeder Zug in diesem Gemälde eine Offenbarung, wie sie auch dem genialen Künstler nur in glücklichster Stunde zuteil wird.

Wirkt die „Sixtina“ — auch in bezug auf die technische Ausführung — wie eine göttliche Inspiration, so gibt sich die Verklärung Christi (Abb. 295)

als das Resultat ernster, überlegter Arbeit. Das Nebeneinander zweier Welten, der himmlischen und der irdischen, das dort nur angedeutet ist, wird hier zum Grundthema, ihr gegenseitiges Verhältnis auszudrücken die meisterhaft gelöste Aufgabe der Komposition. In der Region der Verklärung herrscht strenge, feierliche Symmetrie mit Betonung der Vertikalen und plastischer Isoliertheit der Gestalten im strahlenden Licht, unten sind die Gruppen im Halbdunkel malerisch zusammengeschoben um eine schräg in der Diagonale verlaufende Mittellinie, welche die ratlosen, zu dem — unsichtbaren — Helfer emporweisenden Jünger hier, den tobsüchtigen Knaben mit seiner Begleitung dort voneinander scheidet. Zerfällt das Gemälde äußerlich in zwei Hälften, so bildet es gedanklich und künst-



Abb. 294 Die heilige Cäcilie von Raffael



Abb. 295 Die Verklärung Christi von Raffael

lerisch eine so strenge und großartige Einheit, daß man darüber selbst den Bruch vergessen mag, den die verschiedenartige Ausführung hervorbringt. Raffael muß die ganze Komposition in ihren Grundzügen vorbereitet haben, aber er selbst hat nur die obere Hälfte des Gemäldes ausgeführt, die untere ist — nach sorgfältigen Einzelstudien Pennis — von Giulio Romano vollendet worden. Da nach kurzer Krankheit der Meister am 6. April 1520 starb, stand das halbfertige Bild an seiner Bahre.

Die herrlich bewegte, tief durchgeistigte Gestalt des verklärten Christus blieb Raffaels Vermächtnis an die Kunst seiner Zeit; sie erweckt in ihrer lichtdurchtränkten Malweise eine Vorstellung davon, welche Bahnen des Schaffens auch dieser große Künstler noch hätte betreten können, wenn ihm von dem Schicksal und der Ungeduld seiner Zeitgenossen ein ruhigeres Sichausreifen gegönnt worden wäre. Als Meister der schönen Linie, als Beherrscher der Komposition und des Ausdrucks hat er Unvergängliches geleistet. Das Beste, was er als Maler noch zu sagen hatte, nahm er vielleicht mit in sein Grab.

Dem Weltruhm Raffaels haben frühere Zeiten auch dadurch huldigen zu müssen geglaubt, daß sie fast alle bekannteren Maler seiner Epoche wenigstens



Abb. 296 Madonna mit dem Waschbecken von Giulio Romano

vorübergehend in ein Schülerverhältnis zu ihm treten ließen. In Wahrheit ist der Kreis der Künstler, die ihm nahe standen, ein ziemlich beschränkter gewesen, und keiner von ihnen hat dauernden Ruhm gewonnen. Die offiziellen Erben seiner Werkstatt, welche unvollendete Aufträge, wie die Krönung Mariä (Madonna di Monteluce, im Vatikan), die Fresken des Konstantinssaals u. a., ausführten, waren seine beiden schon oft genannten Lieblingsschüler. *Giulio Francesco Penni* (etwa 1488—1528), sein treuester Gehilfe (il Fattore) wohl schon aus der florentinischen Zeit her, besitzt nur als solcher Bedeutung; er hatte am hingebendsten sich in die Weise des Meisters eingearbeitet, und die meisten seiner Arbeiten — außer den bereits genannten z. B. die Heim-

suchung in Madrid, Johannes der Täufer im Louvre — gehen noch heute unter Raffaels Namen. Eine bedeutendere Natur war *Giulio Pippi*, gen. *Romano* (1492—1546), einer der wenigen Künstler, die Rom selbst geboren hat. Auch seine früheren Arbeiten — u. a. noch den hl. Michael und das Porträt der schönen Johanna von Aragon (1518) im Louvre — deckt meist die Flagge des Meisters. Im Fresko der Konstantinsschlacht gibt er den besten Beweis seines großen Kompositionstalents, einzelne Tafelbilder — die Madonna mit dem Waschbecken in Dresden (Abb. 296), die Steinigung des hl. Stefanus in S. Stefano zu Genua — zeugen von seiner malerischen Begabung. Die Neigung zur Trivialität und zu hartem Kolorit nimmt in seinen Gemälden

überhand, nachdem er 1524 in die Dienste des Herzogs von Mantua getreten war. Als ein Dokument zeitgenössischen Künstlertums bleibt sein dortiges umfassendes Schaffen als Architekt, Dekorator und Maler höchst beachtenswert, auch im Hinblick auf die intime Vertrautheit mit der antiken Gestalten- und Formenwelt, die er bekundet<sup>1)</sup>. Den reichen Schatz an Aufnahmen und Zeichnungen nach den römischen Denkmälern, den Giulio aus Raffaels Nachlaß besaß, scheint er dabei entsprechend verwertet zu haben. Von den Fresken in dem von ihm erbauten (vgl. S. 51) Palazzo del Tè bewahren die Deckenbilder zur Geschichte der Psyche noch einen Nachklang raffaelischer Anmut, andere gehen mit vollem Bewußtsein bis an die äußerste Grenze der Sinnlichkeit und einer bloß auf überraschende Wirkung bedachten Geschmacksroheit. Berüchtigt ist das „Gigantenzimmer“, das den Besucher in den scheinbaren Zusammenbruch des Raumes und den Sturz der Riesengestalten mitten hinein versetzt. Trotz solcher Verirrungen sind gerade die Mantuaner Werke Giulios ein vollgültiges Zeugnis seiner reichen Phantasie und seiner sprudelnden Schaffenskraft.

Ist schon durch diese Schüler Raffaels seine Formenwelt nur in vergrößernder und entstellender Weise verbreitet und fortgepflanzt worden, so geschah dies in einem noch verhängnisvolleren Grade durch die Tätigkeit der römischen Kupferstecher, welche sich bald der Gemälde, Zeichnungen, Studien und Skizzen Raffaels und seiner Schule bemächtigten und ihnen durch ihre Reproduktionen eine weite Verbreitung schafften. Durch *Marcantonio Raimondi* (etwa 1470—1530), der mit Raffael und Giulio Romano persönlich in Verbindung stand, geschah dies noch in klassisch reiner, wenn auch kalter Art — trotz vieler unzulänglicher Blätter. Seine Schüler und Nachfolger aber, wie *Agostino Musi* (*Veneziano*), *Marco Dente* aus Ravenna, *Jacopo Caraglio* u. a., gerieten allzuleicht in das rein handwerksmäßige Schaffen und übersetzten die zarte Formensprache Raffaels in ihre eigene vulgäre Art des Ausdrucks.

Nur bedingt können der Raffaelschule einige Künstler zugerechnet werden, die zeitweise, namentlich bei der Ausführung der Loggien, in dem Atelier beschäftigt waren oder sonst mit dem raffaelischen Künstlerkreis in Beziehung traten. Dahin gehören die hauptsächlich als Dekorations- und Fassadenmaler tätigen *Perino del Vaga* (1499—1547) — von ihm die zum Teil sehr schönen Dekorationen des Palazzo Doria in Genua — und *Polidoro da Caravaggio*; ferner *Pellegrino da Modena* und *Vincenzo Tamagni da San Gimignano*, sowie als Schüler des Giulio Romano *Raffaello dal Colle* u. a. Alle diese Künstler haben trotz einzelner tüchtiger Leistungen doch im ganzen nur dazu beigetragen, die Vorstellungen der Zeitgenossen und der Nachwelt von raffaelischem Stil ungünstig zu beeinflussen.

#### d) Die toskanische Malerei im 16. Jahrhundert

Auf die Malerei in Florenz konnte Raffael, abgesehen von seiner Jugendentätigkeit und einem vorübergehenden kurzen Aufenthalt im Gefolge Leos X. (1513), einen unmittelbaren Einfluß kaum ausüben. Lionardo und Michelangelo standen hier als Vorbilder voran; aber auch sie schufen ihre größten Werke zum Teil außerhalb ihrer Vaterstadt. Wie sich das Ideal einer von Schönheitsgesetzen bedingten, über die alte Vorliebe für das Individuelle und Charakteristische hinaus gesteigerten Kunst unter der Hand eines Florentiners gestaltete, zeigt zuerst *Fra Bartolommeo*, aber in einseitiger Beschränkung auf das kirchliche Altarbild und mit jener Betonung des plastisch-architektonischen Aufbaus der Komposition, der von jeher für die Florentiner Malerei kennzeichnend gewesen war.

<sup>1)</sup> *H. Dollmayr*, Giulio Romano und das klassische Altertum. Wien 1901. (Jahrb. der österr. Kunstsammlungen XXII.)

Das Schicksal Girolamo Savonarolas, des fanatischen und redegewaltigen Dominikanermönches (vgl. S. 184), bestimmte das Leben *Bartolommeos della Porta* (1457—1517)<sup>1)</sup>, der ihm persönlich nahe gestanden hatte; er entsagte der Ausübung der Malerei und trat in den Dominikanerorden ein. Kurz zuvor (1498/99) war sein erstes Wandgemälde entstanden, das Fresko des Jüngsten Gerichts in



Abb. 297 Altarbild von Fra Bartolommeo

S. Maria Nuova (jetzt in den Uffizien). Es ist ein interessanter Versuch, das gewaltige Thema mit dem neuen Raumgefühl der Zeit zu bewältigen, und wir verstehen den Eindruck, den es auf Raffael (vgl. S. 287) gemacht hat. Erst da Fra Bartolommeo bereits sechs Jahre die Kutte trug, wandte er sich wieder seiner Kunst zu und schuf in elf Jahren, zum Teil in Gemeinschaft mit *Mariotto Albertinelli* (1479—1515),

<sup>1)</sup> *Fr. Knapp*, Fra Bartolommeo della Porta und die Schule von S. Marco. Halle 1903.

eine Reihe kirchlicher Gemälde, in denen der Gedanke des neuen Stils eine fortschreitende Entwicklung durchlebt. Die Erscheinung der Madonna vor dem hl. Bernhard (1506) — in der Akademie, arg verputzt — bedeutet einen energischen Schritt vorwärts auch über Peruginos Darstellung desselben Gegenstandes: das Wunderbare des Vorgangs, die himmlische Herkunft der Madonna und ihres Engelgefolges sind mit ganz anderer Kraft zum Ausdruck gebracht. Das Altarbild der Madonna mit zwei Heiligen (im Dom zu Lucca 1508) zeigt das alte Schema zu größerer Einfachheit, Würde und Ruhe fortgebildet (Abb. 297);

der Zusammenklang der Linien, Symmetrie und Kontrast sind im Aufbau der Gruppe mit feinem Gefühl abgewogen. In der wundervoll leuchtenden Farbe und auch in dem kleinen musizierenden Engel zu Füßen der Madonna drückt sich der Einfluß eines kurz vorher fallenden Aufenthalts in Venedig aus. Immer mächtiger schwillt der Rhythmus der Komposition in den nun folgenden Altarbildern an: der sog. Vermählung der hl. Katharina (Pitti), dem Karton mit den Schutzheiligen von Florenz, der hl. Anna selbdritt (Uffizien), der Madonna in der Glorie (Kathedrale zu Besançon) der Madonna della Misericordia (Galerie zu Lucca 1515). Der mächtigeren Wirkung der Figuren zuliebe ist der Schauplatz ins Innere eines Gebäudes verlegt, ein Stufenaufbau für die Hauptgruppe, die Nischenarchitektur des Hinter-



Abb. 298 Der auferstandene Christus von Fra Bartolommeo

tergrundes, oft ein von Engeln getragener Baldachin verstärken die Feierlichkeit der Stimmung. Am reinsten klingt das Pathos der Hauptfigur mit den Seitengruppen und der ganzen Umgebung zusammen in dem Auferstandenen Christus des Pittipalastes (1517 [Abb. 298]). Hier mag allerdings die große römische Kunst dieser Jahre, die Fra Bartolommeo kurz zuvor (1514) kennen gelernt hatte, bereits klärend und beruhigend eingewirkt haben. Einen milden Ausklang nach dieser Richtung bezieht seine schöne Beweinung Christi (Pitti): selbstgewählte Beschränkung in der Figurenzahl wie im Aufbau der — absichtlich niedrig gehaltenen — Gruppe, der Ersatz der Symmetrie durch die Kontrastwirkung der beiden Nebenfiguren, die stille Begegnung der beiden Profile in Christus

und Maria, die sich zum letzten Kusse über ihn neigt — das alles bedingt eine gehaltene Feierlichkeit, eine Größe und Ruhe der Linienführung, wie sie die florentinische Kunst vordem nicht gekannt hatte.

Freilich reicht Fra Bartolommeos Gefühlstiefe und auch seine Kenntnis des menschlichen Körpers nicht immer aus, um den mächtigen Aufbau seiner Kompo-



Abb. 299 Geburt der Maria von Andrea del Sarto (Unterer Teil des Freskos)

sitionen mit innerem Leben zu erfüllen. Deshalb bleibt er ein Vorläufer, kein vollgültiger Verkündiger des neuen Evangeliums der Schönheit, wie Lionardo es war, und auf seinen Spuren Raffael. Vielseitiger, freier und glänzender entfaltet sich die neue Malerei in Florenz erst durch *Andrea del Sarto* (1486—1531)<sup>1)</sup>. *Andrea d' Agnolo*, nach dem Berufe seines Vaters, eines Schneiders, *del Sarto* zubenannt, ist das größte spezifisch malerische Genie, das die Arnstadt hervorgebracht hat. Seine künstlerische Ehrlichkeit hat ihre Grenzen, so wie er auch der einzige unter den großen Meistern der Zeit ist, dessen persönlicher Charakter nicht ohne Flecken gewesen zu sein scheint. Nach Vasari war es die leidenschaftliche Liebe zu seiner schönen und leichtsinnigen Gattin Lucrezia del Fede, die sein bürgerliches Leben trübte. Vielleicht hängt die Überstürzung und Flüchtigkeit seines Schaffens, namentlich in späteren Jahren, damit zusammen; er wiederholt sich nicht bloß sehr häufig, sondern benutzt auch die Schöpfungen anderer Künstler: das Kopieren einzelner Motive aus *Dürers* Kupferstichen und Holzschnitten läßt sich bei ihm zuerst konstatieren. Routine und Seelenlosigkeit treten in seinen Werken zuweilen gerade dort störend auf, wo man den Ausdruck tieferer Empfindung erwarten sollte (Beweinung Christi im Palazzo Pitti 1524). Überhaupt ist seine Begabung vorwiegend formaler Art: die Anordnung der Szene im Raum, den Aufbau der Komposition, Haltung und Bewegung im einzelnen gestaltet er mit ebensoviel Originalität wie Schönheitsgefühl; an Adel und Hoheit der Erscheinung können seine Madonnen

<sup>1)</sup> *Fr. Knapp*, Andrea del Sarto. Bielefeld und Leipzig 1907.



und Heiligen sich wohl mit denen Fra Bartolommeos und Raffaels messen. Aber ein kühler, weltlicher Zug ist ihnen durchweg eigen, das seelische Leben kommt nicht recht zum Ausdruck, und die Fülle ernster und großartiger Charaktere, welche andere Meister der Zeit entwickeln, schrumpft bei Andrea auf eine Reihe häufig wiederkehrender, zum Teil allerdings sehr glücklich erfundener Typen zusammen. Wodurch er aber stets aufs neue entzückt und den Schein lebendigsten Reichtums über seine Gemälde ausgießt, das ist sein ebenso glänzender wie feinfühligster Kolorismus. Andrea ist der größte Farbenkünstler der mittelitalienischen Malerei. Er denkt und gestaltet seine Kompositionen wesentlich auch im Hinblick auf die Farbe: die plastisch scharfe Kontur wird vermieden, eine schmeichlerische, weiche Atmosphäre umspielt die Gestalten und schließt sie malerisch zusammen. Das Halbdunkel und das „Sfumato“ Lionardos handhabt er meisterhaft; der zarte Schmelz seiner Karnation und die satte Tiefe seiner dunklen Töne sind von hinreißender Wirkung. Wie alle großen Koloristen liebt Andrea das ruhige Existenzbild; starke Bewegung und leidenschaftlicher Ausdruck sind nicht seine Sache; auch in erregten Darstellungen verläßt ihn nicht jene heitere Liebenswürdigkeit und Anmut, die den Grundzug seiner Kunst ausmacht.

Bewunderung verdient auch seine Vielseitigkeit; denn er ist gleich groß als Fresko- wie als Ölmaler und hat in seinem nicht langen Leben außer sehr zahlreichen Tafelbildern zwei große Zyklen von Wandgemälden ausgeführt: im Vorhofe der Annunziatakirche und im Hofe des Barfüßerklosters zu Florenz. Dort malte er zunächst 1509—10 fünf Bilder aus dem Leben des heiligen Filippo Benizzi, sodann 1511 die Anbetung der Könige und 1514 die Geburt der Maria. In den ersten Darstellungen ist das Zusammengehen der Figuren mit der vornehm gestalteten Architektur, sowie die Betonung des Landschaftlichen von hohem Interesse. Doch stört der Mangel an eigentlich dramatischer Kraft der Erzählung. Erst mit der Geburtsszene betritt er sein eigentliches Gebiet ruhig vornehmer Schilderung (Abb. 299). In einem reichen Florentiner Renaissancezimmer entfaltet sich die Szene scheinbar zwanglos, aber mit fein abgemessenem Rhythmus anschwellend bis zu den prachtvoll schreitenden Frauen im Vordergrund und wieder ausklingend in der Gruppe am Bette der Wöchnerin. Der Vergleich mit Ghirlandajos Bild desselben Gegenstandes (vgl. S. 188) zeigt am besten, wieviel höhere Anforderungen das neue Jahrhundert an die Wiedergabe auch des wirklichen Lebens stellen durfte. Die zehn Fresken aus dem Leben Johannes des Täufer



Abb. 300 Verkündigung von Andrea del Sarto

im kleinen Hofe dello Scalzo (der Barfüßer), zwischen 1511 und 1526 allmählich entstanden, sind grau in grau gemalt, von schlichter, ruhiger Wirkung, aber voll der wichtigsten Neuerungen in kompositioneller Hinsicht. Die Vergleichenng Ghirlandajos gibt auch hier den besten Maßstab dafür, wie allmählich das überflüssige Detail unterdrückt, ausdrucksvolle Würde und Schönheit angestrebt wird. Nach solchen Leistungen vermochte Andrea in einem Wandbilde des Abendmahls (in S. Salvi bei Florenz, 1526—27) eine malerisch wirksame, lebensvolle Darstellung zu schaffen, die zwar an psychologischer Vertiefung sich mit Lionardos Werk nicht vergleichen läßt, aber doch die einzige aus der gleichzeitigen Malerei ist, die neben ihm noch selbständigen Wert besitzt. Wenig früher entstand das schöne Lünettenfresko der Madonna del Sacco, wieder im Hofe der Annunziata,

das Andreas Auffassung der heiligen Familie zu höchster monumentaler Würde gesteigert zeigt. In koloristischer Hinsicht sind hier der Freskotechnik ganz neue Wirkungen abgewonnen (vgl. die Kunstbeilage).

Unter seinen Tafelbildern sind die beiden Darstellungen der Verkündigung im Palazzo Pitti, von 1511 und 1528, besonders lehrreich für die Kenntnis seiner Entwicklung. Das Jugendbild (Abb. 300) zeigt die Madonna in statuarischer Haltung, streng und vornehm, neben einem kleinen Altar, der wunderschöne, auf Wolken kniende Engel, mit zwei lockigen Begleitern, bleibt in ehrerbietiger Entfernung; eine edel gestaltete Architektur und die Linien der Landschaft im Hintergrunde geben den Figuren Halt und Verbindung. Das spätere Bild, ins Halbrund komponiert, ist malerisch



Abb. 301 Disputation von Andrea del Sarto

breiter, flüssiger in der Behandlung, aber weit leerer im Ausdruck. Das Statuarische der Haltung wird in der Madonna delle Arpie (1517, Uffizien) noch besonders betont durch das Postament, auf dem sie zwischen Franziskus und Johannes dem Evangelisten steht — die „königlichste“ Madonna der florentinischen Kunst, aber zugleich ein Werk von höchstem malerischen Reiz durch den weichen Zusammenklang der Gestalten in Beleuchtung und Färbung. Andrea stellt die Gruppe nicht mehr, wie die Früheren, in plastischer Bestimmtheit vor uns hin, sondern läßt sie mit einzelnen beleuchteten Teilen des Körpers, der Gewandung aus dem Helldunkel des umgebenden Raumes auftauchen und mit diesem zusammen als ein malerisches Ganzes erscheinen. Dies zeigt mit fast noch größerer Vollendung auch das Meisterwerk der Disputation (1517, Pitti [Abb. 301]), vier nebeneinanderstehende Heilige mit zwei knienden (Sebastian und Magdalena) zu ihren Füßen. Hier sind die geistigen Akzente — namentlich in den ausdrucksvollen Händen — ebenso fein verteilt wie die malerischen; es ist eine „Conversazione“



Madonna del Sacco von Andrea del Sarto

von so hohem Reiz, wie sie kaum ein Venezianer geschaffen hatte. Wiederum zeigt ein spätes Bild von vier stehenden Heiligen (1528), daß Andrea mit den Jahren nicht reicher wurde. — Das Thema der „heiligen Familie“ hat er mit immer neuen Variationen, im ganzen aber ohne rechte Vertiefung behandelt, mehr im Hinblick auf die malerische Schönheit der enggeschlossenen Gruppe, als auf den Ausdruck liebeerfüllten Beisammenseins. Auch die umfangreichen Gruppierungen der „Himmelfahrt Mariä“ (zweimal im Pitti) oder anderer großer Altarblätter (1528, Berlin) sind zunächst nach rein formalen Gesichtspunkten vollzogen; eine der schönsten Lösungen bietet die Madonna mit sechs Heiligen (1524, Pitti). Es ist niemals der Ernst oder die Würde der Charaktere, die uns überzeugt, sondern immer der hinreißende Eindruck weicher Jugendschönheit, strahlenden Lichts und tiefleuchtender Farbe. So hat Andrea auch die Einzelgestalten von Heiligen, wie seinen berühmten jugendlichen Johannes (Pitti) oder die schönen Heiligenbilder im Dom zu Pisa (1524), aufgefaßt: sie sind Vertreter eines schönheitsfrohen Geschlechts, und in ihren dunklen Augen brennt verhaltene Weltfreude. Wie sie mit geheimnisvollem Reiz den Beschauer fesseln, so auch die wenigen Porträts, die dem Meister mit Gewisheit zugeschrieben werden dürfen, vor allem ein Jünglingsbild im Palazzo Pitti von höchst vornehmer, malerischer Auffassung (Abb. 302).

Andreas Freund und Mitarbeiter *Franciabigio* (*Francesco di Christofano*, 1482—1525) hat die Freskenreihen in der Annunziata und im Scalzo vervollständigt und neben anderen wenig selbständigen Tafelbildern einige hervorragende Porträts geschaffen. Im ganzen gehört er, wie die etwa gleichzeitigen *Giuliano Bugiardini* (1475—1554), *Giov. Antonio Sogliani* (1492—1544)

u. a., noch mehr der älteren Generation an. In den Arbeiten des von Franciabigio herangebildeten *Francesco Ubertini*, gen. *Bacchiacca* (1490—1557), lassen die zahlreichen Entlehnungen, die Vorliebe für seltsame Kostüme und die kühle, flaue Färbung schon deutlich erkennen, wie diesen Nachzüglern des 15. Jahrhunderts der Atem auszugehen beginnt. Aber auch der malerische Reiz der Weise Andreas verflüchtigt sich in den Werken seiner Nachahmer *Domenico Puligo* (1475—1527) und *Rosso de' Rossi* († 1541 in Frankreich), rasch ins Weichliche und Verblasene. Dem als Bildnismaler geschätzten *Jacopo Carucci da Pontormo* (1494—1557) gelang wohl in seinem Fresko der Heimsuchung Mariä (in der Annunziata) eine Komposition von großem Wurf; sonst aber schwankt er zwischen den verschiedensten Einflüssen und hat z. B. in der Certosa bei Florenz einen (untergegangenen) Passionszyklus im Anschluß an Dürers Holzschnitte gemalt. Die künstlerische Triebkraft der Schule von Florenz ist mit Andrea del Sarto so gut wie erloschen.

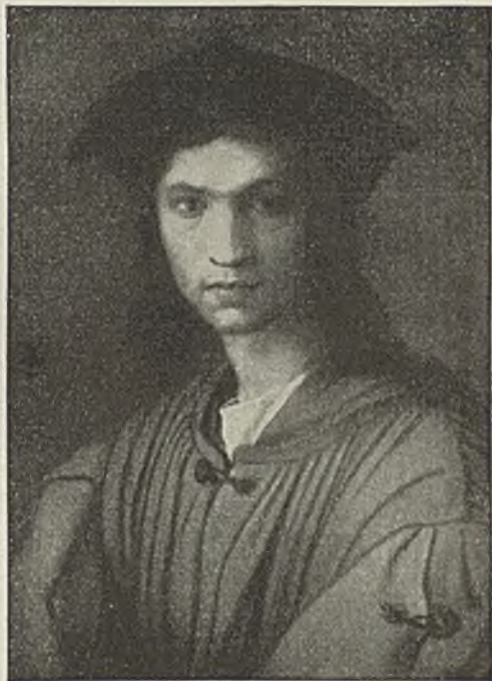


Abb. 302 Jünglingsporträt von Andrea del Sarto

Die einheimische Malerschule Siennas erlahmte bereits früher, gegen Ende des 15. Jahrhunderts; ein kurzes Wiederaufleben wurde ihr nur durch den Eintritt eines lombardischen Künstlers zuteil, des *Giov. Antonio de' Bazzi*, genannt *Soddoma* (1477—1549) aus Vercelli<sup>1)</sup>. Die Wahrheit der Erzählungen über sein lasterhaftes und unstetes Leben mag dahingestellt bleiben; einen Mangel an Charakter, neben hoher Begabung und Schaffenskraft, zeigt jedenfalls auch seine Kunst. Anfangs steht er — trotz einzelner tieferer Anregungen durch Lionardo — noch ganz auf dem Boden des Quattrocento, wie seine ersten in Siena entstandenen Werke: die Kreuzabnahme (Akademie) und die Fresken aus dem Leben des hl. Benedikt im Kreuzgange von Monte Oliveto (seit 1505) deutlich zeigen. Die Unfähigkeit zu klarer Komposition und anschaulicher Erzählung tritt darin ebenso hervor wie ein außerordentliches Schönheitsgefühl und starke naive Empfindung; 1507 und zum zweitenmal um 1513 wurde Soddoma durch den aus Siena gebürtigen Agostino Chigi nach Rom gezogen, und hier ging ihm der Zauber der Antike und Raffaels auf. Sein Stil wurde reifer, großzügiger, seine Formenbildung voller und weicher; die koloristische Seite seiner Begabung entfaltete sich fortan immer glänzender. Der Christus an der Martersäule, als Rest eines Freskos der Geißelung aus S. Francesco in die Akademie zu Siena versetzt, ist ein erstes Beispiel hiervon

(um 1510). Die Fresken im oberen Stockwerke der Villa Farnesina, während des zweiten römischen Aufenthaltes entstanden, darunter insbesondere die Vermählung Alexanders mit der Roxane und die Familie des Darius, ermangeln als Komposition zwar wieder der rechten Übersichtlichkeit, bleiben aber durch ihre Schönheit im einzelnen und durch das feine Nachempfinden antiker Sinnenfreude eines der lebensvollsten Werke dieser Art, das die Renaissance hervorgebracht hat. Von der süßen Holdseligkeit des Kopfes der Roxane (Abb. 303) wird man selbst in der Nähe Raffaels zur Bewunderung hingerissen. Von höchster Naivität sind insbesondere auch die Amoretten, wie sie Soddoma hier und auf anderen



Abb. 303 Kopf der Roxane aus Soddomas Fresko in der Villa Farnesina

<sup>1)</sup> R. H. Cust, Giovanni Ant. Bazzi. London 1906. — E. Jacobsen, Soddoma und das Cinquecento in Siena. Straßburg 1910.

Bildern zu malen verstanden hat.

Nach Siena zurückgekehrt, wo er, abgesehen von verschiedenen Reisen nach anderen toskanischen und oberitalienischen Städten, fortan dauernd gearbeitet zu haben scheint, schuf Soddoma noch eine Reihe von Freskenzyklen im Oratorium S. Bernardino (1518), in der Katharinenkapelle von S. Domenico (1525), im Stadthause und der Jakobuskapelle von S. Spirito (1529 bis 1530) zum Teil in Gemeinschaft mit anderen sienesischen Malern. Als

Kompositionen matt und zerfahren, sind seine Wandbilder reich an phantasievollen Einzelheiten und hinreißend durch den Ausdruck zumal ekstatischer Erregung und Hin-

gabe, wie in der berühmten Verzückung der hl. Katharina (in S. Domenico) (Abb. 304); das Bild ist auch charakteristisch für die Schönheit der landschaftlichen Hintergründe und die zierliche, dekorative Ausstattung — im Sinne der römischen Grottesken — welche Soddoma seinen Gemälden zu geben weiß. Unter den Einzelgestalten von Heiligen im Palazzo Pubblico steht der S. Vittorio als eine Erscheinung von idealer Größe und Schönheit oben an. Von den Tafelbildern dieser Epoche ist vor allem der herrliche Sebastian (1525, Uffizien) zu nennen, dessen von Todesschauern durchrieseltem Körper die Mischung üppigster Schönheit und Lebensfülle mit grausamer Vernichtung einen eigen wollüstigen Ausdruck gibt.

Gewiß liegt in dem Schaffen Soddomas ein Zug von der heiteren Größe und Daseinsfreude, wie sie dem Geiste des goldenen Zeitalters der Kunst entspricht, aber sein persönlicher Charakter trägt doch noch andere Züge, die bereits auf den Verfall hinweisen. In die kühle, klare Luft der toskanischen



Abb. 304 Verzückung der hl. Katharina von Soddoma

Malerei bringt er zuerst einen Hauch schwüler Sinnlichkeit und die Neigung zu weibischem Sichgehenlassen. So konnte seine glänzende Begabung wohl eine Zeitlang anregend wirken, selbständige Bedeutung aber hat keiner der sienesischen Künstler, die sich ihm anschlossen, wie *Girolamo della Pacchia* (1477 bis nach 1535), *Domenico Beccafumi* (1486—1551) u. a., mehr zu gewinnen vermocht. Selbst der als Architekt (vgl. S. 51) so bedeutende *Baldassare Peruzzi* (1481—1537) errang als Maler keinen festen Standpunkt. Früh nach Rom gekommen, steht er in seinen Jugendwerken (Wand- und Deckenfresken in S. Onofrio zu Rom 1504) wesentlich unter dem Einfluß Pinturicchios, der ja in Siena ein für den dekorativen Maler bedeutsames Werk geschaffen hatte: die Deckenfresken im Galateazimmer der Farnesina (1511—12) zeigen ihn aber bereits in engerem Verhältnis zu Soddoma, und in zahlreichen, meist untergegangenen Schlachtdarstellungen und Triumphzügen gab er von seinem Studium der römischen Antike gelehrte Kunde<sup>1)</sup>. Auch Raffael und Michelangelo hat er geistig Tribut gezahlt, wie selbst seine bedeutendsten Wandmalereien, die in S. Maria della Pace in Rom (1516) und Augustus mit der Sibylle in der Kirche Fontegiusta zu Siena (1528) erkennen lassen. Seine selbständigste Leistung bleibt die großartige Prospektmalerei mit dem Durchblick auf weite landschaftliche Fernen im oberen Saal der Farnesina; sie steht am Beginn einer neuen Entwicklungsreihe der raumerweiternden perspektivischen Innenmalerei, die in ihrem nächsten Verlauf die dekorative Landschaftsmalerei Italiens hervorgerufen hat. Die Innenausstattung der Villa Imperiale bei Pesaro<sup>2)</sup> durch *Girolamo Genga* (1476—1551) ist ein weiteres bedeutsames Werk dieser Richtung.

#### e) Die oberitalienische Malerei im 16. Jahrhundert

Nördlich vom Apennin blieb die Malerei von dem überwältigenden Einfluß der römischen Kunst lange Zeit unberührt. Das frisch pulsierende Kunstleben setzte sich nach der Richtung, die es im 15. Jahrhundert eingeschlagen hatte, in den zahlreichen autochthonen Malerschulen selbständig fort. Ein scharf ausgesprochener Realismus, die Betonung des koloristischen Elements, die Vorliebe für reiche und sorgfältige Durchführung, für kostbare Stoffe in der Gewandung, Reliefschmuck und Vergoldung in der Architektur des Hintergrundes herrschte ungeschwächt auch im 16. Jahrhundert. So Erfreuliches alle diese in ihrer Eigenart sich meist scharf abgrenzenden Lokalschulen hervorgebracht haben, für die allgemeine Geschichte der Kunst können nur diejenigen in Betracht kommen, in deren Schaffen der abgeschlossene provinzielle Charakter sich aufgelockert zeigt durch ein Streben nach den höheren künstlerischen Zielen des Zeitalters.

Besonders lehrreich gibt sich diese Entwicklung in der Schule von Ferrara zu erkennen, deren Hauptmeister früher zu Unrecht unter die Nachfolger Raffaels gestellt wurden; sie haben wohl manche Anregung von ihm wie von anderen Künstlern aufgenommen, aber im ganzen doch zäh an ihrer Eigenart festgehalten, wie sie ihnen durch Tradition, Umgebung und persönlichen Charakter vorgezeichnet war. Der Bedeutendste darunter war *Dosso Dossi* (um 1479—1542), als dessen Mitarbeiter sein jüngerer Bruder *Batista* († 1548) genannt wird<sup>3)</sup>; sein Freund, der Dichter Ariost, neben dem er eine Zierde des Hofes Alfonsos d'Este bildete, stellt ihn freilich mit Unrecht den größten Meistern der italienischen Kunst gleich, aber sicher gehört er

<sup>1)</sup> *A. Weese*, Baldassare Peruzzis Anteil am malerischen Schmucke der Villa Farnesina. Leipzig 1894. — *E. Maas*, Aus der Farnesina. Marburg 1902.

<sup>2)</sup> *B. Patzak*, Die Villa Imperiale in Pesaro. Leipzig 1908.

<sup>3)</sup> *W. C. Zwanziger*, Dosso Dossi, mit besonderer Berücksichtigung seines künstlerischen Verhältnisses zu seinem Bruder Batista. Leipzig 1911.

zu ihren eigenartigsten Erscheinungen. Phantasievoll und oft bedeutend in seinen Einfällen, zuweilen bizarr, immer interessant und anregend, ist er ein Romantiker und Poet, der sich nur, nicht wie Ariost, des Wortes, sondern der Farbe als Ausdrucksmittel bedient. Er hat große Kirchenbilder voll rauschender Pracht gemalt, wie die hl. Familie in der Kapitolinischen Galerie, die Heiligen Johannes und Bartholomäus in der Sammlung Chigi (1527), den hl. Sebastian der Brera, die vier Kirchenväter (1532) in Dresden, und seine Heilige



Abb. 305 Circe von Dosso Dossi

Nacht (1536) in der Galerie zu Modena weiß, vor Correggio, durch die phantastisch beleuchtete Landschaft der Szene einen ganz neuen Reiz abzugewinnen. Aber der Schwerpunkt seines Schaffens liegt in den frei erfundenen Darstellungen aus Mythologie und Fabel, wie der Circe-Melissa (nach einer Stelle in Ariosts „Orlando furioso“) in der Galerie Borghese (Abb. 305), den verschiedenen Allegorien, Bacchanalen, Satyrnzenen u. dgl., bei denen die phantastische Lichtbehandlung und die Landschaft ein Hauptfaktor der Stimmung sind. In diesem Punkte reicht sein Nebenbuhler Garofalo (*Benvenuto Tisi da Garofalo*, 1484—1559) nicht an ihn heran. Durch wiederholten Aufenthalt in Rom (1499 und 1509) ging er seines naiven



ferraresischen Charakters zum Teil verlustig, gewann zwar an Geschmack in der Komposition und Formgebung, wurde aber auch konventioneller und gleichtöniger; nur seiner charakteristischen Färbung, in der ein kaltes Blau und Grau mit tiefleuchtendem Rot und warmem Orange gelb sich begegnen, blieb er stets treu, auch in seinen späteren, etwas handwerksmäßigen Bildern.

Wenn diese Maler sich auf ihre Weise mit dem neuen, auf Schönheit und Größe der Form hindrängenden Geschmack des Zeitalters abzufinden wußten, so bewahrten die Schüler Francias in Bologna weniger Selbständigkeit: *Bartolommeo (Ramenghi da) Bagnacavallo* (1484—1542), ein geborener Ferrarese, ist zum Teil von Dosso abhängig, zum Teil folgt er in ziemlich kümmerlicher Weise dem Vorbilde Raffaels, dem sich *Innocenzo (Francucci da) Imola* (etwa 1494—1550) vollends hingab. Auch die späteren Ausläufer der veronesischen Malerschule, die niemals fest ausgeprägten Charakter besessen hatte, konnten sich der Beeinflussung durch die Tätigkeit Giulio Romanos im benachbarten Mantua nur schwer entziehen. *Francesco Morone* (1474—1529) und *Giov. Francesco Carolo* (1470—1546) werden in ihren späteren Werken ganz römische Cinquecentisten, *Paolo Morando, gen. Cavazzola* (1486—1522), erinnert in seiner breiten, freien Manier selbst schon an den jüngeren größeren Sohn der Stadt, Paolo Veronese. *Francesco Torbido* († nach 1546), der seine Fresken im Domchor zu Verona charakteristischerweise nach Kartons Giulio Romanos ausführende, gehört sonst bereits ganz zu den Schülern der klassischen Zeit Venedigs.

Die Kunst von Mailand beherrschte bis weit in das 16. Jahrhundert hinein die Lionardoschule, deren Hauptmeister wir bereits kennen gelernt haben.



Abb. 306 Heilige Familie von Bramantino  
(Nach Photographie Anderson)

Eine selbständige Bedeutung neben ihr beansprucht *Bartolommeo Suardi* (um 1468 bis 1536), der als Hauptschüler Bramantes den Beinamen *Bramantino* führt; doch verdankt auch er der Lichtkunst Lionardos im wesentlichen seine Befreiung von der Manier des 15. Jahrhunderts, die ihm von seinem ersten Lehrer *Butinone* (vgl. S. 222) überkommen war. Nach dem Weggange Bramantes und Lionardos aus Mailand nahm er hier die erste Stelle ein und hat große Aufträge, wie die Entwürfe zu den zwölf Teppichen mit Monatsdarstellungen im Palazzo Trivulzi sowie die Grisaillefresken aus dem Leben des hl. Dominikus im Klosterhof von S. Maria delle Grazie, ausgeführt. Bramantino hat trotz mannigfaltiger von außen her aufgenommener Anregungen — auch ein vielleicht mehrjähriger Aufenthalt in Rom

(1508 ff.) ist dabei von Bedeutung — doch die spezifisch lombardische Auffassungsweise und Formenbildung stets festgehalten und daraus seinen ganz persönlichen, zuweilen ans Phantastische, ja Barocke streifenden Stil entwickelt. Hauptwerke seiner letzten Zeit (nach 1520) sind die feine Flucht nach Ägypten in S. Maria del Sasso bei Locarno, das Triptychon der Madonna mit Michael und Ambrosius in der Ambrosiana, die hl. Familie (Abb. 306) und die Kreuzigung in der Brera. Ein ausgesprochener Lombarde bleibt auch *Gaudenzio Ferrari* (1481—1546). Kein Meister der Monumentalkunst, aber eine lebenswürdige Individualität, die, unbeschadet ihrer Selbständigkeit, die mannigfachsten Anregungen aufnehmen konnte, ist er in den Kirchen und Galerien



Abb. 307 Madonna von Gaudenzio Ferrari

der westlichen Lombardei mit zahlreichen Fresken und Altarbildern vertreten. Das Gebiet seiner Heimat — er war zu Valduggia in Piemont geboren, lange Zeit in Varallo, seit 1528 in Vercelli und etwa seit 1536 in Mailand tätig — hat er niemals verlassen, ebensowenig das des kirchlichen Altarbildes. Seine großen Fresken — Zyklus der Passion in der Franziskanerkirche zu Varallo 1507—13, anderes, namentlich eine große Kreuzigung, in den Kapellen des Sacro Monte daselbst, Himmelfahrt Mariä in S. Cristoforo zu Vercelli (1532—38), andere Fresken in Arona, Saronno und Mailand — leiden oft an eintöniger und überfüllter Komposition und sind nicht frei von Reminiszenzen an Perugino, Lionardo, Raffael u. a.; aber die großartige Schönheit vieler Einzelgestalten, der leidenschaftliche Empfindungsausdruck sichern ihnen eine bedeutende Wirkung. Die Tafelbilder zeigen ihn als zarten Seelenmaler, namentlich des Weibes, und seine blonden Madonnen, im Anfang zart, schlank, ätherisch, später von derberer Lebensfülle, ebenso wie seine Engel, gehören zu den holdseligsten der oberitalienischen Kunst (Abb. 307).

### f) Correggio und seine Nachfolger

Seine edelste Blüte trieb der von Lionardo ausgestreute Samen auf dem an malerischem Können so fruchtbaren Boden Oberitaliens in der Kunst *Correggios*, des großen Meisters, der am konsequentesten ein von dem plastisch-realistischen Stil des Quattrocento völlig verschiedenes Kunstideal ausgebildet hat. Mögen Raffael, Andrea del Sarto, Sodoma, Dosso u. a., abgesehen von den Venezianern, noch so feine Reize des Kolorits und der Beleuchtung entfalten, der erste, der diese

Elemente der Komposition zur Grundlage seines Schaffens machte, war Correggio. Er knüpft damit entschiedener als irgendein anderer Meister an die feine Tonmalerei und die Poesie des Lichts bei Lionardo an, dessen Schöpfungen seine Auffassungsweise gleichsam vorbereitet haben. Aber Correggio geht weiter als Lionardo. Mit der kühnen Einseitigkeit des bahnbrechenden Genies sieht er die Schönheit nicht mehr in der Form, sondern nur in der farbigen Lichterscheinung. Die Konsequenzen die er hieraus zog, wirkten umwandelnd nicht bloß auf die malerische Technik, sondern auf die ganze Empfindungsweise namentlich der religiösen Kunst. Die Einzelgestalt verlor notwendig an Bedeutung und Würde, da sie fortan nur im Rahmen des malerischen Ganzen mitsprechen sollte, das mit strengem Realismus den wirklichen Bedingungen des Raums und der Beleuchtung entsprechend dargestellt wurde. Das Heilige erscheint profaniert, indem es sich den Gesetzen des Sehens unterwirft, mit dem Licht zugleich zieht eine natürlich-heitere Weltstimmung in den Himmel ein.

Aber die Künstlergröße Correggios beruht doch noch mehr auf anderen entscheidenden Eigenschaften, nämlich der Glut, Poesie und Tiefe seines Empfindens. Er war ein Träumer und suchte in den unerschöpflichen Wirkungen des Lichts und der Farbe das adäquate Ausdrucksmittel für den Überschwang der poetischen Gefühle, die seine Seele erregten. Mit der feinsten Empfindung für alle sinnlichen Reize und einer jauchzenden Freude am Leben vermischt sich ihm das schwärmerische Pathos religiöser Devotion, die ekstatische Gebärde kraftloser Hingebung, die süße Wollust des Entsagens. Eine weiblich sensitive Art des Fühlens macht ihn zum größten Lyriker unter den italienischen Malern. Männlich kräftige Gefühle darzustellen ist ihm nicht gegeben, wohl aber hat kein anderer wie er das naive Lächeln der Jugend, die anmutige Gefallsucht des Weibes, das kindlich heitere Spiel drolliger Engelsknaben zu schildern gewußt. Ein Strom lebenswürdiger Wärme geht durch alle seine Werke und läßt sie als Ausdruck persönlicher Empfindung erscheinen. Correggio ist, trotz alles hypersensiblen und oft koketten Wesens, subjektiv wahr und ehrlich — und dies unterscheidet ihn von allen Nachahmern, die selten ein Maler so zahlreich wie er gefunden hat.

Trotzdem läßt sich nicht leugnen, daß er auf die Malerei seiner Zeit auflösend und in einem bestimmten Sinne verderblich gewirkt hat, denn die objektive Wahrheit und Einfachheit der älteren Kunst wurde durch ihn definitiv zerstört. An Stelle des architektonisch abgewogenen Aufbaus der Komposition trat die malerische Willkür, an Stelle der Ruhe und Ordnung die schwungvolle Bewegung. Correggio läßt sich hinsichtlich der kunstgeschichtlichen Bedeutung seines Schaffens mit Michelangelo vergleichen; beide waren die von den Fesseln der Überlieferung freiesten, an durchaus neuen Intuitionen reichsten Künstler ihrer Zeit, beide haben durch die Macht ihres Beispiels zerstörend auf die Renaissancekunst gewirkt und wesentlich dazu beigetragen, die Entfesselung subjektiver Willkür in der Kunst des Barocks vorzubereiten. Während aber Michelangelo, der Natur seines Genius entsprechend, bei allem Subjektivismus die Strenge und Hoheit des künstlerischen Gesetzes in der Gesamtform seiner Werke mit voller Reinheit wahrte, überschritt Correggio in seiner begeisterten Hingabe an die Poesie des Lichts auch diese Schranke und überlieferte die Komposition der zügellosen Kraft einer tief erregten, nach immer neuen Reizen des rein malerischen Schauens verlangenden Zeit.

*Antonio Allegri* (1494—1534), nach seinem Geburtsort gewöhnlich nur *Correggio* genannt<sup>1)</sup>, ging in seinen Anfängen sicher aus der ferraresisch-bolognesischen

<sup>1)</sup> *Jul. Meyer*, Correggio. Leipzig 1871. — *C. Ricci*, Antonio Allegri da Correggio. deutsche Ausg., Berlin 1897. — *H. Thode*, Correggio. Bielefeld und Leipzig 1898. — Vgl. auch *J. Strzygowski*, Das Werden des Barock bei Raphael und Correggio. Straßburg 1898. — *G. Gronau*, Correggio. Des Meisters Gemälde in 196 Abbildungen (Klassiker der Kunst X).

Malerschule hervor, mag er auch vielleicht mit Unrecht als Schüler des bereits 1510 verstorbenen *Francesco Bianchi* in Modena bezeichnet werden. Seine Jugendwerke zeigen ebensoviel Verwandtschaft mit *Lorenzo Costa*, *Dosso Dossi* und *Francesco Francia*, wie sie das Studium *Mantegnas*, insbesondere seiner Fresken in Mantua wahrscheinlich machen. Die Halbfigur der *Madonna in Wolken* mit zwei musizierenden Engeln (*Uffizien*), die schöne *Geburt Christi* in der *Galleria Crespi* zu Mailand und der gefühlsinnige *Abschied Christi* von seiner Mutter in der Sammlung *Benson* zu London (etwa 1516) verraten in Komposition und Typen noch vielfach Abhängigkeit von älteren Meistern, gehören aber durch die zarte Zurückhaltung im Ausdruck und die feine Poesie der Lichtstimmung zu den

eindrucksvollsten Gemälden des Meisters. Mit größerer Entschiedenheit bezeugt die Ruhe auf der *Flucht* (*Uffizien*) das Streben nach neuer Auffassung: die klar ausgeprägte Diagonallinie, in der sich hier die Komposition unter scharf von oben einfallendem Licht entfaltet, wirkt eigentümlich erregend. Daß für das feierliche Altarbild *Correggio* sich erst allmählich von dem traditionellen Schema losmacht, zeigt in lehrreicher Weise die *Madonna mit dem hl. Franziskus* in Dresden (1514) (Abb. 308). In strengem Dreiecksaufbau, an *Mantegna* und an *Lionardo* zugleich erinnernd, entfaltet sich die Komposition; aber die schwärmerische Ver-



Abb. 308 Die Madonna des hl. Franziskus von Correggio

Heiligen, der Lichtäther zwischen den mächtigen Säulen, die geistvolle Anordnung der die Grenze zwischen Hell und Dunkel überfliegenden Engelchen bedeuten einen weiteren Schritt vorwärts. Die volle Freiheit errang *Correggio* in den monumentalen Aufgaben, die ihn seit 1518 ziemlich ununterbrochen an die Stadt *Parma* fesselten. Zuerst galt es hier, ein Gemach der Äbtissin im Kloster *S. Paolo* mit Fresken zu schmücken. *Correggio* wählte bezeichnenderweise eine ganz aus antiken Motiven gebildete Dekoration: am Mantel des hohen Kamins die *Jagdgöttin Diana*, in den Halbkreisbögen am Fuße des Gewölbes antike Statuetten und Reliefs, die Decke selbst als ein Laubendach mit ovalen Öffnungen gestaltet, durch die man ein vorüberziehendes Gewimmel von Putten mit Jagdtrophäen usw. zu erblicken meint: das Ganze, unter sichtlicher Anregung durch *Mantegnas* Mantuaner Fresken, der naiv lebenswürdige Versuch einer auf volle perspektivische Täuschung berechneten Nachahmung

wirklicher Laubenarchitektur mit dem Durchblick auf eine ideale Wolkenregion (Abb. 309). Ungleich kühner sind dieselben Prinzipien in der Ausmalung der

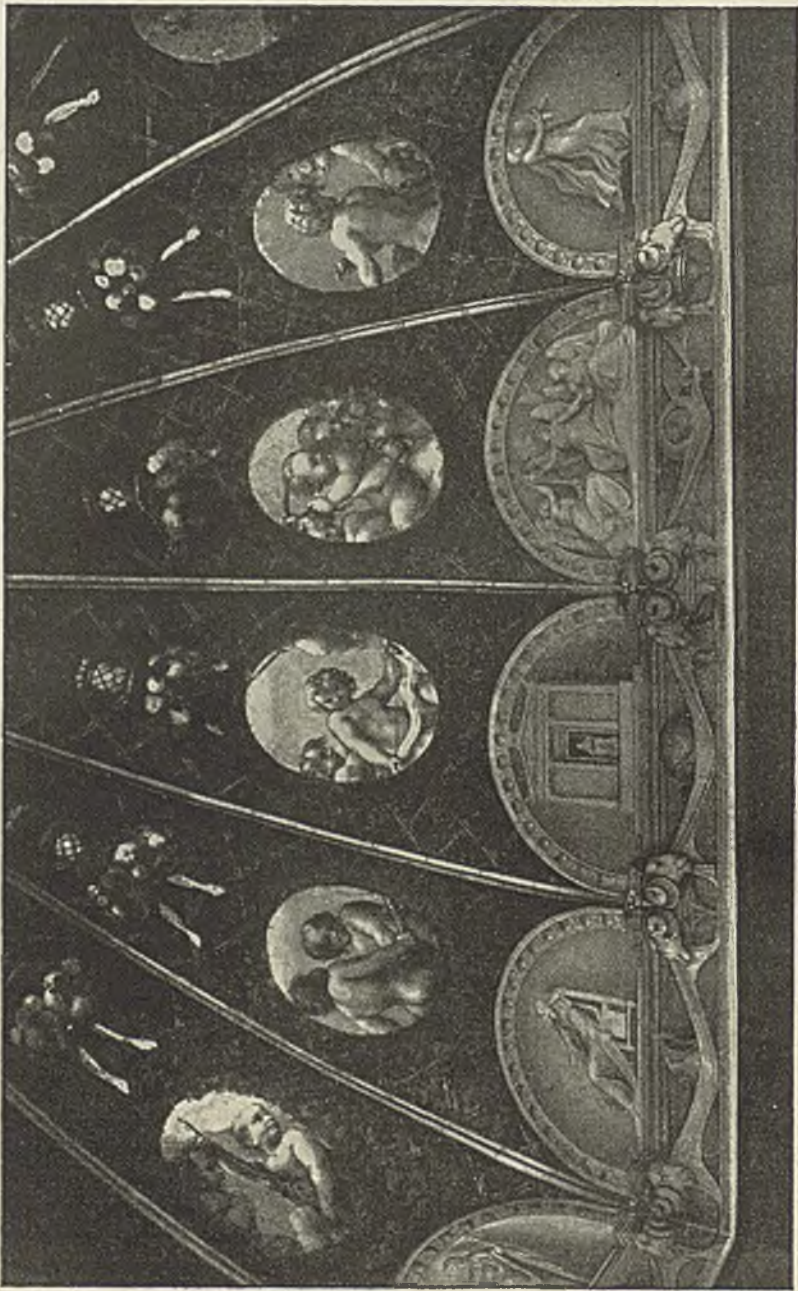


Abb. 309 Teil der Deckenfresken im Kloster S. Paolo zu Parma von Correggio

Kuppel von S. Giovanni Evangelista in Parma (1520–23) zur Anwendung gebracht (Abb. 310). Hier wird mit der Illusion eines wirklichen Aufblicks in

Himmelshöhen Ernst gemacht. Im Zentrum der Kuppel schwebt Christus, in kühner Verkürzung von unten gezeichnet; die Apostel, würdevoll auf Wolken gelagert, umgeben ihn wie ein Kranz, von reizenden Engelsputten umspielt. In den Zwickeln der Kuppel sind ähnlich die Evangelisten und Kirchenväter gruppiert. Zum erstenmal ist hier die Architektur völlig ignoriert zugunsten einer frei malerischen Ver-



Abb. 310 Kuppelgewölbe in S. Giovanni Evangelista zu Parma von Correggio

sinnlichung des — als Vision des unten lagernden Evangelisten Johannes gedachten — Vorgangs, wobei nur die derben, gestopften Säcken ähnelnden Wolken noch allzu deutlich an die materielle Schwere der lastenden Körper erinnern.

Diesem ersten folgenschweren Beispiel, das über verwandte Anläufe Melozzos und Mantegnas weit hinausgeht, folgte in der Kuppel des Doms (1526—30) die Himmelfahrt Mariä, die das gleiche Prinzip mit bewußter Konsequenz bis zu



Abb 311 Apostel aus der Himmelfahrt Mariä in der Domkuppel zu Parma von Correggio

Ende durchgeführt zeigt. Hier stehen vor einer gemalten, den Tambour der Kuppel bezeichnenden Balustrade die zwölf Apostel (Abb. 311), über ihnen, auf dem Rande der Balustrade, die lebensfreudigsten, holdseligsten Jünglingsengel, Weihrauch spendend und Kandelaber entzündend, wie Zeugen und Teilnehmer an dem himmlischen Festaktus. In der Kuppelwölbung aber fährt, inmitten eines unentwirrbaren Gedränges schwebender Begleiter, Maria mit ekstatischer Bewegung zur himmlischen Helle empor, aus welcher eine einzelne Gestalt — Christus selbst oder ein Engel? — sich loslöst, um ihr bewillkommend entgegenzustürzen. Auch hier füllen Heiligengestalten, von Engeln auf Wolken getragen, die Kuppelzwickel.

Der rauschende Festjubil in dieser Komposition, die Fülle jugendlicher Schönheit in den Engeln, die ganze Summe bewundernswerten Könnens in den vielen hundert leidenschaftlich bewegten und in den schwierigsten Verkürzungen gezeichneten Gestalten läßt den Beschauer wohl selbst die Entwürdigung vergessen, der gerade das Heiligste durch die ganze Art dieser Darstellung ausgesetzt ist. Denn natürlich sieht man im wesentlichen einen Wirrwarr von Beinen und Leibern, aber kaum etwas von geistiger oder seelischer Charakteristik. Correggio konnte nicht malen, was für ihn nicht existierte; seine Phantasie lebte in der Vorstellung einer rein sinnlichen Welt voll blühender Formen, schmeichelnder Farbe und strahlenden Lichts. Jedenfalls hat er in seinen Kuppelfresken mit genialer Sicherheit ein künstlerisches Ideal verwirklicht, das den Anspruch auf Gleichberechtigung mit allen vorausgegangenen Formen der Deckenmalerei erheben konnte und der Folgezeit als ein hinreißendes Vorbild erschienen ist.

Die Entfaltung seines eigenen Willens und Könnens in diesen großen Aufgaben der Monumentalmalerei gibt auch den gleichzeitigen Tafelbildern ihren Charakter, vor allem den großen Altargemälden in den Galerien in Dresden und Parma. Das alte Schema der Komposition ist jetzt völlig gesprengt durch die neue Rechnung nach malerischen Werten. In dem Lichtstrom, der über die

Gestalten gleitet, leuchtet das schwellende Fleisch der jugendlichen Heiligen und Engel, der feuchte Schimmer verzückt blickender Augen, die helle Farbenpracht der Gewänder freudig auf; ja, in der Geburt Christi (sog. „Heilige Nacht“, in Dresden, nach 1522) ist der Körper des göttlichen Kindes selbst wie durchglüht von diesem himmlischen Glanze zum Mittel- und Ausgangspunkt der gesamten Lichtwirkung gemacht (vgl. die Kunstbeilage). Wolken von Engeln, wie auf den Kuppelfresken in voller Untensicht gegeben, schweben darüber, und in schwungvoller Diagonale, wie in der Ruhe auf der Flucht (sog. Madonna della Scodella, in Parma), rauscht die Komposition zu ihnen empor. Das Visionäre herrscht in den Gestalten; voll zitternder Hingebung schmiegt die hl. Katharina (im sog. „Tag“ in Parma, Abb. 312) ihr prachtvolles Haupt an den Körper des Christuskindes, mit seligem Lächeln, mit verzücktem Augenaufschlag locken und winken die Heiligen (Madonna mit dem hl. Georg in Dresden). Zu wundervoller Ruhe abgeklärt erscheint diese Sehnsucht in der Begegnung Christi mit Maria Magdalena (Madrid), die auch durch die herrliche Abendlandschaft eines der vollendetsten Werke des Meisters ist, während das Martyrium der Heiligen Placidus und Flavia (Parma) wieder im Ausdruck hysterischer Verzücktheit bis an die letzte Grenze geht. — Anmutig und liebenswürdig, zumeist auf den Ausdruck jungen Mutterglücks beschränkt, sind die kleineren Madonnenbilder; wie sie in den Galerien zu Florenz, Neapel, London, Paris, Budapest u. a. sich erhalten haben.

Correggio kehrte 1530 nach dem Tode seiner Gattin zu dauerndem Aufenthalt nach seinem Geburtsort zurück, und hier erst scheint, zumeist für den fürstlichen Hof des benachbarten Mantua, die Mehrzahl jener mythologischen Bilder entstanden zu sein, die einen besonderen Ruhmestitel des Meisters ausmachen: die Schule Amors (London), Jupiter und Antiope (Paris), Io (Wien), Leda (Berlin), Danaë (Gal. Borghese in Rom [Abb. 313]) u. a. Die köstliche Naivität der Darstellung, die Meisterschaft in der Behandlung des Lichts und insbesondere des Nackten bewährt er auch hier im höchsten Grade; ja sein feiner Kultus der sinnlichen Schönheit feiert in diesen Schöpfungen, die mit keiner Tradition in Widerspruch zu geraten brauchten, erst seinen wahren Triumph.



Abb. 312 Kopf der hl. Katharina aus Correggios „Tag“ zu Parma



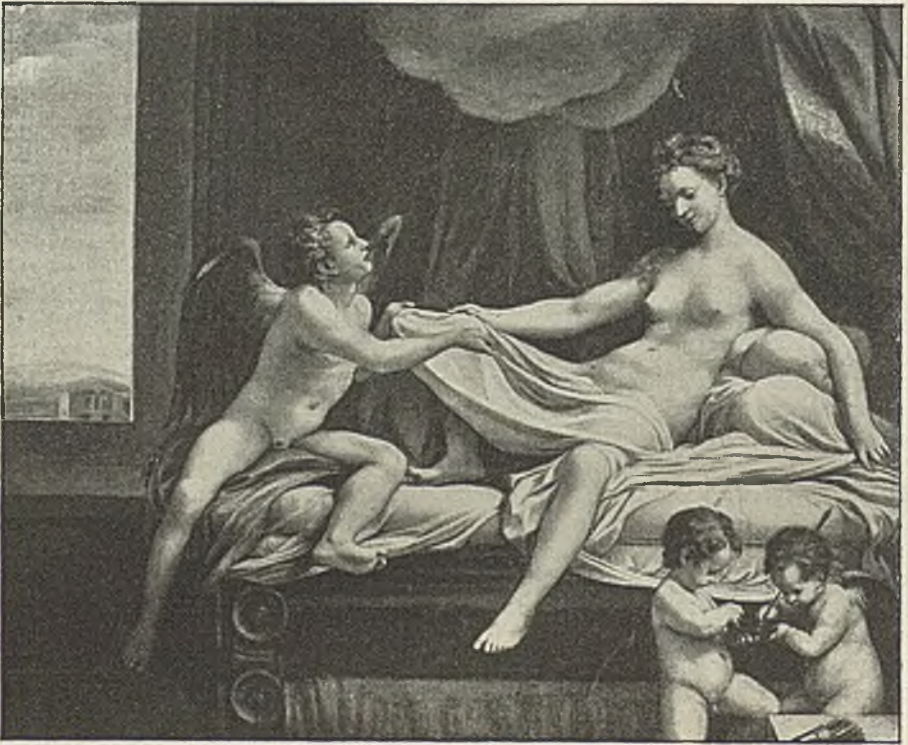


Abb. 313 Danaë von Correggio

Niemals ist die Unbefangenheit der Antike in der Verkörperung höchsten Sinnengenusses mit so viel schalkhafter Anmut und Liebenswürdigkeit vereinigt worden, wie in diesen Gemälden.

Der ungeheure Einfluß Correggios auf die Entwicklung der malerischen Anschauung und Technik machte sich im allgemeinen erst lange nach seinem Tode, im 17. und 18. Jahrhundert, geltend. Auf die eigenen Zeitgenossen, soweit sie den nur in engem, lokalem Bezirke tätigen Meister überhaupt kennen lernten, konnte ein Mann von so subjektivem Geschmack nur ähnlich wirken, wie der andere große Einsame der italienischen Renaissance, Michelangelo: als Verführer zu äußerlicher Manier. Unter den Schülern und Nachahmern Correggios in Parma ist daher auch nur einer von Interesse, weil er wenigstens als Porträtist hervorragende Qualitäten bewahrt und seinerseits wieder auf andere Künstler eingewirkt hat, *Francesco Mazzola*, gen. *Parmegianino* (1503—40). Der Hauptstrom der Entwicklung aber fließt in einem anderen Bette: nicht die Licht-, sondern die Farbenpoesie, wie sie in der altgefestigten Schule *Venedigs* fortblühte, weist der Malerei ihre leuchtende Bahn.

#### g) Die venezianische Malerei des 16. Jahrhunderts

Ohne Licht keine Farbe — und umgekehrt! Aber doch besteht zwischen diesen beiden Faktoren des höchsten Augengenusses auch ein Gegensatz: das Licht schließt die Vorstellung einer Bewegung in sich ein, die Farbe setzt zu ihrer vollen Wirkung den Zustand des Beharrens voraus. Genau so stellt sich uns der Unterschied im Charakter der Malerei Correggios und der Venezianer dar: dort geistreiche Einfälle



Heilige Nacht von Correggio

Dresden, Gemäldegalerie

im Charakter von Improvisationen, nervös vibrierende Unruhe als Ausdruck leidenschaftlichen Temperaments, hier ein behagliches Fortspinnen weniger altüberlieferter Formen der Komposition, vornehme Ruhe, träumerische Versunkenheit in einem stillbefriedigten Dasein. Die venezianische Malerei ist ein Abbild des venezianischen Lebens dieser Epoche. Die Zeit der Kämpfe, des Zusammenraffens aller Kräfte im Dienste ihrer aufstrebenden Macht und Größe war für die Republik vorüber; zu Anfang des Jahrhunderts (1508 bis 1516) hatte sie in achtjährigen Kriegen, wenn auch nicht ohne schwere Niederlagen und Verluste, gegen das — in der Liga zu Cambrai — verbündete Europa, wie die Venezianer es nicht mit Unrecht darstell-

ten, ihre Unabhängigkeit und politische Stellung verteidigt. Wohl hatte der Staat den Höhepunkt seiner Macht und Größe überschritten, aber im Leben der Stadt und ihrer Bürger war davon nichts zu verspüren, es nahm im Gegenteil jetzt erst seinen glänzendsten Aufschwung. Noch strömte größerer Reichtum als an irgendeinem anderen Orte der Halbinsel in Venedig zusammen, und in seinem Gefolge entwickelte sich ein Leben voll Pracht und Heiterkeit. Die Stadt war, ohne daß dabei tiefere geistige Interessen in Frage gekommen wären, in allen Dingen des verfeinerten Lebensgenusses die eigentliche Metropole Italiens.

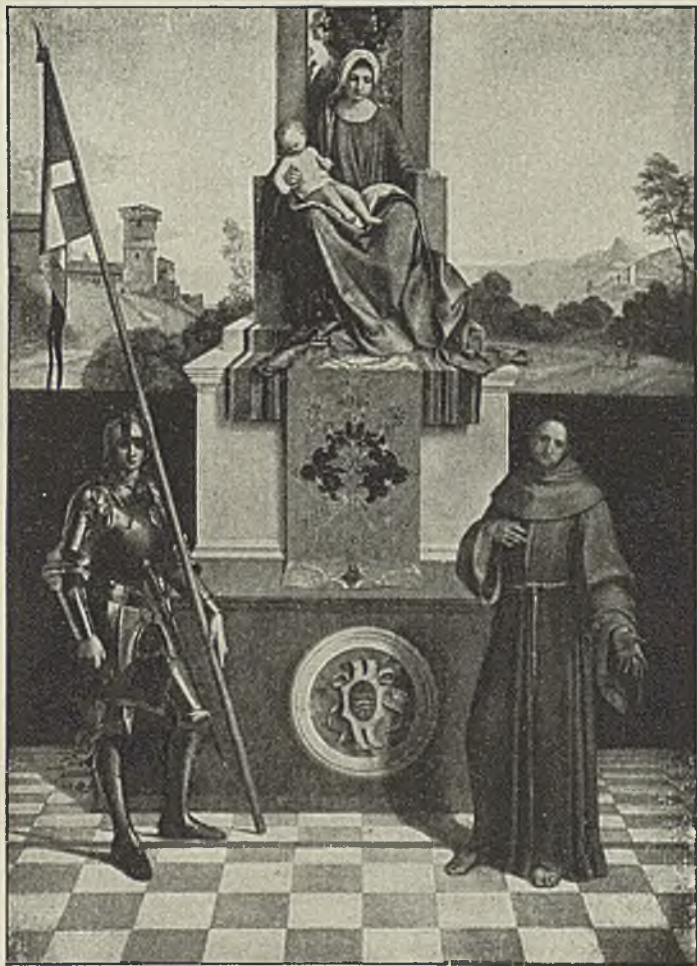


Abb. 314 Altarbild in Castelfranco von Giorgione

Unter solchen Bedingungen entwickelte sich die venezianische Malerei aus dem Boden, den die *Vivarini* und die *Bellini* gelegt hatten, rasch zu höchster Blüte, ohne ihren Charakter wesentlich zu ändern. Das ruhige Zustandsbild blieb nach wie vor ihre eigentliche Domäne, die einfachsten Motive genügten als Inhalt, aber

ein Zug festlicher Repräsentation ist ihnen aufgeprägt und gibt sich immer ausgesprochener in der Pracht des Kolorits, dem Goldton des Lichts, der idealen Schönheit der Gestalten kund. Die Wonne des wirklichen Daseins, der Zauber eines stimmungreichen Lebens kommen darin mehr zur Geltung als religiöse



Abb. 315 Ruhende Venus von Giorgione

Innigkeit oder tiefe, ernste Gedanken. Wohl aber hat die venezianische Malerei den engen Zusammenhang mit der Natur treulich bewahrt, ihre Phänomene, wie sie gerade die Berührung von Meer und Land, daneben die weiten Gefilde der Flußniederungen und wieder im Gegensatz dazu die nahen Alpen in unerschöpflicher Fülle boten, tief auf sich wirken lassen und daraus ihre beste Kraft gezogen. Was ihr an gedanklichem Inhalt fehlen mag, ersetzt sie durch die poetische Kraft im Ausspinnen empfangener großer Natureindrücke. So wurzelt diese Kunst in jedem Sinne fest im Boden ihrer Heimat, wahrt durch den Verzicht auf fremde Anregungen ihre großartige Einheitlichkeit und übt selbst nach allen Seiten hin tiefen, vorbildlichen Einfluß aus. Länger als irgendeine andere Malerschule blühte die venezianische, wenn auch mit abnehmender Kraft, das ganze 16. Jahrhundert hindurch.

Das erste Bindeglied zwischen der älteren und der jüngeren Generation ist hier *Giorgione* (*Zorzo da Castelfranco* 1478—1510)<sup>1)</sup>, ein Schüler Giovanni Bellinis. Er stammte, wie die meisten Künstler dieser größten Zeit Venedigs, nicht aus der Stadt selbst, sondern aus dem Gebiet ihrer Terra ferma, aus Castelfranco. Das Altarbild der Madonna mit den Heiligen Liberale und Franziskus (Abb. 314) in der Pfarrkirche der Heimatstadt ist das Hauptwerk seiner Frühzeit. Noch altertümlich streng im Aufbau mit der über den Köpfen der Heiligen thronenden Madonna wirkt es ungemein feierlich und poetisch durch die träumerische Stimmung

<sup>1)</sup> *L. Justi*, Giorgione. Berlin 1909. — *M. v. Boehn*, Giorgione und Palma Vecchio. Bielefeld und Leipzig, 1905.

in den Gestalten und in der herrlichen Landschaft. Giorgiones Leben war kurz, und einen großen Teil seiner Tätigkeit hat er auf die Ausführung von Fassadenmalereien — am Fondaco de' Tedeschi (1508) und anderen Gebäuden Venedigs — verwendet, denen die feuchte Seeluft ein rasches Ende bereitet hat. Die Zahl seiner sicheren Staffeleibilder ist daher gering und die meisten sind durch Übermalungen und Restauration arg entstellt; aber sie bezeugen uns einen Künstler, der zu den allergrößten gerechnet werden muß, nicht bloß im engeren Umkreis seiner Schule. Fast alle sind auf einen lyrisch-idyllischen Ton gestimmt; in den früheren, wie dem Urteil Salomos und der legendarischen Szene der Feuerprobe des kleinen Moses (Uffizien) macht sich noch das Vorbild Bellinis geltend. Aber durch poetisch vertiefte Auffassung, namentlich der Landschaft, erhebt sich Giorgione sehr bald über seinen Lehrer und überwindet die quattrocentistische Beschränktheit des Inhalts und der Formgebung. Einige seiner Kompositionen sind neuerdings zutreffend aus der antiken Geschichte und Sage gedeutet worden, so die sog. „Familie“ im Palast Giovanelli zu Venedig als Darstellung von Adrast und Hypsipyle, die „drei Astronomen“ in Wien als Euander und Pallas, die dem Aneas den Platz des römischen Kapitols zeigen; andere, wie das schöne „Ländliche Konzert“ im Louvre, lassen kaum so gelehrte Deutung zu. Der künstlerische Genuß an diesen Werken aber beruht auf der Art, wie die Menschen mit der Landschaft zusammen empfunden sind und das Ganze uns mit dem süßen Zauber seiner weichen Formenhand tiefglühenden Farben gefangen nimmt. Den malerischen Reiz namentlich des nackten menschlichen Körpers im Verhältnis zur umgebenden Natur hat Giorgione zuerst empfunden und ihm in seinem Meisterwerke, der Ruhenden Venus (Dresden), einen Ausdruck verliehen, an dessen keusche Schönheit keine der vielen späteren Darstellungen ähnlichen Inhalts heranreicht (Abb. 315). So führt Giorgione uns in eine Welt von antiker Reinheit des Sinnen- genusses und erhebt die ungetrübte Schönheit der Natur zum Prinzip seines Schaffens. Wenn aber die Ehebrecherin vor Christus im Museum zu Glasgow, das große Breitbild des Urteils Salomos (unvollendet) in Kingston Lacy und das von Paris Bordone vollendete Gemälde der Vertreibung der Dämonen durch den hl. Markus (Akademie zu Venedig) ihm mit Recht zugeschrieben werden, so hat er auch für die Schilderung dramatischer Erregung wie des Aufruhrs in der Natur den großartigsten Ausdruck gefunden. Endlich kommt die alles Seiende mit eigenartigem poetischem Reiz umkleidende Auffassung Giorgiones in seinen Porträts und Studienköpfen zur Geltung, von denen die meisten allerdings ihm nur mit Vorbehalt gegeben werden können. Als sicher gilt das Jünglingsbildnis in Berlin (Abb. 316), während ein Frauenbildnis in der Galerie Borghese, der Studienkopf eines Hirten in Hamptoncourt mit Wahrscheinlichkeit als seine Werke, andere wieder als Kopien nach verlorenen Bildnissen gelten dürfen. Die berühmte Porträtgruppe des „Konzerts“ im Palazzo Pitti wird neuerdings Giorgione abgesprochen, obwohl sie die Einwirkung seines Geistes deutlich erkennen läßt. Denn der geheimnisvolle Reiz auch seiner Bildnisse beruht gerade darauf, daß er sie zu mehr als



Abb. 316 Jünglingsbildnis von Giorgione

Abbildern eines bestimmten Individuums zu erheben weiß: sie drücken alle eine Stimmung, den in das eigenartige Milieu seiner Existenz versetzten Vertreter einer Menschengattung, in vornehmster malerischer Form aus.

So hat Giorgione — abgesehen von seinem einzigen Altarbilde, das aber auch das Element der Landschaft einführte — fast mit jedem seiner Werke eine neue Gattung in der venezianischen Malerei begründet. Er löste die Malerei definitiv von dem kirchlichen Boden los und gab ihr an Stelle der umfangreichen erzählenden Stoffe die neue Art des „Novellenbildes“, das die Phantasie anregt, über das anschaulich Gebotene hinaus die Vorstellung einer Begebenheit, einer kleinen Geschichte, eines Menschendaseins auszuspinnen. In Form und Ausdruck aber wetteifert Giorgione an Feinheit und Geist mit Lionardo, an idyllischem Reiz mit Raffael und übertrifft sie beide durch den träumerischen Zauber seines Kolorits.



Abb. 317 Die hl. Barbara von Palma Vecchio

Weit weniger Pfadfinder als *Giorgione* ist ein anderer Bellinischüler, *Jacopo Palma* aus Serinalta bei Bergamo, zum Unterschiede von seinem gleichnamigen, als Maler bekannten Großneffen *il Vecchio* genannt (1480—1528). Doch gelang ihm wenigstens eine glückliche Neuschöpfung, die er aus Anregungen durch Giovanni Bellini heraus entwickelte: jene für die Hausandachten bestimmten Darstellungen der heiligen Familie oder einer *Sacra Conversazione* in Breitformat, die durch ihn für die venezianische Malerei typisch geworden sind. Sie vereinigen meist in anziehender Form eine freigeordnete Gruppe von Gestalten mit einem schönen landschaftlichen Hintergrund. Hervorragende Werke finden sich in den Galerien zu Neapel, München, Dresden, Wien u. a. Über das ruhige Existenzbild geht Palma selten hinaus, und nicht eine erträumte Märchenwelt ist es, wie bei Giorgione, die er darstellen will, sondern seine Welt, Venedig mit seinen üppigen Schönheiten und dem ganzen Farbenzauber seines Lebens.

Deshalb haben seine religiösen Bilder meist etwas heiter Weltliches, mag er auch in den großen Altarstücken, wie dem hl. Petrus mit sechs Heiligen (Akademie zu Venedig), noch ganz die Würde des bellinesken Stils wahren. Aber gerade sein berühmtestes Altarbild in Venedig, die hl. Barbara in S. Maria formosa (Abb. 317) — das Mittelstück eines größeren Altarwerks u. a. mit der schönen Gestalt des hl. Sebastian — ist ein rauschender Triumphgesang auf die majestätische Schönheit der Venezianerin. Diesem Ideal hat Palma mehr oder weniger versteckt in allen seinen religiösen Bildern gehuldigt und dabei — sichtlich bereits unter dem Einfluß Giorgiones — eine herrliche Leuchtkraft der

Farben entwickelt, während seine Formenbehandlung von Anfang an eine gewisse Weichheit zeigt, die später in Verschwommenheit übergeht. Bereits das frühe Bild von Adam und Eva in der Galerie zu Braunschweig besitzt diese Eigenart. Ganz unverhüllt preist Palma die Modeschönheiten seiner Zeit mit ihren üppigen Formen, ihrem künstlich gebleichten Blondhaar, den weiten, bauschigen Gewändern aus Brokat und Samt in der großen Reihe weiblicher Idealbildnisse, die sich an den verschiedensten Orten von ihm erhalten haben; die sog. „Violante“ in Wien, die „drei Schwestern“ in Dresden sind wohl die bekanntesten.

Der Richtung dieser von Giorgione bereits beeinflussten Bellinischüler gehört im Anfang auch der bereits mehrfach erwähnte *Sebastiano Luciano* (1485—1547) an, der später zum Römer wurde, wie u. a. sein Beiname *del Piombo* — von dem Amt als Plombator der päpstlichen Urkunden — zu erkennen gibt<sup>1)</sup>. Er hat den großen Meistern der römischen Kunst (vgl. S. 299) den Zauber venezianischer Farben- glut vermittelt und zum Entgelt von ihnen, insbesondere von Michelangelo, der die Farbenkunst seines begeisterten Parteigängers gern gegen Raffael ausspielte, die großrömische Form erhalten (vgl. S. 284). Seine frühen venezianischen Altarbilder aber, in S. Giovanni Crisostomo und S. Bartolommeo in Rialto, ferner der hl. Thomas in S. Niccolo zu Treviso und die Pietà in der Sammlung Layard zeigen ihn als einen hochbegabten Schüler Bellinis und Giorgiones, der in der Leuchtkraft seiner Farbe und der edlen Schönheit der Gestalten wohl mit ihnen zu wetteifern vermochte. Spätestens 1511 kam Sebastiano zur Ausmalung der oberen Räume in der Villa Farnesina — eine seiner wenigst glücklichen Arbeiten — nach Rom und trat für nahezu ein Jahrzehnt in das engste Verhältnis zu Michelangelo, der manche Kompositionen ganz oder teilweise für ihn entwarf. Die immerhin großartige und bedeutende Auferweckung des Lazarus (1519, Londoner Nationalgalerie) läßt diese fremde Bahn, auf die sich Sebastiano begeben hat, deutlich empfinden, während die ein Jahr später entstandene Marter der hl. Agatha (Pittigalerie) wenigstens durch die sieghafte Schönheit des nackten Frauenkörpers den Giorgioneschüler verrät. In manchen späteren Werken, namentlich der farbenprächtigen Pietà aus S. Francesco (im Museum zu Viterbo), erscheinen die heterogenen Elemente noch glücklicher miteinander verbunden, obwohl die Komposition auch hier an Michelangelo gemahnt. Am selbständigsten und daher am bedeutendsten war Sebastiano in seinen zahlreichen Bildnissen, unter denen die frührömischen der sog. Fornarina (Uffizien, 1512), der sog. Dorothea (Berlin) und des Violinspielers bekanntlich früher mit Raffael in Verbindung gebracht wurden. Noch bedeutender durch ihre machtvolle Charakteristik sind manche männliche Porträts, wie das des Dogen Andrea Doria in der Galerie Doria zu Rom.

Die engen Beziehungen zwischen den venezianischen Malern, zum Teil auf die gemeinsame Tätigkeit im Atelier Giovanni Bellinis gegründet, dessen Name oft genug ihre eigenen Arbeiten schmückt, machen es fast unmöglich, die geringeren und daher weniger selbständigen Meister stets mit der wünschenswerten Sicherheit auseinander zu halten. Sie arbeiten oft zusammen, benutzen dieselben Modelle, lernen einer vom anderen, nehmen bald diese, bald jene Eigentümlichkeit der führenden Künstler auf und treten oft nur mit einem oder wenigen Hauptwerken als erkennbare Individualität hervor, während ihre sonstige Tätigkeit im Strome der Mittelmäßigkeit dahinfließt. Hierher gehören einige Maler aus Treviso, die unter wechselnden Einflüssen in Venedig tätig waren: *Rocco Marconi* (etwa bis 1520) und *Piermaria Pennacchi* (1461—1528), sowie dessen Sohn *Girolamo* (1497—1544); ebenso die beiden aus Santacroce bei Bergamo stammenden *Francesco Rizo* und *Girolamo* (etwa bis 1548). Weit größere Bedeutung besitzt der gleichfalls aus Treviso

<sup>1)</sup> P. d'Achiardi, Sebastiano del Piombo. Roma 1908.

gebürtige *Lorenzo Lotto* (1480—1556), eine der interessantesten Erscheinungen aus dieser vortizianischen Periode der venezianischen Malerei<sup>1)</sup>. Unstet und leicht beweglich im Leben — er wechselte wiederholt seinen Wohnsitz zwischen Treviso, Venedig, Bergamo und den Marken, wo er zuletzt in Loreto lebte — folgt er auch in seiner Kunst wechselnden Einflüssen, ohne darüber seine persönliche Eigenart zu verlieren. Nervös und unruhig, vielleicht durch Kränklichkeit gehemmt, zeigt er doch eine fast pedantische Solidität und Sorgfalt: fast alle seine Bilder sind bezeichnet und datiert, und ein exakt geführtes Rechnungsbuch ist uns eine schätzenswerte Quelle für die Kenntnis seines späteren Schaffens geworden. — Die entscheidende Richtung seiner Jugendentwicklung gewann *Lotto* durch *Alvise Vivarini* (vgl. S. 238), den letzten Vertreter der Schule von Murano, der als Lehrer vieler Künstler



Abb. 318 Porträt einer Unbekannten von Lorenzo Lotto

eine selbständige Bedeutung für die Geschichte der venezianischen Malerei beansprucht. Seine vornehmen, schlanken, psychologisch tieferfaßten Charaktergestalten, seine kunstvoll aufgebauten Architekturen, seine etwas kühle, glasige Färbung finden sich in *Lottos* Jugendwerken, wie den Altarwerken in S. Cristina bei Treviso (1505 bis 1506), in Recanati (1508), in den Halbfigurenbildern der Madonna mit Heiligen in München und in der Galleri Borghese (1508). — Während eines langen Aufenthalts in Bergamo (1513—24) schuf *Lotto* dann seine Meisterwerke in der religiösen Malerei, die Altarbilder in S. Bartolommeo (1516), S. Spirito und S. Bernardino (1521). Eine gewisse

Exaltation des Ausdrucks, die Vorliebe für schwebende Engelsglorien und die entzückende Grazie seines Vortrags nähern ihn hier scheinbar dem Correggio, mit dem er doch, äußerlich und innerlich, gar keine Berührungspunkte hat. Denn *Lotto* fußt überall auf der Beobachtung des Wirklichen und bleibt auch im höchsten Pathos wahrer und vor allem religiöser gestimmt als Correggio; charakteristisch für ihn sind kleine humoristische Einfälle mitten im Ernst des Gefühlsausdrucks, wie der das Lamm stürmisch umarmende Johannesknabe oder in einer späteren Verkündigung (1528) die vom hereinstürmenden Engel aufgeschreckte Katze. *Lottos* enges Verhältnis zur Natur drückt sich vor allem auch in seiner Behandlung der Landschaft und des Porträts

<sup>1)</sup> B. Derenson, Lorenzo Lotto. New-York und London, 1895.



aus: auf beiden Gebieten gehört er zu den Ersten seiner Zeit. Seine Landschaften bereits in den frühesten Bildern, z. B. dem hl. Hieronymus (im Louvre, 1500), sind stets sorgfältig studiert, poetisch und ganz selbständig aufgefaßt; seine Porträts (Abb. 318) besitzen jene stumme Sprache, die sich unmittelbar an unser Empfinden wendet und uns nach der Persönlichkeit des Dargestellten fragen läßt; an vornehmer Auffassung und malerischer Haltung stehen sie den Porträts Tizians, der naturgemäß auf die spätere Tätigkeit Lottos einen

bestimmenden Einfluß gewann, kaum nach, übertreffen sie aber oft anpsychologischer Feinheit. — Lotto hatte etwa von 1529 bis 1540, abgesehen von wiederholter Tätigkeit in den Marken, seinen Wohnsitz wieder dauernd in Venedig und erlebte hier die glänzendste Epoche der Malerei, die zugleich seine eigene Reifezeit darstellt. In dieser Zeit entstanden das Altarbild des hl. Nikolaus von Bari in der Karmeliterkirche zu Venedig (1529) (Abb. 319), die Kreuzigung in Monte S. Giusto bei Ancona (1531), die Madonna im Rosengarten in S. Domenico zu Cingoli (1539) u. a., die zu seinen großartigsten, frischesten



Abb. 319 Altarbild in der Karmeliterkirche zu Venedig von Lorenzo Lotto

und poetischsten Werken gehören. In seinem Alter, bei abnehmender Schöpferkraft, schloß sich Lotto enger an Tizian an. Im übrigen unterscheidet sich gerade seine eigenste Malweise durch ihren kühleren, graulich silbernen Gesamton — wie er am schönsten wohl in dem interessantesten Bildchen des Triumphs der Keuschheit (Pal. Rospigliosi, Rom) hervortritt — sehr charakteristisch von der goldigen Wärme, die der Fürst unter den venezianischen Malern über seine Bilder auszugießen pflegt.



Abb. 320 Der Zinsgroschen von Tizian

Venedigs überragt und sich den führenden Geistern der Zeit würdig anreihet, beruht nicht auf einer besonders tiefen, gedanken- oder gefühlshaften Auffassung der Welt. Aber er besitzt, als Ausfluß seiner eigenen harmonischen Natur, die unvergleichliche Gabe, alles in der Welt nur als gut und schön zu sehen. Was er berührt, wird ihm gleichsam, wie dem Midas, zu Gold, erscheint in seiner Bedeutung gesteigert und verklärt, aber mit so viel Wahrheit und Natürlichkeit, als ob es gar nicht anders sein könnte. So ist ihm möglich, „den Dingen und Menschen jene Harmonie des Daseins anzufühlen“, die sie besitzen könnten oder sollten; über ihr wirkliches geistiges Wesen schreitet er zuweilen achtlos hinweg. Deswegen bleibt Tizian in einzelnen Werken und in manchen Richtungen des Empfindens und Gestaltens wohl hinter anderen Zeitgenossen zurück, wie denn auch sein persönliches Leben ihn nicht immer auf der Höhe der Gesinnung stehend zeigt. Aber durch die imponierende Gesamtheit seines Strebens und Schaffens erhebt er sich auch über die Bedeutendsten seiner Landesgenossen und erreicht die Vollendung

<sup>1)</sup> Crowe und Cavalcaselle, Tizian. Leben und Werke. Deutsch von M. Jordan. Leipzig 1877. — G. Gronau, Tizian. Berlin 1900. — O. Fischel, Tizian. Des Meisters Gemälde in 284 Abbildungen, 4. Aufl. (Klassiker der Kunst III). Stuttgart 1904.

Nach dem frühen Tode Giorgiones ging die Sonne des Ruhms für seinen gleichaltrigen Mitschüler auf, den 1477 (nach neuerer Annahme 1489) in Pieve di Cadore geborenen *Tiziano Vecellio*<sup>1)</sup>. In einem ungewöhnlich langen Leben — er starb 1576 — hat Tizian seine ganz einzige Machtstellung in der venezianischen Malerei errungen. Ein Sohn der Alpen, besaß er jene köstliche Lebenskraft, die ein frühgestählter, kerngesunder Körper, ein klarer, kühler Geist verleiht. Er hat sich spät entwickelt, aber noch im höchsten Alter eine unversiegbare Arbeitsfrische behalten. Seine Größe, durch die er alle anderen Meister

des eigentlich malerischen Kunstideals, wie es sein Jahrhundert verstand. Sein Wirkungsmittel ist das aller Venezianer, die Farbe; sie leistet in seiner Hand das Höchste auch für den geistigen Ausdruck und wirkt, namentlich in den Bildern seiner letzten Periode, ganz immateriell, wie verklärt. In stofflicher Hinsicht hat sein feuriges, tatkräftiges Temperament der venezianischen Malerei als wesentliche Bereicherung das Element des Dramatischen im Ausdruck gebracht; hierdurch vor allem geht er über Giorgione hinaus und begründet eine neue Entwicklungsepoche.



Abb. 321 Christus von Tizian (Nach Photographie Anderson)

*Tizian* kam als Knabe nach Venedig und genoß hier u. a. den Unterricht des Gentile und Giovanni Bellini. Doch steht seine Jugendtätigkeit — deren Chronologie sehr umstritten ist — vor allem unter dem Zeichen Giorgiones, als dessen Gehilfe er noch 1508 bei den Fassadenmalereien am Fondaco de' Tedeschi erscheint. Als ein vor 1503 entstandenes Werk darf wohl die Madonna mit dem von Papst Alexander VI. ihr empfohlenen Admiral Jacopo Pesaro betrachtet werden (jetzt in Antwerpen). Auch die schönen giorgionesken Madonnen in Wien (die sog. Zigeuner- und die Kirschenmadonna) gehören dieser frühen Zeit an. Bei aller Strenge der Komposition ist hier doch schon eine kleine Handlung gegeben oder wenigstens der stimmungsvolle Ausblick auf ein Stück Landschaft hinzugefügt. In der gleichfalls frühen *Santa Conversazione* in Dresden ist die Wirkung bereichert und vertieft nicht bloß durch freiere Anordnung der Gestalten, sondern auch durch kunstvolle Verteilung der Licht- und Schattenmassen. Auf solche Weise gewinnt *Tizian* in zahlreichen anderen Bildern dieser Gattung — meist in der für seine Frühzeit charakteristischen Form des Halbfigurenbildes — dem einfachen Thema immer neue malarische Reize ab. Auch das erste größere Altarbild, der zwischen vier Heiligen auf hohem Thron, wie Giorgiones Madonna, sitzende St. Markus (in S. Maria

della Salute) zeigt die alte feierliche Art der Anordnung gesprengt zugunsten mächtiger malerischer Wirkung der in wunderbarem Goldton leuchtenden Gestalten, während Bewegung und Charakteristik noch etwas Unfreies haben. — Am unmittelbarsten lassen den Geist Giorgiones verspüren die beiden herrlichsten unter Tizians Jugendbildern: der Zinsgroschen (in Dresden, etwa 1508) und die „Himmliche und irdische Liebe“ (in der Gal. Borghese, etwa 1510). Die Halbfiguren Christi und des Pharisäers, der ihm den Groschen mit dem Bilde des Kaisers vorhält, sind der überzeugendste Beweis für Tizians Fähigkeit zu dramatischer Konzentration: mit dem denkbar geringsten Aufwand an Form und Bewegung ist hier nicht bloß die Begebenheit erschöpfend dargestellt, sondern der Gegensatz zweier Welten; das Bild ist auch durch die meisterhaft feine Durchführung ein Wunderwerk der Malerei (Abb. 320). Die herrliche Darstellung in der Borghesegalerie (Abb. 322) ist aus

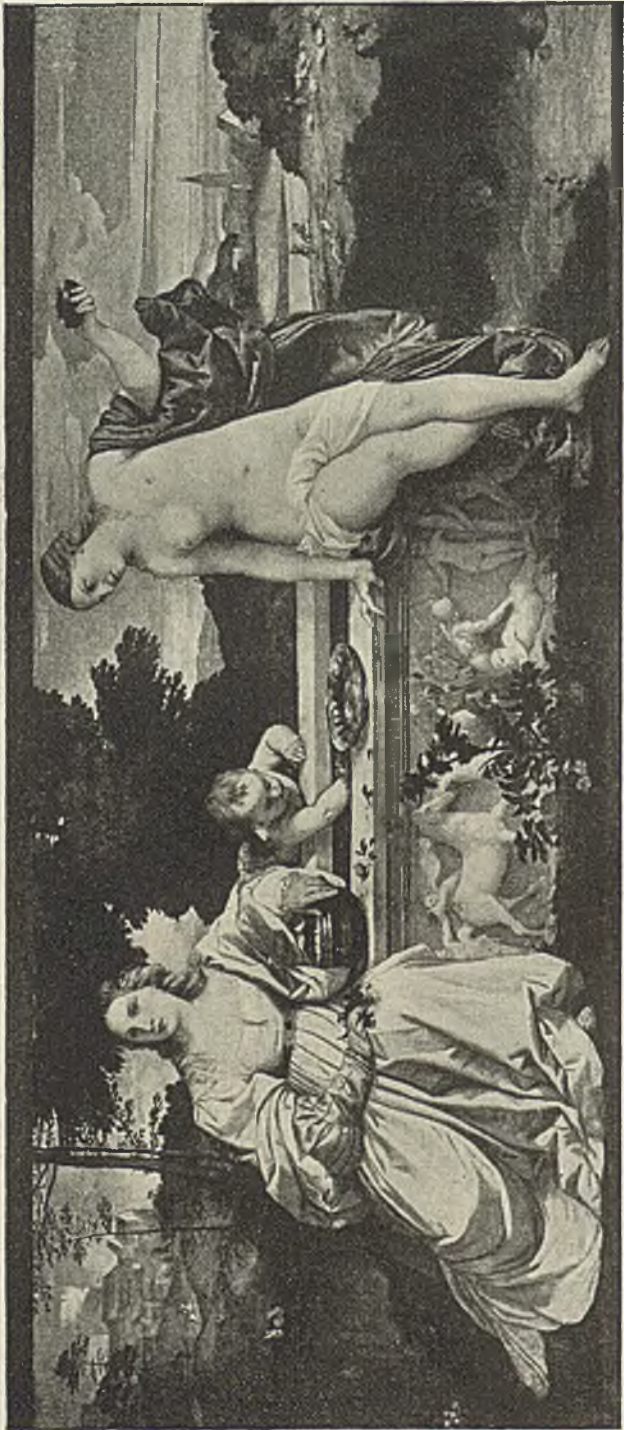


Abb. 322 Himmliche und irdische Liebe von Tizian



Abb. 323 Mariä Himmelfahrt von Tizian

dem Geiste von Giorgiones Novellenbildern geboren und soll gleich diesen möglicherweise eine bestimmte Szene aus der antiken Poesie („Venus und Medea“ nach Wickhoff?) veranschaulichen; aber auch ohne Kenntnis ihres verborgenen Sinnes entzückt sie uns durch die Herrlichkeit der beiden edlen Frauengestalten,

das unbeschreiblich blühende und glühende Kolorit, die traumhaft schöne Abendlandschaft. Charakteristischweise kehrt in dieser ein bestimmtes Motiv aus dem Hintergrunde von Giorgiones Ruhender Venus wieder und findet sich abermals in dem nahe verwandten *Noli me tangere* Tizians (London) und einer Darstellung der Drei Lebensalter bei Lord Ellesmere, von der die Galerien Borghese und Doria Kopien besitzen. Auch die prächtige Salome der Galerie Doria, die edel durchgeistigte Halbfigur Christi im Palazzo Pitti (Abb. 321) gehören in die Nähe dieser Werke.

Einen gewissen äußeren Abschnitt der Jugendentwicklung Tizians bezeichnet es, daß er 1511 nach Padua berufen wurde, um dort unter Beihilfe des *Domenico Campagnola* in zwei Bruderschaftsgebäuden einige Fresken aus dem Leben der Maria und des hl. Antonius auszuführen; es sind mehr genrebildlich erfaßte, sehr lebendig und mit hohem koloristischem Reiz gestaltete Darstellungen, so ziemlich die einzigen Wandmalereien seiner Hand, die uns erhalten blieben.

Die Jahre etwa von 1512—30 bedeuten für Tizian, oft in rücksichtslosem Kampf gegen seine Mitstrehenden, den glänzenden Aufstieg zur Höhe, die ihn an die Spitze der venezianischen Maler brachte. Neben dem Architekten und Bildhauer *Jacopo Sansovino* (vgl. S. 250) beherrschte er die Kunst der Dogenstadt; mit ihren literarischen und wissenschaftlichen Größen, wie dem eleganten *Pietro Bembo*, dem geistvollen Geschichtschreiber *Navagero*, dem humanistischen Buchdrucker und Verleger *Aldus Manutius* stand er in engem Verkehr; sein Haus wurde bei rasch zunehmendem Wohlstande des Meisters der Mittelpunkt eines glänzenden, lebensfrohen Kreises, in welchem auch der charakterlose, aber geistreiche Pamphletist *Pietro Aretino* nicht fehlte. Nach dem Tode Bellinis (1516) zum offiziellen Staatsmaler ernannt, erhielt Tizian nun jene großen Aufträge für Altarbilder in den Hauptkirchen Venedigs. Die Himmelfahrt Mariä (*Assunta*), vom Hochaltar der Frarikirche in die Akademie gelangt (Abb. 323), entstand 1518, die erste Darstellung des Vorgangs, die das wirkliche Emporfahren der Madonna sinnlich glaubhaft zu machen weiß, zugleich aber erfüllt von wahrhaft jauchzender Lust und Farbenfreudigkeit. Himmlischer Glanz überstrahlt Maria und die sie umgebenden köstlichen Engel, während die Apostel drunten sich im Schatten abmühen, ihr nachzublicken. Die Madonna mit der Familie Pesaro (Abb. 324) in derselben Kirche (1526) schuf einen neuen Typus des Altarbildes mit dem Aufbau der Gruppe in der verkürzten Schrägansicht, die sich aber sehr fein durchsetzt mit einer symmetrischen Dreieckskomposition; nur steht nicht mehr die Madonna, sondern der in prächtiger Pose gegebene hl. Petrus im Mittelpunkt, und das Ganze wird vor allem durch die malerische Stimmung zusammengehalten. Ähnlich entwickelt sich die Komposition in dem 1530 entstandenen, 1867 leider verbrannten Altarbilde der Ermordung des Petrus Martyr (in S. Giovanni e Paolo), voll höchsten dramatischen Lebens auch in der hier zum erstenmal ausführlich mitbehandelten Landschaft. Im Gegensatz zu dem lyrischen Grundzug seiner ersten, giorgionesken Periode, der freilich in Gemälden, wie der idyllisch-schönen Ruhe auf der Flucht, der Vierge au lapin im Louvre oder der Vermählung der hl. Katharina (Londoner Nationalgalerie, 1533), jetzt und später noch immer nachklingt, führt Tizian ein gewisses dramatisches Pathos selbst in Szenen, wie die Verkündigung Mariä (Dom zu Treviso, 1519), die Grablegung Christi (Louvre [vgl. die Kunstbeilage]) ein und gibt der Santa Conversazione des Altarbildes einen erregt visionären Zug, vor allem in dem 1523 vollendeten schönen Bilde für S. Niccolo (jetzt in der Vatikanischen Galerie), das sechs Heiligengestalten, wie zufällig, in rein malerischer Gruppierung beieinander stehend zeigt, vereint im Aufblick zu der auf Wolken thronenden Madonna.



Grablegung Christi von Tizian

Paris, Louvre

Paul Neff Verlag (Max Schreiber), Eblingen a. N.



Abb. 324 Madonna mit der Familie Pesaro von Tizian



In dieser Epoche beginnen bereits die Beziehungen, die Tizian in einer für ihn charakteristischen Weise mit den Fürstenhöfen Italiens und bald ganz Europas verknüpfen. Zunächst waren die Herzöge von Ferrara und Mantua seine Gönner, und für sie entstanden u. a. die ersten jener mythologischen Bilder, welche auf Tizians Autorität hin ein neues mit Vorliebe gepflegtes Stoffgebiet für die Malerei wurden. Für Alfonso d'Este malte er 1519 das Venusfest, als Pendant dazu das Bacchanal (beide heute in Madrid) und wenig später Ariadne und Bacchus (in der Londoner Nationalgalerie). Die gelehrten Grundlagen der Darstellung



Abb. 325 Flora von Tizian

— antike Bilderbeschreibungen des Philostrat resp. ein Gedicht Catulls — haben nicht verhindert, daß die Gemälde zu den köstlichsten, lebensvollsten Tizians gehören. Die unverhüllte Sinnlichkeit mancher Motive wird veredelt durch die hinreißende Schönheit und Glut der Farbengebung. Auch zahlreiche Bildnisse der Fürsten, ihrer Gemahlinnen, Edelleute und der in legitimer oder nicht legitimer Stellung an ihren Höfen glänzenden Schönheiten sind in diesen Jahren entstanden, zum Teil in mythologischer oder allegorischer Verkleidung. Hierher gehören die Bildnisse des Ercole d'Este (Madrid) und der (angeblichen) Laura Dianti (Paris), die verwandte Allegorie der Eitelkeit (München) und wohl auch die herrliche Flora (Uffizien) (Abb. 325). Vor allem aber sind eine Reihe der in ihrer Einfachheit höchst vornehmen, durch feine Charakteristik ausgezeichneten männlichen Porträts in diese Epoche zu stellen, wie der Mann mit den Handschuhen im Louvre, andere im Hamptoncourt und München. 1537 malte er den Herzog Federigo von Urbino und seine Gemahlin Eleonore Gonzaga (Uffizien) und wahrscheinlich gleichzeitig die letztere noch einmal in idealisierter und verjüngter Auffassung als „La Bella“ (im Palazzo Pitti); so ließ sich auch (1534) die sechzigjährige Mutter Federigos, Isabella d'Este, damals von ihm als zwanzigjähriges Mädchen

malen. Bezeichnend für die unbefangene Auffassung dieser vornehmen Damen und ihrer Zeit ist es, daß Tizian auch den prächtigen Akten des nur mit einem Pelz bekleideten Mädchens in Wien und der „Venus“ in den Uffizien die Gesichtszüge der Herzogin Eleonore geben durfte. Die Venus, sichtlich nach dem Vorbilde Giorgiones geschaffen, ist mit Absicht in eine mehr reale Umgebung versetzt: sie ruht, mit einem Hündchen neben ihr, nach dem Bade und Kammerfrauen sind im Grunde des Zimmers an einer Truhe beschäftigt.

Seit 1530 bestand auch schon die Verbindung Tizians mit Kaiser Karl V., die ihm außer anderen Gnadenerweisen 1533 den deutschen Reichsadel mit dem Titel eines Pfalzgrafen eintrug und den Fürsten unter den Malern Venedigs bald zum Maler der Fürsten Europas machte. In der Tat nahm Tizian in der zweiten Hälfte seines Lebens eine Stellung ein, wie noch nie ein Künstler vor ihm. Die Mächtigsten der Erde, Könige und Päpste, verlangten nach Werken von seiner Hand, und die Geburts- und Geistesaristokratie Europas verkehrte in seinem Hause zu Venedig, dem nach dem Tode der Gattin (1530) seine schöne, von ihm so gern gemalte Tochter Lavinia vorstand. Das Übermaß der Anforderungen blieb naturgemäß nicht ohne Einfluß auf die Art seines Schaffens; der Mithilfe von Schülern mußte ein größeres Feld eingeräumt werden und auch, wo er selbst seine ganze Kraft einsetzte, wurde seine Malweise großzügiger, flüssiger, mehr andeutend als ausführend, freilich ohne darüber an Kraft und Glanz zu verlieren.

Diese Epoche eines internationalen Ruhms ist zunächst durch eine große Anzahl repräsentativer Porträts bezeichnet, unter denen verschiedene Darstellungen Karls V. und Philipps II. von Spanien (Abb. 326) auch künstlerisch obenan stehen. Von mächtigster Wirkung ist vor allem das



Abb. 326 Bildnis Philipps II. von Tizian

große Reiterbild des Kaisers, 1548 auf dem Augsburger Reichstag entworfen (Madrid [Abb. 327]); intimeren Charakter hat das kleine gleichzeitige Bildnis (München), das ihn sitzend im Lehnstuhle darstellt. Von wahrhaft historischer Größe erfüllt sind die Porträts Papst Pauls III. allein (1545, Petersburg) oder mit seinen Nepoten in lebhaft bewegter Porträtgruppe (Neapel [Abb. 328]), Pietro Aretinos (1545, Pitti), des Marchese d'Avalos (1541, Madrid) u. a. Die Fähigkeit, das Wesen eines Menschen ohne fade Schmeichelei doch mit den Mitteln der Kunst in der für ihn günstigsten Fassung auszuprägen, hat Tizian in diesen und zahlreichen anderen Bildnissen zu einer Höhe entwickelt, die wohl verstehen läßt, weshalb die Fürsten und Vornehmen sich danach drängten, von ihm gemalt zu werden. Für ihren Geschmack berechnet sind auch die glänzenden



Abb. 327 Reiterbild Karls V. von Tizian

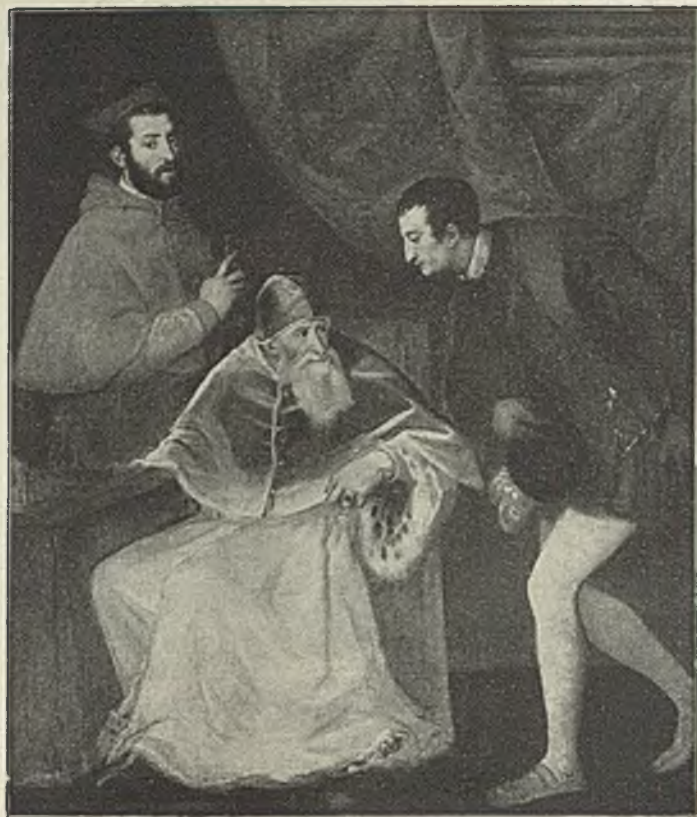


Abb. 328 Papst Paul III. mit seinen Nepoten von Tizian



Abb. 329 Danaë von Tizian (Nach Photographie Hanfstaengl)

mythologischen Gemälde dieser Meisterschaftsepoche: verschiedene Venusdarstellungen in Florenz, Madrid und Petersburg, und die lange Reihe antiker Götterliebschaften, wie Danaë (1545, Neapel [Abb. 329]) Kallisto, Europa, Antiope, Ganymed (in der Londoner

Nationalgalerie [Abb. 330]), die alle kaum noch etwas von gelehrt antiquarischem Inhalt, desto mehr aber von der Freude an üppig schöner Form zu erzählen wissen.

Eingroßer Teil seiner Tätigkeit gehörte aber auch jetzt noch Venedig, für dessen Dogenpalast eine große Anzahl historischer und allegorischer Gemälde



Abb. 330 Ganymed von Tizian (Nach Photographie Hanfstaengl)

entstanden, die leider bei dem großen Brande 1577 meist untergingen, darunter die — nach einer Kopie zu schließen — unvergleichlich großartige Schlacht bei Cadore. Erhalten sind einige biblische Darstellungen aus verschiedenen Kirchen, wie die Deckenbilder aus S. Spirito (jetzt in S. Maria della Salute) und der



Abb. 331 Der heilige Hieronymus als Büsser von Tizian  
(Nach Photographie Hanfstaengl)

große Tempelgang Mariä (1540, Akademie), ein in seiner breiten Entfaltung und behaglichen Schilderung des venezianischen Milieus sehr charakteristisches Bild des Meisters. Dramatisch erregter ist das ähnlich komponierte große *Ecce-Homo* in Wien (1543).

Seit 1550 etwa gestaltete sich der Altersstil Tizians, ohne Spuren abnehmender Kraft, doch in fühlbarem Wandel der Empfindungs- und Malweise. Die Zeitstimmung drängte immer entschiedener in die Richtung der sog. Gegenreformation und Tizian schloß sich ihr an, wenn er z. B. Philipp II. malte, der sein Söhnchen dem Himmel weihet, oder die „Religion, welcher Spanien zu Hilfe eilt“ (Madrid). In technischer Hinsicht löst sich ihm die Farbenmalerei allmählich auf in Tonmalerei. Seinem immer freier, leichter und gleichsam nur noch skizzierend geführten Pinsel genügt ein bräunlich glühender Lichtton, um alle Farbenwerte auszudrücken; in ihm gehen die bestimmten Konturen und Lokalfarben zu einheitlicher, oft mystisch-visionärer Wirkung

auf. Nach beiden Richtungen, inhaltlich wie technisch, sind die 1554 gemalte Dreieinigkeit Karls V. (Madrid) und das 1555 begonnene Motivbild für den Dogen Grimani (*La Fede*, im Dogenpalast) kennzeichnende Beispiele. Die ganze Auffassungsweise kommt besonders hochdramatischen Szenen aus der Passion und der Heiligenlegende zugute. Die große *Marter* des hl. Laurentius (jetzt in der Jesuitenkirche zu Venedig) ist ein Nachtstück, in dem die Flammen der Fackeln und des Röstfeuers mit einem am Himmel aufleuchtenden Stern zu zauberhafter Wirkung zusammengehen. Der Ernst seiner Auffassung dringt in Gestalten, wie dem Asketen St. Hieronymus (Brera [Abb. 331]), dem Bußprediger Johannes (1557, Akademie), dem hl. Franziskus (1561, Ascoli), besonders aber in den Passionsszenen, ergreifend durch. Die Dornenkrönung Christi (München [Abb. 332]), die zweite Grablegung im Louvre (etwa 1560) und die 1573 begonnene, bei Tizians Tode unvollendete

Pietà in der Akademie sind bei schon zerfließenden Formen von erschütternder Wirkung. Aber auch einige besonders weich und breit gemalte mythologische Darstellungen gehören hierher, so die in herrlichem Goldton glühende Erziehung Amors in der Galerie Borghese. Endlich ging auch die Meisterschaft des Porträts Tizian im hohen Alter nicht verloren, wie die Bildnisse eines Dominikaners (Galerie Borghese), des Mannes mit dem Palmenzweig (1561, Dresden), des Jacopo Strada (1566, Wien), vor allem das Selbstporträt des fast Neunzigjährigen (Madrid) erkennen lassen.

Nachdem am 27. August 1576 die Pest den noch immer schaffenskräftigen großen Meister dahingerafft hatte, blieb die venezianische Kunst nicht verwaist zurück. Denn unter und

neben ihm war eine ganze Anzahl bedeutender Maler herangereift, die noch etwas Eigenes zu sagen hatten. Von seinen eigentlichen Schülern haben allerdings nur wenige selbständige Bedeutung.

*Domenico Campagnola*, der Gehilfe bei den Paduanischen Fresken, als Maler unbedeutend, blieb offenbar auch fernerhin in Verbindung mit dem Schaffen des Meisters, wie die in seiner Weise gezeichneten und in Holz geschnittenen Blätter beweisen, die oft mit Tizians eigenen Arbeiten verwechselt worden sind<sup>1)</sup>. Die in der Werkstatt tätigen Verwandten des Meisters, sein jüngerer Bruder *Francesco* († 1559), sein Sohn *Orazio* († 1576), seine Neffen *Cesure* († 1601) und *Marco Vecellio* († 1616), kommen als selbständige Künstler kaum in Betracht. Einem Deutsch-

niederländer, *Johann Stephan von Calcar* (1499 bis 1546), der Tizians Schüler war, werden einige treffliche Porträts zuge-

geschrieben. Als geschickte Nachahmer haben der Dalmatiner *Andrea Meldolla*, gen. *Schiavone* (vor 1522—1563) und *Polidoro Lanziani* († 1575) den Ruhm, daß



Abb. 332 Dornenkronung Christi von Tizian  
(Nach Photographie Bruckmann)

<sup>1)</sup> Über Tizians Beziehungen zum Holzschnitt vgl. *W. Korn*, Tizians Holzschnitte. Breslau 1897.

ihre Werke häufig unter dem Namen des Meisters gehen. Am kräftigsten lebt aber die Kunst Tizians und der goldenen Zeit Venedigs überhaupt fort in den Werken des *Paris Bordone* (1500—71), eines zwar geistlosen und erfindungsarmen, aber durch blühendes Kolorit und feinen Geschmack ausgezeichneten Künstlers.



Abb. 333 Der Ring des hl. Markus von Paris Bordone Venedig, Akademie

Er hat das stattlichste historische Zeremonienbild der Schule gemalt, die Darstellung der Ratsversammlung, in welcher nach der Legende ein Fischer den vom hl. Markus erhaltenen Ring dem Dogen überreicht (Abb. 333). Bekannt sind sonst besonders seine Halbfiguren weiblicher Schönheiten, in der Weise Palmas, aber ohne dessen Schmelz gemalt, und eine Reihe trefflicher Porträts.

Wesentlich im Zusammenhange mit Tizian und Palma muß auch der Veronese *Bonifazio Pitati* (1487—1553) gewürdigt werden, der zusammen mit seiner Schule um die Mitte des Jahrhunderts in Venedig eine reiche Tätigkeit entfaltete. *Bonifazio Veronese*, wie man ihn gewöhnlich nennt, ist einer der glänzendsten Koloristen und ein anmutiger Schilderer des venezianischen Genußlebens, wie in dem Mahl des reichen Mannes (Akademie), wozu die Parabel vom Lazarus fast nur noch den Vorwand lieferte. Diese Tatsache, die für die biblischen Darstellungen der Zeit auch sonst oft genug Geltung hat, ist ein erstes Anzeichen dafür, daß auch in der noch so glanzvoll auftretenden venezianischen Malerei der Geist der Renaissance, der im vollendeten Zusammenklänge von Inhalt und Form sein Ziel erblickte, der Auflösung entgegengeht.

Mit weit größerer Zähigkeit wahrten die alte Tradition die Malerschulen jener zahlreichen Städte Oberitaliens bis weit in die Lombardei hinein, die damals durch politische Abhängigkeit mit der Republik verknüpft auch in ihrer Kunstübung eng mit der großen Epoche der venezianischen Malerei verbunden erscheinen. Wie fast alle bedeutenden Meister der Lagunenstadt von auswärts kamen, so trugen andere die hier empfangenen Anregungen nach kurzem oder längerem Aufenthalt in ihre Heimat



Abb. 334 Altarbild von Pordenone in der Akademie zu Venedig

zurück und entwickelten auf solcher Grundlage dort eine zumeist sehr reizvolle Eigenart, die im Gesamtbilde der italienischen Renaissance-malerei nicht vermißt werden möchte. Voran steht die Malerschule im Friaul, dem Heimatlande Tizians, das in Udine seinen künstlerischen Mittelpunkt besaß. *Martino da Udine*, nach seinem Lieblingsaufenthalt gewöhnlich als *Pellegrino da San Daniele* zubenannt († 1547), bezeichnet hier den Übergang von der älteren beschränkten Lokalschule zur cinquecentistischen Malerei, wie insbesondere seine umfangreichen Wandbilder in S. Antonio zu San Daniele (1492—1522) lehren können.



Durch ihre Fresken liefern diese Schulen des Festlandes auch sonst eine wichtige Ergänzung zur venezianischen Kunst, der diese Form der eigentlichen Monumentalmalerei ja durch die zerstörende Eigenschaft des feuchten Küstenklimas versagt blieb. In *Giov. Antonio da Pordenone* (1483—1539) erhielt das Friaul einen Maler, der um 1535 sogar in Venedig selbst als Nebenbuhler Tizians aufzutreten vermochte, dem er neben Giorgione wohl auch seine entscheidenden Anregungen verdankte. Er war ein äußerst frisches, naives Talent, das in die aristokratisch verfeinerte Malerei Venedigs einen Zug derber Männlichkeit hineinbrachte und an dramatischer Kraft es wohl mit Tizian aufzunehmen vermochte. Große Freskenzyklen in Colalto, Treviso, Cremona, Piacenza, sowie eindrucksvolle Altarbilder in zahlreichen Kirchen, auch Venedigs, schufen ihm bei den Zeitgenossen begründeten Ruhm (Abb. 334). Doch ist er bei aller kühnen Großartigkeit und einem höchst entwickelten Farbengefühl oft nicht Herr seiner Ausdrucksmittel, es fehlt ihm an Harmonie, Erfindung und Geschmack. Sein Verwandter *Bern. Licinio da Pordenone* (tätig 1511—49) ist besonders als Bildnismaler hervorragend.

In den westlichen Teilen der Poebene erstreckt sich der Einfluß der venezianischen Malerei selbst bis Lodi, wo die Künstlerfamilie der *Piazza*, und bis Cremona, wo die der *Campi* tätig war. Im eigentlichen venezianischen Gebiete besaß Bergamo in *Giovanni Busi Cariani* (um 1480—1541) einen in Venedig gebildeten Maler, der in der Weise des Palma und Giorgione zu arbeiten pflegt.



Abb. 335 Der hl. Hieronymus von Girolamo Savoldo in der Sammlung Layard in Venedig  
(Nach Photographie Anderson)

Weit bedeutender als alle diese Lokalschulen ist die Reihe der einheimischen Maler in Brescia, wo *Fioravante Ferramola* († 1528) den Übergang zum Cinquecento bezeichnet. Sein angeblicher Schüler *Girolamo Savoldo* (etwa 1480—1548) steht nach dem Zeugnis seiner nicht allzu häufigen Bilder mit der venezianischen Malerei



Abb. 336 Kronung Mariä von Moretto in S. Nazaro e Celso zu Brescia

in engstem Zusammenhange, obwohl er 1508 als Mitglied der Gilde in Florenz erwähnt wird. Seine Farbe ist reich und saftig, trotz ihres eigentümlich kühlen und etwas düsteren Tons; seine Kompositionen, mit feinen Charakterköpfen ausgestattet (Abb. 335), sind gern vor eine abendlich beleuchtete Landschaft gesetzt.



Abb. 337 Der Schneider von Giov. Battista Moroni

Im Gegensatz zu seiner mehr genrehaften und idyllischen Art glänzt der etwa gleichzeitige *Girolamo Romanino* (1485—1566) durch allgemeine Vorzüge der Komposition und Formengebung, seiner ausgebreiteten Tätigkeit als Freskomaler entsprechend, wie er sie im Dom zu Cremona, in S. Giovanni Evangelista zu Brescia, im Kastell zu Trient u. a. entfaltet. In der Durchführung gleicht er oft dem Pordenone an Kühnheit, aber auch an Flüchtigkeit. Der tiefe Goldton, den er in seinen früheren großen Altarstücken, wie dem in der Galerie zu Padua (1513) entfaltet, geht später (Altarstück ebenda von 1521) in einen hell schimmernden grauen Silberton über, der durch ihn charakteristisches Merkmal der brescianischen Malerschule wird. Am feinsten ausgebildet hat ihn der größte Meister dieser Schule, *Alessandro Bonvicino*, gen. *Moretto* (1498—1555), dessen Gestalten denen der großen Venezianer

an vornehmer Schönheit und Wahrheit gleichkommen, obwohl er vielleicht niemals in Venedig war. Denn seine Tätigkeit hat sich fast ganz auf das Gebiet von Brescia beschränkt, dessen Kirchen noch heute mit den großen Altarbildern seiner Hand angefüllt sind; die Krönung Mariä, unten einige anmutige Heiligengestalten in hinreißend schöner Landschaft (um 1530, in S. Nazaro e Celso), ist darunter wohl das großartigste (Abb. 336). Unter den Galeriebildern gehören die köstliche hl. Justina mit dem Einhorn und einem anbetenden Edelmann zu Füßen (Wien) und die Madonna mit den Kirchenvätern (Frankfurt) mit Recht zu den meistbewunderten. Großartige Charaktere, mächtige Bewegung, weihevollte Stimmung, hohe Schönheit und Feinheit des Kolorits geben diesen Werken aus Morettos Glanzzeit (etwa 1521—41) ihre Anziehungskraft. Hierhin gehören auch einige bedeutende Porträts, wie das eines Edelmanns in stattlicher Pelzschabe (Londoner Nationalgalerie) u. a. In seiner späteren Epoche wird Moretto zuweilen etwas empfindsam im Ausdruck und nimmt ein schweres rötliches Kolorit bei eintönigem Grau der Gesamtstimmung an. Unter seinen Schülern zeichnet sich *Giov. Battista Moroni* (um 1525—77) als Bildnismaler aus, weniger durch geistvolle und tiefe Auffassung, als durch schlichte Wahrheit und Schärfe der individuellen Charakteristik. Das Bildnis des Gelehrten mit einem vor ihm liegenden Buche, des Mannes vor einem flammenden Becken (1563, in den Uffizien), der „Schneider“ in der Londoner Nationalgalerie (Abb. 337) gehören zu den besten und bekanntesten und kommen der modernen Anschauungsweise besonders nahe.

Mit Tizian und seiner Schule hatte die venezianische Malerei ihre Kraft nicht erschöpft. Schon die Richtung auf dramatische Bewegtheit, die Tizian inauguriert hatte, bedurfte weiteren Sichauslebens. Dieses aber bedingte wieder ein stärkeres Hervortreten der Lichtmalerei im Gegensatz zur Farbenpoesie. Die veränderten religiösen Anschauungen einer neuen Zeit verlangten stürmisch nach Ausdruck in der Kunst. Endlich eröffnete ein äußerer Umstand der Malerei in Venedig ein weites Arbeitsfeld: die Brände des Dogenpalastes in den Jahren 1574 und 1577 zerstörten den vorhandenen Bilderschmuck des Innern und forderten Ersatz, ebenso wie die großen Kirchenbauten in dieser Epoche der venezianischen Architektur (vgl. S. 62) die Malerei zu neuen, großartigen Leistungen auf Riesenswandflächen aufriefen. Aus allen diesen Bedingungen heraus zu verstehen ist

die Kunst des größten Meisters der jüngeren Generation, des *Jacopo Robusti*, genannt *Tintoretto* (1519—94)<sup>1)</sup>.

Tintoretto ist eine Zeitlang in Tizians Schule gegangen, war aber im Grunde eine durchaus anders geartete Natur. Sein ausgesprochenes Programm: das Kolorit Tizians mit der Zeichnung Michelangelos zu vereinigen, blieb glücklicherweise mehr eine geistreiche Phrase. Er wollte damit vielleicht nur andeuten, was er bei seinem vergötterten Vorgänger vermisse: den Aufbau seiner Schöpfungen nach einem selbst gegebenen inneren Gesetz, wie er es in den Gestalten des großen Florentiners fand. Um seinem eigenen stürmischen Temperament gemäß dieses Ziel in voller Freiheit erreichen zu können, studierte er sorgfältiger als irgend ein Venezianer vordem den menschlichen Körper in jeder Form der Verkürzung und Beleuchtung. Auf solcher Grundlage entwickelte er dann bereits in seinen Jugendwerken, etwa 1548—60, die noch unter der Herrschaft des schönen Goldtons und der Farbenfreudigkeit Tizians stehen, einen schrankenlos kühnen Realismus, der einen neuen Zug in die religiöse Malerei Venedigs hineinbringt. In der Vergegenwärtigung des Räumlichen, der Verteilung von Licht und Schatten, der realistischen Detailschilderung, der Zuspitzung des Ganzen auf dramatische Augenblicksdarstellung geht er weit über Tizian hinaus. Seine Schilderung der Natur im Aufruhr der Elemente ist von packender Großartigkeit. Beispiele bieten vor allem die Bilder aus der Legende des hl. Markus, in der Akademie, im Palazzo reale zu Venedig und in der Brera zu Mailand (Abb. 338). Das gesteigerte Verlangen nach dramatischer Wirkung führte ihn zu vorwiegender Betonung des Lichtproblems und einer Reduktion der glänzenden Vielfarbigkeit auf einheitliche Tonabstufung. Leider beeinträchtigt den Genuß seiner Bilder oft die schlechte Erhaltung, die wohl auf flüchtige, improvisatorische Ausführung zurückzuführen ist. Denn seit 1560 etwa begann eine fieberhafte Tätigkeit Tintorettos in der Herstellung umfangreicher Bilderzyklen in der

Scuola S. Rocco, die allein 56 zum Teil kolossale, in die Decken- oder in die Wanddekoration eingespannte Gemälde seiner Hand besitzt, ferner in S. Maria dell'Orto und im Dogenpalast.

Bewundernswert bleibt die unerschöpfliche Frische seiner Phantasie, die selbst den häufigst dargestellten Themen aus der Geschichte Christi und Mariä immer neue, zum Teil höchst poetische



Abb. 338 Die Auffindung des Leichnams des hl. Markus von Jacopo Tintoretto Mailand, Brera

<sup>1)</sup> H. Thode, Tintoretto, Bielefeld und Leipzig, 1901.



Abb. 339 Kreuzigung von Jacopo Tintoretto in S. Cassiano zu Venedig

und dramatisch packende Fassungen abzugewinnen weiß (Abb. 339). Von ihm selbst mehrfach wiederholte Darstellungen, wie die Taufe Christi, die Kreuzigung, das Abendmahl, erscheinen jedesmal in gänzlich neuer Auffassung, die nicht bloß durch ihren verblüffenden Naturalismus fesselt. Denn er trifft meist auch haarscharf den psychologischen Charakter einer Szene und gibt ihr gerade durch die konsequente Durchführung einer eigenartigen

Beleuchtung, die ungesuchte, wie zufällige Anordnung, den genrehaftern Reichtum der Ausgestaltung einen hohen poetischen Reiz. So hat er mit genialer Schöpferkraft vor allem in den Bildern der Scuola di S. Rocco fast die ganze christliche Heilsgeschichte in neue Form gegossen. Höchst eindrucksvoll ist auch seine Behandlung der Landschaft, die er gern unter eine phantastische Lichtwirkung stellt (Abb. 340).

Müheles beherrscht dieser in allen Sätteln gerechte Künstler die größten Flächen, welche der Malerei jemals zu einheitlicher Komposition zur Verfügung gestellt worden sind; die Neigung zum Kolossalen lag eben im Geiste der Zeit. Die Wandbilder der Verehrung des goldenen Kalbes und des Jüngsten Gerichts in S. Maria dell'Orto, die Deckenbilder in der Scuola S. Rocco und im Ratssaal des Dogenpalastes, das kolossale Wandbild des Paradieses eben dort sind Bravourleistungen einer Kunst, deren vir-



Abb. 340 Die Flucht nach Ägypten von Tintoretto in S. Rocco zu Venedig

tuose Herrschaft über die eigentlich malerischen Ausdrucksmittel, Licht und Farbe, sie niemals so ganz in anspruchsvolle Nichtigkeit verfallen läßt, wie der florentinisch-römischen Malerei dieser Epoche nach Michelangelos Tode schon bei weit kleineren Aufgaben beschieden war.

Den gesunden Kern in Tintoretts Künstlertum, einen ehrlichen Naturalismus bezeugen auch seine zahlreichen Porträts, die weit schlichter als die Bildnisschöpfungen Tizians das „ruhig Dauernde, Wesenhafte in der Erscheinung“ zum Ausdruck bringen. Sie verzichten mit einer bei diesem großen Künstler überraschenden Zurückhaltung auf einschmeichelnde Situation und Ausstattung, indem sie nur den Menschen wesentlich aus Blick und Antlitz heraus kennen lehren wollen.

Was bei den vorher besprochenen Malern, insbesondere den Bonifazii und bei Tintoretto, schon zuweilen empfindbar wird, daß sie nämlich ihre religiösen Stoffe nur als Vorwand zu realistischer Schilderung, zur Genre- und Landschaftsmalerei auffassen, das tritt in den Werken der Künstlerfamilie Da Ponte, nach ihrem Heimatsort gewöhnlich Bassano genannt<sup>1)</sup>, fast als Regel auf. Bei *Jacopo Bassano* (1510—92) äußert sich dies zunächst in der Vorliebe für solche Darstellungen aus dem Leben der Patriarchen oder aus dem Neuen Testament, der Verkündigung an die Hirten u. ä., wobei der Tierwelt und der Landschaft ein großer Raum gegeben wird (Abb. 341). Zuweilen finden sich auch schon rein ländliche Szenen, wie die Weinernte (Madrid, Louvre), die Jahreszeiten (Madrid) u. ä. Dabei ist sein malerischer Vortrag breit und resolut, unter dem sichtlichen Einfluß Tintoretts auf einen tiefen Gesamtton gestimmt, aus dem einzelne schmelzende Farben, wie Rot und Grün, sehr wirkungsvoll hervorleuchten. Charakteristisch ist auch seine Vorliebe für Nachtstücke. Während zwei seiner Söhne, *Giov. Battista* und *Girolamo*, hauptsächlich die Bilder des Vaters wiederholten, arbeiteten zwei andere, *Francesco* (1549—92) und *Leandro* (1558—1623) selbständiger in seiner Richtung fort und schufen historische und mythologische Bilder in gleicher malerischer Haltung, aber auch besonders häufig reine Genrestücke und selbst schon Ansichten („Veduten“) aus Venedig; Leandro ist auch als Bildnismaler geschätzt.

Indem so der übersättigte Geschmack der Zeit sich neue Gebiete für Schilderung und Darstellung in der Malerei suchte, gelangte eine andere Seite der vene-



Abb. 341 Verkündigung von Jacopo Bassano in der Galerie S. Luca zu Rom

<sup>1)</sup> L. Zottmann, Zur Kunst der Bassani. Straßburg 1908.

zianischen Kunst, ihre dekorative Prachtentfaltung, zur glänzendsten Höhe, gleichfalls durch einen zugewanderten Meister, *Paolo Caliari*, nach seiner Heimatstadt *Paolo Veronese* genannt (1528—88)<sup>1)</sup>. Paolo ging aus der Malerschule Veronas hervor; *Antonio Badile* (1516—60) wird als sein eigentlicher Lehrer genannt, doch meint man auch Einflüsse *Cavazzolas* (vgl. S. 316) und anderer, zum Teil unter römischem Einfluß stehender Lokalmeister in seinen ersten Werken zu entdecken. Die in Verona



Abb. 342 Esther auf dem Wege zu Ahasver Deckenbild von Paolo Veronese

heimische Fresko- und Fassadenmalerei gab seinem Schaffen die vorwiegende Richtung, wie u. a. seine noch an Ort und Stelle erhaltenen Wandbilder in Villa Fanzolo bei Castelfranco verraten. Jedenfalls war er ein fertiger und anerkannter Künstler, da er 1555 zur Ausschmückung der Sakristei an S. Sebastiano nach Venedig berufen wurde, das ihn fortan dauernd fesselte. Soviel Veronese auch aus der Heimat mitbrachte — insbesondere sein reiches, auf einen hellen Silberton gestimmtes Kolorit ist ganz veronesisch — so hat doch erst die Lagenstadt seinem Schaffen Inhalt und Charakter gegeben. In ihm ist

<sup>1)</sup> *Ch. Yriarte*, Paul Veronese. Paris 1888. — *F. H. Meissner*, Veronese. Bielefeld und Leipzig 1897.

manches Thema, wie Esther, die Königin von Saba, Kleopatraist offenbar nur um ihretwillen herangezogen. Im Gegensatz zu Tintoretts leidenschaftlicher Dramatik wahrt Paolo Veronese stets eine würdevolle Gelassenheit, er ist der geborene

Existenzmaler; über die psychologische Motivierung läßt er uns ebenso im unklaren, wie zuweilen selbst über Aktion und Haltung der einzelnen Gestalten, welche durch die — virtuos gehandhabte — Unten-sicht und Verkürzung in die Diagonale gerückt, oder als Halbfiguren abgeschnitten, leicht etwas Schwankendes erhalten. Was er uns dafür bietet, ist eine mit großartigem Raumsinn gestaltete Komposition, eine wundervolle dekorative Linienführung, eine Leichtigkeit, Klarheit und Helligkeit der Farbe, die auch neben Tizian in siegreicher Prachtfülle zu bestehen vermag.

In S. Sebastiano, wo er mit Unterbrechung bis gegen 1570 tätig war und schließlich

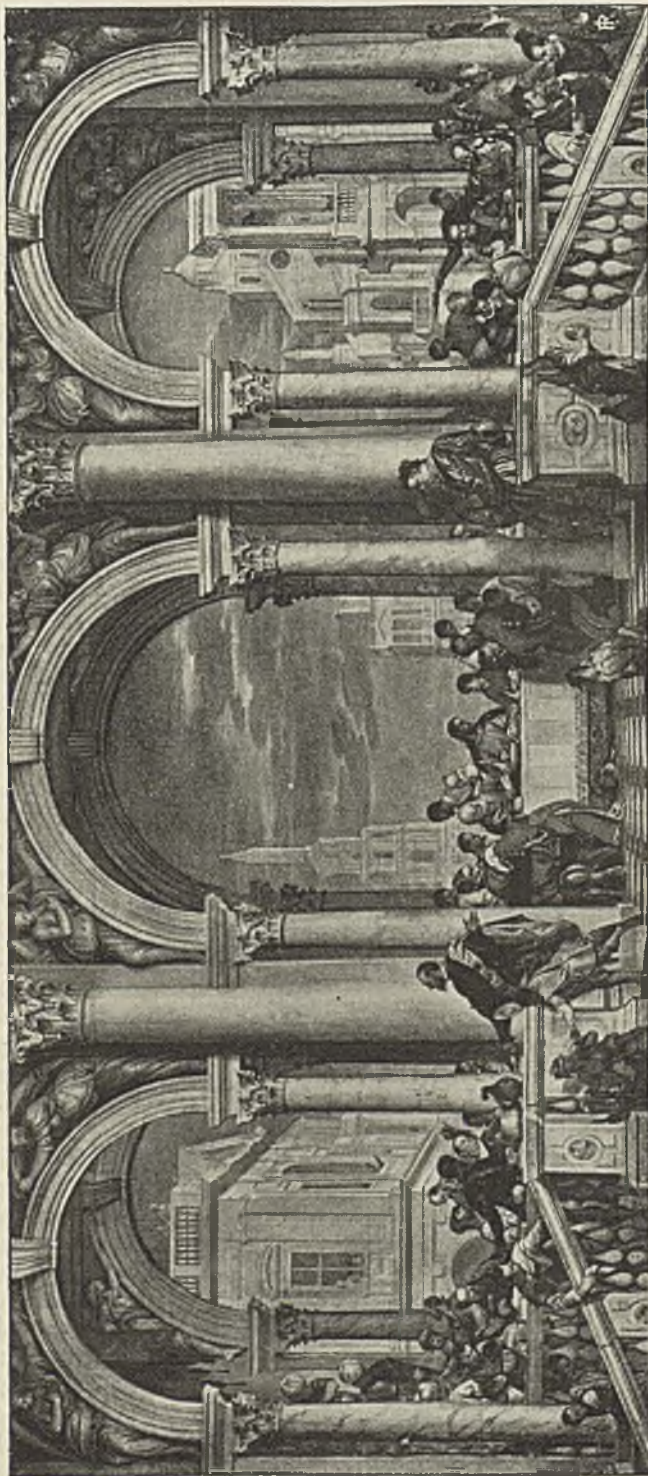


Abb. 343 Das Gastmahl im Hause des Levi von Paolo Veronese



auch seine Grabstätte fand, hat sich Veronese sein größtes Ruhmesdenkmal in Venedig geschaffen. Die Wand- und Deckenbilder aus der Legende verschiedener Heiliger, der Geschichte Mariä und der Esther (Abb. 342) zeigen seine Eigenart bereits voll entwickelt. Für das Refektorium des zugehörigen Klosters entstand 1570 jene große Darstellung des Gastmahls beim Pharisäer Simon, die sich heute in der Brera zu Mailand befindet. Solche „Mahlbilder“, wie sie — charakteristisch für Ort und Zeit — in den Speisesälen der venezianischen Mönchsorden damals beliebt wurden, malte Veronese als eine Art von Spezialität: den gleichen Gegenstand noch einmal für das Servitenkloster (jetzt im Louvre), die Hochzeit zu Kana 1561 für S. Giorgio Maggiore (jetzt in Louvre), später in anderer Fassung (Dresden und Madrid), das Gastmahl bei Levi 1572 für S. Giovanni e Paolo (jetzt in der Akademie [Abb. 343]) — jedesmal mit einem unbekümmerten Realismus, der ihm gelegentlich sogar eine Anfechtung durch die heilige Inquisition zuzog. Diese Bilder sind ganz besonders bezeichnend für Veroneses Schaffensart, da sie den biblischen Stoff kaum noch als Vorwand gelten lassen, um ein üppiges venezianisches Prunkmahl zu schildern, innerhalb einer architektonischen Umgebung, deren Motive der Epoche Jacopo Sansovinos entlehnt sind, zum Teil mit nachweisbarer Verwendung zahlreicher Porträtgestalten aus der damaligen Gesellschaft; aber durch die Großartigkeit der Auffassung, die vornehme Haltung der Dargestellten, die wunderbare Kunst der malerischen Stimmung wird das Ganze doch emporgehoben in die Sphäre schönen freien Menschentums und edler Daseins-



Abb. 344 Dekorative Malerei von Paolo Veronese aus Villa Giacomelli

freude. Es entspricht etwa derselben, Heiliges und Profanes, Vergangenes und Gegenwärtiges naiv vermischenden Anschauungsweise, wenn Paolo z. B. in dem schönen Gastmahl zu Emmaus (Louvre) den Tisch des Heilands umdrängt sein läßt von den Mitgliedern einer — angeblich seiner eigenen — Familie, oder wenn er den Raub der Europa (Dogenpalast), die Auffindung des Mose (Dresden), die Familie des Darius vor Alexander (London) wie Szenen aus dem venezianischen Highlife behandelt. Alle diese Prachtbilder sind als Schmuck breiter Wandflächen in stattlichem Querformat gehalten.

In seinen zahlreichen Altarstücken, Martyrien, Sante Conversazioni u. ä., sowie in seinen Porträts geht Veronese nur insofern über die von Tizian geschaffene Norm hinaus, als er unverhohlen auf die rein dekorative Wirkung hinarbeitet und innere Anteilnahme, bei den Porträts geistige Vertiefung, allzuoft vermissen läßt. Die Altarbilder in der Akademie, in S. Caterina und S. Francesco della Vigna zu Venedig, die Martyrien der Kirchenheiligen in

S. Giustina zu Padua und S. Giorgio zu Verona müssen als hervorragende Werke genannt werden. Seine Eigenart im glücklichsten Sinne bewährt er dagegen wieder bei der Innenausschmückung ganzer Räume und Gebäude. Was er zur Innendekoration des Dogenpalastes beigesteuert hat, gipfelt in seinem berühmten Deckenbilde der „Apotheose Venedigs“ im großen Ratssaal, der kühnsten, schönsten und klarsten Allegorie, welche die an solchen Leistungen reiche venezianische Malerei hervorgebracht hat. Noch liebenswürdiger freilich und unmittelbar ansprechend erscheint er in einem anderen Werk, seiner eigentlichen Meisterschöpfung, den Malereien der Villa Barbaro (jetzt Giacomelli) in Masèr bei Treviso (1556). Die von *Palladio* (vgl. S. 62) klassisch einfach disponierten Räume haben durch die Fresken Veroneses eine zauberhafte Belebung erhalten. Religiöse Darstellungen, mythologische Szenen, allegorische Gestalten, phantastische Landschaften, dazwischen wieder unmittelbar dem Leben entlehnte Figuren, die von gemalten Balustraden, aus scheinbar geöffneten Türen freundlich vertraut herabschauen (Abb. 344), vereinigen sich hier zu einem einzigartigen Eindruck, der uns, wie kein anderes Werk, in den Geist dieser glanzvollen Spätzeit und ihres farbenfreudigen Verherrlichers hineinversetzt. Noch ist die malerische Erfindung reich und lebendig, aber die skrupellose Vermischung aller möglichen Stoffkreise unter rein dekorativen Gesichtspunkten, das Zurückgreifen auf alte perspektivische Virtuosenstückchen, wie sie der aufstrebenden Kunst des 15. Jahrhunderts besser angestanden hatten, künden leise den Verfall an.

Mit Paolo Veronese erlischt dann auch der Glanz der venezianischen Malerei, um erst anderthalb Jahrhundert später wieder aufzuleben. Nach seinem Tode führten die Gehilfen und Erben aus seiner Familie die Werkstatt wohl nicht ohne Ruhm und Verdienst, aber ohne selbständige Gedanken fort, und neben ihnen macht sich in dem gewissenlosen *Jacopo Palma Giovane* (1544—1628) und in *Alessandro Varotari* (*Padovanino*, 1590—1650) bereits das Geschlecht der Nachahmer geltend.

### 3. Das Kunsthandwerk

So wenig wie das Mittelalter kannte das ganze 15. Jahrhundert einen Unterschied zwischen Kunst und Handwerk. Aus dem Handwerk heraus entwickelten sich die Künstler. Viele der bedeutendsten Florentiner Maler und Bildhauer waren auch Goldschmiede, bemalten Hochzeitstruhen, Bettladen und Schränke oder schufen Bronze- und Marmorwerke für den Gebrauch in Kirche und Palast. Erst mit Michelangelo trat die Wendung ein, daß die Kunst dem Bedürfnisse des Lebens nicht mehr zu Diensten stehen wollte, und ein Maler wie Tizian, der fürstliche Ehren genoß, hielt sich vollends in vornehmer Entfernung von dem Kunsthandwerk. Die Grundlagen für dieses schuf also das 15. Jahrhundert mit seiner Verzierungslust, seiner Freude an der Farbe und an zierlicher Durchbildung. Der Reichtum an Formen und Ornamenten, den es produzierte, war groß genug, um auch die vorübergehende Verarmung der dekorativen Künste durch die Hochrenaissance zu überdauern, ja auf manchem Gebiete haben diese erst im 16. Jahrhundert ihre Entfaltung gefunden.

Die Gotik hatte gemäß ihrer konstruktiven Tendenz den Flächenschmuck zurückgedrängt und in übertriebenem Maße architektonische Formen auch auf die Gebilde der dekorativen Kunst übertragen. Die Reaktion dagegen äußerte sich in dem Kunsthandwerk der Renaissance zunächst durch die reiche Ausbildung des Flächenornaments; alle Techniken, die ihm dienten, blühten neu auf: die eingelegte Arbeit (Intarsia) in Holz, Stein, Metall, die Reliefschnitzerei, die Niellotechnik, Emailmalerei, die Dekoration von Gefäßen,

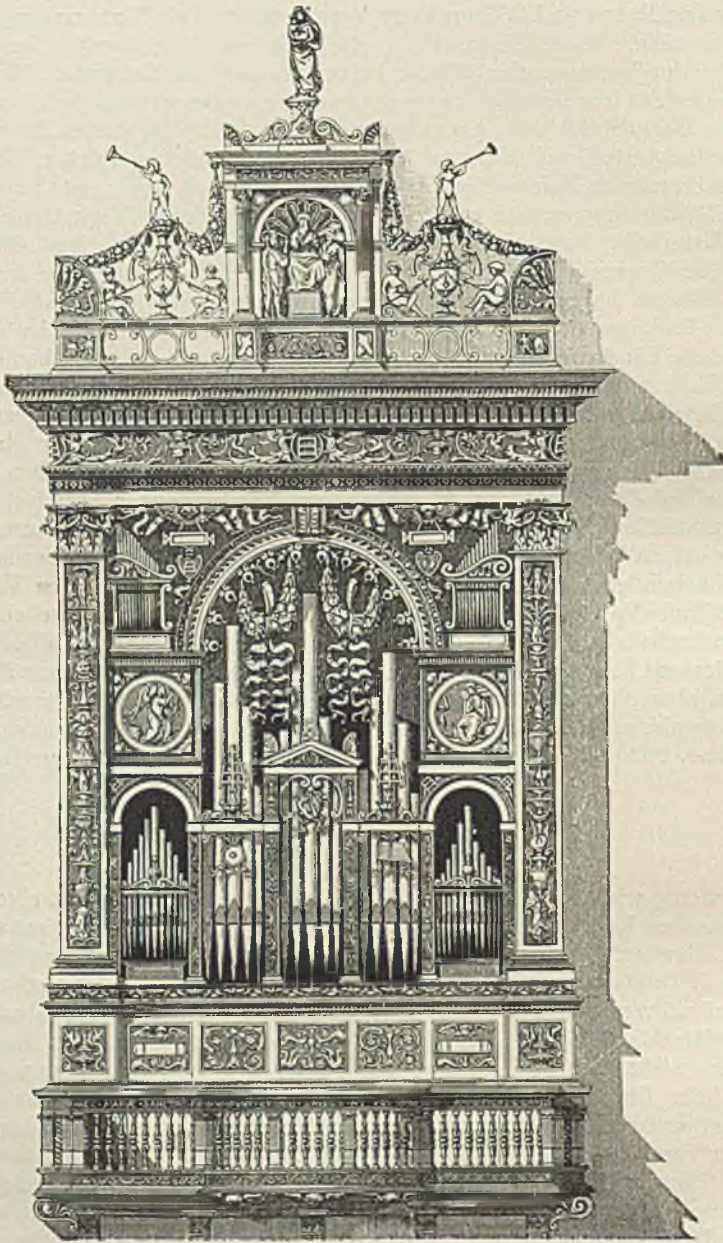


Abb. 345 Orgelkassettner aus S. Maria della Scala zu Siena (Herdttle)

Schüsseln, Wandkacheln und Fußbodenfliesen. Die feinere Abwägung zwischen den Konstruktionsgliedern und den Flächen, zwischen Raum und Füllung gibt auch den Werken des Kunsthandwerks in der Renaissance architektonisch-monumentalen Charakter und eine ruhig vornehme Wirkung.

In jeder Art der Holzbearbeitung standen die Florentiner und Sienesen obenan. Die Wandtäfelungen, wie sie heute meist nur in den Sakristeien von Kirchen erhalten

sind, einst aber viele öffentliche und private Räume schmückten, die Chorgestühle, Lettner, Orgelgehäuse (Abb. 345), wurden in Schnitzerei und Intarsia, oft mit reicher Vergoldung, kunstvoll ausgeführt; *Giuliano* und *Benedetto da Majano* (Tür im Audienzsaal des Palazzo Vecchio), *Giuliano da Sangallo* in Florenz, *Giovanni* und *Antonio Barile* in Siena werden als hervorragende Meister genannt. Auch die Florentiner Goldschmiedekunst genoß Weltruhm; von ihren Leistungen können wir aber kaum nach dem Augenschein urteilen, hat sich doch auch von den zahlreichen Arbeiten, welche der berühmteste aller Goldschmiede, *Benvenuto Cellini* (vgl. S. 263) in seiner Selbstbiographie aufzählt, als beglaubigtes Stück nur das bekannte Salzfäß (im Wiener Museum) erhalten, ein, kunstgewerblich betrachtet, keineswegs mustergültiges Stück. Eng damit zusammen hängt die Juwelier- und Steinschneidekunst sowie die Kristallschleiferei, welche in dem Zusammenklang der geschwungenen Formen mit der Farbe des kostbaren Materials und der kunstvollen Fassung ihr Ziel suchte (Abb. 346).

Für alle diese Techniken des höchsten Luxus ist Venedig ein wichtiger Ausgangspunkt, namentlich durch seine Beziehungen zum Orient; das ganze reiche Erbe der Byzantiner und der Völker des entlegeneren Ostens, der Perser, Inder, Chinesen, wurde durch die venezianischen Kaufleute der Halbinsel zugeführt. Orientalische Teppiche, Seiden- und Sammetwebereien bildeten seit alters einen wichtigen Einfuhrartikel, und wenn die Fabrikation im Lande selbst an anderen Plätzen, wie Florenz und Mailand, mit gleicher Intensität betrieben wurde, so nahmen doch die Materialien, Farbstoffe und Muster ihren Weg über Venedig. Dasselbe gilt von den Perlen und Edelsteinen, welche die Goldschmiedekunst brauchte, und von mancher besonderen Technik in der Verarbeitung der Metalle, wie dem Filigran, der Tauschierung: sie sind durch Venedig dem Abendlande vermittelt worden. Die Erzeugung und künstlerische Verarbeitung des Glases behielt die Stadt jahrhundertlang möglichst in eigenem Monopol. Ihre Glashütten auf der Insel Murano (seit 1251) und ihre technischen Geheimnisse wurden ängstlich gehütet, namentlich seitdem gegen Ende des 15. Jahrhunderts die Kunst des Millefioriglases und des Fadenglases, welche schon beim Blasen der Masse die zierlichsten Muster einfügt, erfunden worden war.

Die venezianischen Gläser sind die eine Spezialität des italienischen Kunstgewerbes, die in keinem anderen Lande übertroffen worden ist, eine zweite ist die Kunsttöpferei<sup>1)</sup>. Auch ihre Vorbilder kamen aus dem Orient, wenn auch zum Teil auf dem Umwege über das maurische Spanien, wo die Insel Majorca einen Haupthandelsplatz für Topfwaren bildete, weshalb die italienisierte Form ihres Namens *Majolica* vielfach dafür gebräuchlich wurde. In Italien selbst war die Stadt Faenza (nachweisbar um 1400) der älteste Fabrikationsort, woher wieder die französisierende Bezeichnung *Fayence* stammt. *Luca della Robbia* erfand die Technik der auf die halbgebrannte Tonware aufgetragenen undurch-



Abb. 346 Onyxgefäß zu Neapel (Herdte)

<sup>1)</sup> O. v. Falke, *Majolika*, 2. Aufl. Berlin 1907. (Handbücher der Kgl. Museen.) — C. Delange et C. Borneman, *Recueil de Faiences italiennes des XV<sup>e</sup>, XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles*. Paris 1869.



Abb. 347 Faenza-Schlüssel  
South Kensington Museum

Faenza das dekorative Prinzip, so daß bildliche Darstellungen meist auf den Grund der Schüsseln und Schalen, welche den Hauptgegenstand der Fabrikation bilden, beschränkt bleiben; die Werkstatt *Pirota* um 1525 in Faenza (Abb. 347) war besonders tonangebend. Unter dem Einfluß von Urbino tritt dann die Richtung auf bildmäßige Wirkung hervor, die ganze Fläche wird mit einer einheitlichen Komposition bedeckt. Darin kommt das Wesen der auf bildnerisches Können gerichteten Hochrenaissance ebenso zum Ausdruck wie die geänderte Bestimmung der Gefäße: sie wurden Prunkstücke, zum Aufhängen an der Wand bestimmt; so ergab sich naturgemäß die Herrschaft der vertikalen Achse. Auf selbständige Erfindung ihrer bildlichen Darstellungen erhoben die Fayencemaler keinen Anspruch, sie entlehnten dieselben vorwiegend Kupferstichen, Holzschnitten und ähnlichen Vorlagen. So spielte zeitweise auch die Grotteskendekoration, namentlich in den Erzeugnissen von Castel Durante, eine große Rolle. Als Meister figürlicher Darstellungen erscheint *Niccolo da Urbino* (um 1520—30 tätig), dessen Nachfolger in Urbino den Namen *Fontana* angenommen haben (Abb. 348); auch *Francesco Xanto Arelli da Rovigo*, um 1530—40 in Urbino tätig, tritt als ausgesprochene Individualität hervor. In Gubbio brachte der Meister *Giorgio Andreoli* (nachweisbar 1501—41) die Lüsterverzierung (in metallisch schillernden Farben) der Fayencen zu höchster Vollendung (Abb. 349). Auf die Pracht-erzeugnisse der mediceischen Werkstatt in Caffagiolo (etwa 1507 bis 1570) äußert die florentinische Kunst der Zeit ihren Einfluß; in Siena blühte insbesondere die Herstellung von Fliesen für Fuß-

sichtigen Zinnglasur selbständig noch einmal und wandte sie hauptsächlich auf plastisches Bildwerk an (vgl. S. 127). Die Fayencetöpferei der italienischen Renaissance hat sich unabhängig davon hauptsächlich in mehreren kleinen Orten Umbriens entwickelt und im 16. Jahrhundert ihren Höhepunkt erreicht. Außer Faenza treten Urbino, Pesaro, Castel Durante und Gubbio in Umbrien, Caffagiolo und Siena in Toskana besonders hervor. Jeder dieser Fabrikationsorte hat seine bestimmte Manier ausgebildet und in dieser zeitweise einen Höhepunkt erreicht, wenn auch natürlich Übergänge und Entlehnungen häufig sind. Während der ersten Blütezeit, etwa von 1490—1525, herrscht im allgemeinen unter der Führung von



Abb. 348 Schlüssel von Orazio Fontana Louvre

boden und Wandbelag. Deruta glänzt durch seine nur in Blau mit reichlicher Lüstrierung ausgeführten Prunkschüsseln. Außerdem haben auch Venedig, Ferrara, Pesaro, Rimini und in späterer Zeit Castelli im Neapolitanischen eigene Fabriken und Dekorationsweisen gehabt. Die italienische Fayence-töpferei ist schließlich daran zugrunde gegangen, daß sie den praktischen Gebrauchszweck ganz aus den Augen verlor und nur für das Luxusbedürfnis arbeitete.



Abb. 349 Schale von Maestro Giorgio South Kensington Museum



Abb. 350 Oberer Teil des Genter Altars der Brüder van Eyck (geschlossen)

## FÜNFTES KAPITEL

# Die bildende Kunst außerhalb Italiens im 15. und 16. Jahrhundert

Die Geschichte der bildenden Künste in den germanischen Ländern sowie in Frankreich und Spanien kann noch weniger als die ihrer Architektur im 15. und 16. Jahrhundert unter den gleichen Begriff der Renaissance eingeordnet werden, selbst wenn man dabei jeden Gedanken an ein Wiedererwachen der Antike ausschließt. Denn während die Architekten immerhin viele Einzelformen und in beschränktem Maße selbst das Streben nach Wohlräumigkeit und Harmonie der Verhältnisse von den italienischen Vorbildern herübernahmen, spielt solche Entlehnung in der Plastik und Malerei eine noch mehr untergeordnete Rolle und macht in keinem Falle das Charakteristische oder künstlerisch Wertvolle eines Werkes aus. Vielmehr gestaltet sich das bildnerische Schaffen auf diesen Gebieten völlig selbständig aus dem Charakter des Volksstammes und aus seiner Tradition heraus, jede Einmischung italienischer Formgebung macht wenigstens in den Kunstwerken der germanischen Länder sich sofort als etwas Fremdartiges und Widerstreitendes

bemerkbar. Im allgemeinen ist die Renaissance im Norden eher ein Element der Auflösung als des Neugestaltens, sie kündigt mehr ein Ablenken als ein Vorwärtsdrängen schöpferischer Kraft an.

Aber auch abgesehen von der Selbständigkeit des Empfindens und der Formanschauung — es fehlten dem Norden, wie bereits dargelegt (vgl. S. 11 f.), selbst die kulturellen Grundlagen, auf denen sich die Renaissancekunst Italiens entwickelt. Für die bildenden Künste kommt dabei vornehmlich der Mangel einer führenden Architektur in Betracht. Keine groß gedachten Kirchen- und Palastbauten forderten von Plastik und Malerei ihren Schmuck, boten umfangreiche Wandflächen dem Pinsel dar oder Hallen und Höfe für Aufstellung von Statuen und Gruppen. Die Wand- und Deckenmalerei hat für die Kunst des Nordens so wenig Bedeutung wie die Monumentalplastik; kaum ein Freskenzyklus, geschweige denn ein Reiterstandbild ist aus ihr hervorgegangen. Die Künste arbeiten vielmehr zunächst in gewohnter Weise für die Bedürfnisse der Kirche; Grabmäler und Altäre waren ihre Hauptaufgaben. Und wenn erstere unter dem Antrieb fürstlichen Ruhmesinnes zuweilen in größerem Umfange und wertvollerem Material ausgeführt wurden, so setzte die Seltenheit und Kostbarkeit des Marmors der Plastik doch bestimmte Schranken, sie war sogar vorwiegend auf das Schnitzwerk in Holz angewiesen, das seiner Natur nach die Mitwirkung der Malerei erfordert. In den großen Holzschnitzaltären hat die kirchliche Kunst dieser Zeit ihre besten Leistungen gegeben, in ihnen vereinigen sich Malerei und Plastik nicht bloß äußerlich, sondern auch so, daß sie einander gegenseitig bedingen und beeinflussen, ein für ihre Wertschätzung oft nicht genügend in Anschlag gebrachter Umstand. Der Malerei blieb als Schmuck kleinerer Altäre oder auch der Wohnräume das besondere Gebiet des Tafelbildes, das im Norden jedenfalls früher und bewußter als in Italien gepflegt worden ist. Die Lebensbedingungen der nördlich von den Alpen gelegenen Länder wiesen eben vorzugsweise auf das Innere des Hauses hin, und dem entspricht auch der Charakter ihrer Kunst: sie ist auf den privaten Geschmack gestimmt, intimer, gemüthlicher, zumeist auch seelenvoller und schlichter als die italienische. Dagegen fehlt es ihr an natürlichem Schönheitssinn, an formaler Abrundung und Vollendung, die — so scheint es nun einmal — unter der südlichen Sonne freudiger gedeihen. Als Ganzes betrachtet, kann die nordische Kunst an Tiefe der Gedanken, Wärme des Empfindens, Kraft der Gestaltung und Schärfe der Beobachtung es mit der italienischen jederzeit aufnehmen. Das einzelne Werk aber spricht zumeist nicht so unmittelbar zu den Sinnen des Spätergeborenen und bedarf einer gewissen Vorbereitung, um ganz verstanden und genossen zu werden.

Wenn die völkerpsychologischen Gründe an sich genügen würden, zu erklären, weshalb die Kunst dieser Länder weniger groß, weniger einheitlich und zielbewußt auftritt, so kommt noch eine Reihe von Umständen hinzu, welche sie direkt unübersichtlich, verworren, in lokale Entwicklungsreihen zersplittert erscheinen lassen. Es fehlt an den großen führenden Persönlichkeiten in der Kunst wie im Leben, um die sich, wie in Italien, die Entwicklung für das rückschauende Auge gruppiert. Und wo diese Persönlichkeiten etwa auftreten, wird ihre Wirksamkeit durch die Schranken des städtisch-bürgerlichen wie des politischen Lebens der Zeit eingengt. Keinem Künstler des Nordens war es beschieden, an weithin sichtbarer Stätte, wie es der Palast des Papstes, die Kunststadt Florenz, das stolze Venedig waren, zu schaffen. Im Vergleich damit behielten selbst die reichen Handelsstädte der Niederlande und Süddeutschlands den Charakter lokaler Beschränktheit. Der Hof der kunstliebenden burgundischen Fürsten führte ein Wanderleben so gut wie der des — vergleichsweise armen — deutschen Kaisers; dem Adel fehlte es an Bildung, der Geistlichkeit erschien ein Zusammenhang mit der reformatorischen Bewegung des Humanismus verabscheuenswert, die Reformation selbst trug an ihrem Teil dazu bei,



der Kunst den Boden zu entziehen, den sie für ruhiges, zielbewußtes Schaffen gebraucht hätte. So fehlt es der Entwicklung fast durchweg an Stetigkeit; kaum irgendwo lassen sich größere Schulzusammenhänge mit festen künstlerischen Zielen konstatieren, sondern fast immer nur landschaftliche Gruppen von beschränkter Eigenart. So ist das reiche Bürgertum in den Städten der eigentliche Lebensboden dieser Kunst und sie empfängt von ihm die wesentlichsten ihrer Charakterzüge: solide Tüchtigkeit, Treue, Sorgfalt und Ehrlichkeit des Schaffens, aber auch einen gewissen Mangel an Schwung und Grazie, an Fluß und Leichtigkeit der Formensprache.

Zu der Höhe idealer Schönheit, in der wir das Ziel der italienischen Renaissance erblicken dürfen, schwingen sich also die Maler und Bildner diesseits der Alpen kaum empor, aber die Grundlage ihres Schaffens haben sie mit ihr gemeinsam: den reinen und regen Natursinn. Das Land, in welchem dieser zuerst und etwa gleichzeitig mit der italienischen Kunst zur Entfaltung gelangte, waren die Niederlande. Mit ihrer Kunst und zwar mit ihrer Malerei insbesondere hebt die Entwicklung an, die — richtig verstanden — als die „Renaissance“ in den bildenden Künsten dieser Länder bezeichnet werden darf.



Abb. 351 Unterer Teil des Genter Altars der Brüder van Eyck (geschlossen)

## Die Niederlande

Die niederländische Malerei des 15. Jahrhunderts<sup>1)</sup> geht unmittelbar aus der Kunsttätigkeit hervor, welche die Prachtliebe der Herzöge von Burgund bereits am Schlusse des vorausgegangenen Jahrhunderts in ihren flandrischen Landen befördert und zur Blüte gebracht hatte. Wir kennen die Namen von Tafelmalern, wie *Jan von Hasselt*, *Jean Malouel*, *Henri Bellechose*, die aus der Grafschaft Limburg oder aus Brabant stammend am Hofe Philipps des Kühnen (1363—1404) tätig

<sup>1)</sup> Quellenwerke: *C. van Mander*, *Het Schilder-Boek*. Haarlem 1604 (Franz. Ausg. von H. Hymans. Paris 1884. Deutsche Ausg. von H. Floerke, München u. Leipzig 1906). — *F. Becker*, *Schriftquellen zur Geschichte der altniederländ. Malerei*. Leipzig 1897. — Vgl. *K. Voll*, *Entwicklungsgeschichte der altniederländischen Malerei*. München 1906.

waren, freilich ohne daß wir bestimmte Werke damit zu verbinden vermöchten. Die erhaltenen Flügelgemälde des *Melchior Broederlam* aus Ypern oder Brügge an einem Schnitzaltar im Museum zu Dijon (1393—94) sind zu unbedeutend, um uns über die Art jener Kunsttätigkeit Aufklärung geben zu können. Sicherlich einen hohen Rang hat aber die niederländisch-burgundische Miniaturmalerei der Epoche eingenommen, aus der die berühmten Prachthandschriften der Herzöge von Burgund und ihrer Brüder hervorgegangen sind. Die *Grandes heures* des Herzogs von Berry im Schlosse zu Chantilly (1410 vollendet) enthalten in den Kalenderbildern des *Paul von Limburg* und seiner Brüder Zeugnisse einer für diese Zeit unerhört scharfen Naturbeobachtung und die Malereien der (1904 leider zum größten Teil verbrannten) *Heures de Turin* (um 1417)<sup>1)</sup> schließen sich ihnen mit noch feineren Kabinettstücken der Landschafts- und Genremalerei an. Auch die Grabmäler von Tournai und die von innerem Leben erfüllten Skulpturen des *Claux Sluter* († 1411) zu Dijon (vgl. Bd. II, S. 407) verraten das Erwachen eines neuen, starken Natursinns. — In den alten Städten des Landes blühten Handel und Gewerbe, insbesondere schwangen gerade um die Wende des Jahrhunderts Brügge und Gent sich zu Hauptstapelplätzen des damaligen Weltverkehrs auf. Ein selbstbewußtes, reiches Bürgertum wetteiferte mit den Fürsten in der Entfaltung von Pracht und Kunstliebe. Das glänzende, reich bewegte Leben in den flandrischen Städten, wo Angehörige aller handeltreibenden Nationen sich trafen, bot einem für die Beobachtung des Lebens und den Eindruck der Farben geschärften Auge vielseitigste Anregung.

Trotz aller dieser vorbereitenden Momente wirkt das Auftreten des eigentlichen Begründers der flandrischen Malerschule wie eine Überraschung, um so mehr, da er in seinem einzigen uns bekannten Werke sofort eine unübertroffene Höhe der Meisterschaft bekundet. Im Jahre 1420 erhielt *Hubert van Eyck*, ein aus Maaseyck (um 1370) gebürtiger angesehener Maler in Gent, von dem reichen Patrizier Jodocus Vydt den Auftrag auf einen umfangreichen Flügelaltar für seine Grabkapelle in der Kirche St. Johannes, später St. Bavo. Hubert starb vor Vollendung der Arbeit am 18. September 1426 und sein Bruder *Jan* führte das große Werk weiter aus. Im Gegensatz zu seinem älteren Bruder, der, mindestens seit 1410, wahrscheinlich dauernd in Gent tätig war, hatte *Jan van Eyck* (geb. um 1390) ein vielbewegtes Leben geführt. Er stand 1422—24 im Haag als Hofmaler in Diensten des Grafen von Holland, Johann von Bayern, und trat 1425 als „pointre et varlet de chambre“ d. h. als Hofmaler und Kammerherr zu Lille in die Dienste des Herzogs Philipp des Guten von Burgund. Im Auftrag seines Herrn machte er weite Reisen, 1428—29 selbst nach Spanien und Portugal, und konnte wohl erst nach der Rückkehr sich dauernd dem übernommenen Werke widmen, das er am 6. Mai 1432 vollendete, wie er selbst in der Inschrift des Altars meldet, die auch rühmend des verstorbenen älteren Bruders gedenkt. Jan starb zu Brügge, wo er seit 1430 ansässig war, am 9. Juli 1440<sup>2)</sup>.

Der Genter Altar, das Hauptwerk der altniederländischen Malerschule, ist nach mannigfachen Schicksalen noch vollständig, wenn auch an mehreren Orten (Gent, Berlin, Brüssel) zertreut, erhalten. Auch durch Umfang und Inhalt ein Wunderwerk seiner Zeit, umfaßte er in seinem zweigeschossigen Aufbau die Heilsgeschichte der Menschheit vom Sündenfall bis zur himmlischen Herrlichkeit, wie sie der Kirchenpatron, St. Johannes der Evangelist, in seiner Apokalypse erschaute und wie durch seine Fürbitte ihrer auch das fromme Stifterpaar teilhaftig zu werden hoffte. Deshalb sah man bei geschlossenen Flügeln in der unteren Reihe (Abb. 351)

<sup>1)</sup> *P. Durrieu*, Heures de Turin. Reproductions phototypiques. Paris 1902.

<sup>2)</sup> *L. Kämmerer*, Hubert und Jan von Eyck. Bielefeld und Leipzig 1898. — *K. Voll*, Die Werke des Jan van Eyck. Straßburg 1899.

die knienden Gestalten des Jodocus Vydt und seiner Gattin zu beiden Seiten der steinfarben gemalten Figuren der beiden Johannes — letztere eine deutliche Erinnerung an die älteren Schnitzaltäre mit gemalten Flügeln; in der oberen Reihe (Abb. 350) ist die Verkündigung dargestellt, darüber in den Lünetten die Gestalten zweier Propheten und Sibyllen, der Verkündiger des Messias in Juden- und Heidentum. Bei geöffneten Flügeln zeigt sich unten auf der breiten Mitteltafel (Abb. 352) die Anbetung des Lammes, d. h. Christi (nach Johannes' Apokalypse, Kap. 7). Vor dem Altar mit dem Lamm erhebt sich der „lebendige Wasserbrunnen“, eine weitere aus der mittelalterlichen Kunst bekannte Versinnlichung des durch Christus erschlossenen Heilsquells. In weiter Landschaft nahen von allen Seiten die Scharen der Gläubigen: Apostel und Patriarchen, Bischöfe und Märtyrerinnen, und ihnen schließen sich auf den unteren Flügeln links (Abb. 353) die Streiter Christi und die gerechten Richter hoch zu Roß an, rechts (Abb. 354) die Einsiedler und — unter Führung des riesenhaften Christophorus — die Pilger. Die obere Tafelreihe (Abb. 355) ist der Darstellung der himmlischen Welt gewidmet: in der Mitte thront Gott-Vater als Himmelskönig zwischen Maria und Johannes dem Täufer; herrliche Gewandung und reichster Schmuck an Gold, Perlen und Edelsteinen ist diesen Gestalten gegeben, brokatene Teppiche spannen sich hinter ihnen aus und feierliche Inschriften ziehen sich um ihre Häupter. Auf den Flügeln daneben stimmen musizierende und singende Engel ein Loblied zum Preise des Höchsten an (vgl. die Kunstbeilage); endlich folgen auf den schmalen Flügeln zu äußerst Adam und Eva als die von Gott geschaffenen ersten Menschen: die kleinen Halblünettenbilder mit der Geschichte Kains und Abels deuten darauf hin, daß mit den Menschen auch die Sünde in die Welt gekommen ist.

Aber nicht in seinem noch ganz aus mittelalterlicher Denk- und Empfindungsweise hervorgegangenen Inhalt, sondern in der Art der Ausführung beruht die kunstgeschichtliche Bedeutung des Genter Altars. Mit der feierlich-strengen Gewalt des Ausdrucks, welche bereits die mittelalterliche Kunst besaß, vereinigt sich hier eine Glut und Tiefe der Empfindung, eine Meisterschaft der Farbe und der malerischen Technik, Schärfe der Beobachtung und Sorgfalt der Schilderung, die das Werk an die Spitze der gesamten Malerei des Nordens stellt. Als das technische Hilfsmittel, das die Gebrüder van Eyck eine so hohe Vollendung erreichen ließ, muß die Anwendung der „Ölmalerei“, d. h. einer Mischung der Farbstoffe mit Nuß- oder Leinöl, betrachtet werden, obwohl die Tradition mit Unrecht ihnen die Erfindung dieser Malweise zuschreibt; denn die Anwendung des Öls in der Malerei war längst vorher bekannt. Wahrscheinlich nur eine verfeinerte, besonders sorgfältige Behandlung der Öltechnik sicherte dem Werke der van Eyck jene wundervolle Leuchtkraft und Tiefe der Farben, welche namentlich die Gestalten in der oberen Tafelreihe des Genter Altars bekunden. Dazu gesellt sich ein ausnehmend feines Gefühl für den Zusammenklang der Farben und Töne, wovon gleichfalls die oberen Tafeln die vollgültigsten Zeugnisse enthalten (vgl. die Kunstbeilage). Thronen die drei mittleren Gestalten in feierlicher Majestät, so kommt in den Engelschören das Ringen nach der Darstellung des sinnlich Faßbaren zu ergreifendem Ausdruck. Mit vollem Erfolg gekrönt wird es freilich nur in der Wiedergabe des toten Beiwerks: den leuchtenden Brokatstoffen der Gewänder, den Edelsteinen, dem Schnitzwerk des eichenen Chorpults, während die Züge der singenden Engel mit ihrem Bestreben, die Bewegungen der Gesichtsmuskeln und der Lippen wiederzugeben, gequält und verzerrt wirken. Auch hier ist der ruhige Ausdruck selbstvergessener Andacht in dem Anlitz der Orgelspielerin weit besser gelungen; für die Schärfe der Beobachtung spricht es, daß wir aus der Stellung ihrer Hände mit aller Bestimmtheit wahrnehmen können, welchen Ton — den C-dur-Dreiklang — sie auf der Klaviatur der Handorgel greift. Diese absolute Treue der Nachbildung zeigen auch die beiden Gestalten von Adam und Eva, die



Singende Engel am Genter Altar der Brüder van Eyck



Abb. 352 Die Anbetung des Lammes vom Genter Altar der Brüder van Eyck

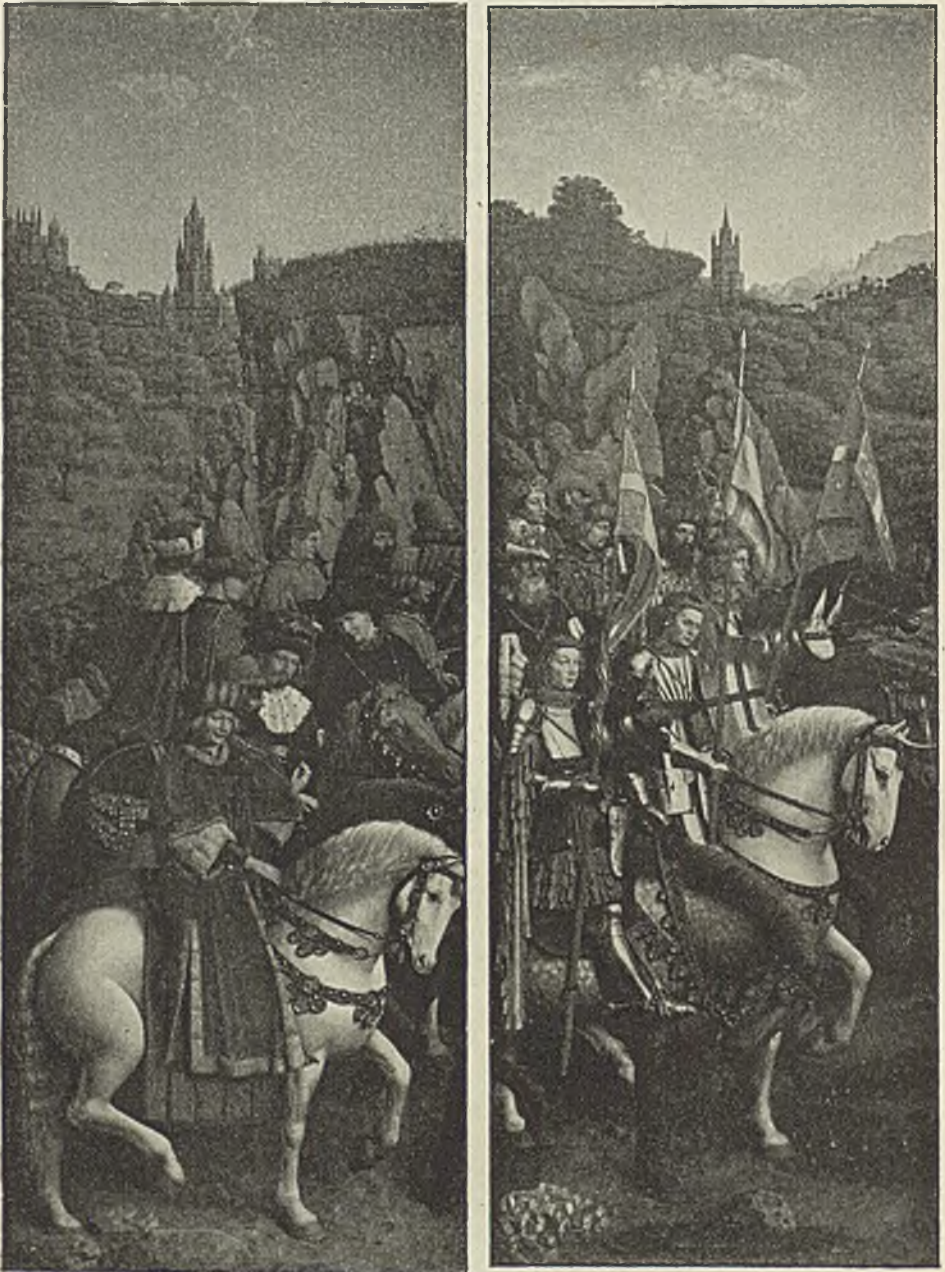


Abb. 353 Gerechte Richter und Streiter Christi vom Genter Altar der Brüder van Eyck

ersten wirklich naturwahren Darstellungen des nackten Menschenleibes in der nordischen Kunst. Aber freilich, auch hier beschränkt sich dieser Naturalismus auf die peinlich genaue Wiedergabe aller zufälligen Einzelheiten des Modells, den Eindruck des Lebens oder gar den Ausdruck einer Empfindung vermag der Maler seinen nackten Gestalten noch nicht zu verleihen. Ähnlich steht es



Abb. 354 Einsiedler und Pilger vom Genter Altar der Brüder van Eyck

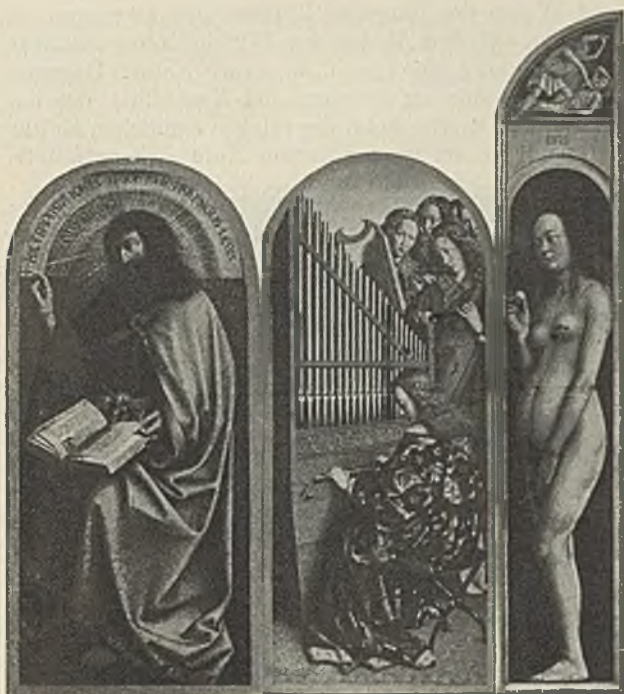
mit den Einzelgestalten der Außenflügel: die Figuren der beiden Johannes sind von höchster Vollendung in der Nachahmung wirklicher Steinfiguren, die Porträtgestalten der Stifter dagegen reichen nicht über die sorgfältigste gegenständliche Wahrheit hinaus etwa zu wirklicher Persönlichkeitsschilderung oder zum Ausdruck einer Seelenstimmung.



Abb. 355 Oberer Teil des Genter Altars

Anderer Art war die Aufgabe des Malers in den Schilderungen eines Vorgangs wie der Verkündigung und der Anbetung des Lammes; hier stand die Vergegenwärtigung des Räumlichen in erster Reihe. Sie ist in dem Verkündigungsbilde mit einer weit über alle früheren oder gleichzeitigen Malereien hinausgehenden Ausführlichkeit und Meisterschaft gegeben, die zugleich über die Szene eine feine, poetisch verklärte Stimmung ausgießt. Allerdings sind es auch hier wieder mehr die Einzelelemente der Raumbildung, die reizvolle Lichtbehandlung, die miniaturartige Feinheit der Durchführung, die den überzeugenden Eindruck hervorrufen; das Verhältnis der Figuren zum Raum ist insofern ein konventionelles geblieben, als sie aufgerichtet in dem Zimmer gar keinen Platz haben würden. Diese Einschränkung des Realismus, die hier vielleicht noch einer bewußten Absicht des Malers entspricht, tritt in dem unteren Hauptbilde vielmehr als ein Ergebnis mangelnden Könnens auf: die wissenschaftlichen Gesetze der Perspektive, wie sie die gleichzeitige florentinische Renaissancemalerei zu befolgen beginnt, sind den nordischen Künstlern noch fremd und nur ein intuitives Liniengefühl leitet sie mit erstaunlicher Sicherheit über die Schwächen ihrer Raumdarstellung hinweg. Die weite Landschaft der Anbetung hat keine perspektivische Einheit; entsprechend den beiden Mittelpunkten der Komposition sind zwei Augenpunkte angenommen, daher das landkartenartige Emporsteigen des Grundes zu dem übermäßig hohen Horizont. Noch mehr fehlt die Luftperspektive: die Gegenstände im Hintergrunde sind ebenso klar und scharf dargestellt wie die des Vordergrundes. Aber die einzelnen Teile, in welche auf diese Weise die ganze Landschaft zerfällt, sind so glücklich aneinandergeschlossen, daß man sich des losen Zusammenhangs kaum bewußt wird. Und die Fülle herrlicher Einzelheiten beschäftigt Sinn und Geist vollauf; wir erfreuen uns an der wunderbaren Pracht des Grüns, an den fruchtbeladenen Bäumen, unter





(Innenseite) der Brüder van Eyck

denen die seltenen Formen der Zypresse und der Dattelpalme auffallen, hier und auf den Seitentafeln, vor allem an der reichen Fülle nach Geschlecht und Stand, Alter und Charakter trefflich nuancierter Menschengestalten, welche die Typen und Gesellschaftsklassen der Zeit fesselnd und erschöpfend zur Darstellung bringen. Unter der höfisch vornehmen Schar der Richter glaubt man seit alters die Porträts der beiden Brüder van Eyck selbst finden zu dürfen.

So spricht eben doch der Geist einer neuen, begeisterten und mit scharfem Blick dem Leben und der Natur zugekehrten Zeit aus

diesem Werke, dessen Gedankeninhalt noch auf mittelalterlicher Grundlage beruht. Er will im einzelnen studiert und verstanden werden, um seinen ganzen künstlerischen Reiz zu entfalten.

Über den Anteil jedes der beiden Brüder an der Ausführung gehen die Ansichten noch weit auseinander, um so mehr, da wir beglaubigte Werke außer dem Altar nur von Jan van Eyck besitzen; die für die Unterscheidung der beiden Brüder aufgestellten Hypothesen verdienen wenig Glauben. Ob uns überhaupt noch andere Werke Huberts erhalten sind, muß dahingestellt bleiben. Neuerdings glaubt man die Miniaturen der „Heures de Turin“ (vgl. S. 363), von denen einige allerdings eine frappante Ähnlichkeit mit den Malereien des Altars besitzen, auf ihn oder seine Werkstatt zurückführen zu dürfen. Daß ihm an dem Genter Altar ein Hauptteil der Arbeit zufällt, scheint nicht bloß aus der Fassung der Rahmeninschrift hervorzugehen, sondern auch aus dem Umstande, daß die bezugten Arbeiten Jans sämtlich einer anderen Art des malerischen Schaffens zugehören: es sind Bilder in kleinem Maßstabe, von miniaturhafter Feinheit der Durchführung. Und auf spezielle Meisterschaft in solchen Dingen weist auch seine Stellung am burgundischen Hofe hin; denn es ist bekannt, daß dieser für malerische Bijoux eine besondere Vorliebe besaß. Deshalb entbehrt es nicht ganz der Begründung, wenn man dem Jan van Eyck ähnlich miniaturhaft durchgeführte Partien am Genter Altar, wie z. B. die Verkündigungsszene, zuschreibt; die Formen südlicher Vegetation auf den inneren Tafeln deuten insofern auf ihn hin, als nur von Jan bezeugt ist, daß er den Süden Europas kannte. Doch ist dies alles nicht unbestritten und der eigentliche Schöpfer des Genter Altars tritt, ähnlich wie sein Zeitgenosse Masaccio, als eine für uns noch vielfach geheimnisvolle Erscheinung an den Beginn dieses Abschnitts in der Geschichte der Malerei.

Deutlicher läßt Art und Wesen des jüngeren Bruders sich erkennen: er stand offenbar mit beiden Füßen auf dem Boden der Wirklichkeit; religiöse Schwärmerei und Tiefe der Empfindung lagen nicht in seiner Natur. Dagegen lebt er mit innigem Behagen der Freude am Schauen und Nachbilden der ihn umgebenden Menschen und Dinge, ein rechter Sohn der reichen sinnlichen Kultur seines Zeitalters, wie sie insbesondere am burgundischen Hofe sich entfaltete.

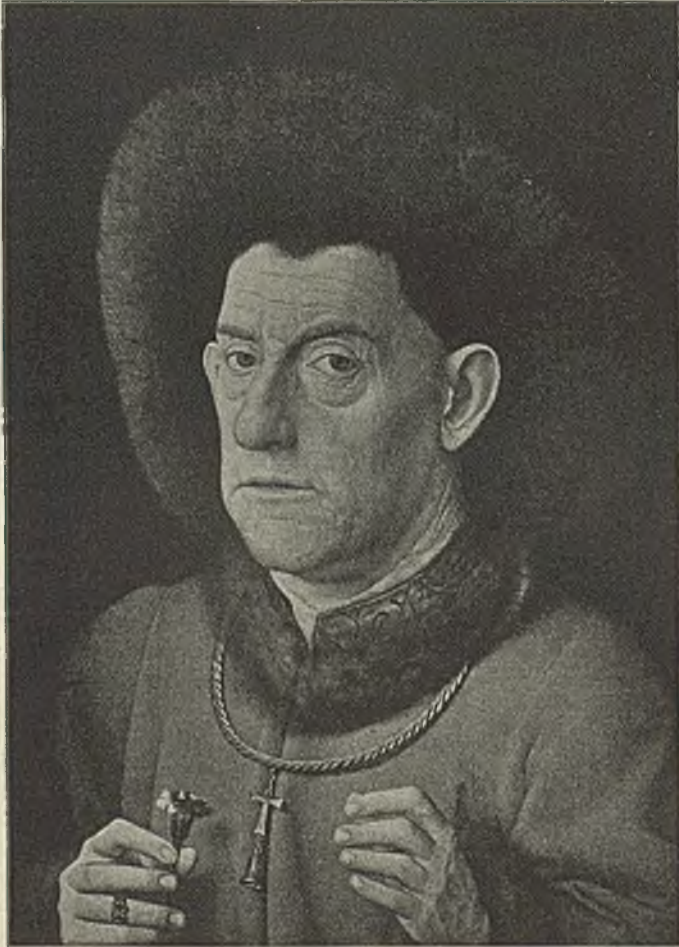


Abb. 356 Der Mann mit den Nelken von Jan van Eyck

Nicht die Neuheit oder Tiefe seiner Ideen, wohl aber die unerhörte Schärfe und Meisterschaft individueller Beobachtung und Wiedergabe machen ihn zum eigentlichen Begründer der neuen Malerei.

*Jan van Eycks* erhaltene Werke, soweit vorsichtige Kritik sie anzuerkennen vermag, sind nicht zahlreich und fast durchweg Porträts oder Madonnenbilder von kleinem Umfange; ihrer zum Teil durch Jahreszahlen beglaubigten Entstehungszeit nach gehören sie fast alle der Periode nach der Vollendung des Genter Altars an. 1432 sind datiert die kleine sitzende Madonna in Incehall bei Liverpool und das Bildnis eines Gelehrten mit der Inschrift „Leal Souvenir“, 1433 das

sehr feine Porträt eines älteren Herrn mit roter, um den Kopf gewickelter Zipfelhaube, 1434 das Doppelbildnis Arnolfinis (alle drei in der Londoner Nationalgalerie); aus dem Jahre 1436 stammt das Porträt des 35jährigen Jan de Leeuw (in Wien), aus 1439 das Bildnis der Gemahlin des Künstlers (in Brügge), unter seinen wenigen Frauenporträts sicherlich das größte



Abb. 357 Doppelbildnis des Giovanni Arnolfini und seiner Gattin von Jan van Eyck

Meisterstück. Aber auch einige unbezeichnete und undatierte Porträts, wie das eines rotgekleideten alten Herrn in der Wiener Galerie und das des Mannes mit den Nelken in Berlin, müssen als Hauptwerke Jan van Eycks genannt werden. Das letztgenannte Bildnis (Abb. 356) zeigt die Größe wie die Begrenzung seines Könnens besonders einleuchtend. Mit unbarmherziger Wahrheitsliebe und einer peinlichen Genauigkeit, welche die Geduld des Modells sicherlich auf eine harte Probe stellte und wohl die krampfhaftige Spannung in Haltung und Ausdruck



Abb. 368 Madonna mit dem Kanzler Rolin von Jan van Eyck

bedingte, ist dieser runzlige Charakterkopf wiedergegeben, in dem man, wie in einem zweiten ähnlichen Bilde der Berliner Galerie, das Porträt eines burgundischen Kammerherrn erblicken darf. Kein Fältchen der Haut, kein Äderchen, keine Bartstoppel wird uns geschenkt, aber auch der Ausdruck von Härte, Schlaueit und Willenskraft in Mund und Augen ist mit überzeugender Wahrheit gegeben. Es ist bezeichnend, daß der Kopf, wie mit dem Vergrößerungsglas gesehen, im Vergleich zu den Händen zu groß erscheint. Besser als hier sind die Klippen der Feinmalerei umschiffen in dem erwähnten Doppelbildnis des Giovanni Arnolfini, eines lucchesischen Kaufherrn in Brügge mit seiner jungen Gattin Jeanne de Chenany — alles in allem wohl das vollendetste Meisterwerk Jan van Eycks (Abb. 357). Die Ausführung bis in alle Einzelheiten hinein ist besonders kunstvoll und erstreckt sich z. B. selbst auf die kleinen, nur mit der Lupe erkennbaren Passionsdarstellungen im Rahmen des runden Metallspiegels, der überdies noch einen Teil des Gemachs und den eben eintretenden Maler widerspiegelt. Die beiden Jungvermählten stehen, Hand in Hand, in ihrem Wohngemach und die trauliche Stimmung dieser in ein warmes Helldunkel getauchten Umgebung drückt noch mehr als ihre von der unschönen Tracht und modischen Steifheit beeinträchtigte Erscheinung das Glück ihres Bundes aus.

Von den kirchlichen Gemälden Jan van Eycks ist die Madonna mit dem Kanonikus van der Pale (1436) das umfangreichste, weil es für einen Kirchenaltar bestimmt war, während die übrigen meist kleine, der privaten Andacht dienende Gemälde sind, oft in Triptychonform, wie das Reisealtärchen in der Dresdener Galerie, die Madonnen in Berlin, Frankfurt, Antwerpen u. a. Die Madonna in allen diesen Bildern beweist, daß der Zauber weiblicher Holdseligkeit dem Maler verschlossen blieb; sie ist meist von unbedeutendem, befangenem Ausdruck und erhält eine gewisse Würde nur durch den weiten, in bauschigen Falten feierlich drapierten Mantel. Gern setzt oder stellt sie der Maler in das Innere einer Kirche, und wenn dann auch die Gestalt im Vergleich zu der Architektur riesig erscheint, so gibt doch die Meisterschaft, mit der die stille Feierlichkeit des Interieurs wiedergegeben ist, dem Ganzen einen Anhauch von poetischer Stimmung. Oder es ist auch nur ein liebevolles Sichversenken in die Umgebung einer bürgerlichen Wohnstube, wie in der Frankfurter Madonna von Lucca, das solchen Eindruck hervorruft. Eycks Meisterwerk auf diesem Felde aber bleibt doch die Madonna des Kanzlers Rolin im Louvre mit dem herrlichen Fernblick von hochgelegenen Söller auf eine volkreiche Stadt am Flusse, wahrscheinlich Lüttich (Abb. 358). Trotz seiner mikroskopischen Feinheit stört dieses Hintergrundbild nicht den auf wundervoller koloristischer Harmonie aufgebauten Eindruck der Hauptszene mit dem anbetend vor der Madonna knienden ernst-würdigen Donator. Hierher gehört auch die höchst interessante, unvollendet gebliebene Vorzeichnung zu einem Bilde der hl. Barbara (1437, Museum zu Antwerpen), wo in charakteristischer Weise das Attribut der Heiligen zum Anlaß genommen ist, im Grunde den Bau eines gotischen Kathedralturms mit all seinem bewegten Leben und Treiben vorzuführen. So liegen die Wurzeln der Landschaft und des Genrebildes in dieser auf schärfster Beobachtung des Lebens aufgebauten und zu höchster Vollendung gesteigerten Kunst der Feinmalerei.

Dies zeigt sich zum Teil schon bei dem einzigen Maler, der als eigentlicher Schüler Jan van Eycks genannt werden kann, dem in Brügge etwa 1446–67 tätigen *Petrus Cristus*. Er nähert sich in der Sorgfalt der Ausführung und der Kraft der Farbe seinem Lehrer, ohne ihn jemals zu erreichen, kopiert ihn oft sklavisch und bleibt stets schwächer in der Zeichnung und nüchtern in der Empfindung. Doch hat er in seinem bekanntesten Werke, dem hl. Eligius als Goldschmied (Sammlung Oppenheim in Köln



Abb. 359 Der hl. Eligius von Petrus Cristus

[Abb. 359]) mit dem seine Ringe holenden Brautpaar ein hübsches, durch zierlichste Vollendung in dem reichen äußeren Beiwerk ausgezeichnetes Genrebild geschaffen.

Es ist charakteristisch für die an die Eycks anschließende altniederländische Malerschule, daß sie kein allmähliches Aufsteigen erkennen läßt, wie etwa die gleichzeitig in Blüte stehende florentinische Malerei, sondern die Lösung der eigentlich künstlerischen Probleme, wie sie die Eycks geliefert hatten, nicht mehr übertroffen hat. Der Genter Altar bleibt in dieser Beziehung das Hauptwerk, mit dem alle anderen in Vergleich gesetzt werden müssen. Die Bereicherung und Vertiefung, die der Malerei zuteil wurde, liegt ganz nach der Seite des Inhaltlichen und der Empfindungswerte. Und da ist vor allem *Hugo van der Goes*<sup>1)</sup> zu nennen, gleichfalls aus Gent gebürtig, wo er urkundlich seit 1465 als Mitglied der Malergilde nachweisbar ist und offenbar eine angesehene Stellung einnahm. Nach 1475 zog er sich in das Rooden Clooster bei Soignies zurück und soll dort, in Geisteskrankheit verfallen, 1482 gestorben sein. Als sein Werk beglaubigt ist nur der große Flügelaltar mit einer Anbetung der Hirten (Abb. 360) im Mittelbilde und der von ihren Schutzpatronen empfohlenen Stifterfamilie auf den Flügeln, welchen Tommaso Portinari, ein in Brügge ansässiger Vertreter des Bankhauses der Medici, um 1468 für die Kirche des Spitals S. Maria Nuova in Florenz malen ließ; aus dem Spital ist er neuerdings in die Uffizien-galerie überführt worden. Vor allem merkwürdig ist das innige Ringen nach seelischem Ausdruck, das weniger in den traditionell steifen Heiligen und Porträtfiguren als in den Gestalten der Hirten und Engel zur Geltung kommt trotz der harten, häßlichen und derben Gesichtszüge, die auch ihnen eigen sind. Die malerische Ausführung steht durch die Pracht der Farbe und die Sorgfalt der Einzelbehandlung ganz auf der Höhe der van Eyckschen Kunst. Durch diese Eigenschaften hat das Gemälde auf die Entwicklung der florentinischen Malerei einen bestimmenden Einfluß ausgeübt, wie u. a. die Gruppe der Hirten in *Ghirlandajos* Anbetung (Abb. 198) erkennen läßt. Eine andere Anbetung der Hirten, aus spanischem Besitz in das Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin gelangt, besitzt ein noch gesteigertes seelisches Leben, und auch der schöne Tod Mariä im Museum zu Brügge zeigt uns Hugo van der Goes als ergreifenden Schilderer ernst empfindender und erregter Menschen. — Nicht bloß flandrische Gemälde, auch flandrische Maler fanden übrigens in jener Zeit den Weg nach Italien, wo die Liebhaber sich dem Reiz dieser delikaten Kunstweise nicht verschlossen; so sind von einem *Jodocus (Justus)* von *Gent*, der 1468—74 in Diensten des Herzogs von Urbino stand, verschiedene Nachrichten und sein Hauptwerk, ein Abendmahl (Galerie zu Urbino), erhalten.

Neben die Schule von Flandern, mit Gent und Brügge als Mittelpunkt, stellte sich schon früh die von Brabant mit dem Zentrum Brüssel. Ihr Begründer ist *Rogier van der Weyden* (etwa 1400—64), nach Jan van Eycks Tode der berühmteste und einflußreichste Meister in den Niederlanden. In seiner Heimat Tournai der Schüler eines Malers *Robert Campin*, wird er seit 1436 als Stadtmaler von Brüssel erwähnt, doch erstreckte sich seine Tätigkeit auf das ganze burgundische Reich; 1449—50 weilte er in Italien, wo er namentlich am Hofe von Ferrara mit Aufträgen gefesselt wurde.

Rogier ist fast in jeder Beziehung ein Gegensatz zu Jan van Eyck; das französische Blut in seinen Adern — auch sein Name hatte ursprünglich die welsche Form *de la Pasture* — macht dies zur Genüge erklärlich, soviel er auch, äußerlich betrachtet, von der realistischen Kunst seines wenig älteren Zeitgenossen angenommen hat. Sein erregbares, auf Affekt und Pathos gestimmtes Temperament

<sup>1)</sup> *E. Firmenich-Richartz*, Hugo v. d. Goes. Zeitschr. f. christl. Kunst X, S. 225 ff.

widerstrebt dem ruhigen Gleichmut van Eycks, der nichts anderes will, als die Natur in ihrer unerschöpflichen Mannigfaltigkeit beobachten und wiedergeben. Rogier ist Dramatiker: er geht auf die Darstellung des bewegten Lebens aus und findet als eine streng religiöse, ja asketische Natur seine eigentliche Aufgabe in den Geschichten der Evangelien, insbesondere der Passion, die in dem Werke van Eycks kaum anklingt. Schuf der ältere Maler für das Kunstbedürfnis eines Kreises vornehmer Kenner und Liebhaber, so wendet sich Rogier mit seinen fast durchweg für kirchliche Zwecke bestimmten Malereien mehr an das Volk: darauf beruht der ungemein tiefe und weitreichende Einfluß, den er auf die Geschichte

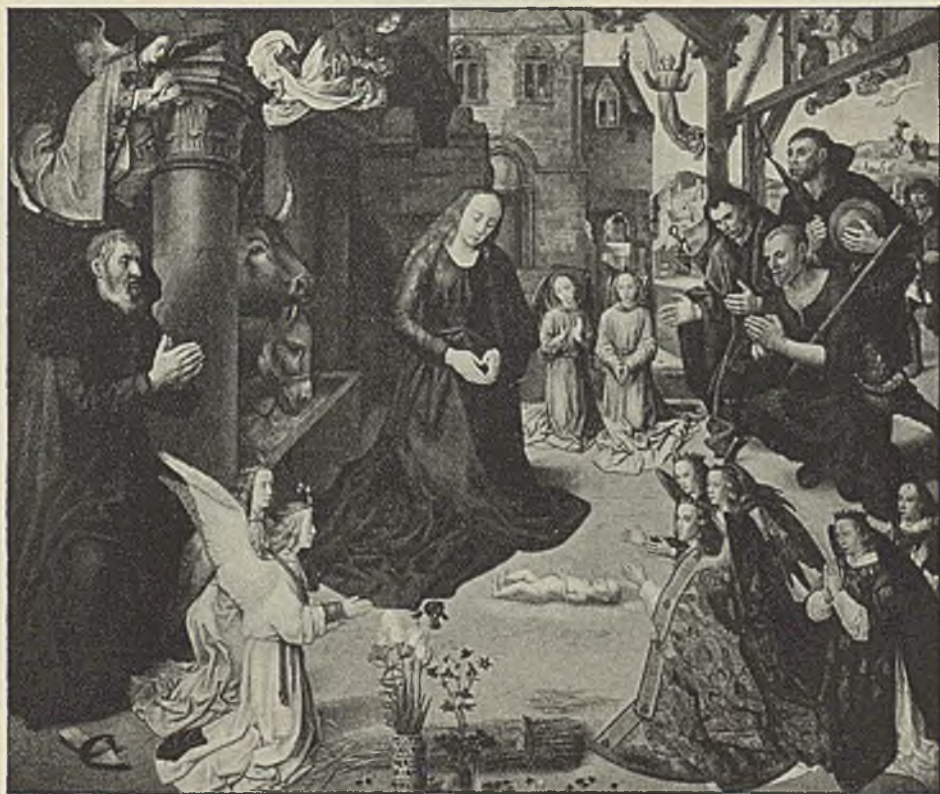


Abb. 360 Anbetung des Kindes von Hugo van der Goes

der Kunst gewonnen hat. Seine Kunst hat etwas Statuarisches; den Zusammenhang mit den Schöpfungen der gotischen Architektur und Kirchenplastik wahren seine Bilder, auch rein äußerlich in der Vorliebe für steinfarbige Umrahmungen und Figuren, enger als die irgend eines anderen Niederländers. In der malerischen Vollendung bleibt er dagegen hinter den van Eycks und Hugo van der Goes zurück. In starren, typischen Gestalten, ohne größere individuelle Mannigfaltigkeit, stellt er die Szenen der Evangelien dar, voll starker Empfindung, eindringlich und predigtmäßig. Aber seine Bilder besitzen keinen bestrickenden Reiz für das Auge; ihre Farbe ist verhältnismäßig kühl und hell, Beobachtung der Luftphänomene, anziehende Gestaltung der Landschaft findet man bei ihm seltener als bei anderen großen Meistern des Jahrhunderts. Dagegen nahm er, wie die Nachrichten über

ein untergegangenes Hauptwerk, die vier großen Gemälde mit Beispielen strenger Gerechtigkeitspflege im Rathause zu Brüssel, anzudeuten scheinen, bereits in gewissem Sinne den Übergang zur Historienmalerei, ganz entsprechend seiner volkstümlichen, auf bedeutsamen Inhalt bedachten Kunstweise.

Unter den erhaltenen Werken Rogiers ist eines der frühesten (wahrscheinlich vor 1443) und zugleich charakteristischsten die Kreuzabnahme aus der Frauenkirche zu Löwen, jetzt im Escorial bei Madrid; mehrfache Kopien bezeugen den großen Eindruck des Werkes auf die Zeitgenossen (Abb. 361). Die Bestimmung

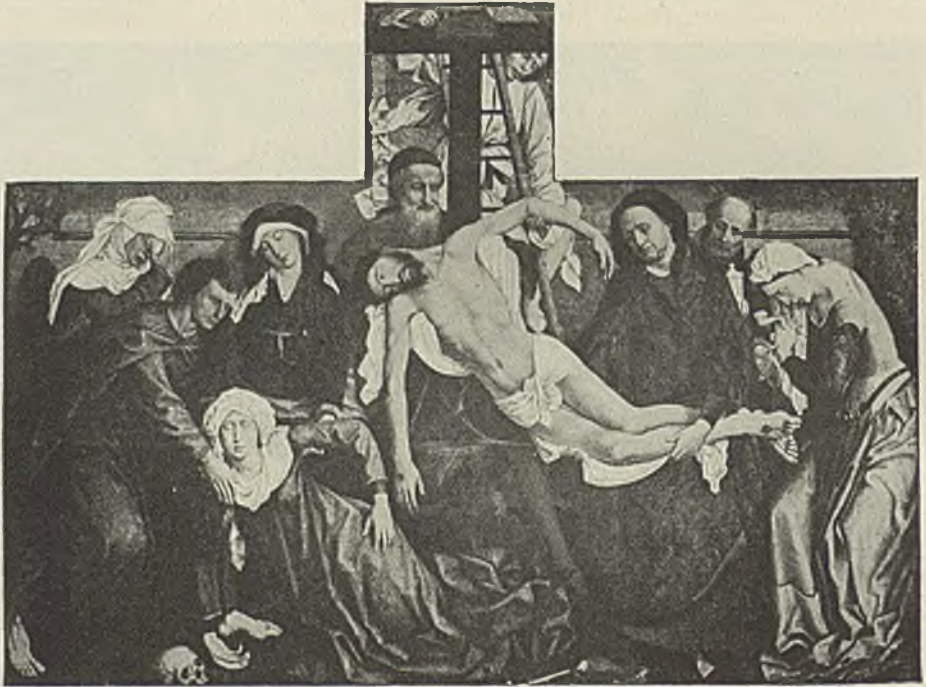


Abb. 361 Kreuzabnahme von Rogier van der Weyden

als Altarbild erklärt die breite Form mit erhöhtem Mittelteil, den Goldgrund und die reliefartige, gedrängte Anordnung; aus dem Zwange des Raumes rechtfertigt sich auch zum Teil das Eckige und Harte in den Bewegungen der Gestalten. Aber die Art, wie der Kontur des schwebend gehaltenen Körpers Christi der ohnmächtig niedergesunkenen Maria entspricht, ist echtes Pathos: durch die Wiederholung wirkt das Hauptmotiv doppelt erschütternd. Die Charakteristik des Schmerzes in den verschiedenen Gestalten ist nicht ohne individuelle Abstufung, die farbige Haltung besonders tief und kraftvoll. Etwa gleichzeitig mag das kleine Triptychon (Abb. 362) mit der Beweinung Christi im Mittelfelde entstanden sein, aus der Kartause Miraflores bei Burgos, wohin es 1445 gestiftet wurde, ins Berliner Museum gekommen. Hier bringt namentlich das rechte Flügelbild mit der Erscheinung des Auferstandenen vor Maria die seelische Bewegung fein und ergreifend zum Ausdruck. Ganz ähnlich in Stimmung und Durchführung ist das Johannesaltärchen im Berliner Museum (kleinere Wiederholung im Städelschen Institut zu Frankfurt) mit der Taufe Christi, der Namengebung durch Zacharias und der Enthauptung des Täufers. In beiden Werken sind die



Darstellungen einer reich mit Statuetten und Gruppen geschmückten, in Steinfarbe gemalten Kirchenarchitektur eingefügt und auch die zierliche Durchbildung der Hintergründe zeigt, daß Rogier im Sinne der van Eyckschen Feinmalerei zu schaffen verstand. Vergleicht man andererseits ein etwa gleichzeitig entstandenes Werk, den Münchener Lukasaltar mit Jan van Eycks Rolinmadonna, von der es offenbar inspiriert wurde, so ist leicht zu ermesen, wie weit der Brüsseler Meister in diesen Dingen doch hinter seinem Vorbilde zurückbleibt. Ein großes Kirchenwerk aus dieser früheren Periode, wohl noch in den vierziger Jahren entstanden, ist der Flügelaltar im Hospital zu Beaune mit dem Jüngsten Gericht, einer Komposition von strenger, stilvoller Durchführung und gediegener Farbenpracht. Die Außenseiten der Flügel sind wieder mit den grau in grau gemalten Reliefs der Verkündigung und den Figuren der Patrone des Spitals mit den anbetenden Stiftern geschmückt.

Die zweite Schaffensperiode Rogiers mag man der Zeit nach etwa mit der Reise nach Italien beginnen lassen, der doch wohl die Madonna mit vier



Abb. 362 Triptychon des Altars aus Miraflores von Rogier van der Weyden

Heiligen in Frankfurt entstammt. Das Wappen der Medici am unteren Rande, das Auftreten der beiden Schutzpatrone dieses Hauses, Kosmas und Damian, unter den Heiligen sind dafür die äußeren Anhaltspunkte. Aber auch der strenge Dreiecksaufbau der Komposition und die im Norden ganz ungewohnte Form des von schwebenden Engeln aufgehobenen zeltartigen Baldachins scheinen zu beweisen, daß die Kenntnis der italienischen Kunst nicht so ganz ohne Eindruck auf den Meister geblieben ist. Ihr Einfluß macht sich weiter in der milden, reifen Abgeklärtheit bemerkbar, welche die Arbeiten aus Rogiers Spätzeit aufweisen, so der Middelburger Altar mit der Anbetung des Kindes als Mittelbild (Berlin), die schöne Anbetung der Könige mit den Flügelbildern der Verkündigung und Darstellung im Tempel (München [Abb. 363]), und vor allem das wahrscheinlich 1459 vollendete große Triptychon der sieben Sakramente in Madrid und die wesentlich veränderte Redaktion desselben Gegenstandes im Museum zu Antwerpen. Mit Wiederaufnahme eines van Eyckschen Gedankens ist hier das Innere einer gotischen Kirche zum Schauplatz der verschiedenen Szenen gemacht, welche die sakramentarischen Handlungen veranschaulichen. Es sind fein beobachtete, mit warmer Empfindung

dargestellte Bilder aus dem Leben, denen der hohe, lichtdurchflutete Raum von selbst eine feierliche Stimmung gibt. Den Gegensatz Rogiers zu Jan van Eyck bringen seine Porträts, wie der „Mann mit dem Pfeil“ und der „Herzog von Croy“ im Antwerpener, die junge Frau im Berliner Museum, besonders scharf zum Ausdruck: sie betonen an Stelle der vielen kleinen Einzelzüge die zeichnerisch



Abb. 363 Anbetung der Könige von Rogier van der Weyden

erfaßten großen Hauptlinien und geben ein abgerundetes Bild der Erscheinung, besitzen aber nur geringe Stofflichkeit des Fleisches und eine gewisse Leere der Form, die den Eindruck der Lebenswahrheit beeinträchtigt.

Rogier van der Weyden ist der Lehrmeister einer ganzen Generation von Malern; nicht als ob diese persönlich bei ihm in die Schule gegangen wären, sondern die Form, die er den Darstellungen der heiligen Geschichte gegeben hatte, seine Typen, seine Auffassungsweise wurden weit über die Grenzen von Brabant hinaus vorbildlich. Aus der großen Schar von Bildern, die den Einfluß Rogiers mehr oder minder ausgeprägt zeigen, hat sich für die neuere Forschung eine Gruppe zu dem Werk eines interessanten und bedeutenden Meisters von ausgesprochener Individualität zusammengeschlossen, der nach dem Ursprungsort eines seiner Altarstücke (Reste in der Frankfurter Galerie) der *Meister von Flémalle* genannt wird<sup>1)</sup>. Vielleicht

<sup>1)</sup> H. v. Tschudi, Der Meister von Flémalle. Jahrb. d. Kgl. preuß. Kunstsammlungen XIX, S. 8 ff.

mit Recht ist er neuerdings mit *Jacques Daret*, einem Mitschüler Rogiers bei Robert Campin, der 1432 Meister wurde, identifiziert worden. Er übertrifft Rogier, dessen Typen er im allgemeinen angenommen hat, durch die vornehme Zartheit mancher seiner weiblichen Figuren (Madonna und hl. Veronika in Frankfurt [Abb. 364]), die er auch durch phantastisch-malerische Kostüme (Kreuzigung in Berlin) interessant zu machen weiß. Durch eine an Jan van Eyck erinnernde Feinheit der malerischen Stimmung in Interieurs und landschaftlichen Ausblicken bringt er einen individuellen Ton in seine Bilder. Eine reizvolle Verkündigung aus der Sammlung Mérode zu Brüssel, die Flügel eines 1438 für den Magister Heinrich Werl gemalten Triptychons mit den liebenswürdigen Darstellungen der lesenden hl. Barbara und des anbetenden Stifters mit Johannes dem Täufer (Madrid) sind hierfür bezeichnende Werke. Das männliche Bildnis des Kaiser-Friedrich-Museums, zumal im Vergleich mit dem ebendort befindlichen „Mann mit den Nelken“ (vgl. S. 371), bezeichnet gut seine ganz persönliche Mittelstellung zwischen den beiden großen Meistern: es ist nicht so geistig durchleuchtet wie die van Eyckschen Bildnisse, aber auch nicht so asketisch gestimmt wie die Rogierschen, und es geht, mit starken Gegensätzen von Hell und Dunkel arbeitend, mehr auf große als auf feine Wirkung aus.

An Ruhm und allgemeiner Beliebtheit ist dieser wie jeder andere Nachfolger Rogiers übertroffen worden durch *Hans Memling*<sup>1)</sup>, der, von deutscher Herkunft, seit 1466 in Brügge als Maler ansässig, dort am 11. August 1494 gestorben ist; sein Geburtsjahr blieb bisher unbekannt (man nimmt an zwischen 1430 und 1440), ebenso, wann er nach den Niederlanden gekommen ist. Den Weg in dieses Land einer reichen Kunsttätigkeit und Kunstpflege schlugen damals viele



Abb. 364 Die heilige Veronika  
vom Meister von Flémalle  
(Nach Photographie Bruckmann)

<sup>1)</sup> *J. Du Jardin*, Hans Memling. Anvers 1897. — *L. Kämmerer*, Memling. Bielefeld u. Leipzig 1899. — *F. Bock*, Memling-Studien. Düsseldorf 1900. — *J. Weale*, Memline. London 1901. — *K. Voll*, Memling. Des Meisters Gemälde in 197 Abbildungen. (Klassiker der Kunst, XIV. Bd.)



Abb. 365 Paradiespforte Flügel am Danziger Altarwerk

deutsche Künstler ein, keiner aber hat in solchem Grade den Geist der niederländischen Malerei in sich aufgenommen wie Memling. Daß er unmittelbar Schüler Rogiers van der Weyden gewesen ist, dürfte wahrscheinlich sein, doch lassen sich auch Beziehungen zu anderen niederländischen Künstlern, wie dem noch zu erwähnenden Dirk Bouts, in seinen Werken erkennen. Wie weit er in seiner Jugend etwa Einwirkungen der mittelrheinischen oder der kölnischen Malerschule empfangen oder ob man gar unter den Werken dieser Schule selbst nach den ersten Arbeiten des jungen Memling zu suchen habe, bedarf noch weiterer Aufklärung. Auf die deutsche Grundlage seines Wesens aber wird gerade jener Zug holder Innigkeit und stiller Heiterkeit in seinen Schöpfungen zurückzuführen sein, der ihn vor allen flandrisch-brabantischen Malern auszeichnet. Im Vergleich zu Rogiers eckigem Pathos, zu der herben Wahrheitsliebe der flandrischen Schule erscheint seine milde, gesänftigte Art beinahe weiblich, obwohl seine Empfindung stets rein und gesund bleibt. Als Porträtmaler scheint er, nach der Zahl der erhaltenen Werke zu schließen, vielleicht gerade wegen seiner etwas zärtlichen Auffassungsweise, von den Zeitgenossen besonders geschätzt worden zu sein. Aber auch sonst muß er schon früh weit über die Grenzen der Niederlande hinaus Ruhm gewonnen haben. In kleineren Werken, in den Gestalten jugendlicher Engel und weiblicher Heiligen, in freundlich plaudernden Schilderungen gibt er sein Bestes.

Die künstlerische Entwicklung Memlings ist in ihren Anfängen mangels sicherer chronologischer Anhaltspunkte schwer zu übersehen: sie stellt sich im allgemeinen als eine allmähliche Befreiung vom Banne Rogiers († 1464) dar. Mit

dem Triptychon des Sir John Donne in Chatsworth, das doch wohl vor dem Tode des Stifters (1469) entstanden sein muß, beginnt die Reihe der datierbaren reiferen Arbeiten Memlings; ihm schließen sich der in einer Landschaft sitzende Johannes der Täufer in München (1470) und die Madonna mit dem von St. Antonius empfohlenen Stifter (1472, Liechtensteingalerie) an. Das große Altarwerk des Jüngsten Gerichts, das im Kriege der Hansa gegen England 1473 auf einer nach Italien bestimmten englischen Galeere gekapert wurde und seitdem die Marienkirche



Abb. 365 a Die Verlobung der hl. Katharina von Hans Memling

zu Danzig schmückt, war den Stifterbildnissen zufolge, im Auftrage des Florentiners Angelo Tani, des Vertreters der Medici in Brügge, und seiner Gattin Katharina Tanagli gemalt, nach Umfang und Ausführung ein Hauptwerk altniederländischer Malerei. Das zierlich heitere, anmutige Wesen des Malers kommt in der köstlichen Darstellung der zum reichgeschmückten Paradiestor Emporwallenden auf dem linken Flügel besonders anziehend zum Ausdruck (Abb. 365). Engen Anschluß an Rogiers Komposition bei selbständiger Empfindungsweise und zu freier Meisterschaft ausgebildeter Koloristik zeigen die Dreikönigsaltäre zu Madrid und im Johannesspital zu Brügge, letzterer ein kleines, 1479 für Jan Floreins ausgeführtes Triptychon

von besonders guter Erhaltung. Dem gleichen Jahre gehört der Johannesaltar an, der mit dem Triptychon des Adriaen Reins (gegen 1480), dem Diptychon des Martin van Newenhoven (1487) und dem berühmten Ursulaschrein (1489) die Reihe der im Brügger Johannesspital erhaltenen Meisterwerke Memlings bildet. Das Mittelbild des Johannesaltars, eine Verlobung der hl. Katharina (Abb. 365a) zeigt die schönste Verkörperung weiblicher Anmut und Vornehmheit, die der altniederländischen Malerei gelungen ist. Das Diptychon von 1487 mit der Madonna und dem trefflichen Bildnis des Stifters ist eines jener kleinen Juwelen, in denen Memlings Meisterschaft am reinsten strahlt. Der mit sechs Szenen aus der Legende der hl. Ursula, dem Bilde der Heiligen und der Madonna geschmückte hausförmige Reliquienkasten endlich hat von jeher als die Krone von Memlings Schöpfungen gegolten. Auch hier beruht seine Größe im Kleinen; die liebenswürdige Erzählungsweise, der Reichtum der malerischen Szenereien, die Fülle anmutiger Mädchengestalten, die überaus delikate, harmonisch verschmolzene Ausführung geben dem Werk seinen Glanz (Abb. 366). Daß Memling kein Dramatiker ist, sieht man an den Marterszenen; nicht bloß die Heilige und ihre Begleiterinnen nehmen den Tod mit sanfter Ergebung hin, auch die heidnischen Krieger üben ihr Henkeramt als unabwendbare Schickung mit vollkommener Gemütsruhe aus. So ist auch die umfangreichste Darstellung der Passion Christi in der niederländischen Kunst, Memlings großes Tableau in der Pinakothek zu Turin, mehr als architektonisch-landschaftliches Panorama wichtig und interessant. Es ver-

teilt die einzelnen Szenen über eine weite, einheitlich konstruierte Ansicht der Stadt Jerusalem mit ihrer Umgebung, wohl unter Anregung durch die prozessionsmäßig an hie und da verteilten Bühnen sich abwickelnden Oster- oder Passionsspiele der Zeit. Ganz ähnlich, aber mit strafferer Komposition, ist das Bild der sog. Sieben Freuden Mariä (1480, Münchener Pinakothek) angelegt und auch der spät (1491) entstandene Passionsaltar in der Marienkirche zu Lübeck sucht neben dem Mittelbild der Kreuzigung auf den Flügeln ähnlich die Hauptszenen der Passion Christi zusammenzustellen.

Besser als in solchen Werken und bewegten Kompositionen überhaupt zeigt sich die Größe des Meisters in ruhigen, fein



Abb. 366 Vom Ursulakasten Hans Memlings zu Brügge

abgewogenen Altarbildern. Hierher gehören aus dieser Spätzeit der herrliche Flügelaltar mit den Heiligen Benedikt, Christoph und Ägidius im Mittelbilde, der Familie des Stifters Willem Morel auf den Seitentafeln (1484, Akademie zu Brügge), ferner eine Reihe seiner schönsten Madonnenbilder, welche die Mutter mit dem Kinde in reichgeschmückter Halle thronend darstellen, meist mit musizierenden Engeln zur Seite (Wien, Florenz, Wörlitz, London, Berlin) (Abb. 367). Atmen die Gestalten in ihrer milden Holdseligkeit und die reiche Landschaft des Hintergrundes noch ganz nordischen Geist, so dringt in der stren-



Abb. 367 Madonna von Hans Memling in den Uffizien  
(Nach Photographie Anderson)

gen Kompositionsweise und in den festhaltenden Engeln, welche die sonst gotisch gedachte Architektur beleben, italienische Formenweise herein: die Renaissance des 16. Jahrhunderts klopft an die Tür.

Wie mit Memling aus Deutschland her, so erhielt die blühende flandrisch-brabantische Malerei auch von Holland für ihre Entwicklung bedeutsamen Zugang. Zunächst durch *Dirk Bouts*, einen zu Haarlem gegen 1420 geborenen Maler, der aber schon vor 1447 in Löwen ansässig wurde und 1475 daselbst starb. Sein Hauptwerk ist der für eine Kapelle in der Peterskirche zu Löwen gemalte und 1468 vollendete Altar, dessen Mittelbild, das Abendmahl Christi, sich noch an Ort und Stelle befindet, während die Flügel mit den alttestamentlichen Typen des Abendmahls teils (Passahmahl und Elias in der Wüste) nach Berlin (Abb. 368), teils (Abraham und Melchisedek, und Mannalese) nach München gekommen sind. Dirk Bouts ist danach ein temperamentloser Künstler, schwerfällig und ungeschickt in der Anordnung; seine übermäßig schlanken, steifen Figuren sind modellmäßig hingestellt, überaus sorgfältig durchgebildet, aber ohne den lebhaften Ausdruck Rogiers, dessen Typen sie sich im übrigen nähern. Mit unerschütterlicher Gelassenheit sind grausame Martyrien, wie das des hl. Erasmus (S. Peter in Löwen),

des hl. Hippolyt (Kathedrale zu Brüssel) oder solche dramatische Vorgänge, wie die 1468 in Auftrag gegebenen Darstellungen aus der Sage Ottos III. (Museum zu Brüssel) geschildert. Aber gerade dies gibt ihnen eine imposante Ruhe und Feierlichkeit, so daß die leiseste Regung in den vortrefflich individualisierten Charaktergestalten zur Geltung kommt. Vor allem jedoch entwickelt Dirk Bouts



Abb. 368 Das Passahmahl von Dirk Bouts (Nach Photographie Hanfstaengl)

malerische Eigenschaften wie kaum einer seiner Zeitgenossen. In der Glut seiner Farbe, der Feinheit seines Lufttons stellt er sich neben Jan van Eyck, dessen Farbgebung heller und schärfer ist, und er übertrifft ihn sogar in der Kunst, die Landschaft nicht bloß als Hintergrund zu behandeln, sondern durch meisterhafte Luftperspektive ihr wirkliche Tiefe zu geben und sie mit den Figuren zu organischer Einheit zu verschmelzen. Die Flügel des ihm zugeschriebenen Dreikönigsaltars (München), mit den in der Landschaft stehenden Figuren Johannes des Täufers und des hl. Christophorus (Abb. 369) sind ein Markstein in



der Geschichte der Landschaftsmalerei auch insofern, als hier zum erstenmal das Abbild einer wirklich vorhandenen Landschaft — der Steilufer der oberen Maas — gegeben wird.

Aus Holland (Ouwater) gebürtig war auch *Gerard David*<sup>1)</sup>, der Schüler Memlings, der seit 1484 in Brügge nachweisbar dort 1523 starb. In seinen malerisch höchstbedeutenden Werken lebt sich die altniederländische Schule aus. Für die Schöffenkammer zu Brügge vollendete er 1498 zwei der damals an solcher Stelle beliebten Verherrlichungen strenger Gerechtigkeitspflege; die kühle Unbewegtheit, mit welcher auf dem einen, die Schindung des ungerechten Richters Sisamnes (nach Herodots Geschichte des Kambyzes) darstellenden Gemälde die Henker ihr grausames Geschäft vollziehen, ist bezeichnend für seine Kunst: statuarische Schärfe der Modellierung, meisterhafte Lichtführung und eine fast pedantische Klarheit des wohlverstandenen Faltenwurfs machen seine Werke zu einem hohen Genuß für das Auge, aber der Mangel an seelischer Empfindung, an Fluß der Bewegung, die in Exaktheit erstarrende Vollendung seines malerischen Könnens deuten bereits auf das nahe Ende der



Abb. 369 Der hl. Christophorus von Dirk Bouts  
München, Pinakothek

<sup>1)</sup> *E. v. Bodenhausen*, Gerard David und seine Schule, München 1905.

Schule hin. Das breite Altar-Mittelstück mit der von weiblichen Heiligen umgebenen Madonna (1509, Museum zu Rouen) bezeichnet das Höchste an Darstellung schönen, reinen, in sich befriedigten Menschendaseins, wie es David zu geben weiß. Doch von größerer Bedeutung für die Geschichte der Kunst ist seine Landschaft: er hat zuerst vermocht, den nordischen Wald zu malen, auf



Abb. 370 Taufe Christi von Gerard David

Grund liebevollen Studiums der in ihren Einzelformen erfaßten Laubbäume, die er dann zu charakteristischen Gruppen zusammenstellt<sup>1)</sup>. Vor einer Wand breitgewölbter Buchen kniet auf dem Altarflügel von 1501 (Londoner Nationalgalerie) der von seinen Schutzpatronen umgebene Stifter und mitten in grüner Waldlandschaft, durch die ein stilles Wasser strömt, vollzieht sich die Taufe Christi im Mittelbilde des Altars des Trompes (1508, Museum zu Brügge [Abb. 370]).

<sup>1)</sup> Vgl. *F. Rosen*, Die Natur in der Kunst. Leipzig 1903.

Die Art Gerard Davids ist mit größerem Mangel an Erfindung von einem fruchtbaren, dem Anschein nach in Brügge zwischen 1510—30 tätigen Maler fortgeführt worden: irrtümlich belegte man ihn einst mit dem Namen des als Hofmaler der Margarete von Österreich zwischen 1500—49 tätigen *Jan Mostaert*. In kleinen, liebenswürdigen, fein durchgeführten Bildchen von tiefem, warmem



Abb. 371 Anferweckung des Lazarus von Aalbert van Ouwater  
(Nach Photographie Hanfstaengl, München)

Gesamtton behandelt dieser *Pseudo-Mostaert* (neuerdings mit dem Schüler Davids *Adriaen Isenbrant*, † 1551, identifiziert) die beliebten Themata der altflandrischen Malerei, nicht ohne gelegentliche Anleihen auch bei dem neu aufgehenden Stern des Jahrhunderts, Jan Gossaert, der die volle Wendung zur Renaissance bedeutet.

Die holländische Malerei des 15. Jahrhunderts hat ihre eigene Geschichte, die sich nur allzusehr noch einer genaueren Kenntnis entzieht, da die Bilderstürme der Folgezeit gerade hier viel vernichtet haben. Haarlem, die

Heimat des Dirk Bouts, war der früheste Mittelpunkt des Schaffens, und sein wahrscheinlicher Lehrer, *Aalbert van Ouwater* († etwa 1475) ist hier die erste greifbare Malerpersönlichkeit, seitdem wenigstens ein sicheres Werk seiner Hand, die Auferweckung des Lazarus im Berliner Museum (Abb. 371), wiedererkannt, manche andere, wie namentlich eine schöne Beweinung Christi im Brüsseler Museum, ihm mit Wahrscheinlichkeit zugeschrieben werden. Sie zeigen den Ahnherrn der holländischen Malerei im Vollbesitze der van Eyckschen Farbenkunst, vielleicht infolge persönlicher Berührung mit dem Meister, der ja 1422—24 im Haag tätig war. Die etwas unzusammenhängende Komposition, aber auch das reizvoll Intime und Abgeschlossene der Stimmung, die reiche Fülle von Einzelbeobachtung und individueller Charakteristik machen die holländische Eigenart dieser Werke aus und deuten an, was etwa Dirk Bouts und Gerard David aus ihrer Heimat mitgebracht haben mögen.

Wesentlich anderer Art ist der als Ouwaters Schüler bezeichnete, um 1500 jung verstorbene Maler *Gerard*, nach seinem Aufenthalt im St. Jans-Spital zu Haarlem *Geertgen tot Sint Jans* genannt. Aus Leyden gebürtig, darf er als der Stammvater einer zweiten Richtung der national-holländischen Malerei dieses Zeitalters betrachtet werden, die in der genannten Stadt ihre Fortsetzung findet<sup>1)</sup>. Sie geht auf bewegtere Komposition und eine breitere Malweise aus und sucht mit der Einführung auffallender Typen dem Auge ein besonderes Reizmittel zu bieten. Von dem Hochaltar *Geertgens* in der St. Jans-Kirche haben sich die auscinandergesägten Bilder eines Flügels mit den Darstellungen der Beweinung Christi (Abb. 372) und der Verbrennung der Gebeine Johannes des Täufers (in der Wiener Gemäldegalerie) erhalten; sie vereinigen fast alle besonderen Züge der holländischen Kunst: neben mancher Derbheit — wie die Bestattung der Schächer auf Golgatha im Hintergrunde der Beweinung (Abb. 372) — ein tiefes seelisches Leben, das Schmerz und Freude gleich wahr und treffend auszudrücken weiß, im engsten Verein mit einem starken Naturgefühl. Auch *Geertgen* ist ein Meister der Landschaft und weiß sie in Einklang wie in Kontrast mit den Gestalten als mächtigen Stimmungsfaktor zu verwenden. Sein in köstlichster Frühlingslandschaft einsam grübelnder Johannes der Täufer (vgl. die Kunstbeilage) wird gerade dadurch ein erschütterndes Seelengemälde. Das Bild zeigt auch, wie er in koloristischer Beziehung über die bunte Vielfarbigkeit der Zeitgenossen hinaus einem einheitlichen Stimmungston zustrebt. So gehört er trotz der geringen Anzahl von bekannten Werken seiner Hand — eine Anbetung der Könige im Rudolfinum zu Prag und die Heilige Sippe im Rijksmuseum zu Amsterdam müssen hervorgehoben werden — zu den bahnbrechenden Meistern der holländischen Malerei.

Der Schule von Haarlem und insbesondere der Richtung Ouwaters gehört der interessante Meister *Hieronymus van Aeken* an, der nach seiner Heimat Herzogenbusch meist *Hieronymus Bosch* genannt wird (etwa 1460—1516). Berühmt geworden ist er zunächst durch den phantastischen Inhalt seiner Bilder; Philipp II. von Spanien sammelte sie eifrig und Reproduktionen in Kupferstich beweisen ihre sonstige Beliebtheit<sup>2)</sup>. Etwas von dem Weltbürgertum der holländischen Seefahrer kommt darin zum Ausdruck, aber auch die aufgeregte Religiosität eines Zeitalters, das sich mit dem Gedanken an Versuchung und Buße, an Sünde und Höllenstrafen gern beschäftigte. Die Phantasie des Malers ist überall zu Hause, im exotischen Urwald wie unter antiken Trümmern, auf der Erde wie in der

<sup>1)</sup> *F. Dülberg*, Die Leydener Malerschule. Berlin 1899.

<sup>2)</sup> *M. Gossart*, La peinture de diableries à la fin du moyen-âge. Hieronymus Bosch, le faiseur de dyables. Lille 1907.



Johannes der Täufer von Geertgen tot St. Jans  
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

Unterwelt; gerade seine — von anderen vielfach übertrieben und plump nachgeahmten — Höllenstücke und Spukbilder reizten die Liebhaber. Darüber darf seine Bedeutung als Maler nicht unterschätzt werden; die allen Holländern eigene Schärfe der Beobachtung füllt seine Bilder mit trefflichen Einzelheiten, aber es fehlt ihnen auch nicht an der glücklichsten malerischen Gesamtstimmung, namentlich in den weiten panoramaartigen Landschaften, die er mit wirklichem Naturgefühl zu geben weiß. Als malerischer Techniker ist er originell durch



Abb. 372 Beweinung Christi von Geertgen tot S. Jans

seinen dünnflüssigen Farbonauftrag, der zuweilen selbst den Grund der Holztafel mit zur malerischen Wirkung zu benutzen weiß. Seine Kreuztragung, Dornenkrönung, Anbetung der Könige (im Escorial bei Madrid) gehören zu den psychologisch und malerisch bedeutsamsten Leistungen der Zeit; das Triptychon mit der Versuchung des hl. Antonius (Abb. 373) — das mehrfach wiederholte und kodierte Original in Lissabon — und das Rundbild der Verspottung Christi (in Antwerpen und anderwärts) zählen zu seinen Hauptwerken. — Wegen seines Zusammenhangs mit Haarlem, wo er geboren und 1509—19 tätig

war, muß hier auch *Jan Joest* genannt werden, der sonst hauptsächlich durch seine Malereien an den Flügeln des großen Schnitzaltars der Nikolaikirche zu Kalkar (im Clevischen) bekannt ist. Er gehört also zu jenen Malern, welche in dieser Zeit zwischen den benachbarten Kunstgebieten vermittelnd auftreten.

Die holländische Malerei des 16. Jahrhunderts<sup>1)</sup>. Die eigentliche Leydener Schule beginnt mit *Cornelis Engelbrechtsz* (etwa 1468—1533), von dem hauptsächlich zwei Flügelaltäre mit der Kreuzigung (etwa 1508) und Kreuzabnahme (etwa 1526) im Leydener Museum erhalten sind, die zugleich seine

Entwicklung kundtun. Er geht in der Beweglichkeit und äußeren Charakteristik seiner Gestalten über Geertgen hinaus, erreicht ihn aber nicht in der Tiefe des seelischen Ausdrucks und dem Reichtum der Motive; charakteristisch für ihn ist seine Neigung zum Häßlichen, mindestens zum Gewöhnlichen, die Überfülle kostümlichen Schmucks und die Auflösung der Farben in Mittel- und Schillertöne. Damit leitet er unmittelbar zu dem gleichzeitig tätigen Hauptmeister dieser Schule über.

*Lukas Jakobsz von Leyden* war 1494 geboren und bereits 1508 nachweisbar als Künstler tätig; er starb 1533 in seiner Vaterstadt, die er nur vorübergehend verlassen hat. Trotzdem ist er der erste holländische Künstler, der einen Welt- ruhm gewann; zu verdanken hat er diesen aber hauptsächlich seinen



Abb. 373 Versuchung des hl. Antonius von Hieronymus Bosch  
(Nach Photographie Anderson)

Kupferstichen, die technisch zu einer ähnlichen Höhe emporstiegen wie diejenigen Dürers; ihn im übrigen mit diesem zu vergleichen, dürfte unangebracht sein. Denn Lukas erreicht den deutschen Meister weder an Größe der Anschauung noch an Wärme der Empfindung und Reichtum der Phantasie. Er ist innerlich unfreier als Dürer, den er gelegentlich nachahmt, so wie er in seinen späteren Werken sich auch der Einwirkung der italienischen Formensprache nicht entzogen hat. Doch brachte er seiner heimatlichen Kunst Befreiung und Bereicherung zugleich, indem er feine Beobachtung und Charakteristik mit einem sicheren Gefühl für Schönheit

<sup>1)</sup> F. Dülberg, Frühhollländer 1450—1550. I, II. Haarlem 1903—1906.

und Abrundung der Komposition zu vereinigen wußte und die bisher latent geliebene Neigung zum Sittenbilde, zur einfachen Schilderung des alltäglichen Lebens, in selbständiger Form betätigte; so ist er der Schöpfer der holländischen Genremalerei geworden. Am klarsten läßt sein Entwicklungsgang sich in den etwa 180 Kupferstichen überblicken, die neben einigen Holzschnitten und Buchillustrationen seine Tätigkeit für die graphischen Künste bezeugen <sup>1)</sup>. Neben den Blättern Lukas' von Leyden sinkt alles, was anonyme holländische Stecher des 15. Jahrhunderts, wie der sog. „Meister von Zwolle“ und andere, geleistet haben, auf das Niveau des Handwerksmäßigen herab. Schon sein 1508 datierter Stich „Mohammed tötet den Mönch Sergius“ ist ein technisch höchst geschickt durchgeführtes



Abb. 374 Milchmädchen Kupferstich von Lukas von Leyden

Blatt. Im weiteren Verlauf seiner Stechertätigkeit gelangte er zu einer so leichten und malerischen Handhabung des Grabstichels, wie neben ihm nur Dürer, dessen Vorbild in seinen Stichen namentlich nach 1521 bemerkbar ist, wo er den Meister selbst während seines Aufenthalts in Antwerpen kennen gelernt hatte. In den frühen Stichen und Gemälden — darunter die als reines Genrebild bemerkenswerten Schachspieler (Berlin) — herrschen noch die Anklänge an seinen Lehrer Engelbrechtz und eine echt holländische Derbheit der Formbildung. Die Enthauptung Johannes des Täufer (Brüssel, Privatbesitz), Die Sibylle von Tibur (Wien, Akademie) gehören von den Gemälden, das große Ecce homo (1510), die Rückkehr des verlorenen Sohnes, die Anbetung der Könige (1513), die große Kreuzigung (1517), Esther vor Ahasver

<sup>1)</sup> Th. Volbehr, Lukas von Leyden. Verzeichnis seiner Kupferstiche, Holzschnitte, und Illustrationen. Hamburg 1888. — F. Dülberg, L. v. L., Dessins, Estampes et Peintures. Haarlem.



(1518) von den Stichen hierher. Eine Menge kleiner Blätter behandeln Genreszenen: das Milchmädchen (1510 [Abb. 374]), der Zahnarzt, der Dorfchirurg u. a.; sie zählen zu seinen ansprechendsten Leistungen. Die Abhängigkeit von Dürer tritt besonders in der Passionsfolge (1521), in dem — teils geätzten, teils gestochenen — Bildnis Kaiser Maximilians, den Musikanten (1524), dem hl. Georg u. a. Blättern dieser Zeit hervor.

In seinen religiösen Bildern bleibt Lukas den nationalen Typen treu; seine Madonna ist unschön und von stumpfem Ausdruck, aber durch fein abgewogene Komposition und reiche, tiefleuchtende Farbengebung wirken seine Gemälde



Abb. 375 Madonna mit Maria Magdalena und dem Stifter von Lukas von Leyden

(Madonna mit Engeln [in Berlin], Madonna mit Maria Magdalena und Stifter [in München, Abb. 375]) freundlich und stimmungsvoll. In der äußeren Anordnung und den Formen der Architektur macht sich die Kenntnis italienischer Vorbilder geltend, ja eines seiner letzten Gemälde, die Heilung des Blinden

(1531, St. Petersburg) scheint selbst venezianische Einflüsse zu verraten. Auch in seinen Stichen zeigt Lukas von Leyden zuletzt (Mars und Venus 1530, Lot und seine Töchter, Folge der Tugenden u. a.) inhaltlich wie formell Abhängigkeit von Marcantonio; wohl nur sein baldiger Tod hat ihn verhindert, sich diesen verführerischen Einflüssen noch stärker hinzugeben.



Abb. 376 Bauernfest von Pieter Aertsen (Nach Photographie Löwy)

Die holländische Malerei besaß sonst noch genug Widerstandskraft, um sich bis weit in das Jahrhundert hinein ihre nationale Eigenart zu wahren. Dies zeigen die beiden Maler von Amsterdam, *Jacob Cornelisz van Oostanen* (etwa 1470 bis 1533) und *Pieter Aertsen* (1508—75). Der Erstgenannte, auch als Zeichner für den Holzschnitt bekannt, schließt sich in seiner ganzen Art an Engelbrecht an, trotz gelegentlicher Aufnahme von Renaissanceornamentik, der andere <sup>1)</sup> ist, trotzdem er die längste Zeit (1535—66) in Antwerpen tätig war, namentlich dadurch ein Repräsentant echten Holländertums, daß er in weit höherem Grade als Lukas von Leyden das Volksleben zum Gegenstand seiner malerischen Darstellung macht. Bauernfeste (Abb. 376), Tanzspiele, Gestalten vom Markte und aus der Küche, ja selbst schon bloße Stilleben von Gemüse und Früchten sind uns erhalten; charakteristisch für die Art, wie er seine — durch den Bildersturm von 1566 meist zerstörten — religiösen Bilder auffaßte, ist eine kleine Kreuztragung um 1552 (Berlin), welche diesen Vorgang selbst in den Hintergrund geschoben, den Vordergrund aber mit einer holländischen Marktszene ausgefüllt zeigt. Es beginnt jene Umdeutung der überlieferten Stoffe ins bürgerlich Profane, ins lebendig Gegenwärtige, welche die holländische Malerei des folgenden Jahrhunderts zur Weltkunst gemacht hat. Auch in seiner malerischen Ausdrucksweise eröffnet Pieter Aertsen neue Wege; er mutet fast modern an in der Art, wie er im hellsten Licht mit blassen Schatten modelliert und in zartesten Übergängen die Charakteristik des Stofflichen flott und packend zu geben weiß. Er ist, soweit die wenigen erhaltenen Werke zu urteilen gestatten, vielleicht mehr als irgend ein anderer Maler dieser Zeit, rein koloristischen Problemen nachgegangen, wie sie die Beobachtung des Lebens bot; gerade dadurch unterscheidet er sich charakteristisch von den gleichzeitigen flämischen Genremalern. Eine Vorstellung

<sup>1)</sup> *J. Sievers*, Pieter Aertsen. Leipzig 1908.

von seinen verlorenen religiösen Malereien können uns zum Teil die Bilder seines mit geringerer Begabung in gleichem Sinne tätigen Neffen *Joachim Beuckelaer* († 1575 in Antwerpen) geben, namentlich ein *Ecce homo* (in Stockholm und Schleißheim) und die Vier Evangelisten in der Dresdener Galerie.

Niederländische Miniaturen und Teppiche. Die Tafelmalerei hatte zwar durchweg die Führung, aber sie allein genügt nicht, um eine lebendige Vorstellung von dem Reichtum der bildnerischen Tätigkeit in den Niederlanden zu geben. Nicht bloß die alte Überlieferung, auch das Prachtbedürfnis der Zeit wies der Buchmalerei eine hervorragende Stellung an. Der ganze Charakter der flandrischen Schule erklärt sich zum Teil aus dieser Tradition der zierlichen, schon früh auf Nachbildung der Wirklichkeit bedachten Feinmalerei. Ihre eifrigsten Gönner fand sie, wie Jan van Eyck, an den burgundischen Herzögen; die Bibliothek Philipps des Guten, von der die *Bibliothèque de Bourgogne* zu Brüssel, die Wiener Hofbibliothek u. a. vieles bewahren, wurde rasch weltberühmt und mit ihr die flandrische Miniaturmalerei, für die auch das Ausland Aufträge hatte. Mit der Ölfarbe vermochte freilich die Technik dieser auf die Deckfarben angewiesenen Malerei an Kraft und Verschmelzung nicht mehr zu wetteifern; aber die Fortschritte in der Ausbildung des landschaftlichen Hintergrundes, der Perspektive, der reizvollen Detailschilderung machte sie sich wohl zu eigen. Das weite Stoffgebiet, das sich ihr durch den mannigfaltigen Inhalt der illustrierten Schriften eröffnete, bearbeitete die Buchmalerei mit voller Naivität, indem sie noch weit drastischer als die Tafelmalerei die Schilderung streng auf den Ton der eigenen Zeit und Umgebung stimmte. „Phädra fährt in sechsspänniger Kutsche auf die Jagd. Die Danaiden sitzen im Nachthemd auf den Polstern ihrer großen Himmelbetten, in denen ihre ermordeten Gatten liegen.“ Ähnliches kannte auch schon das 14. Jahrhundert; einen eigentlichen Wechsel der Stilart zeigt aber die Ornamentik: an Stelle des feinen Rankenwerkes mit eingestreuten „Einfällen“ treten einzelne, ganz naturalistisch aufgefaßte Pflanzen, Blumen, Früchte, gelegentlich Insekten und andere Tiere, hingestreut auf farbigem oder Goldgrunde; so sind namentlich die Ränder der prächtigen Breviere seit der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts verziert. Die einem urkundlich erwähnten Maler *Alexander Bening* von Gent zuzuschreibende Prachthandschrift des Boëthius in flämischer Übersetzung (1492, Pariser Nationalbibliothek) zeigt diese Art der Ornamentik in höchster Vollendung. Hauptwerke sind ferner das berühmte Brevier des Herzogs von Bedford (Paris), der Auszug aus der Chronik von Jerusalem (Wien), der Roman des Herrn von Roussillon (1447, Wien); eine eigene Gattung bilden die grau in grau, nur mit leichter Kolorierung der Fleischtöne und etwas Gold ausgeführten Malereien, wie die Chroniken des Froissart, 1468—69 von *David Aubert* für Anton von Burgund ausgeführt (Stadtbibliothek zu Breslau). Das schönste und berühmteste Werk ist das aus der Schule *Benings* hervorgegangene, wahrscheinlich von *Lievyn van Lathem* und *Gerard Horenbout* gemalte Brevier der Markusbibliothek in Venedig, das sich 1521 im Besitz des Kardinals Grimani befand<sup>1)</sup>. Die üblichen Monatsdarstellungen sind hier zu meisterhaft durchgeführten Bildern erweitert, die eine ganze Seite einzunehmen pflegen (Abb. 377).

Wie man ohne Grund in den Malereien des Breviario Grimani die Hand des Hans Memling vermutet hat, so gestatten noch weniger die Meisterwerke der niederländischen Textilkunst, sie mit dem Namen der führenden Maler in enge Verbindung zu bringen: um so heller leuchtet daraus der künstlerische Sinn und die Schaffenskraft einer Zeit hervor, in welcher namenlose Künstler, ja Handwerker

<sup>1)</sup> Das Breviarium Grimani. Vollst. fotogr. Reproduktion herausg. v. *Sc. de Vries* und *S. Morpurgo*. Leiden und Leipzig 1904 ff.

so Bedeutendes zu leisten vermochten. Neben der StICKKUNST war es vor allem die WIRKEREI (Hautelisse- oder Gobelinarbeit), die in den flandrischen Städten zu hoher Ausbildung gelangte. Ihre Werke vertreten dem Umfang und Stil nach in diesem Lande die fehlende Wandmalerei. Brüssel und Artrecht (Arras) waren die Mittelpunkte der Fabrikation, die gleichfalls schnell internationalen Ruf gewann; nach Raffaels Kartons (vgl. S. 296) webte der Brüsseler *Pieter van Aelst* seit 1515 die berühmteste dieser Teppichfolgen.

Ein unvergleichliches Prachtstück der Bildstickerei ist das sog. Burgundische Meßornat der kaiserlichen Sammlung in Wien aus der Zeit Herzog Philipp des Guten<sup>1)</sup>. Der Stil der in meisterhafter Verwendung der stofflichen Eigenschaften des Materials ausgeführten Darstellungen weist auf die van Eyckschule. Unter den Teppichen stehen die vier Cäsarteppiche im Museum zu Bern, um 1460 wohl für einen burgundischen Fürsten ausgeführt, in stilistischem Zusammenhang mit der gleichzeitigen Buchmalerei, während der aus der Beute der Schlacht



Abb. 377 Miniaturmalerei aus dem Breviarium Grimani

bei Granson (1476) stammende Trajan- und Herkinbaldsteppich daselbst den von Rogier van der Weyden für das Brüsseler Rathaus gemalten Gerichtsbildern nachgebildet ist<sup>2)</sup>. Andere hervorragende Stücke finden sich in der Sammlung der Manufacture des Gobelins zu Paris, im Musée royal zu Brüssel, die größte Zahl aber im Schlosse zu Madrid. Es sind ganze Reihenfolgen, in denen die verschiedensten Entwicklungsstufen der niederländischen Malerei zum Ausdruck gelangen, obwohl ein Zusammenhang mit den bekannten Haupt-

<sup>1)</sup> Die burgundischen Gewänder der K. K. Schatzkammer, herausg. vom Österreich. Museum. Wien 1864 (12 Photogr. mit Text).

<sup>2)</sup> A. Weese, Die Cäsarteppiche im Histor. Museum zu Bern. Bern 1911. Vgl. J. Destrée, Tapisseries et sculptures Bruxelloises. Bruxelles 1906.

meistern auch hier nicht nachweisbar ist. Der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts scheinen noch zwei Serien von sechs Darstellungen aus dem Leben der hl. Jungfrau sowie von fünf Passionsszenen (Abb. 378) anzugehören, die übrigen fallen bereits ins 16. Jahrhundert. Auf dem Übergange stehen die Teppiche mit der Geschichte Davids und der Bathseba sowie mit der Geschichte Johannes des Täufers, die etwa an *Gerard David* erinnern. Die meisten übrigen zeigen den figürlichen Stil und die üppige Formgebung der niederländischen Renaissance; dahingehören die reichen allegorischen Kompositionen der „Tugenden und Laster“, des „Weges der Ehre“, ferner die „Gründung Roms“, das „Leichenbegängnis des Turnus“ und eine Folge von merkwürdigen Darstellungen aus der Apokalypse. Die letzte Reihenfolge, die für uns hier in Betracht kommt, sind die berühmten Teppiche nach *Jan Vermeyen* (1500—59), die in dreizehn Bildern den Zug Karls V. nach Tunis schildern.

Die Renaissancemalerei in den Niederlanden. Mit Begierde griff die absterbende flandrisch-brabantische Kunst des 16. Jahrhunderts die Anregungen auf, die aus Italien zu ihr drangen. Den Weg herüber und hinüber bahnten die seit langem bestehenden Handelsbeziehungen. So wie der emporstrebende malerische Realismus der Flandrer im 15. Jahrhundert auf die gleichen Zielen zugewandte italienische Malerei namentlich in Florenz und Venedig maßgebenden Einfluß gewonnen hatte und kleine wie große Maler aus dem Norden, *Justus van Gent* wie *Rogier van der Weyden* u. a., ihren Weg nach dem Süden fanden (vgl. S. 374), so äußerte sich nun der Rückschlag in der Unterjochung der im Niedergang begriffenen niederländischen Malkunst durch die zu klassischer Vollendung emporgestiegene italienische Renaissance. Im Vergleich zu der vorausgegangenen Epoche voll ureigener Kraft und Größe bedeutet diese Wendung einen empfindlichen Abfall; die nationale Stoff- und Anschauungswelt wird in Formen gegossen, die ihr nicht passen, und ihre künstlerische Darstellung verliert deshalb jene unmittelbar überzeugende Wahrheit, die uns die Werke des 15. Jahrhunderts so teuer macht. Doch über diesem irritierenden Eindruck darf nicht vergessen werden, daß aus den Werken der italienischen Künstler dem Norden auch eine schätzbare Bereicherung zuströmte. Die naive, aus dem Mittelalter übernommene Einkleidung jedes Vorwurfs in die Formen des städtischen oder höfischen Lebens der eigenen Zeit wird überwunden; ideale Stoffe treten fortan in entsprechendem Gewande auf, werden mit höherem Schwung und größerer Freiheit aufgefaßt, und auch für die eigentlich malerische Behandlung gewann man aus den Werken Lionardos und Correggios tiefgehende neue Anregungen. Aus der Aufnahme neuer Licht- und Luftprobleme ergab sich die selbständige Bedeutung, welche Landschaft und Sittenbild errangen, das Porträt vor allem gewann an Größe und Freiheit. So will diese Epoche der niederländischen Kunst als eine Zeit des Studiums und der Vorbereitung aufgefaßt werden, die zwar wenige in sich ausgeglichene Werke von selbständiger Bedeutung hervorgebracht hat, aber den Grund zu ihrem neuen, weltumfassenden Aufschwung im 17. Jahrhundert legte.

Der Wechsel im Geschmack und die mehr internationale Richtung der niederländischen Kunst im 16. Jahrhundert hing auch mit der Gestaltung der politischen Verhältnisse des Landes zusammen. Unter der Herrschaft der Habsburger (seit 1477) traten Brüssel und Antwerpen in politischer, kommerzieller und künstlerischer Beziehung an die Stelle von Brügge und Gent, vor allem Antwerpen schwang sich zur Handelshauptstadt der Niederlande empor und behauptete trotz harter Schicksalsschläge seine Suprematie bis ins 17. Jahrhundert. Dazu kam der Einfluß des Kampfes gegen die spanische Tyrannei, der im Zusammenhang mit den Glaubensstreitigkeiten allmählich zur Lostrennung der nördlichen holländischen Provinzen führte. Die südlichen Teile des Landes,

durch Blutmischung und Sprache den romanischen Nationen näher verwandt, vermochten auch die italienische Renaissancekunst mehr innerlich zu verarbeiten, so daß die vor allem blühende Malerschule von Antwerpen in bestimmter Hinsicht immer noch einen Fortschritt bedeutet, während diese Richtung in der bildenden Kunst der Holländer fast nur Zerrbilder hervorbrachte.

Der Hauptmeister der Antwerpener Malerschule<sup>1)</sup> ist seit 1491 der aus Löwen gebürtige *Quinten Metsys* (*Massys*) (1466—1530)<sup>2)</sup>; sein von der Sage viel-



Abb. 378 Flandrischer Teppich des XV. Jahrhunderts in Madrid

fach ausgeschmücktes Leben führte ihn zu hohem Ansehen und Reichtum, so daß er auch in dieser Hinsicht ein würdiger Vertreter der Antwerpener Künstlerschaft ist, von deren glänzenden Verhältnissen uns Dürer eine so anschauliche Schilderung entwirft. Über Metsys' Jugendentwicklung geben seine nur noch spärlich vorhandenen

<sup>1)</sup> *M. Rooses*, Geschichte der Malerschule von Antwerpen. München 1880. Vgl. *G. Glück* in Jahrb. d. österr. Kunstsammlungen XXII, S. 1 ff. (1901).

<sup>2)</sup> Ausgabe seiner Hauptwerke in Photogravüren von H. Kleinmann. Haarlem. — *W. Cohen*, Studien zu Quinten Metsys. Bonn 1904. — *J. de Bosschère*, Quinten Metsys. Brüssel 1907.

Werke keine sichere Auskunft; man bringt sie heute zumeist mit Dirk Bouts, vielleicht durch Vermittlung von dessen Sohn *Albrecht Bouts* (um 1461 – 1549) in Verbindung. Als fertiger Meister bereits erscheint Quinten in dem *Annensaltar* (1509) und dem *Johannesaltar* (1508–11). Der für die St.-Annens-Brüderschaft in die Peterskirche zu Löwen gestiftete, jetzt im Museum zu Brüssel befindliche Altar zeigt im Mittelbilde (Abb. 379) die „heilige Sippe“, auf den Flügeln Szenen aus dem Leben der hl. Anna und des hl. Joachim. Nicht nur in Äußerlichkeiten,



Abb. 379 Mittelbild vom Annenaltar von Quinten Metsys

wie der schönen Bogenhalle des Mittelstücks, macht sich der Renaissancecharakter der Darstellung geltend, sondern auch in der veränderten Auffassung des Menschen. Quinten Metsys' Gestalten sind bei großer Vornehmheit und Ruhe des Auftretens seelisch tiefer bewegt und miteinander in innigere Beziehungen gebracht als die der flämischen Maler des 15. Jahrhunderts; das Schwergewicht der Darstellung beruht in ihnen, Landschaft und Architektur sind bei aller Feinheit der Ausführung energisch in den Hintergrund gedrängt. Ein neues Gefühl für das Körperliche macht sich geltend; die Formenbehandlung ist größer, der Ausdruck stolzer, selbstbewußter. Aber die Typen bleiben von dem gewohnten nationalen Charakter, die Gewandung

die Zeitracht, und in der subtilen Durchführung mancher Einzelheiten, wie z. B. der Bilder, die das Kind links auf der „hl. Sippe“ betrachtet, wetteifert Metsys zuweilen noch mit der Eyckschule. Doch ist im ganzen sein malerischer Vortrag breiter und mehr auf eine helle, kühle Gesamtstimmung berechnet.

Geht schon die geistig belebte Gruppe der „hl. Sippe“ über das modellmäßige Zusammenstehen bei den älteren Malern hinaus, so kommt in der Beweinung Christi, die das Mittelstück des Antwerpener Johannesaltars bildet (jetzt im Museum), dramatische Kraft und Geschlossenheit der Komposition noch energischer zur Geltung. Der Vergleich mit der Beweinung Rogiers van der Weyden, an die sich Metsys in Einzelheiten anlehnt, zeigt den Unterschied der Auffassungsweise: trotz tiefster seelischer Bewegung ist äußerlich alles weit ruhiger, harmonischer und von einem feineren Schönheitsempfinden beherrscht; die Gestalten entstammen gleichsam einer um einen Grad verfeinerten Kulturwelt. An Stelle des Goldgrundes ist eine ausgeführte Berglandschaft getreten, aber freilich ohne rechte Tiefenwirkung, alles ist auf die Geschlossenheit der Hauptgruppe berechnet, der die schillernde Pracht bunter Gewänder in den Nebenfiguren höchsten farbigen Reiz verleiht. Das Räumliche ist auch die schwächste Seite der höchst lebendigen Martyrien der beiden Johannes auf den Flügelbildern; in der ausführlichen Schilderung aller Nebendinge gibt der Maler keinem seiner älteren Vorgänger etwas nach. Im engen Zusammenhang mit der Tradition seiner Heimatkunst stehen auch andere religiöse Darstellungen, wie die schöne, ihr Kind küssende Madonna der Berliner Galerie, die Brustbilder des Heilands und der Madonna in Antwerpen u. a. Vor allem aber gehören hierher jene halbfürigen Genrebilder des Geldwägers mit seiner Frau (1514, im Louvre), der beiden Geizigen u. a., sowie die meisterhaften Porträts, z. B. des Kanzlers Carondelet (in München und in Pariser Privatbesitz), des Mannes mit der Brille im Städelschen Institut zu Frankfurt a. M. u. a. (Abb. 380). Sie zeigen Metsys als scharf beobachtenden Menschendarsteller; was sie aber von den Porträts der älteren niederländischen Malerei unterscheidet, ist nicht bloß die Nachahmung gewisser Eigenheiten des Arrangements in italienischen Bildern, wie der Ausblick durch zwei seitliche Bogenöffnungen auf eine im blauen Duft der Ferne verschwimmende Landschaft, sondern



Abb. 380 Porträt eines Unbekannten von Quinten Metsys





Abb. 381 Ruhe auf der Flucht im Prado zu Madrid von Joachim Patinier  
(Nach Photographie Anderson)

vor allem die geistige Bewegtheit, die er den Dargestellten zu verleihen gewußt hat. Darin äußert sich der Einfluß von Vorbildern, wie Lionardo, denen Metsys auch wohl die ganze geschmackvolle Delikatesse seiner Malweise, das zarte Sfumato der Formenbehandlung, den wirksamen Zusammenklang der hellen Fleischtöne mit den dunklen Gewandmassen abgesehen hatte. Ob und wann er in Italien gewesen ist, läßt sich freilich nicht feststellen, denn er ist ein viel zu selbständiger Künstler, als daß er das Eintreten dieser Tatsache etwa durch augenfällige Nachahmung verriete.

Die Antwerpener Schule begnügte sich zunächst damit, die Kompositionen ihres Begründers, namentlich seine genremäßigen Halbfigurenbilder, in derberer Fassung zu wiederholen. So arbeiteten im allgemeinen seine Söhne *Jan* (1509—75) und *Cornelius Metsys* (um 1511—80) und sein Schüler *Marinus van Roymerswale* (tätig etwa 1521—60). Daneben aber knüpfte eine andere fruchtbare Richtung an die Tradition der älteren flandrischen Malerei, wie sie etwa durch Gerard David in das 16. Jahrhundert hinübergeleitet wurde, an und entwickelte daraus die Anfänge einer selbständigen Landschaftsmalerei. *Joachim Patinier* (etwa 1480—1524), aus Dinant gebürtig und seit 1515 in Antwerpen tätig, stellte biblische Vorgänge, wie die Flucht nach Ägypten (Antwerpen), die Taufe Christi (Wien) oder Heiligenlegenden (Büßender Hieronymus [Karlsruhe], Versuchung des hl. Antonius [Madrid], in reicher landschaftlicher Umgebung dar, die dem Maler zur Hauptsache wurde (Abb. 381). Er baute sie noch ziemlich willkürlich und unorganisch aus einzelnen in die Augen fallenden Motiven seiner Heimat, des oberen Maastales, auf, mit schroffen Felspartien, dunklen Baumgruppen, weiten Flußperspektiven, suchte ihnen aber schon den Reiz luftperspektivischer Abtönung zu geben; die durch ihn zuerst eingeführte Manier der braun-grün-blauen Färbung von Vorder-, Mittel- und Hintergrund ist von der Landschaftsmalerei lange Zeit schematisch festgehalten worden. Patiniers Bilder sind meist anziehender

durch das fein beobachtete, reiche Detail als durch die noch harte und trockene Gesamtstimmung. Sein Schüler *Herri Bles* (etwa 1480—1521), gleichfalls ein Sohn des Maastals, folgte im allgemeinen diesem Vorbilde, bildet aber auch durch Hineinbeziehung phantastischer Architekturen in seine Landschaften und durch seine kapriziösen, langgestreckten Figuren einen eigenen Stil aus. Weit gesunder und urwüchsiger ist das Talent *Pieter Brueghels*<sup>1)</sup> (etwa 1525—69), der in der Antwerpener Schule die entschiedene Richtung auf das Volkstümliche vertritt. Aus seinem Geburtsdorfe, nach welchem er den Namen führt, jung nach Antwerpen gekommen, wahrte er sich die künstlerische Selbständigkeit auch bei einem Aufenthalte in Italien (1553); nach dem Zeugnis von Radierungen und Zeichnungen studierte er in den Alpen und jenseits derselben die Natur so eifrig und unbefangen wie in seiner Heimat. Landschaft und Volksleben sind die eigentlichen Gegenstände seiner Darstellung. Allerdings steht er diesen Stoffen nicht immer mit rein künstlerischem Interesse gegenüber. Den Volksszenen gibt er gern eine moralisierende Tendenz oder faßt sie als Illustrationen niederländischer Sprichwörter. Der Landschaft glaubt er noch durch Einfügung irgend eines biblischen Vorgangs die Existenzberechtigung



Abb. 382 Landschaft mit Viehtrieb von Pieter Brueghel d. Ä.

geben zu müssen; zum mindesten bringt er im Vordergrund eine ausführliche Staffage an (Abb. 382). Auch die Vorliebe für phantastische Spukbilder in der Art des Hieronymus Bosch, dem er geistig am nächsten steht, bezeugt sein vorwiegendes

<sup>1)</sup> *R. van Bastelaer* et *G. H. de Loo* (G. Hulin), *Peter Bruegel l'ancien, son œuvre et son temps*. Brüssel 1905—1907. Vgl. auch *A. L. Romdahl*, *P. Brueghel der Ältere und sein Kunstschaffen*. (Jahrb. d. österr. Kunstsammlungen XXV, S. 85. Wien 1904.)

Interesse am Inhalt der Gemälde. Aber doch ist seine Beobachtung des Landschaftlichen so exakt und unbefangen, seine Schilderung des Lebens bei aller Derbheit so frisch und lebendig, daß er auf diesen Gebieten als bahnbrechender Meister erscheint. Keiner hat den organischen Aufbau einer Landschaft so verstanden wie er, keiner die Stimmung jeder Jahreszeit, insbesondere auch des Herbstes und Winters, so zutreffend ausgedrückt. Brueghels Landschaften sind nicht aus einzelnen „Motiven“ zusammengestellt, sondern als Ganzes gesehen und empfunden. Und so hat auch er zuerst das Treiben der Menschen in seiner öden Alltäglichkeit erfaßt und mit unbefangener Wahrhaftigkeit dargestellt, noch ohne Feinheit der psychologischen Motivierung und daher oft scheinbar karikierend, aber doch voll packender Tragikomik, wie in dem Bilde der Blinden mit dem Lahmen als Führer (1568, im Museum zu Neapel [Abb. 383]). — Nach seiner Verheiratung im Jahre 1563 siedelte Brueghel nach Brüssel über und wurde der Stammvater einer Künstlerfamilie, der zunächst seine beiden Söhne *Pieter Brueghel d. J.* (1564—1638) und *Jan Brueghel d. Ä.*



Abb. 383 Die Blinden und der Lahme von Pieter Brueghel d. Ä. (Nach Photographie Anderson)

(1568—1625) angehören, ersterer zum Unterschiede von seinem Vater, dem *Bauernbrueghel* oft, aber mit wenig Recht, der *Höllnbrueghel* genannt, letzterer *Fluweelen-*, d. h. *Sammetbrueghel*. Die Bilder des Vaters wurden namentlich von dem älteren Sohne wiederholt und nachgeahmt, so daß die Zuweisung der zahlreichen, besonders in der Wiener Galerie, erhaltenen Arbeiten oft unsicher ist. Zu den bedeutendsten Werken Pieter Brueghels d. Ä. gehören als Darstellungen figurenreicher biblischer Szenen in weiter Landschaft die Kreuztragung (1564) und der Babylonische Turmbau (1563), als vorwiegende Landschaften die Alpenlandschaft mit dem Sturz Sauls (1567), die Winterlandschaften mit dem bethlehemitischen Kindermord (1566) oder mit den Jägern (um 1567), die Vorfrühlingslandschaft mit den Baumfällern, als phantastisch-satirische Darstellungen der Kampf des Faschings und der Fasten (1559), und als einfache Genrebilder die Dorfkirmes, die Spielenden Kinder (1560) — sämtlich in Wien. Sie gehören alle auch erst dem letzten Jahrzehnt von Brueghels Kunsttätigkeit an, der sich ohne Anregung von außen offenbar langsam aus sich selbst heraus zur Meisterschaft entwickelte. Die Popularität, die er immerhin schon

bei den Zeitgenossen gewonnen haben muß, bezeugen wiederum zahlreiche Kupferstiche nach seinen Kompositionen die meist im Verlage des *Hieronymus Cock* in Antwerpen († 1570) erschienen sind<sup>1)</sup>. Jedenfalls ist durch Brueghel die Landschaftsmalerei als besondere Gattung eingebürgert worden und hat in Antwerpen weitere Pflege gefunden. *Jakob Grimmer* (1526—90), *Gillis Mostaert* (1534—98), *Cornelis Molenaer* und vor allem *Gillis van Coninxloo* (1514—1607) sind hier zu nennen; dem letzteren wird eine führende Rolle namentlich in der Behandlung des Baumschlags, den er zuerst in mehr malerischer Weise zu größeren Massen zusammenzufassen wußte, zugeschrieben. In Mecheln blühte gleichfalls eine Landschafterschule, der vor allem die Mitglieder der Künstlerfamilie *Valckenburg* sowie *Hans Bol* (1534—93) angehören. Ihre künstlerische Höhe erreichte die niederländische Landschaftsmalerei erst im 17. Jahrhundert; Pieter Brueghel wird nächst Gerard David und Geertgen von Haarlem als ihr eigentlicher Begründer gelten müssen.

*Jan Gossaert*, nach seiner Geburtsstadt im Hennegau gewöhnlich *Mabuse* genannt, war der begabte Künstler, der die niederländische Malerei völlig auf den Weg des Romanismus führte. Um 1470 geboren, seit 1503 in Antwerpen ansässig, begleitete er 1508 den Bischof von Utrecht, Philipp von Burgund, nach Italien. Die Bilder, welche er vorher gemalt hat, wie die Anbetung der Könige in Castle Howard, die Madonna mit musizierenden Engeln (1501) im Museum zu Palermo zeigen



Abb. 384 Danaë von Jan Mabuse (Gossaert)

ihn als begabten, technisch hervorragenden Spätling der altniederländischen Kunst. Nach seiner Rückkehr ist er völlig italienisiert und müht sich ab, nicht bloß die verkünstelte Spätgotik in den Architekturen seiner Bilder durch Renaissanceformen zu ersetzen — wie namentlich in dem ehemaligen Prager Dombild Lukas die Madonna malend (jetzt im Rudolfinum) —, sondern auch seinen Gestalten michelangeske Größe der Formen und der Bewegung zu geben. Deshalb führt er auch die Antike in den Stoffkreis der niederländischen Malerei ein und stellt Neptun und Amphitrite (1516, Berlin), Danaë (1527, München [Abb. 384]) in halb italienisch, halb niederländisch schildernder Auffassung dar. In seinem Sündenfall (Hamptoncourt und Berlin)

<sup>1)</sup> R. van Bastelaer, Les estampes de Peter Bruegel. Brüssel 1908. Vgl. W. Hausenstein, Der Bauern-Bruegel (Klass. Illustratoren VI). Leipzig 1910.

herrscht eine ähnliche Nachahmung Michelangelos, wie bei den italienischen Manieristen dieses Zeitalters; mehrere Madonnen verraten in der ganzen Art der Komposition und der Anordnung im Raum noch mehr als in der Formbildung den überwältigenden Eindruck Lionardos und Raffaels auf den niederländischen Maler. Uns erscheint heute die empfindungslose Mache in diesen Werken unerträglich, so sehr wir auch ihre technische Solidität und Tüchtigkeit anerkennen müssen. Nur die Porträts Mabuses, wie fast aller dieser Manieristen, vermögen uns zu interessieren: wo die Natur ihnen unmittelbar vor Augen stand, wußten sie das den Italienern Abgelernte auch fruchtbringend und selbständig zu verwerten. Den Zeitgenossen aber imponierte gerade das Fremdländische in dem Inhalt wie in der Formgebung dieser Werke und die italienisierende Manier wurde fast im Handumdrehen Mode. Die niederländischen Maler suchten Italien auf, kopierten hier mit Eifer nach den Meisterwerken der Kunst und waren in der Heimat bestrebt, das neue Evangelium zu verkündigen. Nicht bloß durch Gemälde, auch durch zahlreiche Kupferstiche, Teppiche usw. wurde die italienische Formensprache verbreitet. Der Weltruhm der flandrischen Weberei trug dazu bei, Vorlagen italienischer Künstler ins Land zu ziehen, die dann weithin umbildend auf den Geschmack einwirkten. Die eifrige Pflege humanistischer Gelehrsamkeit und Dichtkunst in den höfischen Kreisen und insbesondere an den Universitäten führte gleichfalls dazu, nur noch antike Stoffe als vornehm und fein erscheinen zu lassen. Große Talente unter den Malern gingen durch diese Moderichtung der nationalen Kunst verloren. So *Bernaert van Orley* († 1542)<sup>1)</sup>, der vielseitig tätige Hofmaler der Herzogin Margarete von Österreich zu Brüssel, *Michiel van Coxie* (1497—1592) u. a. Im Anschluß an Mause folgten *Lambert Lombard* (1505—66, in Lüttich tätig) und dessen Schüler *Frans de Vriendt* (*Frans Floris* [etwa 1517—70]) dieser Richtung. Frans Floris hat als hochbegabter Maler und einflußreicher Lehrer die Kunst Antwerpens in diesen Jahrzehnten beherrscht und in großen Kompositionen, wie dem *Engelsturz* (1554, Antwerpen), dem *Jüngsten Gericht* (Brüssel) mit Michelangelo selbst zu wetteifern gesucht. Seine tüchtigen Porträts, wie der *Falkenjäger* (Braunschweig), vereinigen die niederländische Schärfe der Charakteristik sehr glücklich mit der vornehmen Auffassung und dem breiteren malerischen Vortrag der Italiener. Zu seinen Schülern gehören *Marten de Vos* (1532—1603), von dem bezeugt ist, daß er eine Zeitlang in Tintoretto's Werkstatt gearbeitet hat, und die Mitglieder der in mehreren Generationen tätigen Künstlerfamilie *Fraucken*, die meist in kleinen, figurenreichen Bildern antikisierenden Inhalts den niederländischen Erzählungstrieb zum Ausdruck bringen. Als tüchtige Porträtmaleraus dieser Gruppe sind der später in Deutschland tätige *Nikolaus Neuchatel* und die Familie der *Pourbus* hervorzuheben.

Die holländische Malerei des Zeitalters suchte nicht minder eifrig sich die italienischen Renaissanceformen zu assimilieren, aber naturgemäß mit noch geringerem Erfolge. Der erste Meister dieser Richtung wurde *Jan van Scorel* (1495 bis 1562), ein Schüler des Jakob Cornelisz van Amsterdam, dann aber in Utrecht unter dem Einflusse Mabuses weitergebildet. Weite Reisen führten ihn durch Deutschland und Italien bis nach Palästina; in Rom machte ihn sein Landsmann Papst Hadrian VI. sogar eine Zeitlang zum Aufseher der päpstlichen Antiken. Nach seiner Rückkehr (spätestens 1525) nahm er in Utrecht natürlich eine hochangesehene Stellung ein. Sein frühestes datiertes Werk, der prächtige Flügelaltar der Kirche zu Obervellach in Kärnten (1520), entstand auf dem Wege nach Italien und ist noch ein gut niederländisches Werk; er zeigt auf dem Mittelbilde in zwangloser Komposition die heilige Sippe im Hofe einer ländlichen Besitztung versammelt,

<sup>1)</sup> *M. J. Friedländer*, Bernaert van Orley, im Jahrb. d. Kgl. preuß. Kunstsamm-  
lungen XIX u. XX.

eine Reihe von charaktervollen Porträtgestalten wohl aus der Familie des Stifters, dessen Schutzheilige St. Christoph und St. Apollonia auf den Flügeln dargestellt sind. Aus ihren Typen und der Landschaft des Hintergrundes mag man einen Hinweis darauf entnehmen, daß *Scorel* vorher in Nürnberg war, wo er Albrecht Dürer kennen lernte. Ganz niederländisch sind auch seine vortrefflichen Porträts der Agathe von Schönhofen (Berlin und Galerie Doria zu Rom), der Jerusalemfahrer (Museum zu Utrecht) u. a. In gemäßigter Weise macht der italienische Einfluß sich in dem klar und ruhig gestalteten Bilde der hl. Magdalena (Amsterdam) mit einer phantastischen südlichen Landschaft geltend, während die eigentlichen Historien, wie David und Saul (Dresden), die Kreuzigung (1530, Bonn) u. a., zumeist völlig manieriert wirken. Zum Grotesken gesteigert erscheint diese Manier in den Bildern von *Scorel's* Schüler *Marten van Heemskerck* (1498—1574), während der gleichfalls im Anschluß an ihn gebildete *Anton Mor* († 1578) wieder die unverlierbare Kunst der Niederländer im Porträt mit jener vornehmen und malerisch wirksamen Vortragsweise zu vereinigen weiß, für welche Tizian etwa das Muster aufgestellt hatte.



Abb. 385 Bronzefigur von Jacques de Gerines

Die niederländische Plastik im 15. und 16. Jahrhundert<sup>1)</sup> kann mit der glänzenden Entfaltung der Malerei sich nicht messen, trotz des bewundernswürdigen Anfangs, der mit den Werken *Claux Sluters* († 1411) gemacht war. Ihre Geschichte bleibt dürftig, zum Teil auch deshalb, weil die Bilderstürmer des 16. Jahrhunderts und der Revolution gerade von dem plastischen Bildwerk in den Kirchen nur wenig verschont haben. Doch sind Reste von Altären und Lettnern in Kirchen und Sammlungen erhalten, welche zeigen, daß die Vorliebe für gedrängten Aufbau und eine Überfülle von ornamentalem und figurlichem Schmuck, den uns bereits die architektonische Dekoration der niederländischen Renaissance kennen lehrte (vgl. S. 80), auch hier maßgebend war. Eine umfassende Anschauung aber von dem hohen Grade der Lebendigkeit und Schärfe des Ausdrucks, welche die niederländischen Bildner in ihren Statuen und Statuetten erreichten, gewähren die Nachbildungen solcher Werke auf den Tafeln der Maler; ja die häufige Wiederkehr stein- oder holzfarbener Figuren namentlich auf den Außenseiten der gemalten Altarflügel beweist, daß für diese die Mitarbeit des plastischen Bildners im allgemeinen die Regel bildete. Aber auch einzelne erhaltene Arbeiten in Holz und Metall, wie die im Museum zu Amsterdam befindliche Reihe der Ahnenfiguren Herzog Philipps des Guten von *Jacques de Gerines* (*Jacop de Coperlagere*) († 1462 oder 1463), sind durch Feinheit und Schärfe im Erfassen der Erscheinung ausgezeichnet (Abb. 385). Noch immer blieb das Grabmal das vorzüglichste Arbeitsfeld dieser realistischen Bildnerkunst. Die Tradition der Sluterschen Schule, die durch Meister wie *Jacques Morel* († 1459) und *Antoine Lemoiturier* († 1497) in Dijon sich bis ans Ende des Jahrhunderts fortsetzte, wirkte auch auf die eigentliche

<sup>1)</sup> E. Marchal, La Sculpture et les chefs-d'œuvre de l'Orfèvrerie Belges. Bruxelles 1895.

niederländische Plastik zurück. Auf dem steinernen Katafalk ruhend, dessen Seiten ein Zug von Trauernden umzieht, erscheint die 1422 in Gent verstorbene Gemahlin Philipps des Guten, Michelle de France, in ihrem von *Gilles de Blackere* und *Tydeman Maes* aus Brügge geschaffenen Grabmal (jetzt in der Krypta der Kathedrale zu Gent). Doch am Grabmal der Isabella von Bourbon, zweiten Gemahlin Karls des Kühnen (um 1465), ersetzen geschichtliche Persönlichkeiten die Stelle der trauernden Kleriker, und den Katafalk der Tochter Karls, Maria von Burgund († 1482), in der Kathedrale zu Brügge, umgeben, in Rankenwerk gebettet, nur noch die Wappenschilder ihres reichen Ländererbes. So vollzieht sich auch hier die stilistische Fortentwicklung von der Gotik durch den Realismus zu einer nach großer Gesamtwirkung strebenden Kunst; denn unbestritten beherrscht nun die edle ruhende Porträtgestalt der Verstorbenen — von *Pieter de Beckere* aus Brüssel 1496 — 1502 in Bronze gegossen — das Grab der Gemahlin Kaiser Maximilians. Die eigentliche Renaissanceepoche der niederländischen Kunst gab der Bildnerei neuen Aufschwung, wenn sie ihr auch die charakteristische Schärfe der Formenbehandlung nahm und die nationale Eigenart, wie in der Malerei, durch ein Hinstreben zu dem italienischen Ideal abschwächte. Noch auf dem Übergange stehen die prachtvollen Grabmäler, welche Margarete von Österreich in der Kirche zu Brou sich, ihrem verstorbenen Gemahl Philibert von Savoyen und ihrer Schwiegermutter Margarete von Bourbon seit 1509 errichten ließ. Auf französischem Boden entstanden, durch französische Künstler entworfen, wurden sie doch seit 1512 wesentlich von dem Mechelner Meister *Ludwig van Boghem* ausgeführt. Die in spätgotischen Formen mit reichem Maßwerk und zahlreichen Statuetten dekorierte Tumba ist nach einer auch sonst häufig vorkommenden (französischen?) Manier zweigeschossig und enthält außer der realistisch getreuen Porträtfigur des Toten auf einer unteren Platte dieselbe Gestalt noch einmal im einfachen Sterbekleide. Wahrscheinlich sind gerade diese schön und groß empfundenen Liegefiguren das Werk des an den Grabmälern beschäftigten *Konrad Meit*, eines in den Niederlanden ausgebildeten Wormsers, den wir schon aus Dürers Aufzeichnungen als einen „guten Bildschnitzer“ in Mecheln kennen<sup>1)</sup>. Im Schloß zu Mecheln standen einst Marmorstatuen der Herzogin Margarete und ihres Gemahls von seiner Hand, und in deutschen Sammlungen haben sich noch einige kleinere Werke, wie die schöne Alabasterstatuette der *Judith* im Münchener Nationalmuseum, die Buchsbaumfigürchen *Adams und Evas* in Gotha sowie Porträtbüsten nachweisen lassen. Selbst in Italien scheint er als *Corrado Fiammingo* (Meister Konrad der Vlame) bekannt gewesen zu sein. Jedenfalls war er ein vielseitiger und seinerzeit hochangesehener Künstler, der für die Renaissancebildnerei namentlich in den Niederlanden eine führende Bedeutung in Anspruch nehmen darf. Ähnlich vielseitig scheint die Tätigkeit des Bildschnitzers *Lancelot Blondeel* (1495—1561) gewesen zu sein, von dem der prachtvolle, eine ganze Wand füllende Kamin im Rathause zu Brügge (1529—31) herrührt. Ein Hofkünstler Karls V., *Jacques Dubroecq*<sup>2)</sup>, fertigte den in Resten erhaltenen Lettner von St. Waltrud in Bergen (Mons) im Hennegau und schuf auch das Grabmal Croy in St. Omer (1538) und andere Werke im glänzenden Übergangsstil. So drang seit 1530 etwa die italienische Renaissance in die niederländische Plastik ein, und wenn auch noch 1558 der Antwerpener *Jakob Jongelincx* das bronzene Denkmal Karls des Kühnen († 1477) in der Frauenkirche zu Brügge als Gegenstück zu dem seiner Tochter Maria von Burgund (s. oben) in schwächlich gotisierenden Formen ausführte, so ist sein Landsmann *Cornelis Floris* (1514—75) wie in seinen Bauten (vgl. S. 79) so auch in seinen Bildwerken (Tabernakel zu Leeuw 1554) bereits überwiegend reiner Renaissancekünstler. Nur in dem übergroßen Reichtum der Formen und in dem Haften an

<sup>1)</sup> Vgl. *W. Voegelé* im Jahrbuch der Kgl. preuß. Kunstsamml. XXIX, S. 77.

<sup>2)</sup> *R. Heddicke*, Jacques Dubroecq von Mons. Straßburg 1904.

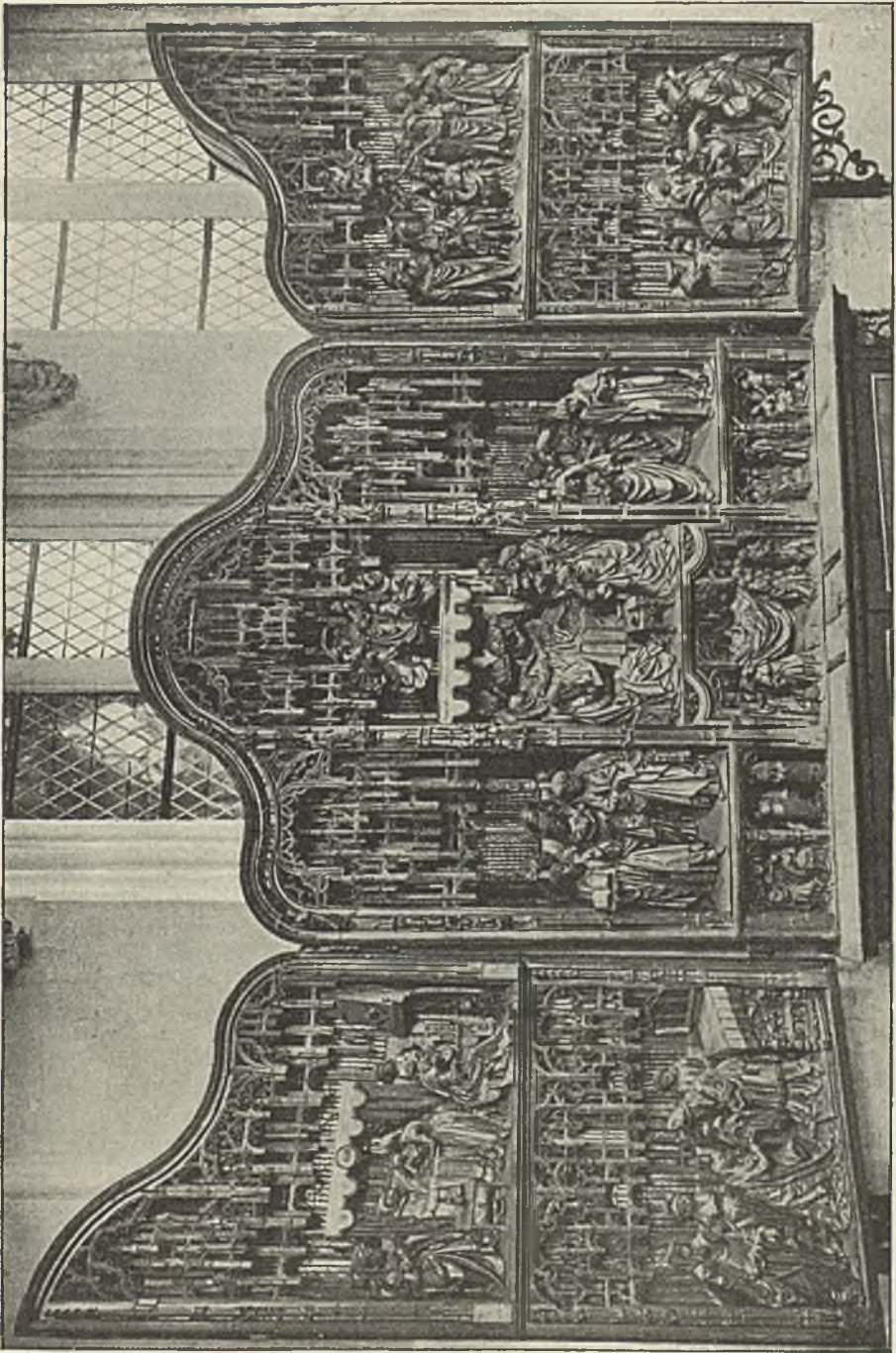


Abb. 386 Antwerpener Schnitzaltar in der Marienkirche zu Lübeck

mühsamer Detailbildung gibt sich ein Nachwirken der gotischen oder besser der nordisch-germanischen Empfindungsweise deutlich zu erkennen. Der geschichtlich bedeutendste unter diesen niederländischen Renaissancebildnern ist *Alexander Colin*



aus Mecheln (1526—1612), der insbesondere auch auf die deutsche Plastik der Zeit einen tiefen Einfluß ausübte. Gleich ihm zogen, als die Bilderstürme und der Kampf gegen die spanische Gewaltherrschaft den Niedergang der Kunst herbeiführten, viele seiner Landsleute in die Fremde und verbreiteten den Ruhm niederländischer Bildnerei durch ganz Europa.

Schon hundert Jahre zuvor war dies in beschränktem Umfange durch eine besondere Gattung niederländischer Kunstwerke geschehen, die zahlreich exportiert wurden: die großen, vierteiligen, reich vergoldeten und bemalten Schnitzaltäre. Sie finden sich außer im Lande selbst auch häufig in Deutschland, namentlich in den Rheinlanden und dem Ostseegebiet, aber auch in Schweden, Frankreich und Spanien. Charakteristisch für sie ist der Aufbau aus zahlreichen nischenähnlichen Abteilungen, die mit zierlichem spätgotischem Stab- und Maßwerk reich dekoriert sind und kleinfigurige, lebhaft bewegte Darstellungen enthalten (Abb. 386). Der Altarschrein ist horizontal oder im gotischen Flachbogen geschlossen und immer ohne die sonst wohl beliebte Fialenbekrönung. Ein Zusammenhang des Schnitzwerks mit den großen Meistern der niederländischen Malerei, wie man ihn wohl bei besonders ausgezeichneten Exemplaren — Altar des Claude de Villa (etwa 1478/79, im Brüsseler Kunstgewerbemuseum) — angenommen hat, läßt sich nicht erweisen. Dagegen kennen wir durch Urkunden und Namensinschrift einen 1479—1520 nachweisbaren Brüsseler Bildschnitzer *Jan Borman*, aus dessen Atelier zahlreiche hervorragende Altäre dieser Art hervorgegangen sind. Sein frühestes erhaltenes Werk ist der 1493 aufgestellte Georgsaltar aus Löwen (im Brüsseler Kunstgewerbemuseum), sein spätestes der Passionsaltar der Pfarrkirche zu Güstrow in Mecklenburg (1522 aufgestellt); die Malereien auf den Außenflügeln dieses imposanten Werkes rühren wahrscheinlich von *Bernaert van Orley* (vgl. S. 404) her<sup>1)</sup>. Andere bedeutende Werke des Meisters sind in schwedischen Kirchen nachgewiesen worden<sup>2)</sup>. Sein Sohn *Pasquier Borman* führte die Werkstatt bis 1539 fort. Auch Antwerpen war ein bedeutender Mittelpunkt dieser Kunsttätigkeit; Altäre mit dem Antwerpener Ursprungszeichen, dem eingebrannten „Händchen“, finden sich in Lübeck (Abb. 386), Stralsund, Danzig u. a., wohin sie die Verkehrsbeziehungen der Hansestädte geführt haben. Es handelt sich hier in erster Linie um Erzeugnisse einer von gotischer Grundlage aus allmählich zu hoher Virtuosität entwickelten Kunstindustrie, die zur Zeit ihrer Blüte, etwa seit 1480, auch für den Export zu arbeiten begann. Aber es ist lehrreich zu sehen, wie auch in ihnen — trotz der bis zu Ende festgehaltenen altertümlichen Grundform und Dekoration — das Streben nach malerischer und zugleich einheitlicher Wirkung immer entschiedener zur Geltung kommt. Als die niederländischen Bildschnitzer, denen sicher jede Berührung mit italienischer Kunst fehlte, von innen heraus zur Aufnahme der neuen Kunstauffassung der Renaissance herangereift waren, machte der durch die Reformation herbeigeführte Wechsel der äußeren Verhältnisse ihrer Tätigkeit ein Ende.

### Frankreich

Die bildende Kunst Frankreichs stand im 15. Jahrhundert wie seine Architektur (vgl. S. 64 f.) noch völlig unter der Herrschaft der Gotik. Doch ein kräftiger Realismus, der niederländisch-burgundischen Kunstweise verwandt und durch die Werke *Cloux Stuters* und seiner Schule in Dijon angeregt, gibt ihr

<sup>1)</sup> *F. Schlie*, Das Altarwerk in der Pfarrkirche zu Güstrow. Güstrow 1883 (mit Lichtdrucktafeln).

<sup>2)</sup> *J. Roosval*, Schnitzaltäre in schwedischen Kirchen und Museen aus der Werkstatt des Jan Borman. Straßburg 1903.

seit der Mitte des Jahrhunderts das Gepräge und muß als Ausdruck einer selbständigen, auf nationaler Grundlage sich entwickelnden Renaissance gefaßt werden. Am klarsten tritt dies in den Werken der Plastik <sup>1)</sup> hervor. Die mittelalterliche Form des Grabmals, die Tumba mit der ruhenden Gestalt des Toten, wurde nur allmählich etwas reicher gestaltet, durch Hinzufügung von Statuen an den Seitenflächen und Ecken oder auch durch einen darüber aufgebauten Baldachin. Die im 14. Jahrhundert begründete Richtung auf individuelle Charakteristik der Porträtfigur wird mit verfeinertem Können weiter verfolgt, das allegorische Beiwerk bietet Anlaß zu mehr idealen Bildungen; in der architektonischen Dekoration verdrängen allmählich die italienischen Formen die häufig noch üppig wuchernde

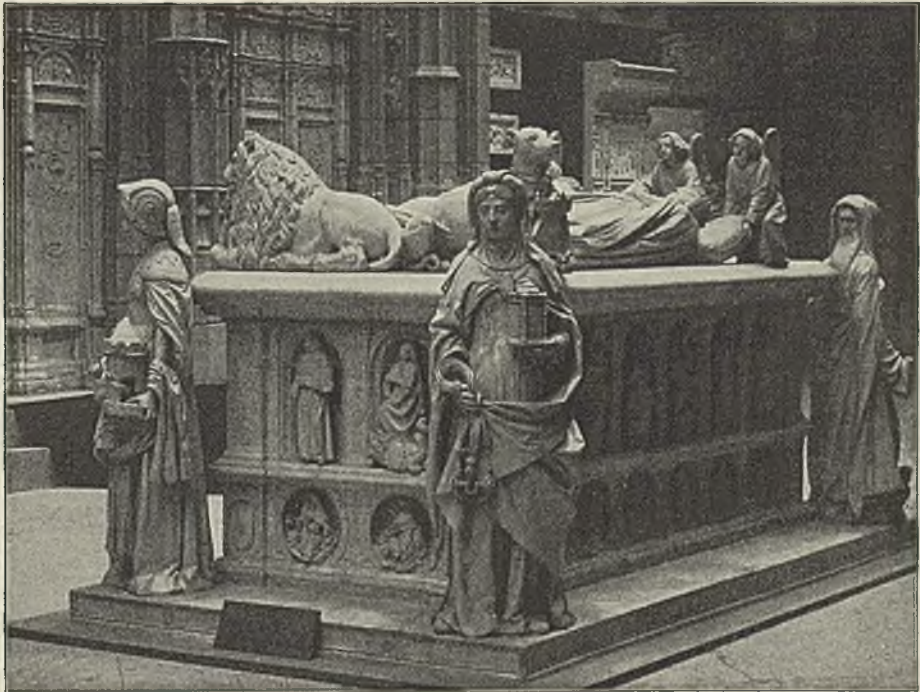


Abb. 387 Grabmal Franz' II. von Bretagne zu Nantes  
(Nach Photographie A. Giraudon, Paris)

Spätgotik. Doch vollzog dieser Wechsel im Geschmack sich erst um die Wende zum 16. Jahrhundert, teilweise wohl unter dem Einfluß einiger in Frankreich tätiger italienischer Bildhauer, wie *Francesco Laurana* (vgl. S. 153) u. a. In den Grabmälern zu Brou (vgl. S. 406) ist noch nichts davon zu verspüren. Die dabei beschäftigten französischen Künstler *Jean Perréal* († nach 1529) und *Michel Colombe* († um 1515) gehören zu den berühmtesten Bildhauern ihrer Zeit und erscheinen bei anderen Gelegenheiten auch in Verbindung mit der italienischen Richtung. So in ihrem Hauptwerk, dem Grabmal Franz' II. von Bretagne in Nantes (1507), wo ein *Geronimo da Fiesole* die Renaissanceornamentik ausführte, während Perréal den Entwurf, Colombe die Statuen lieferte. Das stattliche Werk (Abb. 387) ist typisch für das Prunkgrab der Zeit. Die beiden vornehm-schönen Grabfiguren des Herzogs und seiner Gemahlin Marguerite de Foix ruhen mit betend gefalteten Händen,

<sup>1)</sup> *L. Gonse*, La sculpture française du XIV<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècle. Paris.

Engel halten ihnen das Kopfkissen; an den Seiten der Tumba sind Apostelgestalten in Nischen und Halbfiguren von Trauernden in Rundmedaillons angebracht, an den vier Ecken halten die edlen Gestalten der vier Kardinaltugenden Wacht. *Michel Colombe*<sup>1)</sup>, der in Tours ansässig war, schuf, ganz im Geiste der burgundischen Skulptorenschule, auch sonst manches Werk voll scharfer Charakteristik und hohen Formengefühls; das Grabmal der Roberte Legendre († 1522, im Louvre), das bemalte Relief des hl. Georg im Drachenkampf (1508/09, aus

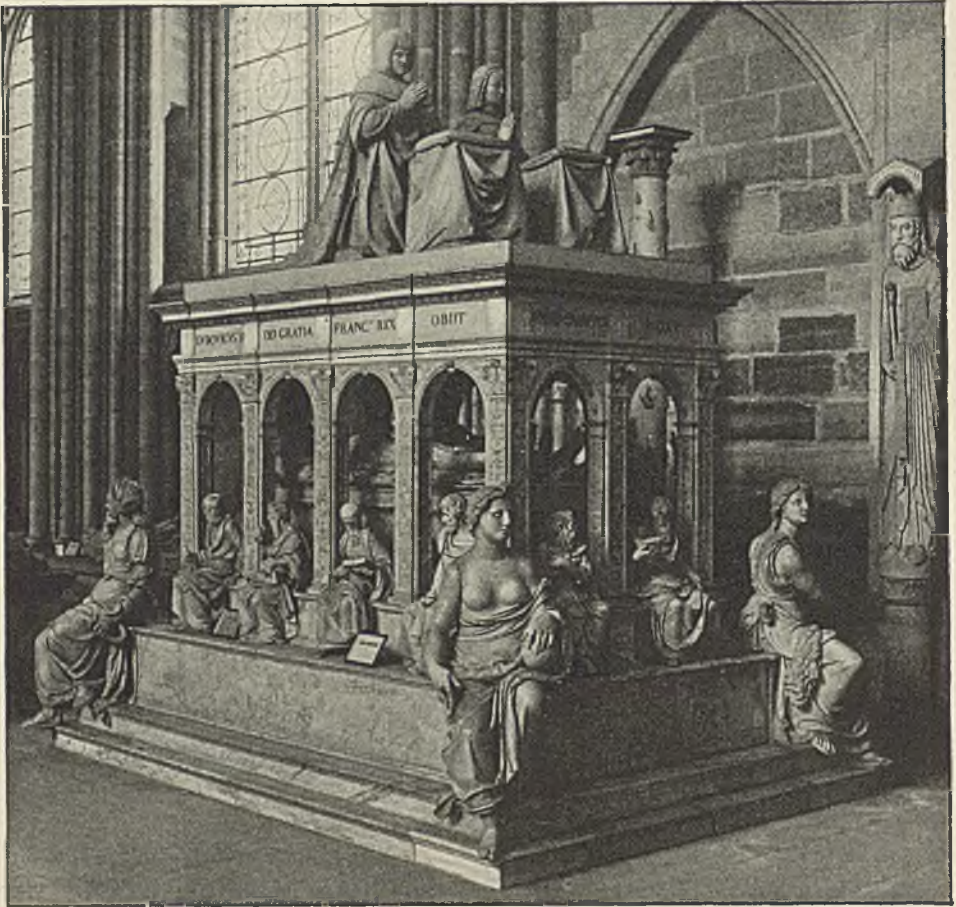


Abb. 388 Grabmal Ludwigs XII. in St. Denis

Schloß Gaillon im Louvre), mehrere Madonnenstatuen und bemalte Altäre in Städten der Touraine werden ihm zugeschrieben. Die italienische Renaissance hat an diesen Arbeiten noch keinen anderen Anteil, als daß ihr teilweise die Ornamentik entlehnt ist. Ähnliches gilt von der Bildhauerschule von Rouen, deren bedeutendstes Werk das 1516—25 geschaffene Wandgrab der beiden Kardinäle von Amboise von *Roland Leroux* ist, und von dem in Lothringen tätigen *Ligier Richier* (1500—57), dessen strenger Realismus in Werken wie seinen drei Reliefs aus der Passion Christi an einem Altar in Hatton-le-Châtel und einer Grab-

<sup>1)</sup> P. Vitry, Michel Colombe. Paris 1900.

legung in der Kirche St. Etienne zu Saint-Mihiel besonders zum Ausdruck kommt. Die Tradition der burgundischen Schule gibt noch dem großen Jüngsten Gericht im Giebel von St. Michel zu Dijon von *Huques Sambin* charaktervolle Bestimmtheit bei durchweg malerischer Auffassung. Besonders aber in Werken der inneren kirchlichen Ausstattung (Chorschranken in Chartres und Albi, Schranken und Gestühl in Amiens 1508 und 1531) hielt sich nicht bloß die gotische Formengebung, sondern auch der nationale Realismus bis weit ins 16. Jahrhundert hinein.

Doch in der höfischen Kunst siegte die Renaissance. Den Übergang erläutert das große Prachtgrab Ludwigs XII. und seiner Gemahlin in der Abteikirche von Saint Denis (1516—31 [Abb. 388]). Es entstand durch die oberitalienische Künstlerfamilie *Giusti (Juste)*, von der zwei Mitglieder, *Antonio* (1479—1519) und *Giovanni* (1485—1549) in Tours nachweisbar sind. Nach der Weise oberitalienischer Fürstengräber (vgl. S. 143) erhebt sich eine zierliche Renaissancepfeilerhalle, in deren Bogenöffnungen die Gestalten der Apostel sitzen; die Allegorien der vier Kardinaltugenden thronen an den Ecken des Sockels. Oben knien betend die ausgezeichneten Porträtgestalten des königlichen Ehepaares, unten liegen dieselben auf der Bahre, nur mit dem Leichentuch bekleidet. Italienischer Formsinn und nordische Empfindung haben sich hier untrennbar durchdrungen. Noch großartiger in der Anlage ist das Grabmal Franz' I., seiner Gemahlin und seiner Kinder in St. Denis, 1548—59 von dem Architekten *Philibert de l'Orme* (vgl. S. 68) in Gemeinschaft mit *Pierre Bontemps* und anderen Bildhauern errichtet. Hier nimmt der Aufbau die Gestalt eines Triumphbogens an, auf dessen Attika die Mitglieder der königlichen Familie knien, sorgfältige, etwas glatte Werke voll liebenswürdiger Wahrheit der Beobachtung.

Um die Mitte des 16. Jahrhunderts gelangte, in engem Zusammenhange mit der gleichen Wendung in der Architektur, die Renaissance in der französischen Plastik völlig zum Durchbruch. *Jean Goujon* (etwa 1510 bis 1568), der Genosse *Lescots* am Louvrebau (vgl. S. 68) ist ihr Hauptmeister<sup>1)</sup>. Seine Anfänge weisen vielleicht auf die Normandie und



<sup>1)</sup> P. Vitry, Jean Goujon. Paris 1908.

damit in die Nähe der Niederländer. In Rouen wird ihm u. a. das stattliche Wandgrab des Herzogs Louis de Brézé († 1531) in der Kathedrale zugeschrieben, bei dem vor allem die Gestalt des Verstorbenen, im Starrkrampf des Todes dargestellt, eine Meisterschöpfung ist. In Paris sind seine frühesten Arbeiten die Reliefs vom Lettner der Kirche St. Germain l'Auxerrois (1540—44) mit



Abb. 390 Madonna  
von Germain Pilon

den Evangelisten und einer Grablegung Christi (jetzt im Louvre). Um 1550 entstanden die Reliefs einer Brunnenloggia an der Kirche des Innocents (jetzt im Louvre [Abb. 389]), in denen Goujons eigenartiges Schönheitsideal bereits vollständig ausgebildet erscheint. Im Streben nach Zierlichkeit gibt er seinen Figuren überschlanke Proportionen, aber er weiß sie auch anziehend und vornehm zu gestalten und beherrscht meisterhaft den Stil des Flachreliefs. Am Louvrebau selbst werden ihm u. a. die im Schweizersaal einen Balkon tragenden Karyatiden zugewiesen, die beweisen würden, daß er auch architektonisch groß zu gestalten wußte. Als sein Hauptwerk gilt die Statue einer ruhenden Diana vor einem Brunnen aus dem Schlosse zu Anet (1548, jetzt im Louvre [Abb. 391]); auch hier tritt die Eleganz der Linienführung und aristokratische Feinheit der Formen als Ziel des Künstlers hervor. Sein Schüler *Germain Pilon* (etwa 1535—90) steht ihm darin nicht nach: die Gruppe der (bekleideten) drei Grazien mit einer Bronzeurne, in der einst das Herz Heinrichs II. aufbewahrt wurde (Louvre), und eine Madonna in Notre-Dame zu Le Mans (Abb. 390) sind für ihn und diese ganze höfische Kunst charakteristische Werke. Ein leicht konventioneller Zug schleicht sich bereits ein und nimmt seinen Darstellungen ernster Vorgänge, wie dem sonst vortrefflich komponierten Bronzerelief der Grablegung im Louvre und den Gestalten seiner Grabmäler Heinrichs II. in St. Denis (1565—83) und des Kanzlers René de Birague im Louvre (1574) die rechte überzeugende Wahrheit. Doch bleiben die Porträts der Lebenden und der Toten, welche auch jetzt noch im Leichentuch auf dem Sarkophag ruhend dargestellt zu werden pflegen, von packender realistischer Kraft erfüllt. Auf diesem Gebiet liegt auch die Stärke der bereits ins 17. Jahrhundert hin-

überleitenden Nachfolger, wie *Barthélémy Prieur* (etwa 1550—1611), *Pierre Biard* (1559—1609) und *Michel Bourdain* (1579—1640).

Die französische Malerei des 15. Jahrhunderts<sup>1)</sup> blieb noch ohne größere Bedeutung, fast ganz auf die Buchmalerei beschränkt und von der niederländischen Kunst beeinflusst. Dies gilt namentlich von der Schule der Provence, die unter dem Protektorate des kunstsinnigen Königs René von Anjou († 1480) blühte. Neben zahlreichen Miniaturen entstammen ihr einige

<sup>1)</sup> *H. Bouchot*, L'Exposition des Primitifs Français. La Peinture en France sous les Valois. Paris 1904. — Doch vgl. dazu *M. J. Friedländer* im „Museum“ IX, 45.

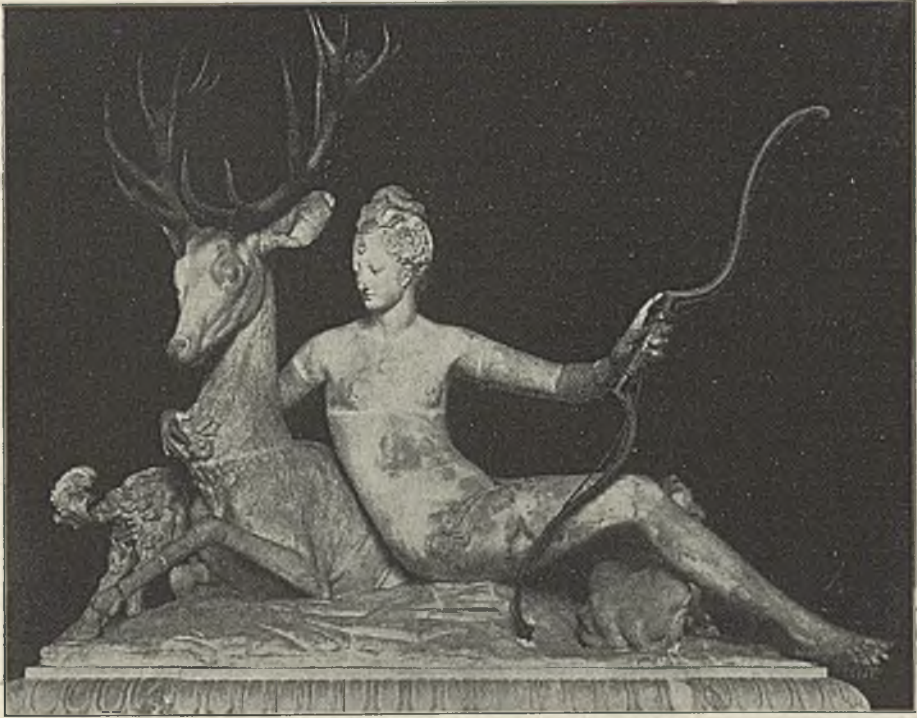


Abb. 391 Dianagruppe von Jean Goujon



Abb. 392 Triptychon zu Aix von Nicolas Froment  
(Nach Photographie Bruckmann)

mit niederländischer Feinheit durchgeführte Triptycha, wie das mit der Auferweckung des Lazarus (1461, Uffizien zu Florenz) und das mit dem Brennenden Dornbusch (1475, Kathedrale zu Aix), als deren Meister *Nicolas Froment* genannt wird (Abb. 392). Miniatur- und Tafelmaler zugleich ist auch *Jean Fouquet* (etwa 1415—80), der Hauptmeister der Schule von Tours. Er war um 1443 in Rom tätig und kennt daher die italienische Frührenaissance, ihre Architektur, ihre gesetzmäßige Perspektive und ihr Streben nach dem Bildnis und der Landschaft. In seinen meisterhaften Miniaturen kommt dies alles zum Ausdruck. Das Gebetbuch für *Etienne Chevalier* († 1474, jetzt in Chantilly [Abb. 393]) ist sein bedeutendstes Werk in der Buchmalerei, das Diptychon mit der Madonna und dem Bildnis desselben Stifters (aus Melun, die Teile in Antwerpen und Berlin) sowie die Porträts Karls VII. und des *Guillaume Jouvenel des Ursins* zeigen ihn nicht in gleicher Vollendung, aber doch voll Feinheit und Geschmack auch als Tafelmaler. Der Hauptmeister der Schule von Amiens ist der als „Enlumineur“ (Buchmaler) hochgefeierte *Simon Marmion* († 1489), dem die prachtvolle Bilderhandschrift der Chronik von St. Denis in der kaiserlichen Bibliothek zu Petersburg zugeschrieben werden kann. Sie wurde im Auftrage des *Guillaume Filastre*, Abts von St. Bertin in St. Omer, für den Herzog Philipp den Guten von Burgund ausgeführt. Eine



Abb. 393 Einsegnung der Apostel aus dem Gebetbuch für *Etienne Chevalier* von *Jean Fouquet*

Stiftung desselben Abtes war der mit silbernem Bildwerk gefüllte Altarschrein (1459), dessen Flügel mit Darstellungen aus dem Leben des hl. Bertin sich teils in Berlin, teils in London befinden; sie dürfen gleichfalls als Werk Marmions gelten und sind durch lebenswürdige Anmut der Erzählung bei fortgeschrittener Formensprache und besonders feinfühligem Raumbehandlung ausgezeichnet<sup>1)</sup>. Der hervorragendste Vertreter der national-französischen Malerei neben und nach *Fouquet* aber ist der sog. *Meister von Moulins*, auch „*Maître des Bourbons*“ genannt

<sup>1)</sup> *Mgr. Dehaisne*, *Recherches sur le retable de St. Bertin et sur Simon Marmion*. Lille et Valenciennes 1892. Vgl. *S. Reinach*, *Monuments et Mémoires Piot XI*, Paris 1904.

und von manchen Forschern mit dem oben (S. 409) erwähnten *Jan Perreäl* identifiziert. Sein Hauptwerk, der wundervolle Flügelaltar in der Kathedrale zu Moulins mit der von Engeln angebeteten und gekrönten Madonna im Mittelbilde, den knienden Stiftern Pierre de Bourbon und Anne de Beaujeu auf den Seitentafeln beweist, daß auch dieser Künstler eng mit der niederländischen Malerei zusammenhängt, deren besten Meistern er gleichkommt. Konnten doch Werke seiner Hand wie der kniende Stifter mit dem hl. Viktor (im Museum zu Glasgow) oder das Bildnis des Kardinals Charles de Bourbon im Germanischen Museum früher



Abb. 394 Porträt Franz' I. von Jean Clouet

dem Hugo van der Goes zugeschrieben werden! Doch von dem konsequenten niederländischen Realismus scheidet den „Meister von Moulins“ wie Fouquet und andere spezifisch französische Maler das angeborene Gefühl für Schwung und Grazie der Linie, sowie die Freude an höfisch elegantem Wesen und eine Zartheit des Ausdrucks, die bisweilen an das Empfindsame streift.

Den Zusammenhang mit den Niederlanden, den alle diese Werke verkünden, verlor die französische Malerei auch im 16. Jahrhundert nicht. *Jean Clouet* (etwa 1485—1540), den Franz I. 1518 als Porträtmaler an seinen Hof berief, stammte aus Brüssel. Ihn mit dem sog. „*Meister der weiblichen Halbfiguren*“ zu identifizieren, haben wir anscheinend kein Recht<sup>1)</sup>. Doch gibt es keine sicher beglaubigten Bilder von Clouet, wenn ihm auch eine Anzahl trefflicher Porträtzeichnungen (in Röteln ausgeführt, Schloß Chantilly), die Miniaturen einer Handschrift des *Guerre Gallique* in der Pariser Nationalbibliothek, und das stattliche, koloristisch sehr wirkungsvolle Bildnis Franz' I. im Louvre (Abb. 394) mit Wahrscheinlichkeit zugeschrieben werden. Sein Sohn *François Clouet* (um 1500—72) arbeitete mit etwas eingehenderer geistiger und stofflicher Charakteristik in seiner Weise fort; die Verwechslung mit Holbein, der seine Bildnisse früher häufig anheimfielen, tut ihnen aber zu viel Ehre an, sie sind dafür zu dünn und matt. Von seinen Historienbildern ist leider keines

<sup>1)</sup> *F. Wickhoff* im Jahrb. d. österr. Kunstsammlungen XXII (1901). Vgl. *E. Moreau-Nélaton*, *Les Clouet*. Paris 1908.



erhalten, so daß uns dieser Zweig der französischen Malerei im 16. Jahrhundert heute völlig im Banne der Italiener erscheint. Nur der vielseitig, auch als Bildhauer, Glasmaler und Kupferstecher tätige *Jean Cousin* (1502—89) bewahrt, soweit seine Kompositionen zu Glasgemälden ein Urteil begründen, einige Selbständigkeit wenigstens in der Vorliebe für das Erschreckliche, Schauder-erregende; in seinem einzigen beglaubigten Tafelgemälde, dem *Jüngsten*



Abb. 395 - Weltgericht von Jean Cousin

Gericht (Louvre [Abb. 395]), zeigt er dagegen bereits Einflüsse der italienischen Manieristen, welche die französische Malerei der zweiten Hälfte des Jahrhunderts völlig beherrschen.

Nachdem die Berufungen Lionardos (1516) und Andrea del Sartos (1518) resultatlos verlaufen waren, gewann Franz I. als eifriger Freund der italienischen Renaissance im Jahre 1530 eine Schar von italienischen Malern der nachklassischen Epoche, hauptsächlich um sein neugestaltetes Schloß Fontainebleau von ihnen ausschmücken zu lassen. Diese Künstler — namentlich der Florentiner



Abb. 396 Triptychon von Nardon Penicaud

*Giambattista di Jacopo*, genannt *il Rosso* (1494—1541), ein Nachahmer Sartos und Michelangelos, der Bolognese *Francesco Primaticcio* (1504—71)<sup>1)</sup>, der unter Giulio Romano in Mantua gearbeitet hatte, und — seit 1552 — der ihm eng verbundene *Niccolo dell'Abbate* (1512—71), gewöhnlich unter dem Namen der „Schule von Fontainebleau“ zusammengefaßt, haben ihrer dekorativen Aufgabe in glanzvoller Weise genügt, durch ihre dominierende Stellung in der königlichen Gunst aber das Aufkommen einer selbständigen französischen Malerei auf lange Zeit verhindert. Die Macht ihres Beispiels prägte der ganzen französischen Kunst bis zum Beginn ihres neuen Aufschwungs im 17. Jahrhundert den Stempel des italienischen Manierismus auf.

Das französische Kunstgewerbe der Renaissancezeit besitzt zum Teil eine größere allgemeine Bedeutung als die gleichzeitige Malerei. In der seit alters gepflegten Teppichwirkerei allerdings hatte schon während des 14. Jahrhunderts Paris den Vorrang an Arras und Brüssel abgegeben, und der französische Ursprung der zahlreich erhaltenen Prachtwerke (in den Kathedralen zu Sens, Reims, Paris, Aix, im Musée Cluny u. a.) ist zuweilen zweifel-



Abb. 397 Emailkanne von Limoges

<sup>1)</sup> L. Dimier, *Le Primaticcio*. Paris 1900.



Abb. 398 Schüssel von Bernard Palissy

das Ende des 15. Jahrhunderts ein neuer Aufschwung durch das Verfahren des sog. „Maleremails“, wobei ohne Zuhilfenahme von Metallurissen die Farben auf der glatten Fläche aufgetragen und angeschmolzen werden. Als ihr Begründer erscheint *Nardon Penicaud* († nach 1530), dessen Nachfolger neben denen aus den Familien *Limousin*, *Reymond*, *Courteys* die Technik bis gegen Ende des 16. Jahrhunderts fortgepflanzt haben. Als die berühmtesten Maler werden *Léonard Limousin* (um 1505—75), *Jean Penicaud* (um 1510—90) und *Pierre Reymond* (nachweisbar 1534—82) genannt. Die Arbeiten, in älterer Zeit meist kleine Triptychen (Abb. 396) und andere Gegenstände des kirchlichen Gebrauchs, später auch Kannen (Abb. 397), Schalen, Schüsseln u. dgl., sind kompositionell meist in Anlehnung an Kupferstichvorlagen, namentlich auch solche von deutschen Meistern, wie Schongauer, Dürer u. a., geschaffen, beanspruchen aber durch die Feinheit in der Wahl der Farben und deren leuchtende Wirkung eigenen Kunstwert. Eine längere Zeit in Mode gebliebene Geschmacksrichtung führte die Manier der Grisaillemalerei in Weiß und Grau auf schwarzem Grunde ein.

Zu selbständiger Bedeutung gelangte auch die französische Fayencekunst durch die erfinderische Tätigkeit des genialen *Bernard Palissy* (etwa 1510—90). Die Bekanntschaft mit den italie-

haft. Aber die Glasmalerei blühte weiter fort und hat im 15. und 16. Jahrhundert eine erstaunliche Fülle herrlichster Arbeiten geschaffen; selbstverständlich macht sich auch hier der niederländische Einfluß geltend, namentlich in den nördlichen Provinzen. Die Kathedralen zu Evreux, Bourges, Le Mans, Quimper, St. Severin zu Paris, die Kirchen von Rouen und Beauvais sind besonders reich an solchen Werken.

Einen besonderen Ruhm des französischen Kunstgewerbes macht die Emailmalerei aus, die in Limoges vorzügliche Pflege fand. Nachdem die mittelalterliche Technik des „Grubenschmelzes“ zugrunde gegangen, begann gegen



Abb. 399 Schüssel von Bernard Palissy

nischen Majoliken führte zu mannigfachen Nachahmungen ohne besonderen Wert; erst Palissy gelang es, mit einer neuen Technik auch neue künstlerische Formen zu gewinnen. Er verwendete in der Masse gefärbte durchscheinende Glasflüsse, und zwar zur Bemalung aufgelegten Reliefschmucks, der bei ihm meist aus Naturabgüssen von Schalentieren, Schlangen, Fischen, Insekten, Steinen usw. (*rustiques figulines*) besteht (Abb. 398). Später wandte er sich auch figürlichen Darstellungen und rein ornamentalen Bildungen zu, wobei ihm zuweilen die hochentwickelte Goldschmiedekunst oder die fein reliefierten Zinngefäße seines Landsmannes *François Briot* als Muster dienten (Abb. 399). Auch die seltsamen, während der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts in St. Porchaire im Poitou entstandenen Fayencen, früher Henri-II- oder Oiron-Fayencen genannt, müssen als eine zeitweilig sehr beliebt gewesene Spezialität der französischen Keramik erwähnt werden.

### Spanien und Portugal

In der bildenden Kunst der spanischen Halbinsel herrschte wie in ihrer Architektur das ganze 15. Jahrhundert hindurch unbestritten die Gotik. Überdies wurden gerade die wichtigsten Aufgaben, wie es scheint, in die Hände ausländischer, zumal flandrischer und burgundischer Künstler gelegt. Daher stammt wohl die Vorliebe für hohe, vielseitige Schnitzaltäre (*Retablos*), welche die Spanier mit den germanischen Völkern teilen (Abb. 401). Ein Prachtwerk dieser Art ist der Hochaltar der Kathedrale von Sevilla, seit 1482 von einem niederländischen Meister *Dancart* ausgeführt; das ähnlich reiche Chorgestühl schuf derselbe Meister seit 1475 zusammen mit dem Spanier *Nufro Sanchez*. Ein Meister *Philipp Vigarini*

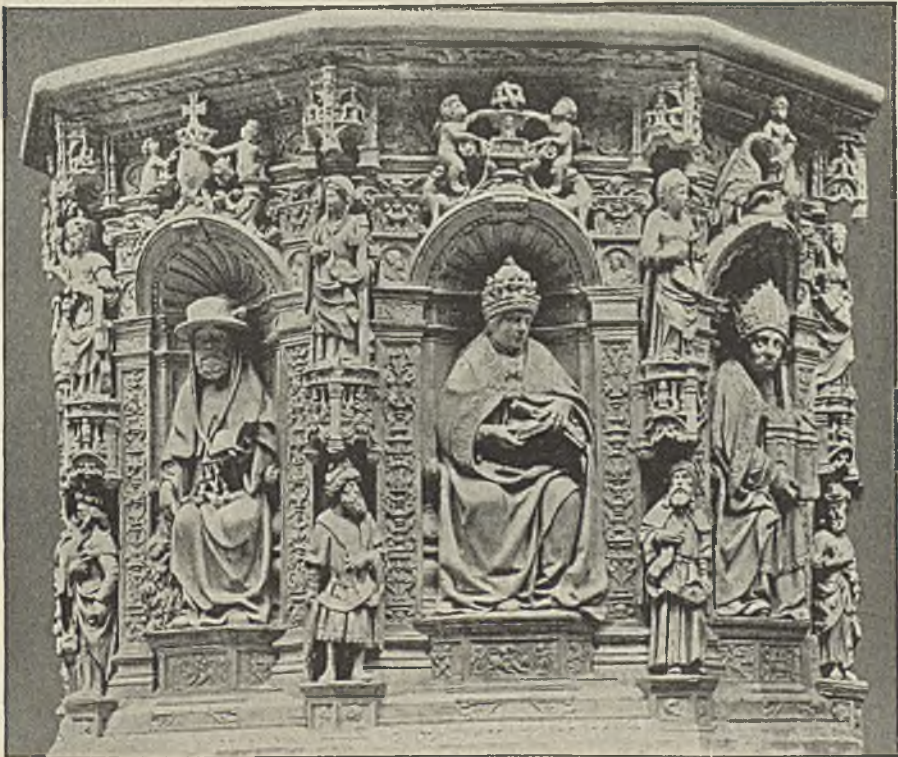


Abb. 400 Holzkanzel im Dom zu Coimbra

(†1543), dessen Beiname *de Borgonia* Schule oder Herkunft bezeichnet, hat in Burgos bedeutende Werke dieser niederländischen Richtung hinterlassen. In Portugal entstand um 1495 der großartige Hochaltar der alten Kathedrale von Coimbra im niederländischen Stil durch *Olivier de Gand* (aus Gent), der bis 1509 auch das Prachtgestühl des neuen Kapitels an der Rundkapelle des



Abb. 401 Spanischer Schnitzaltar des XV. Jahrhunderts im Museum zu Valladolid

Christusordens in Thomar schuf. Ganz ähnlichen Charakter trägt die noch völlig gotisch empfundene, aber in Renaissanceformen durchgeführte geschnitzte Holzkanzel des Doms zu Coimbra (Abb. 400). Kein anderes Bild zeigt die reich entwickelte Grabplastik der Zeit, deren bedeutendste Leistungen die Arbeiten des *Gil de Siloe* (nachweisbar 1486—99) in der Kartause Miraflores (Grabmäler König Johanns II., seiner Gemahlin und seines Sohnes) sind.

Hier aber setzte auch zuerst das siegreiche Vordringen des italienischen Stils ein, den viele ins Land gezogene Künstler einbürgerten. Schon 1491—99 war *Andrea Sansovino* (vgl. S. 249) am Hofe von Portugal tätig gewesen, nun folgten immer zahlreicher florentinische und oberitalienische Marmorbildner. So wurden die Grabmäler des Königspaares, Ferdinands und Isabellas, in der Capilla real zu Granada (nach 1504) dem Florentiner *Domenico Fancelli* († 1518) anvertraut; so entsprang der kurzen Tätigkeit (1519—22) seines Landsmannes *Pietro Torrigiani* in Spanien die lebensvolle Terrakottafigur des hl. Hieronymus im Museum zu Sevilla. Aber auch einheimische Bildhauer, vor allem *Bartholome Ortoliez* († 1520?) und *Alonso Berruguete* (1486—1561) gaben sich nun rückhaltlos dem italienischen Renaissancestil hin. In den Werken Berrugetes, der Plastiker und Maler zugleich war, lassen sich die Nachwirkungen aller großen italienischen Künstler von Donatello bis Michelangelo und Raffael verspüren, deren Werke er von 1503—20 in Florenz und Rom studiert hatte. Unter seinem Einfluß wurde auch der noch immer beliebte Retablo in die Form des italienischen Renaissance-tabernakels übergeführt. (Abb. 402). Der Hochaltar im Colegio mayor de Santiago zu Salamanca mit Skulpturen und acht großen Gemälden aus dem Leben Christi (1529—31) und das Chorgestühl der Kathedrale zu Toledo (1539—48) sind seine Hauptwerke. Neben ihm gilt *Gaspar Becerra* (1520—70) als der wichtigste Vertreter der Renaissanceplastik in Spanien, der eine große Anzahl von Schülern heranbildete.



Abb. 402 Relief von Alonso Berruguete Museum zu Valladolid

Die spanische Malerei des 15. Jahrhunderts zersplittert sich in eine Anzahl von Lokalschulen, die zumeist durch das Überwiegen des italienischen oder niederländischen Einflusses oder eine Vermischung beider Richtungen charakterisiert werden. Seit dem Beginn des 16. Jahrhunderts herrscht der italienische Import vor und die Maler suchen wie die Plastiker ihre Schulung in Italien selbst. Berrugetes Zeitgenosse *Vincente Juan Macip*, gen. *Juan de Juanes* in Valencia (etwa 1507—79) hatte gleichfalls in Italien studiert und sich der Richtung Raffaels angeschlossen, ebenso wie der Sevillaner *Luis de Vargas* (1502—68), der aber doch in seinen Bildern (Geburt Christi 1555, sog. „Genealogie Christi“ 1561, in der Kathedrale zu Sevilla) spanische Typen für die Madonna und die Heiligen einführt. Noch mehr Spanier blieb *Luis Morales* († 1586 in seiner Geburtsstadt Badajoz), der niemals den Boden der Heimat verließ und auch in dem, was er der Fremde verdankt, mehr nach dem Norden hin gravitiert. Er muß als der früheste spanische Künstler von entwickelter Eigenart betrachtet werden; die Spanier



Abb. 403 Ecce Homo von Luis Morales

nennen ihn „il divino“, „den Göttlichen“. In seinen Bildern, die mit Vorliebe die Passion Christi darstellen (Abb. 403), kommt der Zug ekstatischer Hingebung, der die spätere spanische Kunst charakterisiert, bereits deutlich zum Ausdruck neben manchem Rest altertümlicher Befangenheit.

Unter den spanischen Künstlern, welche sich um den Madrider Hof gruppieren, aber neben den zahlreichen Italienern, die Philipp II. in- wie außerhalb seines Landes beschäftigte, doch nur den zweiten Rang einnehmen, sind die Porträtmaler *Alonso Sanchez Coello* (etwa 1515—90) und sein Schüler *Juan Pantoja de la Cruz* (1551

bis 1609) zu nennen, sowie der Maler des Escorial, *Juan Fernandez Navarrete* (etwa 1526—79), der an dem Vorbilde Tizians sich zu größerer Freiheit entwickelte.

Einer der bedeutendsten Maler des Jahrhunderts ist der Valencianer *Francisco de Ribalta* (um 1555—1628), der, von Anregungen durch die großen Italiener ausgehend, zu wirklicher Selbständigkeit und nationaler Eigenart gelangte. Ähnliches gilt von *Juan de las Roelas* (1558—1625) zu Sevilla, der bereits als ein unmittelbarer Vorläufer des großen Murillo gewürdigt werden muß.

In Portugal blieb der niederländische Einfluß länger vorherrschend. In *Frey Carlos*, der etwa 1517—40 in Evora tätig war, scheint ein aus den Niederlanden selbst stammender Meister nachweisbar, und auch der etwa gleichzeitige *Valesco da Coimbra* verleugnet keineswegs seinen Zusammenhang mit der Kunst Memlings und seiner Nachfolger.

## Deutschland

Die Geschichte der deutschen Kunst im 15. und 16. Jahrhundert muß begonnen werden mit einem Hinweis auf den neuen Kunstzweig des Kupferstichs und Holzschnitts, der für kein anderes Land so große Bedeutung gewonnen hat wie für Deutschland<sup>1)</sup>. Denn weder die italienischen noch die niederländischen Künstler haben in solchem Umfange diese Techniken benutzt, um selbständige Ideen und Formgedanken zum Ausdruck zu bringen. Der italienische Kupferstich

<sup>1)</sup> *P. Kristeller*, Kupferstich und Holzschnitt in vier Jahrhunderten. 2. Aufl. Berlin 1911. — Kupferstiche und Holzschnitte alter Meister in Nachbildungen der Reichsdruckerei herausg. von *F. Lippmann*. Berlin 1889—1910 (10 Mappen). — Publikationen der *Graphischen Gesellschaft*. Berlin 1907 ff.

ist abhängig von den Werken der Maler und dient zum großen Teil bloßen Reproduktionszwecken; von den niederländischen Künstlern hat ihn nur Lukas von Leyden eifrig gepflegt und dies vorwiegend unter deutschem Einfluß. Der Holzschnitt außerhalb Deutschlands hat fast gar keine selbständige Bedeutung, sondern tritt an Stelle der Miniaturmalerei beim Schmuck des Buches. Die deutschen Kupferstiche und Holzschnitte sind dagegen überwiegend Originalarbeiten, für diese Technik geschaffen und nur in ihr ausgeführt. Es bestand offenbar eine Wahlverwandtschaft zwischen dem deutschen Kunstgeiste und diesen beiden graphischen Verfahrensarten, die der Buchdruckkunst, dem wichtigsten Beitrag des deutschen Geistes zur Kultur der Menschheit, wesensgleich sind; in ihrer Pflege drückt sich für das deutsche Kunstgebiet der Gegensatz gegen das Mittelalter aus. War die ganze mittelalterliche Kunst durchaus auf die Farbe begründet, bei aller inhaltlichen Bedeutung also auf ein sinnlich wirksames Moment, so wurde hier zum erstenmal eine Kunsttechnik geschaffen, die prinzipiell auf farbige Wirkung verzichtete, in dem reinen Gegensatz von Schwarz und Weiß ihr Ausdrucksmittel fand. Das entsprach der uralten Vorliebe für das graphische Linienspiel, welche die germanische Kunst charakterisiert, es entsprach aber auch der Neigung zum Gedankenhaften, zum innerlich Bedeutungsvollen, die als Erbteil des deutschen Geistes zu keiner Zeit mehr nach Ausdruck verlangte, als im Jahrhundert der Reformation. Ist doch die ganze deutsche Kunst der Zeit von dieser Neigung beherrscht: sie steht an Klarheit und Schönheit hinter der italienischen, an Wahrheit und Feinheit hinter der niederländischen meist zurück, aber sie übertrifft beide durch die Wärme und Tiefe des Gefühls, oft auch der Ideen, mit der sie ihre Schöpfungen beseelt. — Echte Kinder der Zeit sind Kupferstich und Holzschnitt auch durch ihre Volkstümlichkeit, die sich auf die vergleichsweise billige Herstellung und die Möglichkeit weitester Verbreitung gründete. Von einem Original konnte eine hohe Zahl fast gleichwertiger Abzüge genommen werden, der Wissensdrang, die steigende Lust



Abb. 404 Christi Geburt Holzschnitt aus der ersten Hälfte des XV. Jahrhunderts





Abb. 403 Kupferstich vom Jahre 1446

an der Anschauung aller Dinge dieser Welt wurden befriedigt; auch an kulturgeschichtlicher Wichtigkeit stehen also diese graphischen Techniken dem Buchdruck fast gleich.

Die ältere und primitivere von beiden ist der Holzschnitt<sup>1)</sup>, hervorgegangen wohl aus dem gewerblichen Verfahren des Zeug- u. Modelldrucks, wobei erhaben in eine Holztafel geschnittene Muster mit Farbe bestrichen und abgedruckt wurden. Die eigentliche „Erfindung“ des Holzschnittes, die sicher über den Anfang des 15. Jahrhunderts hinabreicht, war gemacht, sobald man eine solche Holztafel, etwa mit einer bildlichen Darstellung, zum Zweck des vielfältigen Abdrucks auf Pergament oder Papier herstellte (Abb. 404). Die Figuren sind in

dicken Umrißlinien geschnitten, anfänglich noch auf Bemalung mit der Hand oder durch aufgelegte Schablone berechnet. Schon früh finden sich Holzschnitte mit einer aus demselben Block geschnittenen Unterschrift — die unmittelbaren Vorläufer des Druckes mit beweglichen Lettern. Ganze Folgen solcher Holzschnitte, zu Büchern vereinigt, die sog. Blockbücher<sup>2)</sup>, fanden weite Verbreitung. Sie stellen in der Weise der mittelalterlichen Theologie die Geschichten des Neuen Testaments in Parallele mit denen des Alten dar (die sog. Armenbibel, ähnlich der Heilsspiegel) oder schildern den Kampf des Menschen auf seinem Sterbebette gegen die bösen Geister (*Ars moriendi*) u. ä. Diese Werke sind Nachahmungen handschriftlicher Kodizes mit ähnlichem Inhalt und bezeichnen also recht eigentlich den Übergang vom geschriebenen zum gedruckten Buch. Der älteste datierte Holzschnitt ist ein Einzelblatt mit der Gestalt des hl. Christoph, einem Vers als Unterschrift und der Jahreszahl 1423 (aus Kloster Buxheim bei Memmingen).

<sup>1)</sup> *W. L. Schreiber*, Manuel de l'amateur de la gravure sur bois. Leipzig 1891 ff. (Kritisches Verzeichnis der erhaltenen Holzschnitte, mit Atlas). — *T. O. Weigel* und *A. Zestermann*, Die Anfänge der Druckerkunst in Bild und Schrift. Leipzig 1866. — *W. Schmidt*, Die frühesten und seltensten Denkmäler des Holz- und Metallschnittes. Nürnberg, o. J. — *A. Essenwein*, Die Holzschnitte des 14. und 15. Jahrhunderts im Germanischen Museum zu Nürnberg, 1875. — *R. Muther*, Meisterholzschnitte aus vier Jahrhunderten. München und Leipzig 1893 (Reproduktionen). — *W. J. Linton*, The Masters of Woodengraving. London 1889. — *H. Bouchot*, Les deux cents Incunables xylographiques du Département des Estampes. Paris 1903.

<sup>2)</sup> Vgl. Bd. IV des oben angeführten Werkes von *W. L. Schreiber*.

Er ist, wie die meisten älteren Holzschnitte, in primitiver Weise durch Aufpressen des Blattes auf den Holzblock gedruckt (Reiberdruck). Technische und künstlerische Fortschritte machte der Holzschnitt im 15. Jahrhundert durch die Erfindung des Buchdrucks und der Buchdruckpresse, welche einen klaren und sauberen Abdruck ermöglichte und den Holzschnitt als Illustration in den Letternsatz einfügte. Wenn der Einblattdruck<sup>1)</sup>, wie ihn die alten Formschneider, Briefdrucker oder Briefmaler herstellten, sich dem geistigen Inhalt nach zumeist auf die Darstellung von Heiligenbildern, Reliquienschatzen (Heiltümern), Gegenständen aus der Natur, Neujahrsblättern, Spielkarten u. dgl. beschränkt hatte, so eröffnete sich dem Illustrationsdruck durch den Inhalt der betreffenden Bücher natürlich ein weiteres Feld; er wurde geistig regsamer, vielseitiger und geschmeidiger. Vor allem aber mußte er fortan auf das Hilfsmittel der nachträglichen Kolorierung verzichten und aus seiner eigenen Technik, durch Schraffierung und Kreuzlagen die Mittel zur feineren Ausführung gewinnen. So sind in Bamberg, Augsburg, Ulm, Köln, später namentlich in Straßburg, Basel und Nürnberg eine Reihe von illustrierten Büchern entstanden, die freilich erst im letzten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts durch das Eintreten der Maler als Zeichner für den Holzschnitt eine höhere künstlerische Stufe erreichen. Das erste künstlerisch bedeutende Werk war die Beschreibung des Bernhard von Breidenbach von seiner Reise ins heilige Land, wozu der Utrechter Maler *Erhart Rewyck* die Illustrationen gezeichnet hatte (1486)<sup>2)</sup>.

Der Kupferstich<sup>3)</sup> ist aus dem Goldschmiedehandwerk hervorgegangen, sein Material, seine Werkzeuge (Grabstichel und Nadel) und die ganze Art der Technik gaben ihm von Anfang an einen feineren Charakter, er konnte mit der Stichtchnik allein höhere künstlerische Wirkungen erzielen und demgemäß eher auf die Kolorierung verzichten. Da es sich dabei nicht wie beim Letternsatz und Holzschnitt um ein Hochdruck-, sondern um ein Tiefdruckverfahren handelte, war

<sup>1)</sup> *P. Heitz*, Kolorierte Einblattdrucke des XV. Jahrhunderts. Straßburg 1899 ff. (Reproduktionen).

<sup>2)</sup> *R. Muther*, Die deutsche Bücherillustration der Gotik und Frührenaissance. München und Leipzig 1884.

<sup>3)</sup> *M. Lehrs*, Geschichte und kritischer Katalog des deutschen, niederländischen und französischen Kupferstichs im XV. Jahrhundert. I. II. Wien 1908 (mit Atlas). — Publikationen der *Internationalen Chalkographischen Gesellschaft*. 1886 bis 1897. — *F. Lippmann*, Der Kupferstich. 3. Aufl. Berlin 1905.



Abb. 406 Buchstabe D vom Meister E. S.

eine Verbindung mit dem Buchdruck ausgeschlossen, der Kupferstich behielt also stets seine selbständige Bedeutung. Einer Abart der Technik entstammen die sogenannten Schrotblätter, deren Druckplatten aus Metall bestehen, das

mit dem Grabstichel des Kupferstechers und mit punzenartigen Instrumenten bearbeitet, dann aber als Hochdruckplatte benutzt wird, so daß die Linien und Punkte der Zeichnung auf dem Papierabdruck weiß erscheinen.

Um die Mitte des Jahrhunderts war die Ausbildung des Kupferstichs schon vorgeschritten, wie das erste datierte Werk, eine Passionsfolge im Berliner Kupferstichkabinett, beweist, deren Geißelung (Abb. 405) die Jahreszahl 1446 trägt. Die Umrisse sind fein und scharf eingegraben, durch kleine Strichelchen und Häkchen wird Schattengebung und Detaillierung angestrebt. Um dieselbe Zeit treten andere Stecher bereits als erkennbare Persönlichkeiten hervor, denen sich bestimmte Gruppen von Arbeiten zuschreiben lassen, so der *Meister der Spielkarten*, der *Meister des hl. Erasmus*, der *Meister der Liebesgärten* u. a., wobei die euphemistische Bezeichnung „Meister“ nicht zu streng genommen werden darf, denn die selbständige Erfindung dieser



Abb. 407 Der Orgelspieler von Israel van Meckenem

Stecher bleibt immerhin noch ziemlich beschränkt, ihre Technik primitiv, ihr ganzer Betrieb handwerksmäßig. Darüber erhebt sich erst der *Meister E. S.*, ein überaus fruchtbarer Kupferstecher von ausgeprägter Eigenart und künstlerischem Sinn<sup>1)</sup>. Er beherrscht als der Erste den Grabstichel so weit, daß er auf eine malerische Gesamtwirkung hinarbeiten vermag; seine schlanken, liebenswürdigen Gestalten sind höchst ausdrucksvoll, Pflanzen und Tiere bildet er meisterhaft nach. Man nimmt an, daß die verhältnismäßig wenigen bezeichneten und zum Teil mit den Jahreszahlen 1465—67 datierten Blätter seiner Hand erst dem Ende seiner Tätigkeit entstammen, so daß diese also um die Mitte des Jahrhunderts beginnen würde. Hauptwerke des Meisters sind eine Anbetung der Könige, Johannes auf Patmos, Madonna im Blumengarten, Maria von Einsiedeln (1466), Christus Salvator (1467), zwei Kartenspiele, ein Alphabet (Abb. 406) u. a.

Wenn der Maler E. S. auch sicher Einwirkungen der niederländischen Kunst erfahren hat, so ist er seinem Wesen nach doch ganz deutsch; das Gebiet seiner Tätigkeit wird heute mit großer Wahrscheinlichkeit an den Oberrhein (Straßburg?) versetzt. Eine andere Gruppe von Stechern steht in weit engerem Zusammenhange

<sup>1)</sup> *M. Geisberg*, Die Anfänge des deutschen Kupferstichs und der Meister E. S. Leipzig 1909 (Meister der Graphik II).

mit der flandrischen und der holländischen Kunst des 15. Jahrhunderts und gehört wohl selbst den Niederlanden oder wenigstens dem Niederrhein an. Sie entnehmen ihre Kompositionen den Bildern der niederländischen Maler oder schaffen im besten Falle unter sichtlicher Anregung durch dieses Vorbild kleine Genreszenen aus dem Leben. In dieser Hinsicht als der bedeutendste erscheint *Israel van Meckenem*, ein gegen 1500 in Bocholt tätiger Kupferstecher (Abb. 407), von dem mehr als 560 Blätter bekannt sind<sup>1)</sup>. Den Stil der Holländer, etwa Ouwaters oder Geertgens tot St. Jans, imitiert der *Meister J. A.* (mit dem Zeichen des Weberschiffchens), der, wie die Beischrift auf manchen Blättern, „Zwoll“, andeutet, aus Zwolle stammte oder daselbst tätig war. Diese und andere Meister haben die Technik der Stecherkunst mannigfach gefördert, sind als Künstler und in der Erfindung ihrer Kompositionen aber mehr oder weniger abhängig; die große Zahl von Kopien, welche uns unter ihren Arbeiten immer wieder begegnen, beweist den vorwiegend gewerbsmäßigen Charakter ihrer Tätigkeit. Im Sinne des Meisters E. S. schufen nur die großen oberdeutschen Maler weiter, die den Kupferstich zu freier künstlerischer Höhe erhoben, vor allem *Schongauer* und *Dürer*.

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

Der handwerkliche Betrieb ist auch für die deutsche Malerei des 15. Jahrhunderts durchaus die Regel gewesen und hat ihre ganze Entwicklung überwiegend beeinflusst. Daher der gänzlich verschiedene Eindruck ihrer Geschichte, etwa verglichen mit der Malerei der Niederlande, die ja politisch genommen damals auch zu Deutschland gehörten! Unter der Gunst der Verhältnisse, in der Pflege reicher, prachtliebender Fürsten und eines glänzenden materiellen Aufschwungs in den beweglichen Handelsstädten tritt die niederländische Malkunst wie ein Phänomen aus dem Dunkel der Zeiten plötzlich hervor, gleich im Anfang unübertrefflich vollendet, glänzend und reich. Ihre Geschichte verläuft bei allem Reichtum an lokaler Sonderentwicklung einheitlich und gewissermaßen folgerichtig. Wenig später beginnen die ersten Regungen einer neuen Kunstanschauung auch in der



Abb. 408 Schmerzensmann von Meister Francke (Nach Schlie)

<sup>1)</sup> *M. Geisberg*, Der Meister der Berliner Passion und Israel von Meckenem. Straßburg 1901. — Verzeichnis der Kupferstiche des J. v. M. Straßburg 1905.

<sup>2)</sup> *H. Janitschek*, Geschichte der deutschen Malerei. Berlin 1890. — *E. Heidrich*, Die altdeutsche Malerei. 200 Nachbildungen mit geschichtl. Einführung und Erläuterungen. Jena 1909.

deutschen Malerei, aber hier und da verstreut, wie einzeln aufschießende Keime und Sprößlinge. Aus dem Zwielficht der lokalen Kunstübung tauchen vereinzelt Werke auf, die ein Streben nach Überwindung der gotischen Tradition durch selbständiges Studium der Natur verraten. Zuweilen hat die Gunst des Zufalls uns selbst den Namen eines solchen nach Neuem ringenden Malers erhalten, wie den jenes hamburgischen *Meisters Francke*, der seit 1424 den Altar der Bruderschaft der Englandfahrer für die Johanneskirche malte, von welchem sich neun Tafeln im Museum zu Schwerin,



Abb. 409 Aus dem Flügelaltar des Lukas Moser zu Tiefenbronn  
(Nach Photographie Dr. F. Stödtner, Berlin)

eine meisterhafte Darstellung des „Schmerzensmannes“ im Hamburger Museum (Abb. 408), sowie eine Wiederholung dieser Darstellung in Leipzig erhalten<sup>1)</sup>. Die Gesamtwirkung dieser Bilder ist noch ganz flächenhaft, teppichartig, aber von wunderbarer Kraft der Farbe, und das Streben nach dem Ausdruck des Schmerzes und leidenschaftlicher Erregung wirkt ergreifend, obwohl es noch leicht ins Karikierte umschlägt. Spuren einer zusammenhängenden, wenigstens einige Jahrzehnte umfassenden Entwicklung begegnen uns nur im äußersten Südwesten des deutschen Volksgebiets, im „Alemannenwinkel“ am Oberrhein. Hier strömten freilich schon längst internationale Elemente genug zusammen: italienische zunächst und burgundisch-französische und von diesen vermittelt auch niederländische; die Konzilien von Konstanz (1414 bis 1418) und Basel (1431—49) aber brachten diesen Städten materielles Gedeihen und eine glänzende Vereinigung der Leute von Geist und Geschmack aus

ganz Westeuropa, in ihrem Gefolge gewiß auch nicht die schlechtesten Künstler der Zeit. Schätzte doch der Chronist des Konstanzer Konzils, Ulrich von Richenthal, die Zahl der dort zusammengekommenen Handwerksmeister und Händler, die Künstler mit inbegriffen, auf mehr als 1400! Die spärlich überlieferten Lebensdaten oberrheinischer Maler aber weisen schon früh auf enge Beziehungen zur burgundisch-niederländischen Kunst. *Hans von Hagenau* war 1404, *Hans Witz* (*Witzinger*?) von Konstanz 1402 in Frankreich tätig; letzterer steht auch 1424—25 in Diensten des Herzogs von Burgund, während er vorher 1412—18 in Konstanz, später 1448 in Basel, also den Konzilstädten, nachweisbar ist.

<sup>1)</sup> *F. Schlie*, Der Hamburger Meister vom Jahre 1435. Lübeck, o. J. (Lichtdrucktafeln). — *A. Lichtwark*, Meister Francke. Hamburg 1899.

Als einen Sprößling dieser „Konzilskunst“ faßt die moderne Forschung<sup>1)</sup> auch jenes Werk des *Lukas Moser*, Malers zu Weil, mit der Jahreszahl 1431 (nach anderer Lesart 1451?) auf, den *Magdalenenaltar* in der Kirche zu Tiefenbronn bei Pforzheim<sup>2)</sup>, der seiner Form nach so charakteristisch zwischen dem italienischen Typus der einheitlichen Altartafel (Ancona, vgl. S. 154) und dem nordischen Flügelaltar in der Mitte steht. Seine Bilder zeigen eine merkwürdig selbständige Aufnahme des niederländischen Realismus, namentlich in der Landschaft und in der Raumschilderung. Die Szenen aus der Legende der hl. Magdalena und des Lazarus enthalten die Darstellung einer Meerfahrt (Abb. 409), die auf wirklicher Beobachtung beruht.

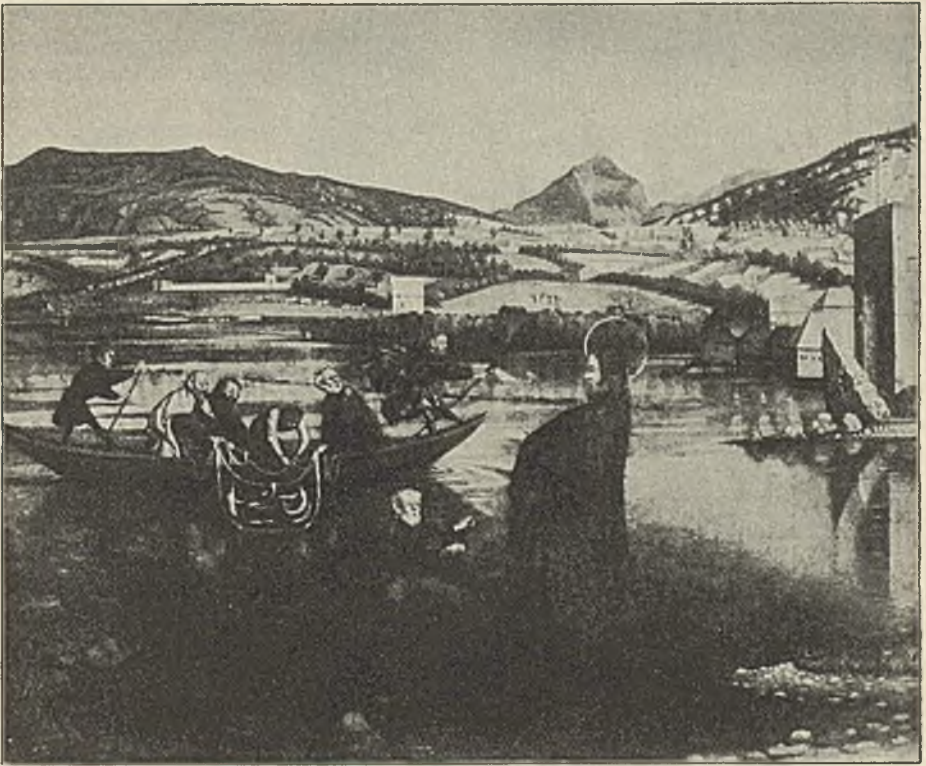


Abb. 410 Fischzug Petri von Konrad Witz  
(Nach Photographie Dr. F. Stödtner, Berlin)

ebenso wie die Gruppe der in einem Tempelvorbau schlafenden Heiligen. Das „Gastmahl im Hause des Lazarus“ im Giebelfelde des Altarschreins ist eine stimmungsvolle Idylle, der es an stillebenartig gegebenen Einzelzügen, wie der ruhende Hund, das Kühschaff mit den Weinkannen, nicht fehlt. Die Gestalten sind bei noch mangelhafter Körperzeichnung individuell und ausdrucksvoll, die Behandlung der Gewänder ohne schematische Fältelung im ganzen natürlich und ansprechend. Eine kunstgeschichtlich noch bedeutsamere Erscheinung ist der

<sup>1)</sup> *D. Burckhardt*, Das Werk des Konrad Witz. Basel 1901. Festschrift. — *A. Schmarsow*, Die oberrheinische Malerei und ihre Nachbarn. Leipzig 1903 (Abh. d. sächs. Gesellsch. d. Wissensch.).

<sup>2)</sup> Lichtdrucke von der Kunsthist. Gesellschaft für photogr. Publikationen, Jahrgang V, 1899.

Maler *Konrad Witz*, ein Sohn des genannten *Hans Witz*, mit dem zusammen er seine Jugend wohl in Frankreich verlebte; 1418—26 ist er in Konstanz, bis 1431 etwa im schwäbischen Rottweil nachweisbar, 1434 wird er in die Zunft zu Basel aufgenommen. Sein letztes beglaubigtes Werk ist ein 1444 für den Bischof von Genf vollendeter Altar, von dem sich zwei beiderseitig bemalte Breitflügel im Musée



Abb. 411 Madonna im Rosenbag von Martin Schongauer

(Abb. 410) in Genf eine völlig naturgetreue Vedute des Genfer Sees, in der Heiligen Familie (Neapel) ein Blick ins Innere des Baseler Münsters gegeben ist. Die lauschige Hallenperspektive in dem Straßburger Bilde mit den sitzenden, von bauchigen Faltenmassen umgebenen Gestalten der Heiligen

<sup>1)</sup> Lichtdrucke von der Kunsthist. Gesellschaft für photogr. Publikationen, Jahrgang 1903.

archéologique daselbst erhalten haben. Teile eines anderen Altars befinden sich in der Kunstsammlung zu Basel und auf Schloß Kreuzenstein, einzelne Tafeln in den Museen von Berlin, Neapel und Straßburg<sup>1)</sup>. Auch die Entwürfe zu dem besten, aus der Sammlung Weigel-Felix nach Amerika gelangten Exemplar der Biblia Pauperum (vgl. S. 424) werden ihm mit großer Wahrscheinlichkeit zugeschrieben. Die Gestalten des Konrad Witz, gleichfalls noch ohne rechte Proportion, sind doch von packender Lebendigkeit und echtem Gefühlsausdruck; sie stehen zum Teil noch vor Goldbrokatgrunde, sind aber ebenso häufig in eine landschaftliche oder Architekturperspektive hineingesetzt, die bei aller Unvollkommenheit einen Raumeindruck von schlagender Überzeugungskraft hervorruft; Lichteinfall und Schlagschatten sind sorgfältig beobachtet. Am überraschendsten wirkt es, daß auf dem Fischzug Petri

Katharina und Magdalena wird durch den miniaturhaft feinen Ausblick auf eine Straßenszenerie von köstlicher Frische abgeschlossen. So vereinigen sich statuarische Mächtigkeit der Gestaltenbildung mit zarter Beseelung, malerisch-koloristische Meisterschaft mit virtuoser Zierlichkeit der Ausführung in den Werken dieses Meisters, der ungeachtet aller Anklänge an niederländische Kunstweise — namentlich an den *Meister von Flémalle* (vgl. S. 378f.) — sein originelles



Abb. 412 Der Marktbauer Kupferstich von Martin Schongauer

Gepräge bewahrt. Vielleicht war er nur einer von vielen ähnlichen Übergangskünstlern, deren Werke den Bilderstürmern der Reformationszeit nicht so glücklich entgangen sind; einzelne versprengte Reste, wie der hl. Georg im Baseler Museum oder die Einsiedler Antonius und Paulus (1445) in der Galerie zu Donaueschingen reichen bei aller Schönheit des landschaftlichen in der energischen Betonung der neuen Bildelemente an Konrad Witz nicht heran. Daß aber diese international angehauchte Bodenseekunst auch jenseits der Alpen Beifall fand, scheint das Fresko der Verkündigung in S. Maria di Castello zu Genua zu beweisen, das ein Maler *Justus d'Allamagna*, wahrscheinlich aus Ravensburg am Bodensee, 1451 geschaffen hat.



Die oberrheinische Kunst blieb auch in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts von Bedeutung: insbesondere steht Basel — seit 1460 Universitätsstadt — im Mittelpunkt der Buchillustration, für die der Holzschnitt jetzt an erste Stelle tritt. Vom Oberrhein stammt anscheinend der erste künstlerisch bedeutsame Kupferstecher, der *Spielkartenmeister* (vgl. S. 426), der *Meister E. S.* ist sicher ein Elsässer, wahrscheinlich ein Straßburger (vgl. S. 426), und dem Elsaß gehört auch der



Abb. 413 Kreuztragung Christi Kupferstich von Martin Schongauer

größte Meister des Kupferstichs in dieser Epoche an, der eben dadurch weitreichenden Einfluß auf die Kunst der Zeitgenossen ausgeübt hat: *Martin Schongauer*. Aus einer Augsburger Goldschmiedsfamilie stammend, aber in Kolmar bald nach 1445 geboren, blieb er dort als Maler und Kupferstecher ansässig und starb 1491. Als sein Lehrer in der Malerei wird *Kaspar Isenmann* († 1466) betrachtet, dessen Passionsaltar im Museum zu Kolmar den Realismus zur Burleske verzerrt zeigt. Wichtig ist, daß Schongauer auf seiner Wanderschaft offenbar den unmittelbaren Eindruck der niederländischen Kunst empfing.

So beherrscht der Stil Rogiers van der Weyden seine erste Schaffensperiode, insbesondere die 1473 für die Martinskirche gemalte *Madonna im Rosenhag* (Abb. 411), welche die feste Zeichnung und die sichere Klarheit des niederländischen Meisters zwar nicht erreicht, an Wärme des Gefühls und des Kolorits aber ihn übertrifft. Soweit die spärlich erhaltenen Gemälde erkennen lassen, machte sich Schongauer von dem anfänglichen Vorbilde immer mehr frei und schöpfte dafür aus dem Studium der Natur und aus der Tiefe seiner Empfindung. Ein klares Bild seiner inneren Entwicklung gewinnen wir aber nur aus den

Stichen<sup>1)</sup>. Schongauer hat, darin ein unmittelbarer Vorläufer Dürers, den deutschen Kupferstich geistig wie technisch zu künstlerischer Höhe emporgeführt. Wenn bei der Datierung seiner Blätter zunächst die allmähliche Bereicherung der Stichweise und die immer stärkere Betonung malerischer Wirkung als leitendes Merkmal erscheint, so verbindet sich damit doch auch ein steter Fortschritt in der künstlerischen Gestaltung der Stoffe. Diese sind weit überwiegend religiöser Art; das Leben Christi und der Maria, die Apostel und Heiligen hat Schongauer immer wieder dargestellt, aber auch Genreszenen aus dem Leben finden sich: Marktbauern (Abb. 412), raufende Lehrbuben, Tiere u. dgl., ja selbst Goldschmiedsvorlagen, Wappenbilder u. ä. Natürlichkeit und Gefühlstiefe sind die Grundlagen seiner Kunst; in der psychologischen Charakteristik erhebt er sich oft zu erschütternder Größe. Vor dem Häßlichen und Gemeinen schrickt er in der Schilderung der Peiniger Christi nicht zurück, sonst aber paart sich sein reger Natursinn stets mit einem zarten Schönheitsempfinden, das ihn die Grenze einer vornehmen Idealkunst nicht überschreiten läßt. Ein reiches inneres Empfindungsleben drückt sich in seinen Gestalten aus, die an prägnanter Charakteristik wie an harmonischer Abrundung der Form allmählich über alle Schöpfungen der gleichzeitigen Kunst hinauswachsen. Unter den früheren Stichen tritt die Versuchung des hl. Antonius besonders hervor durch die wohlverstandenen ins Ornamentale übergeleitete Phantastik ihrer spukhaften Teufelsgestalten. Die große Kreuztragung, das im Format umfangreichste Blatt der älteren Stecherkunst, ist das Haupt-



Abb. 414 Aus der Wappenfolge des Martin Schongauer

blatt der nun folgenden Zeit, ergreifend durch die innige Kraft des Ausdrucks in den Hauptgestalten. Die Passionsfolge offenbart zuerst den Dramatiker und Seelenschilderer, trotzdem auch hier die äußerliche, von den volkstümlichen Osterspielen entlehnte Art der Charakteristik in den Schergen und Bütteln noch stark hervortritt (Abb. 413). Den vollendeten Stil Schongauers bezeichnen die Folge der klugen und törichten Jungfrauen, die Wappenfolge (Abb. 414), der thronende Christus mit Maria u. a.; zu den spätesten Stichen gehören endlich der Johannes auf Patmos, der große Christus am Kreuz, die Verkündigung, der hl. Michael und andere Blätter, in denen das schöne Ebenmaß der Gestalten, die anmutig-natürliche Haltung, der sanfte, ideale Ausdruck der Köpfe ebenso den abgeklärten Meister verraten, wie die ruhige und gleichmäßige, auf einer kunstvollen Kreuzschraffierung aufgebaute stecherische Wirkung.

Die Schule *Martin Schongauers* lebt nicht nur in den Erzeugnissen der Kolmarer Werkstatt fort, die nach dem Tode des Meisters sein Bruder *Ludwig* weiterführte,

<sup>1)</sup> L'œuvre de Martin Schongauer, publié par Amand Durand. Paris 1881 (Heliogravüren). Vgl. *H. Wendland*, Martin Schongauer als Kupferstecher. Berlin 1907.

sondern auch in zahlreichen Bildern, Stichen und Holzschnitten elsässischen und weiterhin allgemein oberrheinischen Ursprungs. Am Mittelrhein begegnet sie einerseits der kölnisch-niederländischen Richtung und andererseits der Tätigkeit



Abb. 415 Anbetung der Könige vom Meister der Darmstädter Passion  
(Nach Photographie Hanfstaengl)

fränkischer Meister: der Altar von Seligenstadt im Darmstädter Museum ist das Werk eines Nördlinger Malers *Berthold* um 1420, dessen Identität mit dem gleichzeitigen Nürnberger Meister wenigstens vermutet werden darf<sup>1)</sup>. Vor allem aber entwickelt die mittelrheinische Malerei mit Frankfurt a. M., Aschaffenburg und Mainz als Mittelpunkten, frühzeitige Ansätze zur Ausbildung eines malerischen, auf Beobachtung der Lichtwirkung und des Helldunkels begründeten Stils. Der um die Mitte des Jahrhunderts tätige *Meister der Passionsfolge* in der Galerie zu Darmstadt und eines Altarwerks in Berlin (Abb. 415) ist hierfür besonders charakteristisch; er hat offenbar bei der Eyckschule und dem Meister von Flémalle gelernt. Vor allem aber gehört hierher der *Meister des Hausbuchs* oder *des Amsterdamer Kabinetts*, so benannt zunächst nach seinen Zeichnungen im sogen. Hausbuch der Sammlung des Fürsten von Waldburg Wolfegg<sup>2)</sup> resp. nach seinen zufällig im Kupferstichkabinett zu Amsterdam zahlreich erhaltenen, sonst überaus

<sup>1)</sup> *F. Back*, Mittelrheinische Kunst. Beiträge z. Gesch. d. Malerei im 14. u. 15. Jahrh. Frankfurt a. M. 1909. Vgl. *H. Thode*, Die Malerei am Mittelrhein im 15. Jahrh. Jahrb. der Kgl. preuß. Kunstsammlungen 1900, S. 59 ff.

<sup>2)</sup> Mittelalterliches Hausbuch. Bilderhandschrift des 15. Jahrh., herausgegeben von A. Essenwein. Frankfurt a. M. 1887.

seltenen Stichen<sup>1)</sup>. Er zeigt sich darin als ein bedeutender Künstler von regem Wirklichkeitssinn, aber auch reicher Phantasie, höchst selbständig und frei, ebenso keck wie anmutig. Die zart und weich behandelten Drucke scheinen nicht mehr mit dem Grabstichel, sondern mit der kalten oder Schneidenadel hergestellt zu sein (Abb. 416). Derselbe Künstler ist nun auch als Maler erwiesen; eine Folge von Bildern aus dem Marienleben (1505, Galerie zu Mainz), ein Christus am Kreuz (Darmstadt), ein Kalvarienberg (Städt. Museum zu Freiburg), eine Beweinung (Dresden) und eine Auferstehung Christi (Sigmaringen) müssen ihm zugeschrieben werden. Nicht so originell und bahnbrechend wie in seinen Radierungen vertritt er auch in den Gemälden durchaus die dem Mittelrhein eigene Richtung aufs Malerische und hat darin schulbildend gewirkt.

Sein Leben (nachweisbar ist er 1476 bis 1505), das ihn offenbar in Beziehung zu sehr verschiedenen Kunstkreisen brachte, ebenso wie die Chronologie seiner Werke<sup>2)</sup> ist noch hypothetisch; als künstlerische Persönlichkeit gehört er jedenfalls zu den bedeutendsten Erscheinungen des 15. Jahrhunderts.

Am Niederrhein bleibt Köln der Mittelpunkt alles künstlerischen Schaffens: in der Buchillustration hauptsächlich durch die Holzschnitte der Kölner Bibel, die

um 1480 bei Heinrich Quentel erschien, im Kupferstich durch den graziösen *Meister P. P. W.*, dessen großes Tableau des „Schweizerkrieges“ — des unglücklichen Feldzuges Kaiser Maximilians im Jahre 1499 gegen die Schweiz — die umfangreichste Leistung des deutschen Kupferstiches ist. Der Hauptmeister der kölnischen



Abb. 416 Kartenspieler Kupferstich vom Meister des Hausbuchs

<sup>1)</sup> *M. Lehrs*, Der Meister des Amsterdamer Kabinetts. Publikation der Internationalen Chalkogr. Gesellschaft 1893/94. Neuerdings glaubt man ihm auch Zeichnungen für den Holzschnitt zuweisen zu können, vgl. *E. Flechsig* in Monatshefte f. Kunstwissensch. IV, S. 95 ff. Über seine Gemälde u. Zeichnungen vgl. *E. Flechsig* in Zeitschr. f. bild. Kunst, N. F. VIII, S. 72. — *M. Lehrs* im Jahrb. d. pr. Kunstsammlungen XX, S. 173 f. — *W. Valentiner*, ebenda XXIV, S. 291. — *W. Storck* in Monatsh. f. Kunstwissensch. II, S. 264.

<sup>2)</sup> Vgl. *C. Glaser* und *L. Baer* in Monatshefte f. Kunstwissensch. III, S. 145 ff., 408 ff.

Malerei<sup>1)</sup> dieser Epoche, *Stephan Lochner*, stammt vom Oberrhein: aus Meersburg am Bodensee wanderte er gegen 1442 in der rheinischen Kapitale ein († 1452; vgl. Bd. II., S. 442 f.). Lochner und seine Schule vertreten, trotz mancher niederländischer Einflüsse, also noch eine bodenwüchsige Kunst. Bald darauf aber schlug infolge der engen Beziehungen, welche der rege Verkehr auf der Völkerstraße des Rheins knüpfte, der niederländische Realismus in der kölnischen Malerei feste Wurzeln; sicherlich haben viele Künstler der nun folgenden reichen Entwicklung, die sich bis weit ins 16. Jahrhundert hineinzieht, in den Niederlanden studiert oder stammen wohl selbst von dort. Wir kennen sie nicht mit Namen und müssen sie nach gewissen Hauptwerken bezeichnen. So den *Meister des Marienlebens* nach einer Serie von Bildern dieses Inhalts in der Münchener Pinakothek (Abb. 417); er schließt sich Rogier van der Weyden und Dirk Bouts aufs engste an, aber die sanfte, weibliche Empfindsamkeit der älteren Kölner Typen klingt in seinen Bildern noch nach, und den Goldgrund behält er auch in der Landschaft bei. Sein frühestes datiertes Werk (1463) ist ein Altar in der Kirche zu Linz a. Rh., sein letztes (1480) eine Kreuzabnahme im Museum zu Köln. Die Vergleichung von Bildern, wie der *Madonna im Blumenhag* (Berlin), mit den gleichen Darstellungen der älteren Kölner Meister zeigt am besten, was die Malerei bei dieser Wandlung gewonnen und



Abb. 417 Vermählung der Maria vom Meister des Marienlebens (Nach Photographie Bruckmann)

was sie verloren hatte. Verwandt, aber schwächer, ist der *Meister der Lyversbergschen Passion* und der *Meister der Verherrlichung Mariä* (um 1460—80), der sich bemüht,

<sup>1)</sup> L. Scheibler u. C. Aldenhoven, *Geschichte der Kölner Malerschule*. Lübeck 1902. (Mit Atlas.)

noch mehr von dem Stil der Lochnerschule zu bewahren. Ein strammer Realist auf eigene Faust ist der *Meister v. St. Severin*, nach seiner aus St. Severin zu Köln stammenden Anbetung der Könige und anderen Arbeiten für diese Kirche



Abb. 418 Mittelbild des Bartholomäusaltars zu München  
(Nach Photographie Bruckmann)

genannt. Charakteristisch für ihn sind die langgezogenen, abschreckend häßlichen Köpfe, aber auch die feinere Durchbildung der Landschaft, welcher der natürlich blaue Himmel nicht mehr fehlt. Bereits dem Übergange zum 16. Jahrhundert gehört der *Meister der heiligen Sippen* an (nachweisbar zwischen 1486 bis 1518). Seine hellen, klaren Farben, mit einer gewissen Vorliebe für rosige Töne, die reich gemusterten Stoffe, die feinen Details in der Landschaft bezeugen die Schulung dieses Malers durch die späteren Niederländer, zu denen er vielleicht auch seiner Geburt nach gehört. Der etwa gleichzeitige *Meister des Bartholomäusaltars* (München) resp. *des Thomasaltars* (Köln), dessen erhaltene Gemälde alle der Zeit nach 1500 angehören, ist ein Manierist, bei dem die alte kölnische Empfindsamkeit unter dem Einfluß der niederländischen Formenscharfe, vielleicht auch in archaisierendem Bestreben, ins Überzierliche und Kokette umgeschlagen ist, so daß seine Gestalten in Haltung, Kopfbildung und Faltenbehandlung gleich unnatürlich und sentimental erscheinen (Abb. 418). Aber seine heiter leuchtenden, emallartig verschmolzenen Farben, die virtuose Weichheit seines Fleischtönen bezeugen ihn auch als ein koloristisches Talent, das nur mit seinem gotischen Formempfinden sich in dem Realismus der Zeit nicht zurecht fand.

In Westfalen, dem Ursprungslande der ältesten erhaltenen Tafelgemälde in Deutschland, führte schon die Nachbarschaft frühzeitig engere Beziehungen zu

der niederländischen Malerei herbei. Der bedeutendste Maler dieser Epoche, der *Meister von Liesborn* (Reste eines Altarwerks von 1465 in London, Münster und Hamm), wahrt sich aber neben gewissenhaftem Naturstudium noch viel von der idealen Anmut eines Stephan Lochner. Derber und rücksichtsloser ist der Realismus anderer westfälischer Meister, wie *Johann Körbecke* aus Münster, *Gert van Lon* aus Geseke, auf die sich verschiedene Werke im Museum zu Münster zurückführen lassen<sup>1)</sup>.

Die bedeutendste Schule Oberdeutschlands, die schwäbische, hat zum Teil schon vor Schongauer, der ihr seiner Abstammung nach ja gleichfalls zugehört, ihre Eigenart entfaltet<sup>2)</sup>. Maßgebend dafür war in erster Reihe die enge Verbindung mit der Holzschnitzkunst, wie sie die in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts aufkommenden polychromen Holzschnitzaltäre bedingten. Maler und Holzschnitzer waren eng verbunden, die Gemälde auf den Flügeln und die Holzschnitzfiguren im Inneren des Schreins kamen neben- und miteinander zur Wirkung und bedingten sich in ihrem Stil gegenseitig. Die Holzbildwerke gingen nicht so sehr auf Reinheit und Größe der plastischen Form aus als auf malerische Wirkung mit Hilfe von Färbung und Vergoldung. Die Gemälde auf den Flügeln nahmen ihrerseits den Charakter des Holzbildwerks an, nicht bloß indem sie allgemein die plastische Schärfe und Rundung der Gestalten als ihr Ziel festhielten, sondern auch in ganz spezieller Nachahmung der knorrigen, knittrigen Gewandbehandlung, wie sie die Technik des Schnitzmessers bedingte. Denn langzügige, weiche Falten läßt das Holzmaterial schlecht zu wegen des Ausschlitzens der Späne, das durch scharfe, kurze Querschnitte eher vermieden wird.

Dieser Stileinfluß, von dem die Gemälde des *Lukas Moser* noch frei sind (vgl. S. 429), tritt fühlbar bereits in dem Hochaltar derselben Kirche zu Tiefenbronn hervor, den 1469 *Hans Schüchlin* von Ulm († 1505) in Auftrag erhielt<sup>3)</sup>. Doch ist auch Schüchlin, dessen persönlicher Kunstcharakter allein nach diesem Werke sich schwer feststellen läßt, nicht der älteste Ulmer Maler von Bedeutung. Vielmehr zeigen die Flügel eines von *Hans Multscher*, Bürger zu Ulm, 1437 gemalten Altars im Berliner Museum, daß schon vor der Mitte des Jahrhunderts die Kunst in Ulm einen Aufschwung über das Handwerksmäßige hinaus genommen hatte. Multscher<sup>4)</sup> bezeichnet insofern noch ein Übergangsstadium, ähnlich dem des *Lukas Moser*, als er den gemusterten Goldgrund für seine Malereien beibehält, doch ist die Raumgestaltung bereits richtig durchdacht und wie alles Beiwerk mit treuem Studium der Wirklichkeit gemalt. Die hageren, etwas trockenen Gestalten sind mit warmem seelischen Leben erfüllt, wirken aber im Vergleich mit Konrad Witz oder vollends den niederländischen Meistern derb und im Ausdruck des Affekts beinahe grimassenhaft. Derselbe *Multscher* wird urkundlich als „Tafelmeister“ des 1458 vollendeten Altarwerks in der Pfarrkirche zu Sterzing in Tirol<sup>5)</sup> genannt und ist auch sonst von 1427—67 als Bildhauer in Stein und Holz und als Maler in Ulm nachweisbar. Dürfen wir ihn selbst als den Verfertiger auch der Flügelbilder des Sterzinger Altars (Abb. 419) betrachten, so würden diese im Vergleich mit den Berliner Tafeln wieder einen sehr großen Fortschritt bezeichnen, den der Künstler in diesen zwanzig Jahren gemacht

<sup>1)</sup> *F. Koch*, Beitrag zur Geschichte der altwestfälischen Malerei in der zweiten Hälfte des 15. Jahrh. Münster 1899.

<sup>2)</sup> *F. v. Reber*, Die Stilentwicklung der schwäbischen Tafelmalerei im 14. und 15. Jahrh. (Sitzungsber. d. bayer. Akademie d. Wissenschaften.)

<sup>3)</sup> *F. Haack*, Hans Schüchlin, der Schöpfer des Tiefenbronner Hochaltars. Straßburg 1905.

<sup>4)</sup> *F. Stadler*, Hans Multscher und seine Werkstatt. Straßburg 1907.

<sup>5)</sup> *F. v. Reber*, Hans Multscher von Ulm. (Sitzungsber. d. bayer. Akademie d. Wissenschaften 1898.) Photogr. von der kunsthist. Gesellschaft für photogr. Publikationen. IV. Jahrg. 1898.

hätte. Fast in der Art Rogiers van der Weyden ist hier schon eine ruhige, klare Bildwirkung, eine harmonisch abgewogene Schönheit angestrebt, die einen Teil des realistischen Überschwangs bereits wieder aufgegeben hat. Es bleibt bemerkenswert, daß die Stilstufe des gemusterten Goldgrundes trotz der ausführlichen Architektur- und Landschaftsschilderung auch hier noch nicht überwunden ist. Eine



Abb. 419 Geburt Christi vom Altar des Hans Multscher

dritte Generation der Ulmer Schule vertritt *Bartholme Zeitblom* (etwa 1450—1521), Schüchlin's Schüler und Schwiegersohn<sup>1)</sup>. Die edle Ruhe und Einfachheit der Gestaltenbildung, der lyrische Zug der Empfindung und der spezifisch alemannische

<sup>1)</sup> *M. Bach*, Barth. Zeitblom. Württemberg. Vierteljahrshefte 1881, S. 104 ff., und Studien zur Gesch. der Ulmer Malerschule. Zeitschr. f. bild. Kunst, N. F. IV., S. 123 ff.



Kopftypus mit den schmalen Wangen und dem stark hervortretenden Nasenrücken erscheinen bei ihm ganz besonders ausgeprägt (Abb. 420). Von seinen vielfach bestrittenen Werken bezeichnen die Altarflügel aus Eschach (1496, teils



Abb. 420 Darstellung im Tempel  
vom Heerberger Altar des Bartholme Zeitblom  
(Nach Photographie Hoesfle, Augsburg)

in Stuttgart, teils in Berlin) und Heerberg (1497, Stuttgart) den Höhepunkt seines Stils. Die Bilder aus der Legende des hl. Valentinian (Augsburg) und die Beweinung Christi (Nürnberg) gehören gleichfalls, namentlich durch die milde Abgeklärtheit des Kolorits, zu seinen reifsten Leistungen, zeigen aber auch in dem Mangel an dramatischer Bewegung die Grenzen seines Könnens, welche zugleich der ganzen schwäbischen Schule gesteckt sind. Manche hervorragende Werke dieser Zeit und Richtung, wie der große Altar in Blaubeuren (1494–96), die Altäre von Hausen und Lichtenstern im Stuttgarter Altertums-museum, der Apostelzyklus in der Blasiuskirche zu Kaufbeuren u. a., harren noch ihrer Zuweisung an bestimmte Meister, wie ein solcher z. B. in dem Dominikanermönch *Martin Schwarz* von Rottenburg bisher konstatiert werden konnte.

Diese ganze Entwicklung hat sich ohne notwendigen oder nachweisbaren Zusammenhang mit der niederländischen Malerei des 15. Jahrhunderts vollzogen. Dagegen ist eine Erscheinung wie der wahrscheinlich aus Ulm stammende Hauptmaler von Nördlingen, *Friedrich Herlin* (†1499), ohne direkte Berührung mit den niederländischen Meistern kaum denkbar<sup>1)</sup>. Seine Hauptwerke (ehemaliger Hochaltar aus St. Georg in Nördlingen 1462,

Hochaltar der Jakobskirche in Rothenburg ob der Tauber 1466, Altar der Blasiuskirche zu Bopfingen 1472, der vom Maler selbst 1488 gestiftete Altar in der Stadtgalerie zu Nördlingen) zeigen ihn so völlig im Banne

<sup>1)</sup> *F. Haack*, Friedrich Herlin. Straßburg 1900.

Rogiers van der Weyden und Stephan Lochners, daß er ganze Figuren und Gruppen nach ihnen kopiert. Er ist ein tüchtiger Techniker, aber nur ein mittelmäßiger Künstler. — Ein anderer Ableger der Ulmer Schule, die Malerfamilie der *Strigel* in Memmingen, tritt erst mit *Bernhard Strigel* (1460—1528) bedeutsam hervor, dessen Kunst ihrer ganzen Art nach bereits dem 16. Jahrhundert angehört.

Ein anderer Mittelpunkt der schwäbischen Malerei wurde Augsburg, gewiß nicht erst infolge der dortigen Tätigkeit von Schongauers Bruder *Ludwig* (seit 1479),



Abb. 421 Mittelbild aus der Basilika S Paolo von Hans Holbein d. Ä.  
(Nach Photographie Hoefle, Augsburg)

der dann die Leitung der Kolmarer Werkstatt übernahm. Doch können wir uns von der Kunst der zahlreich mit Namen bekannten Maler in der reichen Handels- und Patrizierstadt kein sicheres Bild machen, erst *Hans Holbein der Ältere* (um 1470—1524) tritt als greifbare Persönlichkeit hervor<sup>1)</sup>. Wer sein Lehrer war, ist unbekannt, sicher hat er aber Schongauersche und niederländische Einflüsse erfahren. Sein frühestes datiertes Werk (1493), zwei Altarflügel aus der Abtei

<sup>1)</sup> C. Glaser, Hans Holbein d. Ältere, Leipzig 1908.

Weingarten im Dom zu Augsburg mit Darstellungen aus dem Marienleben zeigt dies ebenso deutlich wie die etwa gleichzeitige kleine Madonna im Germanischen Museum. Aber auch die persönliche Eigenart des Malers ist darin bereits voll ausgeprägt: frische, lebendige Erfassung der Wirklichkeit, scharfe Charakteristik namentlich älterer, männlicher Köpfe, neben einer ausgeprägten Empfindung für weibliche Anmut und Jugend, volle Wärme und Tiefe des Kolorits und ein Geschick der Anordnung, das auch die im behaglichsten Erzählertone gehaltenen Darstellungen stets übersichtlich und anschaulich gestaltet. Das Jahr 1499 bezeichnet den Beginn der reifen Zeit in dem Schaffen des Künstlers. Damals begann die umfangreiche Tätigkeit Holbeins für das Katharinenkloster in Augsburg, die zu den Meisterbildern der Basiliken von S. Maria Maggiore und S. Paolo führte. Es sind dies für Ablaßzwecke bestellte Darstellungen der betreffenden römischen Kirchen mit den Legenden ihrer Titularheiligen; innerhalb der spätgotischen Umrahmung sind die Szenen frei verteilt, oft mit feiner Berechnung der malerischen Wirkung. Diese tritt z. B. in der entzückend lebendigen Rückenfigur der zuhörenden Frau im Mittelpunkte des Paulusbildes (Abb. 421) besonders packend hervor. — Dazwischen fallen drei größere Passionsfolgen: eine für die Dominikanerkirche in Frankfurt a. M. gemalte (1501, jetzt im Städelschen Institut), eine zweite auf den Außenflügeln eines Altars aus Kaisheim (1502, in der Münchener Pinakothek), eine dritte, nur grau in grau mit Angabe des Fleischtons gemalte, in der Galerie zu Donaueschingen. Bei der Ausführung dieser umfangreichen Werke sind Gehilfen mitbeteiligt gewesen; in den Kompositionen laufen Flüchtigkeiten mit unter, aber die Gemälde sind im ganzen höchst charakteristisch für Holbein. Sein beweglicher, dem Leben zugewandter Geist läßt ihn auch hier mehr aus der Beobachtung als aus der Phantasie schöpfen: daher die offenbar enge Anlehnung an das geistliche Schauspiel, mit seinem drastischen Ton der Erzählung, seinen burlesken Gestalten, mit dem Reichtum an Episoden und Nebenfiguren. Geradezu unerschöpflich ist Holbein in der Verwendung scharf erfaßter, wenn auch meist übertrieben wiedergegebener Charakterköpfe aus dem bürgerlichen Leben, wie er sie nach Ausweis seines Skizzenbuches unmittelbar seiner Augsburger Umgebung zu entnehmen pflegte<sup>1)</sup>. Mit der bescheidensten Technik, meist in Silberstiftzeichnung, ist auf diesen Blättern eine packende Energie des Ausdrucks und eine Breite der malerischen Wirkung erreicht, wie sie kein gleichzeitiger Künstler aufzuweisen hat (Abb. 422). Dies ist die Grundlage, auf der sich die deutsche Porträtkunst des 16. Jahrhunderts, insbesondere die seines Sohnes Hans Holbein, so schön entwickeln sollte. Das Motivbild für den Bürgermeister Ulrich Schwarz (1508, Sammlung Stetten in Augsburg) ist ein erstes Zeugnis der von Holbein zuerst erreichten, über das Spießige und Scharfkantige hinausgehenden volleren Lebenswahrheit. Auch in den Darstellungen zweier Altarflügel aus dem Katharinenkloster vom Jahre 1512 (Augsburger Galerie) überwiegt bereits das Menschlich-Persönliche über die Eindrücke aus dem Passionsschauspiel, namentlich in der tragisch erschütternden Kreuzigung Petri; in der von feinem persönlichen Reiz belebten Gruppe der Anna selbdritt halten die Madonna und ihre Mutter, auf einer Steinbank thronend, das blühende Kind zwischen sich: eine auch formal zu hoher Vollendung abgeklärte Komposition. Es will wenig besagen, daß in diesen Tafeln und den meisten folgenden die Architektur- und Ornamentformen der italienischen Renaissance auftreten: ausschlaggebend ist der Renaissancegeist, den die neue, würdigere und freiere Auffassung der Menschengestalt in allen diesen Bildern predigt. Ob eine Reise nach Italien, ob die häufigere Gelegenheit

<sup>1)</sup> *E. His*, Hans Holbein d. Ä. Feder- und Silberstiftzeichnungen. Nürnberg, o. J. (Lichtdrucke). — *A. Woltmann*, H. H. s. d. Ä. Silberzeichnungen im Kgl. Museum zu Berlin. Nürnberg, o. J. (Lichtdrucke.)

zum Studium italienischer Kunstwerke in dem reichen und prachtliebenden Augsburgselbst, ob endlich gar der Einfluß des genialen, aufstrebenden Sohnes und anderer jüngerer Zeitgenossen, wie Hans Burgkmair, den alternden Meister auf solche neue, frische Bahnen geführt haben, wir wissen es nicht. Jedenfalls erhebt sich Holbein in seinen letzten Werken mit wachsender Sicherheit zur Höhe vollendeter Schönheit. Der Sebastiansaltar von 1516 in der Münchener Pinakothek zeigt auf der Mitteltafel das Martyrium des Heiligen in fein abgewogener Komposition von maßvoller Realistik, auf den Flügeln außen die Verkündigung, innen die Einzelgestalten der hl. Barbara und Elisabeth (Abb. 423). Namentlich die Flügelbilder sind von überraschender Schönheit, edel und groß in der Gestaltenbildung, das Kolorit in einem mild leuchtenden Goldton zusammenklingend. Das architektonisch-ornamentale Beiwerk ist streng im Charakter der oberitalienischen Renaissance gehalten, der auch der große triumphbogenartige Aufbau im Brunnen des Lebens (1519, im Besitz des Königs von Portugal) seine Motive entlehnt. Im Vordergrund dieses Bildes ist die Madonna mit zahlreichen weiblichen Heiligen zu einer anmutigen *Sacra conversazione* vereinigt.

Merkwürdigerweise vermochte ein Maler von dem Können und dem entwickelten Renaissancegeschmack



Abb. 422 Zeichnung von Hans Holbein d. Ä.

des älteren Holbein in Augsburg nicht zu sicherer Stellung zu gelangen. Ohne daß wir die Ursache erführen, sehen wir ihn gerade am Schlusse seines Lebens in Not und Bedrängnis, so daß er sogar zur Auswanderung ins Elsaß genötigt war. So verlor Augsburg, das einigen mittelmäßigen Durchschnittsmalern, wie *Toman Burgkmair* († vor 1523), *Gumpold Giltlinger* († 1522) und dem Monogrammisten *L. F.* (*Leo Frass?*), doch ausreichenden Verdienst gewährt zu haben scheint, das Anrecht auf die Kunst seines größten Sohnes, des jüngeren Holbein, der mit dem Vater in die Fremde zog.

Die Berührung mit dem Gegenpol des niederländischen Einflusses, der italienischen Kunst, die sich bei Holbein erst am Schlusse seines Lebens nachhaltig erweist, läßt sich weit früher natürlich in den Gebieten Oberdeutschlands verspüren, die ihrer geographischen Lage zufolge mit Italien in direkte Verbindung

traten, wie Tirol und das salzburgische Land. Die ältere Salzburger Malerei<sup>1)</sup> steht in enger Beziehung zu Schwaben. Einem in Salzburg tätigen



Abb. 423 Hl. Barbara und Hl. Elisabeth von Holbein d. Ä.  
(Nach Photographie Bruckmann)

schwäbischen Maler *Konrad Laib* schreibt man heute das interessante große Kreuzigungsbild von 1449 in der Wiener Galerie zu, das etwa die Stilstufe

<sup>1)</sup> O. Fischer, Die altdeutsche Malerei in Salzburg. Leipzig 1908.

des Sterzinger Altars erreicht. Der führende Meister am Ende des Jahrhunderts ist *Rueland Frueauf* (nachweisbar seit 1471), dessen 1449 vollendetes Altarwerk in Großmain am Untersperg (Abb. 424) mit dem allgemeinen Charakter der schwäbischen Malerei sichtbare Einflüsse der paduanischen Perspektivkunst vereinigt. In Tirol lassen die Werke der Pustertaler Malerschule, wie sie

in Bozen, Brixen<sup>1)</sup>, Neustift, Bruneck erhalten sind, die Entwicklung am deutlichsten verfolgen. In *Michael Pacher* aus Bruneck († 1498) erstand der bedeutendste Künstler, den die deutsche Alpenwelt hervorgebracht hat. Holzschnitzer und Maler zugleich, entwickelt Pacher in seinen Gemälden eine Freiheit des Stils, wie sie unter ähnlichen Voraussetzungen kaum ein anderer oberdeutscher Künstler erreicht hat. Bei aller plastischen Schärfe seiner Formbehandlung verfällt er nie ins Kleinliche; feines Naturgefühl und tiefe Empfindung geben seinen Gestalten individuelle Größe, die in ihrer Art an Mantegna erinnert. Der oberitalienischen Kunst mag Pacher die sichere Kenntnis der Perspektive,



Abb. 424 Der zwölfjährige Jesus im Tempel von Rueland Frueauf  
(Nach Photographie Würthle & Sohn Nachf., Salzburg)

das ausgeprägte Raumgefühl verdanken, das seine Kompositionen charakterisiert. Doch macht er das Gelernte seiner eigensten Naturempfindung dienstbar. Jeder Anklang an die antikisierende Richtung fehlt bei ihm, dagegen hallt in der tiefen Kraft seiner Farbe, in der phantastischen, aber stimmungswahren Landschaft die mächtige Natur seiner Heimat nach.

<sup>1)</sup> *Ch. Baur*, Die Brixener Malerschule des 15. Jahrhunderts. Bozen 1895.

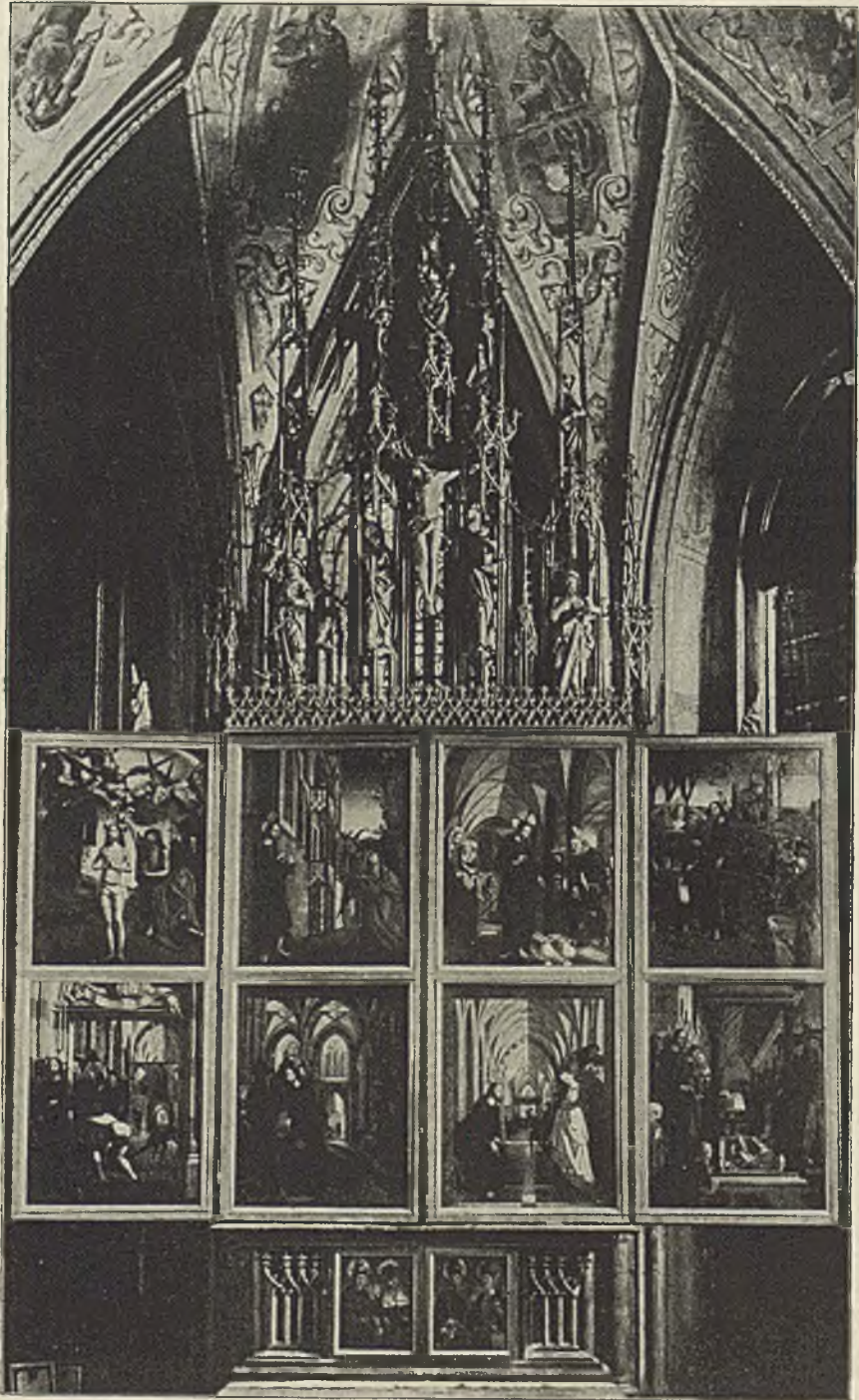


Abb. 425 Gesamtansicht des Altars zu St. Wolfgang von Michael Pacher  
(Nach Photographie Hoefle, Augsburg)

Michael Pachers Hauptwerk ist der Altar zu St. Wolfgang am Wolfgangsee (1479—81)<sup>1)</sup>, mit der geschnitzten Krönung Mariä im Schrein und Gemälden auf den beiden Flügelpaaren (Abb. 425). Von diesen dürfen die Bilder aus dem Leben Mariä auf den Innenflügeln, die Heiligengestalten auf der Rückseite des Altarschreins (1479) und an der Predella als eigenhändige Arbeiten des Meisters gelten<sup>2)</sup>. Sie sind, trotz des auch hier beibehaltenen gemusterten Goldgrundes, durch überraschende Korrektheit der perspektivischen Konstruktion, Sicherheit der Lichtführung und leuchtende Farbenpracht ausgezeichnet. Die Kompositionen, wirkungsvoll zugespitzt, bleiben doch räumlich locker und aufgelichtet (Abb. 426). Die Einzelheiten, namentlich Köpfe

und Hände, sind voll köstlichster Beobachtung und Durchführung. Die herbe Größe von Pachers Charaktergestalten tritt uns auch in den vier Kirchenvätern auf einem aus Brixen stammenden, wahrscheinlich 1491 errichteten Flügelaltar (jetzt in München) entgegen, dessen Rückseite mit Szenen aus der Legende des hl. Wolfgang bemalt ist. Diese Bilder (Abb. 427) rühren wohl von einem Mitarbeiter her, der freilich in der fesselnden Behandlung des Räumlichen dem Meister sehr nahe kommt, im ganzen aber trockener und schematischer und von oberitalienischen Vorbildern abhängiger ist. Ihm werden auch am Altar zu St. Wolfgang die Außenbilder der Innenflügel mit Szenen aus der Geschichte Christi zugeschrieben, während

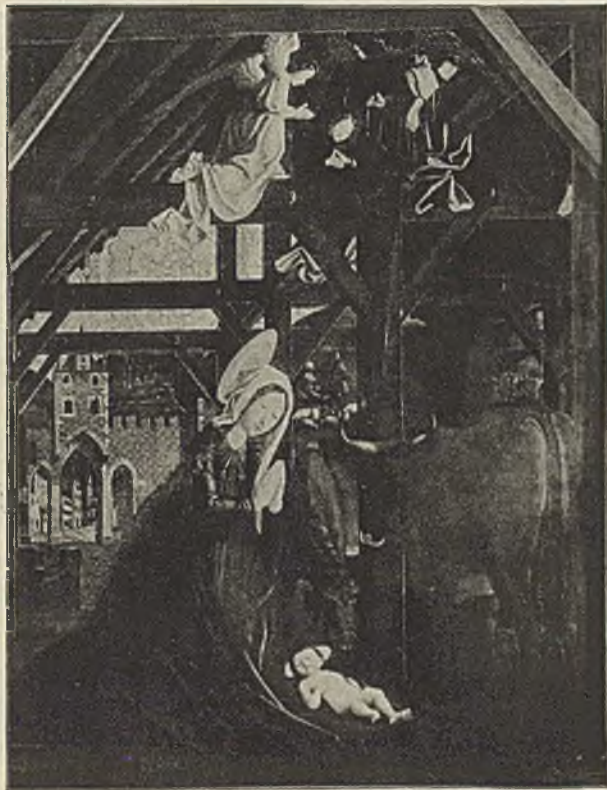


Abb. 426 Geburt Christi von Michael Pacher am Altar zu St. Wolfgang (Nach Photographie Hoefle, Augsburg)

die Malereien der Außenflügel u. a. dem urkundlich nachweisbaren *Friedrich Pacher* gehören dürften. Wie der Altar zu St. Wolfgang nach Umfang und Ausführung das großartigste erhaltene Denkmal deutscher Altarkunst ist, so bedeutet die *Pacherschule*, aus der er hervorging, durch die überragende Persönlichkeit eines genialen Meisters zusammengehalten, einen Höhepunkt der deutschen Malerei zumal in der Behandlung des Raumproblems, das nirgends auf deutschem Boden energischer angepackt und klarer gelöst worden ist als in diesen stillen Alpentälern.

<sup>1)</sup> Reproduktionen in den Werken von *F. Stödtner* u. *F. Wolff*, Michael Pacher. Berlin 1910 und *R. Stiassny*, Das Werk M. Pachers. Wien 1910.

<sup>2)</sup> *W. Mannowsky*, Die Gemälde des Michael Pacher, München 1910. Vgl. auch *H. Semper*, Michael und Friedrich Pacher. Eßlingen a. N. 1911.



Die fränkische Malerschule mit Nürnberg<sup>1)</sup> als einziger Pflegestätte der Kunst läßt im 15. Jahrhundert den Ruhm, welchen ihr *Dürer* bringen sollte, noch nicht voraussehen. Mit Schongauer, Holbein d. Ä., Michael Pacher vermag keiner der Nürnberger Maler an künstlerischer Größe zu wetteifern. Der älteren, noch dem Mittelalter zugewandten Stilphase, wie sie der *Meister des Imhofschen Altars* um 1420 (*Berthold Landauer?*), der *Meister des Bamberger Altars* um 1429 (im Münchener Nationalmuseum), der *Meister des Wolfgangaltars* u. a. vertreten, gesellt sich im *Meister des Tucherschen Altars* der Frauenkirche um 1450 (*Hans Peurl?*) ein Künstler des Übergangs, bei welchem trotz seines echt deutschen, schwerblütigen Charakters auch niederländischer Einfluß in Frage kommen darf. Als der bedeutendste Meister der Schule tritt *Hans Pleydenwurff* († 1472) hervor, dessen Ruf bereits in weite Ferne gedrungen sein muß, wie der 1462 von ihm für die Elisabethkirche zu Breslau vollendete Hochaltar (Bruchstücke einer Kreuzigung, einer Anbetung und Darstellung im Tempel im Museum zu Breslau, eine Kreuzabnahme in Pariser Privatbesitz gelangt) sowie ein Altarbild in der Kirche zu Szczepanow in Galizien beweisen. Eine Kreuzigung aus Bamberg (in der Pinakothek zu München) und die vom Kanonikus Schönborn gestiftete Kreuzigung im Germanischen Museum zu Nürnberg sind Hauptwerke des



Abb. 427 Aus der Legende des hl. Wolfgang aus der Werkstatt Michael Pachers

Meisters. Für seine ernste, individualisierende Auffassung der Passionsszenen wird sich niederländischer Einfluß, insbesondere eine Berührung mit Rogier van der Weyden kaum abweisen lassen. Auch daß Pleydenwurff zuerst unter den Nürnberger Malern als Porträtist hervortritt, in dem trefflichen Bildnis des Kanonikus Schönborn im Germanischen Museum (Abb. 428), weist auf ähnliche Anregungen hin. Sein Schüler und Werkstattnachfolger *Michael Wolgemut* (1434—1519) übertraf ihn noch an weitreichendem, durch eine besonders rege Tätigkeit gewonnenen Ruf, bleibt aber an künstlerischer Fähigkeit weit hinter ihm zurück. Er zieht die Motive und Typen Pleydenwurffs ins Oberflächliche und Philiströse herunter und ist bei aller

<sup>1)</sup> H. Thode, Die Malerschule von Nürnberg. Frankfurt a. M. 1891. — C. Gebhardt, Die Anfänge der Tafelmalerei in Nürnberg. Straßburg 1908.

Sorgfalt der Ausführung und Kraft der Färbung meist unsicher und trocken. Noch in Pleydenwurffs Werkstatt muß das 1465 datierte und in allem Wesentlichen von jenem abhängige Altarwerk aus Hof (Münchener Pinakothek) entstanden sein. Die unter seiner eigenen Leitung geschaffenen Werke, wie der Hauptaltar der Marienkirche in Zwickau (1479), die Altäre in Crailsheim (Abb. 429) und Hersbruck, der Hallersche Altar in der hl. Kreuzkapelle zu Nürnberg u. a., sind unter Mitwirkung sehr verschiedener Gehilfen ausgeführt worden, und der Umfang von Wolgemuts eigener Beteiligung ist nicht mit Sicherheit festzustellen.

Fühlbarer als in den meisten Werken der schwäbischen Schule tritt gerade bei den Arbeiten der Wolgemutschens Werkstatt der irritierende Einfluß der fast immer damit verbundenen Holzbildwerke auf den Stil der Malereien hervor. — Das bedeutendste Werk dieser Epoche ist der von Sebald Peringsdörffer 1487 in die Augustinerkirche gestiftete Altar, dessen Flügel mit großen Einzelgestalten von Heiligen und Szenen aus der Legende des hl. Lukas, Christophorus, Benedikt, Sebastian und Veit sich im Germanischen Museum befinden. Obwohl alte Tradition ihn dem Wolgemut zuschreibt, rührt doch keines der Bilder von ihm persönlich her; der Maler der Haupttafeln knüpft vielmehr unmittelbar an Hans Pleydenwurff an, dessen Art er mit feinem malerischen Empfinden



Abb. 428 Bildnis des Kanonikus Schönborn von Hans Pleydenwurff

weiter fortbildet (Abb. 430). Die an sich nicht unwahrscheinliche Vermutung, daß es der Sohn des älteren Meisters, *Wilhelm Pleydenwurff* († 1494) sei, entbehrt des Beweises. Ein Teil der Veitlegende des Altars gehört einem verwandten, aber geringeren *Meister R. F.*, von dem sich auch sonst Arbeiten nachweisen lassen. — Mit Wilhelm Pleydenwurff zusammen hat Wolgemut auch die Holzschnitte für zwei Verlagswerke des Nürnberger Druckers *Anton Koburger* gezeichnet, den 1491 herausgegebenen Schatzbehälter, ein Andachtsbuch, und die zwei Jahre später erschienene, von dem Arzt Hartmann Schedel verfaßte *Weltchronik* — beides die umfangreichsten bis dahin in Deutschland geschaffenen Illustrationswerke. Den Anteil der beiden Maler an den mit sehr verschiedener Kunstfertigkeit ausgeführten Holzschnitten zu scheiden, ist noch nicht gelungen.

Michael Wolgemut scheint bis zu seinem Tode (1519) ein angesehenener und vielbeschäftigter Meister geblieben zu sein, doch läßt sich von den späteren Werken, wie den Gemälden im Rathause zu Goslar (1500), dem Heilsbronner und dem Schwabacher Altar (1506—7), wenig oder gar nichts seiner eigenen Hand zuschreiben. Als diese Malereien entstanden, war die darin vertretene Kunstweise längst überholt durch Wolgemuts großen Schüler Albrecht Dürer.



Abb. 429 Äußere Flügel des Wolgemutaltars zu Crailsheim

*Dürer* ist der erste deutsche Meister, der mehr als lokale, im besten Falle nationale Bedeutung errang; seine Kunst gehört der ganzen Welt an, und was angeborene schöpferische Begabung betrifft, braucht er den Vergleich mit den größten Namen nicht zu scheuen. Gleichwohl liegt er bei allem, was die eigentlichen Ausdrucksmittel der Kunst, die Einkleidung des Gedankens in das Gewand der Schönheitverklärten Form ausmacht, oft in den Banden seiner beschränkten heimischen Umgebung, so daß er nur selten zu einer völlig reinen Ausprägung des künstlerischen

Gedankens in der Erscheinung sich erhebt. Dürer hat wie wenig andere Meister die Natur in allen ihren Äußerungen aufs tiefste ergründet. Seine Kenntnis und Wiedergabe des gesamten Naturlebens sind von erstaunlicher Sicherheit, und er erregte gerade damit die Bewunderung auch der venezianischen Maler. Das Erbe eines halben Jahrhunderts des Realismus hat er, voll unbedingten Respekts vor der Natur in allen ihren Erscheinungen, bereichert und vertieft. Daß dabei auch manches von dem Knorrigen, Harten, Ungelenken, das gerade der Nürnberger Schule eigen war, mit beibehalten wurde, braucht kaum entschuldigt zu werden. Nicht gegen diese Eigenschaften der älteren deutschen Kunst konnte ein neuer Stil errungen werden, sondern nur aus ihnen heraus — und dieses Ziel hat Dürer erreicht.

Das persönliche seiner Kunst liegt aber nicht in der Form, sondern stets im Gehalt: Phantasie, Erfindung, Wärme und Tiefe des Gefühls geben seinen Werken ihr Gepräge, und ihn von dieser Seite her verstehen, heißt ihn wahrhaft lieben. Denn wir erkennen dann, daß kaum je ein Meister mit so verschwenderischer Hand alles



Abb. 430 Martir des hl. Sebastian vom Peringsdörferschen Altar

ausgeschüttet hat, was das Gemüt an Innigem und Ergreifendem, was die Idee an Gewaltigem, was die Phantasie an poetischem Reichtum birgt, daß in keinem je sich die Tiefe und Macht des deutschen Geistes so herrlich offenbart hat wie in Dürer. Durch diesen Reichtum an subjektiver künstlerischer Kraft hat Dürer auf die gesamte deutsche Kunst seines Zeitalters umgestaltend gewirkt, sie von dem Banne des Handwerklichen befreit und ihr neue, höhere Ziele eröffnet. An der Macht seines Beispiels erstarkten andere; fortan ist der alte Schulzwang gelöst und die deutschen Künstler treten als individuelle Persönlichkeiten auf, die zuweilen an

formaler Abrundung und an malerischem Können wohl auch Dürer übertreffen; in der Vielseitigkeit, Tiefe und echt nationalen Kraft seines Schaffens bleibt er unerreicht.

Albrecht Dürer<sup>1)</sup> ist, wie er uns selbst berichtet, als Sohn eines aus Ungarn eingewanderten Goldschmiedes am 21. Mai 1471 in Nürnberg geboren, zuerst im Handwerk seines Vaters erzogen, dann aber, da seine Neigung auf die Malerei ging, 1486–90 bei Wolgemut in die Lehre gegeben worden<sup>2)</sup>. Schon aus dieser Zeit<sup>3)</sup> sind uns Werke von ihm erhalten, sein gezeichnetes Selbstporträt von 1484 (Albertina in Wien), die Federzeichnungen einer Madonna mit musizierenden Engeln von 1485 (Berlin), eines Reiterzuges (Bremen) und dreier Landsknechte (Berlin) von 1489, vor allem das Ölbildnis seines Vaters von 1491 (Uffizien). Dann folgt 1490–94 die Wanderschaft, als deren eines Ziel Kolmar beglaubigt ist, wohin ihn die Verehrung für Martin Schongauer zog, die auch die



Abb. 431 Der Spaziergang Kupferstich von Albrecht Dürer

<sup>1)</sup> *M. Thausing*, Dürer, Geschichte seines Lebens und seiner Kunst. Leipzig 1884. (Vielfach veraltet.) — *A. Springer*, Albrecht Dürer. Berlin 1892. — *M. Zucker*, Albrecht Dürer. Halle a. S. 1900. — *H. Wölfflin*, Die Kunst Albrecht Dürers. München 1905. — Dürer. Des Meisters Gemälde, Kupferstiche und Holzschnitte in 473 Abbildungen. Herausg. von *V. Scherer*, 3. Aufl. Stuttgart und Leipzig 1910. — Im einzelnen vgl. *H. W. Singer*, Versuch einer Dürer-Bibliographie. Straßburg 1903.

<sup>2)</sup> Dürers schriftlicher Nachlaß, herausg. v. *K. Lange* u. *F. Fuhse*. Halle 1893. Neue Ausgabe von *E. Heidrich*. Berlin 1908.

<sup>3)</sup> Vgl. hierzu *W. Weisbach*, Der junge Dürer. Leipzig 1906.

Erstlingswerke deutlich bezeugen. Doch traf er den am 2. Februar 1490 gestorbenen Meister nicht mehr am Leben und scheint sich dann längere Zeit in Basel aufgehalten zu haben, wenn anders die ihm zugeschriebene umfangreiche Tätigkeit für den Holzschnitt im Dienste Baseler Verleger wirklich angenommen werden darf. Auf der Wanderschaft entstanden wiederum zwei Selbstbildnisse: etwa 1490 die geniale Federzeichnung in Erlangen und 1493 das lebenswürdige Aquarell (Sammlung Goldschmidt in Paris), das ihn in sorgfältig gewählter Tracht mit einem Zweiglein von

Eryngium („Männertreue“) in der Hand darstellt, vielleicht schon als Freier; denn bald nach der Heimkehr „handelte Hans Frey mit meinem Vater und gab mir seine Tochter mit Namen Jungfrau Agnes“. Der junge Meister muß aber um diese Zeit auch nach Venedig gelangt sein, darauf weisen nicht bloß gewisse Äußerungen gelegentlich seines späteren zweiten Aufenthalts in dieser Stadt, sondern auch Studien nach venezianischen Straßensfiguren (Albertina), die er dann in seinen Kompositionen verwertete. Mit *Jacopo de' Barbari* (vgl. S. 246), der vier Jahre (1500



Abb. 432 Aus den Holzschnitten zur Apokalypse von Albrecht Dürer

bis 1504) in Nürnberg ansässig war, scheinen ihn früh persönliche Beziehungen verknüpft zu haben. Dieser Künstler — Dürer nennt ihn *Jakob Walch* — vermochte außer unerfüllbaren Versprechungen einer „geheimen Lehre“ von den Verhältnissen und Maßen des menschlichen Körpers dem lernbegierigen deutschen Meister allerdings kaum mehr als technische Anregungen zu geben. Bedeutsamer war es jedenfalls, daß schon früh die Kunst *Mantegnas* an Dürers Horizont aufging. Zwei der großen Kupferstiche des italienischen Meisters, den Tritonenkampf und das Bacchanal mit dem Silen, hat er 1494 in Federzeichnung wiedergegeben (Alber-



Abb. 433 Aus der Großen Holzschnittpassion von Albrecht Dürer

auf den Spuren Schongauers. Kleine Blätter mit der Madonna im Strahlenkranz, der heiligen Familie, Christus als Schmerzensmann, verschiedenen Heiligen, aber auch Bilder aus dem Leben, Landsknechte, Fahrende Leute, Marktbauern, „Der Spaziergang“ (Abb. 431) u. a. gehören in diese Zeit. Dürer blieb zunächst bei den gewohnten Stoffen und der einfachen Stricheltechnik Schongauers; das große Format, den monumentalen Stil und die breite Schraffierungsweise Mantegnas hielt er dem Kupferstich fern. Dagegen erkannte er wohl die Eignung des Holzschnittes<sup>2)</sup> für eine Behandlung im größeren Stil. Nach einigen Blättern im großen Format, wie die Madonna mit den drei Hasen, die als Vorübung gelten mögen, entstand 1496—98 das erste jener Werke, durch welche Dürer die künstlerische Belebung des deutschen Holzschnitts herbeigeführt hat, die Folge von 15 großen Holzschnitten zur Offenbarung Johannes

<sup>1)</sup> *Euvre de A. D.* reproduit et publié par *Amand-Durand*. Paris (Heliogravüren). — *A. D.s sämtliche Kupferstiche* mit Text von *Lübke*. Nürnberg (Lichtdrucke); mit Text von *F. F. Leitschuh*. Nürnberg (Lichtdrucke). — Auswahl im *Hausschatz deutscher Kunst der Vergangenheit*, Heft 5. (Verlag von Fischer & Franke in Berlin.)

<sup>2)</sup> *A. D.s vier Holzschnittfolgen*, phototypisch nachgebildet in der Größe der Originale. Berlin (auch einzeln). Einzelausgaben im *Hausschatz deutscher Kunst der Vergangenheit*, Heft 1, 8, 14. — *A. D.s Holzschnittwerk* mit Text von *C. v. Lützwow*. Nürnberg.

tina), und den tiefen Eindruck der Stoff- und Formenwelt Mantegnas lassen die ersten Werke Dürers, insbesondere seine Holzschnitte und Kupferstiche, deutlich erkennen.

Dem jungen Meister werden, schon infolge des Fortbestehens der renommierten Wolgemutschen Werkstatt, größere Aufträge auf Malereien zunächst nicht zuteil geworden sein. Schon dies erklärt es, daß er sich in den ersten Jahren nach seiner Niederlassung hauptsächlich dem Holzschnitt und Kupferstich zuwandte, mit denen er sicher von Jugend auf vertraut war. Aber beide Kunstarten entsprachen auch seiner besonderen Neigung einerseits zu treuer Wiedergabe der Natur, andererseits zum Ausspinnen des Themas in phantasiereicher Erfindung. Im Kupferstich<sup>1)</sup> wandelt er zunächst ganz

(mit einem später hinzugefügten Titelblatt). Das tief sinnig phantastische Werk des Apostels war ein Lieblingsbuch der religiös erregten, durch Pestilenz und Kriegsnot geängstigten Zeit. Gewiß suchte man in den geheimnisvollen Visionen vom Weltende, vom „babylonischen Weibe“ und vom „siebenköpfigen Drachen“ (Abb. 432) auch Beziehungen auf die Verderbnis der Kirche, auf Pfaffen- und Papsttum. So ist schon in den illustrierten Bibeln des 15. Jahrhunderts die Apokalypse besonders reichlich mit Bildern bedacht, Dürer aber hat als Erster vermocht, in ihre grandiose Phantastik mit kongenialem Verständnis einzudringen und sie künstlerisch zu gestalten. Müht er auch oft genug sich vergeblich ab, das Undarstellbare darzustellen, so erreicht er dafür ebenso oft eine wahrhaft großartige Verbildlichung des Erhabenen, Furchtbaren und Grauenhaften und dann wieder des Feierlich-Friedlichen, in genauem Anschluß an den Text, zuweilen nicht ohne Beimischung eines echt deutschen Humors. Die naive und doch so großartige Vision des Tors im Himmel, das aufgetan wird, mit dem Thron des Lammes und den Scharen der Ältesten, die schrecklichen Gestalten der vier Reiter, die vier Engel vom Euphrat, der Kampf des Erzengels Michael mit dem Drachen und dann wieder die leis humoristisch ausklingende Idylle des letzten Blattes mit dem Blick auf das himmlische Jerusalem und der Wiederankettung des Teufels sind vollgültige Zeugnisse der reichen und starken Gestaltungskraft des jungen Künstlers. Auf die Bildungsweise im einzelnen ist die strenge Größe der Mantegnaschen Typen nicht ohne Einfluß geblieben, in den herrlichen Landschaften aber kommen die Natureindrücke zur Geltung, welche Dürer auf seiner Wanderung über die Alpen in sich aufgenommen hatte<sup>1)</sup>. Bald nach der Apokalypse müssen auch die ersten der 12 Blätter zur Passion Christi entstanden sein, die dann freilich erst 1510—11 vervollständigt wurden. Dürer hat damit ein Thema angeschlagen, das ihm zeit seines Lebens am Herzen lag. Mehrmals im Holzschnitt, im Kupferstich, in einer Reihe durchgeführter Zeichnungen hat er immer wieder das Leiden und Sterben Christi behandelt. Jeder dieser Zyklen ist auf einen anderen Ton gestimmt, jeder hat seine eigene Schönheit. Die „Große Holzschnittpassion“ entwickelt auf dem breiten



Abb. 434 Selbstporträt (1498) von Albrecht Dürer Madrid

<sup>1)</sup> B. Haendcke, Die Chronologie von Dürers Landschaften. Straßburg 1900.



Grunde der Anlehnung an das Volksschauspiel eine tief ergreifende Dramatik. In den Szenen der Geißelung, des Ecce homo, der Kreuztragung kommt der Gegensatz des dulddenden Erlösers gegen die haßerfüllte Wut seiner Peiniger ergreifend zum

Ausdruck; in der Beweinung (Abb. 433) ist die — mit einigen Anklängen an italienische Vorbilder — schön aufgebaute Gruppe von der Feierlichkeit echter Trauer erfüllt.

Nur mit solchen Werken konnte Dürer vorerst dem Drange zum Monumentalen, der ihn und seine Leistungen sofort über alle nürnbergischen Zeitgenossen emporhebt, Genüge tun. In der Malerei verhalf auch die früh erworbene Gönnerschaft des Kurfürsten Friedrich des Weisen von Sachsen ihm nur zu kleineren Aufgaben; so entstand der mit Wasserfarben auf Leinwand gemalte Altar für die Allerheiligenkirche in Wittenberg (jetzt in der Dresdener Galerie). Auf dem Mittelbilde — etwa zwischen 1495—1500 ausgeführt — betet die in Halbfigur sichtbare Madonna das auf einer Brüstung vor ihr liegende Kind an, den Hintergrund bildet eine mit niederländischem Realismus gemalte Wohnstube, Engeln mit bunten Flügeln halten eine kostbare Krone über das Haupt Mariens. Italienische Motive und Formgebung — in dem Bambino und den Engeln — vermischen sich hier noch unausgeglichen mit deutscher Erfindung und Gefühlsweise; die beiden Flügel scheinen erst beträchtlich später hinzugefügt worden zu sein. Die im Schlosse zu Wittenberg um 1503 von Dürer neben anderen Künstlern ausgeführten Malereien sind leider verloren gegangen. Das Porträt des Kurfürsten, gleichfalls in Wasserfarben gemalt (Berlin), drei Bildnisse aus der Familie Tucher (1499, in Weimar und Kassel), das eines Herrn Oswolt Krell (1499, München) u. a. zeigen sein Ringen nach individueller Charakteristik. Am vollendetsten wirkt das schöne Selbstporträt von 1498 (Abb. 434 [Madrid, Kopie in den



Abb. 435  
Stephan Paumgartner von Albrecht Dürer  
(Nach Phot. Bruckmann)

Uffizien)], das Werk einer guten Stunde voll innerlich gehobener und froher Stimmung, sehr charakteristisch in der Anordnung mit dem Blick durchs Fenster auf eine Alpenlandschaft, in der zierlichen, sorgfältig wiedergegebenen Modetracht. Der etwa in der gleichen Zeit entstandene Paumgartnersche Altar (München) ist namentlich durch die in Gestalt ihrer ritterlichen Schutzpatrone dargestellten

Stifter auf den Flügeln ausgezeichnet, die eine glückliche Restauration jüngst von alten Zusätzen und Übermalungen befreit hat (Abb. 435). Das Mittelbild, die Anbetung des Kindes, bereitet in seiner Komposition bereits das malerische Hauptwerk der Epoche vor, die schöne Anbetung der Könige (1504, Uffizien in Florenz), wahrscheinlich wieder für Friedrich den Weisen gemalt, und zwar ganz eigenhändig (Abb. 436). Über der streng aufgebauten Komposition liegt eine stille Feiertagsstimmung, ein bewundernswerter Reichtum von Motiven, bis zu den kleinen Reitergruppen und der feinen Berglandschaft des Hintergrundes, ist darin ausgebreitet und mit liebevollster Sorgfalt durchgeführt. Dieses glänzendste



Abb. 436 Anbetung der Könige von Albrecht Dürer

Malwerk seiner Jugendperiode kündigt eine Umwandlung in Dürers Schaffen an, die auch andere Arbeiten dieser Zeit erkennen lassen.

Über dem ersten Jahrzehnt von Dürers Tätigkeit in Nürnberg steht wie ein erträumtes, heiß erstrebtes Ideal die von der italienischen Renaissance wiedererweckte Welt der Antike. Dürer muß in diesen Gedankenkreis durch Studium (Mantegnas) und durch persönliche Anregungen (Jacopo de' Barbaris) schon früh eingeführt worden sein. Der Verkehr mit den Nürnberger Humanisten, insbesondere mit seinem Jugendfreunde Wilibald Pirckheimer, verstärkte solche Eindrücke. Neben den keck aus dem Leben gegriffenen Motiven und den tieferen Offenbarungen seiner Empfindungsweise finden sich zumal unter den Kupferstichen dieser Zeit viele Blätter, die auf die antikisierende Renaissance zurückgehen. Der Traum

des Doktors, die vier Hexen, das Meerwunder, die sog. Eifersucht (wahrscheinlich als Zeus mit Antiope und Juno zu erklären [Abb. 437]) gehören hierher. Auch unter den Gemälden und Holzschnitten dieser Jahre sind ver-



Abb. 437 Die Eifersucht Kupferstich von Albrecht Dürer

wandte Darstellungen. Dürer reizte dabei offenbar nicht bloß die fremdartige, auf gelehrtes Verständnis berechnete Stoffwelt, sondern vor allem auch die Möglichkeit, den nackten menschlichen Körper darzustellen. Der Mensch und die Landschaft standen damals im Mittelpunkt seines Interesses. Dabei hat, wie zahlreiche Proportionsstudien schon aus so frühen Jahren beweisen, die Vorstellung von einem Normalmaß der menschlichen Gestalt ihn ständig geleitet<sup>1)</sup>. Aber der angeborene Natursinn ließ ihn solchem Phantom nicht allein nachjagen; durch eigene Beobachtung und Wiedergabe des Lebens

<sup>1)</sup> *L. Justi*, Konstruierte Figuren und Köpfe unter den Werken Albrecht Dürers. Leipzig 1902.

Schema losgelöste kleine Madonna mit dem Vogel (1503 [Abb. 438]), vor allem aber die bildmäÙig ausgestalteten Blätter St. Eustachius, Nemesis und Weihnachten (1504). Die köstliche Intimität der Landschaftsdarstellung auf der Nemesis und dem Eustachius, dem umfangreichsten Kupferstich Dürers, die idyllische Stimmung der Geburt Christi bezeichnen den hohen Grad von Selbständigkeit und Herrschaft über die Natur, den er in dieser Epoche erreicht hat. Welchen Glanz und welche stoffliche Wahrheit er der Arbeit des Grabstichels zu verleihen weiß, läÙt das Wappen mit dem Totenkopf (1503) besonders erkennen. Ein Resultat seiner dem nackten und der ebenmäßigen Schönheit der menschlichen Gestalt zugewandten Bestrebungen gibt er in dem Stich Adam und Eva (1504), den er stolz mit voller Namensinschrift versehen hat.

Das Jahr 1504 bedeutet auch sonst einen gewissen Höhepunkt und vorläufigen Abschluß in Dürers Entwicklung und jedenfalls einen Zeitpunkt reichster schöpferischer Tätigkeit. Denn außer den bereits angeführten Werken entstand damals jene zweite Passionsfolge, auf grün grundiertem Papier sorgfältig mit Feder und Pinsel ausgeführt (sog. Grüne Passion, in der Albertina) — vor allem aber der größte Teil eines neuen Holzschnittwerks, des 20 Blätter umfassenden Marienlebens. Dürer hat darin das Leben der Gottesmutter wie ein Märchen voll wunderbarer und rührender Begebenheiten erzählt. In behaglicher Breite wird mit der Geschichte der Eltern der Maria, Joachim und Anna, begonnen; treuherzig und schalkhaft werden die Formen des bürgerlichen Lebens der Zeit auf die Schilderung übertragen, z. B. in dem Blatte mit der Geburt Mariä, das uns in eine Nürnberger Wochenstube versetzt (Abb. 439). In den Hintergründen rollen sich mit wenigen Andeutungen gegebene köstliche Landschaftsbilder auf. Die Szenen der Kindheitsgeschichte Jesu, wie die Flucht nach Ägypten, die Ruhe auf der Flucht sind von zartester Poesie erfüllt. Aber in dem Abschied Christi von seiner Mutter ist auch voll ernster Größe die Stimmung der Passion angeschlagen.



Abb. 438 Madonna von Albrecht Dürer

So zu einem gewissen Höhepunkte seiner Entwicklung gelangt, nicht bloß mehr zu Studienzwecken, sondern um als fertiger Künstler Ehre und Gewinn einzuheimen, ging Dürer Ende des Jahres 1505 noch einmal nach Venedig und blieb mehr als ein Jahr lang in Italien. Seine Briefe an Wilibald Pirckheimer berichten

über die Aufnahme, die er fand, über seine Arbeiten und Eindrücke. In Venedig hatte er für die Kapelle der deutschen Kaufleute ein Altarbild zu malen, die Madonna, Rosenkränze an die Vertreter der Christenheit austeilend: es befindet sich jetzt, leider nur noch eine Ruine, im Kloster Strahow bei Prag. Zugleich entstanden die verwandte Madonna der Berliner Galerie (1506) und ein schöner weiblicher Studienkopf (ebenda), wahrscheinlich auch der so merkwürdig auf koloristische Wirkung hin komponierte kleine Kruzifixus der Dresdener Galerie (Abb. 440), welche Bilder deutlich den befreienden und läuternden Einfluß der venezianischen Kunst auf das Schönheits- und besonders das Farbenempfinden des deutschen Malers verraten. Daß Dürer auch die Kunst Lionardos kennen lernte — denn Ausflüge von Venedig nach anderen oberitalienischen Städten sind bezeugt — geht aus dem Halbfigurenbilde Christus als Knabe unter den Schriftgelehrten (Galerie Barberini in Rom) sowie aus manchen Studienzeichnungen hervor. Ein erhöhter Anreiz zu malerischer Tätigkeit überhaupt war das Resultat dieser venezianischen Reise auch für die nächsten Jahre. Dürer schuf



Abb. 439 Aus den Holzschnitten des Marienlebens von Albrecht Dürer

1507 die beiden Tafeln mit Adam und Eva (Originale in Madrid, Kopien in Mainz, Florenz und Stockholm), deren Vergleich mit dem Kupferstich von 1504 besonders überzeugend die freiere und malerisch flüssigere Auffassung des Nackten, die der Künstler gewonnen hatte, dar- tut (Abb. 441, 442). Erst damals auch kann das berühmte Selbstbildnis der Münchener Pinakothek (mit der gefälschten Jahreszahl 1500) entstanden sein, das idealisierend die großen, edlen Züge seiner Erscheinung in einem Gesamtbilde zusammenfaßt (Abb. 443). Bis 1509 entstand in langsamer, sorgfältigster Arbeit, über die uns noch eine Reihe erhaltener Briefe Auskunft gibt, der von Jakob Heller in Frankfurt a. M. für die Dominikanerkirche dasselbst bestellte Flügelaltar mit der Himmels-

fahrt und Krönung Mariä im Mittelbilde; das Original ist leider 1674 verbrannt, eine vorhandene Kopie (im Altertumsmuseum zu Frankfurt) gibt nur einen schwachen Begriff von der einstigen Schönheit des Werkes; dagegen kennzeichnet eine Reihe köstlicher Studien zu den Gestalten des Mittelbildes die Sorgfalt, welche Dürer

diesem umfangreichsten und bedeutendsten seiner Malwerke zuwandte. Als Ersatz blieb uns das 1511 vollendete Allerheiligenbild (im kunsthistorischen Hofmuseum zu Wien) erhalten, einst das Altarbild der Kapelle des Landauerschen Brüderhauses in Nürnberg. Obwohl nur von geringem Umfang, ist auch dieses



Abb. 440 Kruzifixus von Albrecht Dürer (Nach Phot. Brockmann-Tamme)

Werk groß gedacht, in engem Zusammenschluß von Malerei und Rahmen, der, nach Dürers eigenem Entwurf in Holzschnitzerei ausgeführt, sich im Germanischen Museum erhalten hat. Das alte Schema des Altarschreins ist darin durch den engen Anschluß an den Aufbau oberitalienischer Architekturen, wie Portale und Grabmäler, überwunden, gotische und Renaissanceform mit feinem Verständnis zu

einheitlicher Wirkung verbunden. Das eigentliche Gemälde stellt die Verehrung der Dreifaltigkeit durch alle Heiligen dar (Abb. 444). Gott-Vater mit dem Kreuzifixus thront inmitten der Engel, Heiligen und Märtyrer, an die sich unter Führung von Papst und Kaiser die Scharen der irdischen Verehrer anschließen. Diese ganze schön geordnete Masse reich gekleideter, in lichtem Farbenglanze strahlender Gestalten

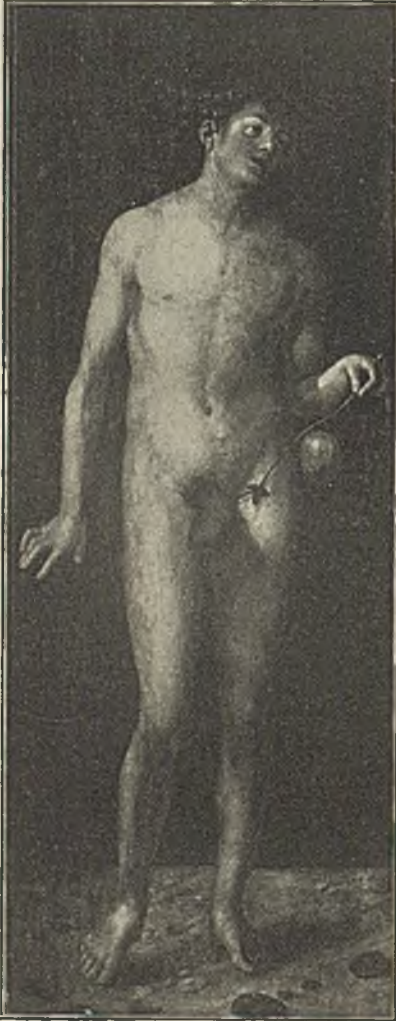


Abb. 441

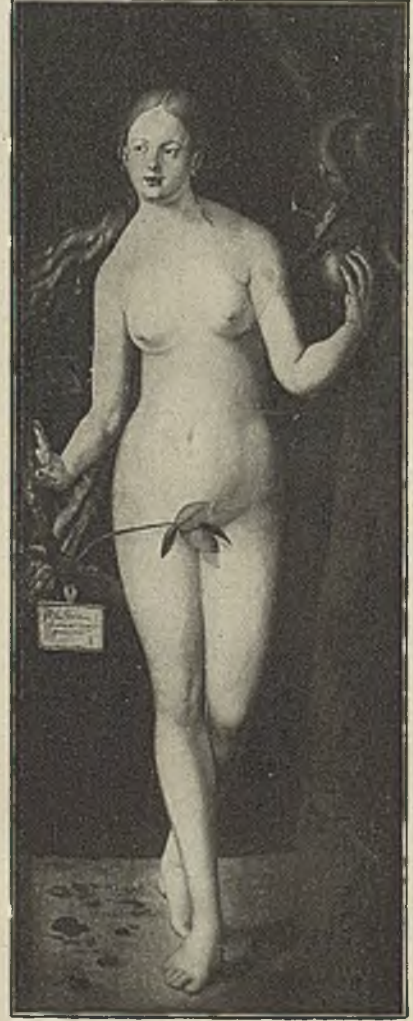


Abb. 442

Adam und Eva von Albrecht Dürer

schwebt wie eine Wolke am Abendhimmel vor dem Auge des Malers, der sich selbst drunten, eine Inschrifttafel haltend, in weiter, stiller Landschaft dargestellt hat. Es ist in seiner feierlich-freudigen Komposition, seinem strahlenden Farbenglanze, der liebevollen, bis ins einzelste genauen Durchführung so zahlreicher, durchweg individuell empfundener Gestalten ein Hauptwerk des Meisters.

Aber gerade das „fleißige Kläubern“ an diesen großen Malwerken, wie es dem künstlerischen Gewissen Dürers unerlässlich erschien, ließ sich auf die Dauer nicht

durchführen. Bereits seit Vollendung des Hellerschen Altars wandte er sich daher wieder vorzugsweise der Beschäftigung mit Holzschnitt und Kupferstich zu. Im Laufe des Jahres 1510 schloß er seine drei großen Holzschnittfolgen durch Hinzufügung je eines schönen Titelblattes ab und gab sie im folgenden Jahre zusammen als Bücher heraus. Unter den Titelblättern vertritt die 1511 datierte Dreifaltigkeit, in der Komposition der Mittelgruppe des Allerheiligenbildes verwandt, am prägnantesten die damals erreichte Vollendung in der malerisch weichen Behandlung dieser Technik. Gleichzeitig wurde eine neue Passionsfolge abgeschlossen, die seit 1509 in Arbeit befindliche Kleine Holzschnittpassion. Sie ist als handliches Bilderbuch in kleinem Quartformat gehalten. Die Darstellung hebt in epischer Breite mit dem Sündenfall und der Vertreibung aus dem Paradies an und umfaßt 37 Blätter; das ergreifende Titelblatt zeigt den Schmerzensmann mutterseelenallein auf einem Steine sitzend. Die eigentliche Passionsgeschichte ist mit größter Ausführlichkeit erzählt, einfach, unter tunlichster Beschränkung der Figurenzahl, aber in kräftiger Anschaulichkeit und mit wirkungsvollen Andeutungen der Szenerie und landschaftlichen Stimmung (Abb. 445). So wurde die „Kleine Passion“ in ihrer schlichten Volkstümlichkeit eines der größten Meisterwerke Dürers.

Aber das Passions-thema ließ ihn noch nicht frei: gleichzeitig entstand eine Reihe von 16 kleinen Kupferstichen,



Abb. 443 Selbstbildnis von Albrecht Dürer München, Pinakothek

herausgegeben wurden, die Kupferstichpassion. Das Titelblatt zeigt Christus an der Martersäule, von Maria und Johannes schmerzvoll betrauert: so tritt auch in den übrigen Blättern der Folge ein Zug innigen Mitempfindens bestimmend hervor, der Grundton ist ein ausgesprochen lyrischer. Die nun voll durchgebildete Stichtchnik des Meisters ermöglicht zugleich, trotz des kleinen Formats, eine fein abgestufte malerische Wirkung (Abb. 446).

In diese Jahre fällt auch eine Anzahl technisch-künstlerischer Versuche: reine Kaltnadelarbeiten (vgl. S. 435), wie der hl. Hieronymus am Weidenbaum (1512), vor allem aber einige Ätzdrucke, in denen wir die Vorboten einer neuen, verheißungsvollen Technik, der Radierung, erblicken dürfen. Dürer versuchte, wie



es scheint auf eisernen Platten, die Zeichnung einzuätzen, und wenn die meisten davon genommenen Drucke auch noch keinen recht befriedigenden Eindruck machen, so ging aus diesen Versuchen doch ein künstlerisch wie technisch so bedeutendes Blatt hervor, wie die Landschaft mit der großen Kanone im Vordergrund (1528).



Abb. 444 Allerheiligenbild von Albrecht Dürer

Die eigentlich stecherische Tätigkeit dieser Epoche erreicht ihren Höhepunkt in den Jahren 1513—14, die nicht weniger als elf Platten entstehen sahen; darunter befinden sich die zu den drei Stichen Ritter mit Tod und Teufel, Hieronymus im Gehäus und Melancholie, welche in mehrfacher Beziehung als Dürers „Meisterblätter“ anerkannt sind. Daß sie ursprünglich als zusammengehörig gedacht waren, steht nicht ohne weiteres fest. Der 1513 entstandene Ritter mit Tod und Teufel (Abb. 447) ist zunächst gewiß nichts anderes als das Bild eines Reiters auf



Abb. 445 Aus Dürers kleiner  
Holzschnittpassion

(Abb. 448) ein nur teilweise aufgehelltes Halbdunkel und dementsprechend eine ernste, schwere Stimmung. Rings um die mächtige geflügelte Frauengestalt, die nachdenklich den Kopf auf die Hand stützt und sinnenden Blickes vor sich hinschaut, sind allerlei Instrumente und Attribute verstreut, die sich alle mehr oder minder auf die praktischen, der Erforschung der Natur und des Lebens zugewandten Wissenschaften beziehen: Arithmetik, Geometrie, Perspektive, Astronomie, ferner technische Fertigkeiten, wie Zimmermanns- und Baukunst, vielleicht auch Schifffahrt, Jägerei (durch den Hund) und anderes sind leicht erkennbar angedeutet. Der Gedanke, daß hier die weltlichen Wissenschaften und Künste, ihr unstillbarer Forschungsdrang, aber auch die ganze Schwere geistiger Ver-

edlem Rosse gewesen und läßt sich in diesem Sinne durch mannigfache Vorstudien in Dürers Schaffen ziemlich weit zurückverfolgen. Die Beifügung von Tod und Teufel, die ganze kräftig ausgeprägte Stimmung machen ihn zu einer Verkörperung des in der Volksvorstellung der Zeit lebendigen Idealbildes vom „Christlichen Ritter“, dem auch Erasmus von Rotterdam in einem vielgelesenen Büchlein Ausdruck gegeben hatte. Einen Gegensatz untereinander scheinen die beiden 1514 datierten Blätter Hieronymus und Melancholie zu bezeichnen. Ist die Darstellung des gelehrten Heiligen, der in seiner Zelle behaglich über die Arbeit gebeugt sitzt, von warmem Sonnenlichte durchleuchtet, so herrscht in der Melancholie



Abb. 446 Aus Dürers Kupferstichpassion

antwortung, die er dem Menschen auferlegt, zum Ausdruck gebracht werden sollten, hat etwas Ansprechendes<sup>1)</sup>. Der Hieronymus schildert dann im Gegensatz dazu das



Abb. 447 Ritter, Tod und Teufel Kupferstich von Albrecht Dürer

stillbefriedigte Glück des Vertreters der geistlichen Wissenschaften, der auf dem sicheren Boden des Glaubens und der Kirche steht. Das ganze Mittelalter hindurch waren diese „*litterae divinae*“ herrschend gewesen; es gehörte zu den Zeichen einer

<sup>1)</sup> P. Weber, Beiträge zu Dürers Weltanschauung. Straßburg 1900.

neuen Zeit, daß neben ihnen die „litterae seculares“ sich ihre Selbständigkeit erlangen. Dürer selbst war ein eifriger Freund dieser Wissenschaften; er verkehrte im Kreise der gelehrten Nürnberger Mathematiker, für Johann Stabius zeichnete er in eben jenen Jahren die große Weltkarte und zwei Ansichten der Himmels-



Abb. 448 Melancholie Kupferstich von Albrecht Dürer

hemisphären, die ersten bis jetzt bekannten Sternkarten der europäischen Wissenschaft überhaupt. Auf den ihm zunächst liegenden Gebieten der Perspektive und Proportionslehre suchte er die Erkenntnis praktisch und theoretisch zu fördern, das „magische“ Zahlenquadrat über der Melancholie, dessen Ziffern, in jeder Richtung addiert, die gleiche Summe ergeben, ist die erste selbständige Lösung einer

Aufgabe aus dem Gebiete der Zahlenlehre, welche aus dem Orient damals nach Deutschland gelangt zu sein scheint. Dürer hätte also nicht bloß einer Zeitstimmung, sondern dem eigensten Seelenleben in dieser gedankenschweren Darstellung ergreifenden Ausdruck verliehen.

Als erfindenden wie als ausführenden Künstler zeigen alle drei Blätter ihn auf der Höhe seines Könnens; in der farbig-malerischen Wirkung des Stichs sind sie unübertroffen geblieben.

Dem fertigen Meister wurde nun auch über die Grenzen seiner Vaterstadt hinaus Ansehen und Ehre zuteil. Bereits seit dem Jahre 1512, wo Kaiser Maximilian I. in Nürnberg weilte, stand Dürer mit ihm in Beziehungen und wurde zur Ausführung seiner umfangreichen Kunstpläne herangezogen.

Diese bestanden vor allem in einer Reihe großer Holzschnitwerke, welche den Ruhm des

Kaisers und seines Hauses auf die Nachwelt bringen sollten. Wenn die volkstümliche Bedeutung des Holzschnitts darin auch richtig



Abb. 449 Von Dürers Triumphwagen des Kaisers Maximilian

erschwert, so ist die ganze Art der Aufgabe doch bezeichnend dafür, wie wenig im Vergleich mit den italienischen Dynasten und den Päpsten des Zeitalters ein deutscher Kaiser seinen Künstlern zu bieten hatte. Noch engere Grenzen setzte ihnen der gelehrte Ungeschmack der kaiserlichen Hofpoeten und Historiographen, welche bis in die kleinsten Einzelheiten hinein das Programm vorschrieben. So fiel Dürer die

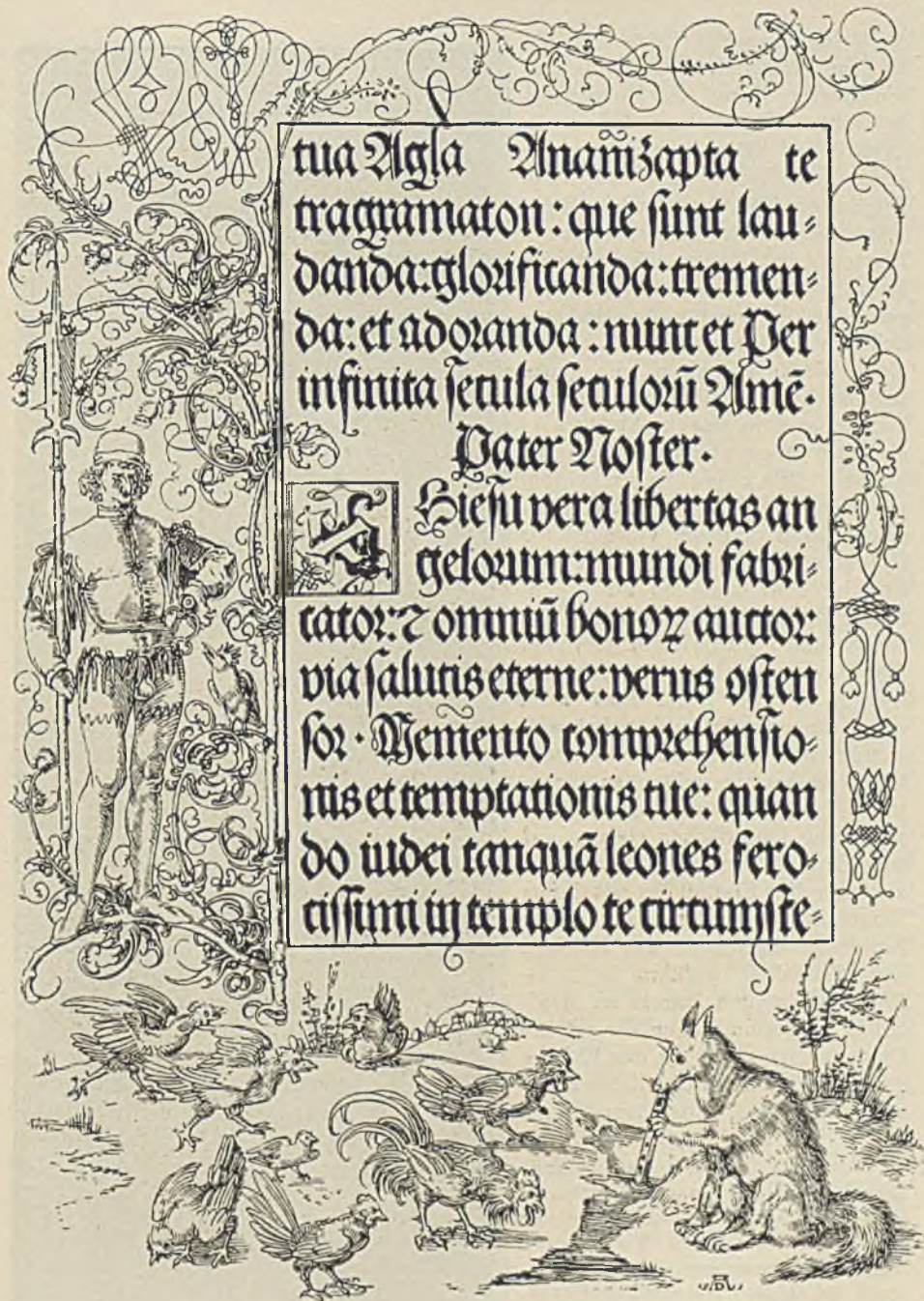


Abb. 450 Aus Dürers Randzeichnungen zu Kaiser Maximilians Gebetbuch

Komposition eines großen, aus 92 Blättern zusammengesetzten Holzschnittes, der sog. „Ehrenpforte Maximilians“, zu, und für einen zunächst (1516) in 109 Miniaturen auf Pergament ausgeführten „Triumphzug“ des Kaisers lieferte er den Entwurf

des Triumphwagens (1512—13), den er dann (1522) in veränderter und erweiterter Form als Holzschnitt in acht Folioblättern herausgab (Abb. 449). Aber auch für eine große, erst lange nach dem Tode des Kaisers (1519) vollendete Holzschnittausgabe des Triumphs (in 137 Blättern) hat Dürer offenbar eine Reihe von Zeichnungen (etwa 24) geschaffen<sup>1)</sup>. So viel Schönes namentlich an ornamentalen Bildungen diese Werke enthalten, die ganze schöpferische Kraft des Meisters kommt erst in seinen 45 Randzeichnungen zum Gebetbuche Maximilians (1515) zum Ausdruck<sup>2)</sup>. In leichten Federzeichnungen, die als Vorlagen für Holzschnittausführung gedacht sind, ist hier eine köstliche Fülle poetischer Erfindung ausgegossen, kleine Szenen und Figuren (Abb. 450) zum Teil in engerem oder weiterem Anschluß an den Text, aber auch reine Ornamentik und Schnörkelverzierung von höchster Mannigfaltigkeit und individueller Eigenart — das Ganze eine originale Neuschöpfung Dürerischen Geistes auf dem Grunde deutscher Phantastik, die unter dem Einfluß des mit tiefem Verständnis erfaßten italienischen Renaissanceornaments zur Klarheit und Schönheit geführt ist<sup>3)</sup>. — Den Beziehungen Dürers zu Maximilian entstammt auch die schöne Porträtzeichnung des Kaisers (1518), nach der ein trefflicher Holzschnitt entstand, neben dem Bildnis

<sup>1)</sup> Abdrücke der Holzschnitte zur Ehrenpforte und zum Triumphzuge nach den Originalstöcken als Beilage zum Jahrb. der österr. Kunstsamml. Bd. I, II, IV herausgeg.

<sup>2)</sup> C. Giehlow, Kaiser Maximilians I. Gebetbuch m. Zeichnungen von A. Dürer und anderen Künstlern. Wien 1907 (Faksimileausgabe). — Populäre Ausgabe von G. Hirth, München 1885.

<sup>3)</sup> Vgl. V. Scherer, Die Ornamentik bei A. Dürer. Straßburg 1903.



Abb. 451 Johannes und Petrus von Albrecht Dürer



Abb. 452 Paulus und Markus von Albrecht Dürer

des Ulrich Varnbüler (1522) das größte und bedeutendste Holzschnittporträt, das Dürer veröffentlicht hat.

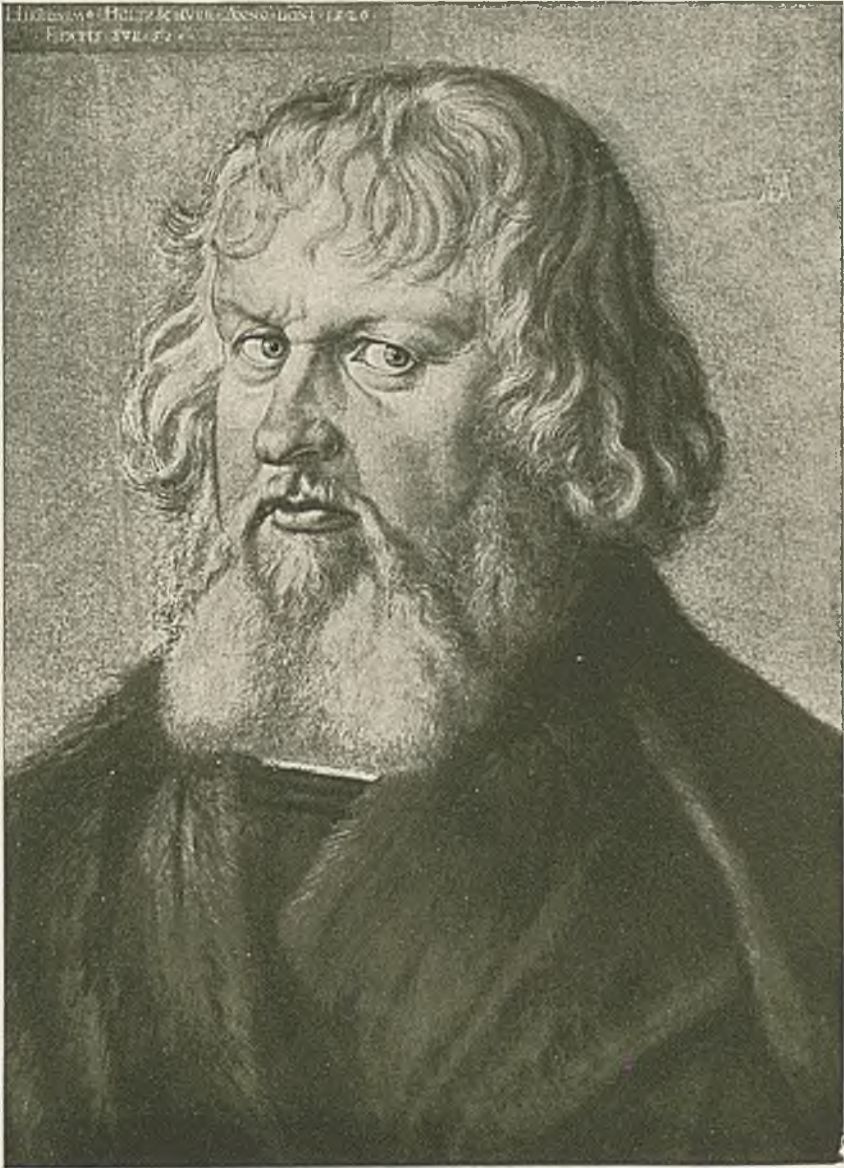
Auf das Bildnis konzentriert sich fortan mehr und mehr überhaupt das Interesse des Meisters, namentlich in seinen Malwerken und Kupferstichen. Vereinzelte Madonnen und Bilder mythologischen Inhalts, wie die 1518 datierte *Lucretia* (München), zeigen merkbar ein Abflauen des eigentlich malerischen Empfindens. Wo Dürer aber der Natur unmittelbar gegenüberstand, da wußte er sie auch mit Pinsel und Farbe in aller Treue noch wiederzugeben, wie das charaktervolle Porträt seines greisen Lehrers Wolgemut (1516, München) und vor allem die beiden in feinsten Wasserfarbenmalerei ausgeführten Apostelköpfe (1516, Florenz) beweisen. Fruchtbare neue Anregung in dieser Richtung empfing er auf der Reise nach den Niederlanden, die er 1520—21 unternahm, zunächst um von dem neuen Kaiser die Bestätigung des ihm von Maximilian angewiesenen Jahrgeldes zu erbitten; sie bedeutet aber auch für sein künstlerisches Schaffen einen neuen Wendepunkt. Sein Reisetagebuch, zahlreiche Blätter aus seinem Skizzenbuch und andere Zeichnungen lassen dies genauer erkennen. Dürer wurde von den Malern in Antwerpen, Brügge und Gent als berühmter Künstler empfangen und geehrt. Viele angesehene Persönlichkeiten ließen sich von ihm porträtieren; er verschenkte viel von seinen Kupferstichen und Holzschnitten und erhielt manches Kunstwerk und interessante Naturerzeugnis aus fremden Ländern als Gegengeschenk. Er sah Werke der Eyck, Rogier van der Weyden, Hugo van der Goes u. a., das Kölner Dombild Stephan Lochners und lernte Quinten Metsys, Bernaert van Orley, Lukas von Leyden und



andere Künstler persönlich kennen. Das weltstädtische Treiben in der großen Scheldestadt, der Glanz der Festlichkeiten beim Einzug des Kaisers und bei anderen Gelegenheiten, die vielen merkwürdigen Dinge und Menschen aus der weiten Welt, die er sah, gaben reiche Gelegenheit, Auge und Hand fleißig zu üben. Mit bereicherter und erweiterter Anschauung, voll neu erwachter Lust, sich auch als Maler wieder zu betätigen, voll gehobenen Selbstgefühls kehrte Dürer um die Mitte des Jahres 1521 nach Nürnberg zurück.

Hier empfing ihn allerdings wieder die alte Enge der Verhältnisse: die Wandbilder, die er 1521 für den großen Rathaussaal in Auftrag erhielt, wurden wie eine Handwerkerarbeit geschätzt und bezahlt; Dürer lieferte auch nur den Entwurf, wobei er den Triumphwagen Maximilians wieder verwendete und eine Komposition der „Verleumdung des Apelles“, sowie die lebendige Darstellung einer Musikanten-Gruppe (den sog. Pfeiferstuhl) hinzufügte. Aber in Dürer selbst war das Streben nach monumentaler Größe und Einfachheit jetzt lebendiger als je zuvor. Bereits mitten unter den wechselnden Eindrücken der Reise und dem angeregten frischen Arbeiten für den Bedarf des Tages hatte er 1520 die erste einer Reihe von Kompositionen entworfen, die noch einmal die Passion Christi behandeln sollten. Das stattliche Breitformat, die dadurch ermöglichte klare Entfaltung der Gruppen und der Landschaft, der große Zug in der Erfindung wecken den Gedanken an monumentale Wandmalereien, wenn auch das „Abendmahl“ in veränderter Form (1523) als Holzschnitt ausgeführt wurde. Jedenfalls hat Dürer in dieser letzten Verkörperung des Passionsthemas, das ihm seit drei Jahrzehnten am Herzen lag, eine künstlerische Form gefunden, die Fülle der Empfindung und Größe der Form so miteinander verbindet, wie es keinem deutschen Künstler der Zeit sonst gegeben war.

Ein monumentaler Zug charakterisiert auch die Porträts dieser Jahre, die gemalten wie die gestochenen. Unter jenen fesselt das Bildnis eines Unbekannten im breiten, schwarzen Hut (1521, Madrid) durch den eigenen Ausdruck geistiger Kraft, womit sich ebenso wie in dem Porträt des Nürnberger Patriziers Hieronymus Holzschuher (1526, Berlin [vgl. die Kunstbeilage]) noch eine bewundernswerte Feinheit der Ausführung verbindet. In dieser Hinsicht hatten die Eindrücke der niederländischen Reise wohl dazu beigetragen, alte künstlerische Überzeugungen in Dürer zu stärken. Nicht auf den Reiz der malerischen Erscheinung geht er aber aus, sondern auf die Prägung der geistigen Persönlichkeit in klarster Form. Deshalb beschränkt er sich auch immer mehr auf den Kopf, so im Holzschuher und in den Porträtstichen dieser Jahre; unter ihnen ragen die nach Wilibald Pirckheimer und Kurfürst Friedrich dem Weisen (1524), sowie nach Melanchthon (1526) ganz besonders hervor. Der früher angestrebte Glanz stecherischer Technik ist darin auf einen warm wirkenden allgemeinen Ton abgedämpft, die Kunst der Persönlichkeitsschilderung aber zu voller Meisterschaft entwickelt. Als den Höhepunkt dieser abschließenden Richtung in Dürers Kunst dürfen wir seine Vier Apostel betrachten, zwei hohe, schmale Tafeln mit den Gestalten von Johannes und Petrus, Paulus und Markus, welche Dürer im Jahre 1526 dem Rate seiner Vaterstadt Nürnberg zum Geschenk machte (jetzt in der Pinakothek zu München) (Abb. 451, 452). Sie bezeugen, daß Dürer am Abend seines Lebens das Ziel erreicht hatte, das er sich nach seinem uns durch Melanchthon berichteten Ausspruch steckte: die einfache Größe der Natur in seinen Werken zu verkörpern. Eine Reihe gestochener Apostelfiguren, die 1514–26 entstanden, mögen als unmittelbare Vorstudien zu den Gemälden gelten. Aber noch großartiger und freier ist in diesen aus ganz individuell erfaßten Charakteren ein Typus von allgemeiner Bedeutung herausgestaltet; wir glauben gern der Überlieferung, die sie auch als Darstellungen der vier Temperamente bezeichnet. Doch Dürer gab, wie die einst an den Tafeln befindlichen Unterschriften und sein Begleitbrief an den Rat bezeugen, darin noch



Hieronymus Holzschuher von Albrecht Dürer

Berlin, Kaiser Friedrich-Museum

etwas anderem Ausdruck: seiner Teilnahme an der reformatorischen Bewegung der Zeit<sup>1)</sup>. Paulus und Johannes, die Lieblingsgestalten Luthers, stehen voran, der feurige Kämpfer und der milde Denker — und aus ihren Schriften sind die beigelegten Textstellen entnommen. Machtvoll aufgerichtet steht Paulus da mit dem Schwert in der Hand, das feurige Auge wachsam zur Seite gerichtet; Johannes, mit dem sinnenden Auge und der hohen Stirn blickt forschend in das geöffnete Buch; dieser Gegensatz wird durch die beiden anderen Gestalten, den etwas mürrisch dreinschauenden Petrus und den cholisch die Augen rollenden Markus, verstärkt und betont. In Erscheinung, Haltung und physiognomischem Ausdruck, in dem großartigen Wurf der Gewandung wie in der Wahl und Durchführung des Kolorits — namentlich der weiße Mantel des Paulus ist stets mit Recht bewundert worden — stehen diese Gemälde einzig da in der zeitgenössischen deutschen Malerei. Sie sind der würdige Abschluß eines reichen und großen Künstlerschaffens.

Was zunehmende Kränklichkeit ihm sonst an Arbeitskraft ließ, verwendete Dürer in den letzten Jahren zumeist auf literarische Tätigkeit. 1525 gab er seine „Unterweisung der Messung mit Zirkel und Richtscheit“<sup>2)</sup>, 1527 ein Lehrbuch der Befestigungskunst heraus; über dem Druck seines Hauptwerks, der „Vier Bücher von menschlicher Proportion“ erlitt er am 6. April 1528 der Tod. Den oft weitschichtigen und verworrenen Auseinandersetzungen seiner Bücher liegt wohl die feste Überzeugung zugrunde, daß alles künstlerische Schaffen von der Beobachtung und dem Studium der Natur ausgehen müsse, aber ebenso auch der



Abb. 453 Kruzifixus von Hans Leonhard Schäuuflein  
(Nach Photographie Hoefle, Augsburg)

<sup>1)</sup> E. Heidrich, Dürer und die Reformation, Leipzig 1909.

<sup>2)</sup> Neue Ausgabe von A. Peltzer, mit Vorwort von H. Thoma, München 1909.

Glaube an eine über alle zufällige und vergängliche Form hinausgehende notwendige und ewige Schönheit, die in den Dingen verborgen ist: sie aus der Natur heraus zu „reißen“, d. h. heraus zu zeichnen, dünkt ihm die eigentliche Aufgabe des Künstlers<sup>1)</sup>. Besser und schöner, als er es in Worten vermochte, hat er diese Anschauung von den Wurzeln aller Kunst in seinen Werken betätigt.

Dürers Einwirkung auf die zeitgenössischen Künstler ist eine tiefe und nachhaltige gewesen, wenn sich auch eine eigentliche Schule nicht an ihn anschließt. Unter den ihm persönlich nahestehenden Malern, die zum Teil wohl

auch in seiner Werkstatt tätig waren, besitzt sein jüngerer Bruder *Hans Dürer* (geb. 1490, später 1529 bis 1538 Hofmaler des Königs von Polen in Krakau) nur untergeordnete Bedeutung. Der als Hausgenosse Dürers bezeugte *Hans Springinsklee* ist nur in seiner Tätigkeit für den Holzschnitt nachweisbar. Mehr noch für den Holzschnitt denn als Maler war *Wolf Traut* (um 1478—1520) tätig, der als Sohn des Wolgemut-Schülers *Hans Traut* von dieser Seite her seine Schulung empfing, aber eine Reihe von Jahren auch in Dürers Werkstatt arbeitete<sup>2)</sup>. *Hans Leonhard Schüpflein*<sup>3)</sup> (etwa 1480 bis 1540), aus Nördlingen gebürtig und ursprünglich wohl ein Schüler Wolgemuts, stand Dürer gleichfalls nahe und verdankt ihm



Abb. 454 Holzschnitt von Hans Leonhard Schüpflein

das Wesentlichste in seiner malerischen Entwicklung, deren Verlauf ihn dann allerdings auch unter den Einfluß Hans Holbeins d. Ä. und der jüngeren Maler in Augsburg (1512—15) führte; seit 1515 hat er als Stadtmaler in Nördlingen eine bescheidene, aber liebenswürdige Eigenart entfaltet, die sich insbesondere an seinen Wandbildern im Rathaussaale und einigen größeren Altarwerken daselbst studieren läßt. Noch ganz unter Dürer-

<sup>1)</sup> F. L. Müller, Die Ästhetik Albrecht Dürers. Straßburg 1910.

<sup>2)</sup> Chr. Rauch, Die Trauts. Straßburg 1906.

<sup>3)</sup> U. Thieme, H. L. Schüpfleins malerische Tätigkeit. Leipzig 1892.

schem Einfluß steht namentlich in der großartig gedachten Landschaft sein Kruzifixus mit Johannes dem Täufer und König David (1508, Germanisches Museum [Abb. 453]). Sonst wirkt Schäußelein auch in seinen zahlreichen Holzschnitten und Illustrationen (Abb. 454) mehr durch gefälliges Kompositions- und Erzählertalent, während Größe und Tiefe des Ausdrucks seinen ziemlich eintönigen Gestalten versagt bleibt.

Der bedeutendste in diesem engeren Kreise von Künstlern, der sich zeitweise unter Dürers Führung stellte, war *Hans Sues von Kulmbach* (etwa 1475–1522)<sup>1)</sup>. Angeblich in der Werkstatt des Jacopo de' Barbari herangebildet, hat er eine gewisse Weichheit der Formenbildung in seinen meist überschlanen Gestalten wohl von dort mitgenommen. Unmittelbare Nachahmung Dürers liegt ihm fern, dagegen eifert er seiner poetischen Auffassungsweise oft mit Glück nach. In koloristischer Hinsicht ist er durch emailartigen Schmelz und sanfte Harmonie des Gesamttons ausgezeichnet; ein feines Schönheitsgefühl gibt sich namentlich in seinen landschaftlichen Hintergründen zu erkennen. Ein Aufenthalt in Krakau (1514–1518) bot ihm Gelegenheit, interessante fremdländische Typen kennen zu lernen, die er gern in seinen Kompositionen verwertet. Eine Reihe seiner besten Werke ent-



Abb. 455 Enthauptung der hl. Katharina  
von Hans Sues von Kulmbach

stand in der polnischen Königsstadt, so der Zyklus von acht Bildern aus der Geschichte der hl. Katharina (in der Sakristei der Marienkirche, 1514–15 [Abb. 455]), ferner vier Szenen aus dem Leben Johannes des Evangelisten, darunter

<sup>1)</sup> K. Koelitz, Hans Sues von Kulmbach und seine Werke. Leipzig 1891.

die höchst poetische Darstellung von Johannes auf Patmos (Johanneskapelle von St. Florian). An Dürers Gedanken- und Gestaltenreichtum reicht Hans von Kulmbach, wie er meist genannt wurde, freilich nicht heran, aber durch Vornehmheit und Ernst der Auffassungsweise steht er ihm näher als irgend ein anderer Künstler seiner Umgebung.

Völlig anderen Charakter hat ein zweiter jüngerer Künstlerkreis, der in Nürnberg den Einfluß Dürers erfuhr; zu ihm gehören *Georg Pencz* (etwa 1500—50) und die Brüder *Beham*. Daß *Pencz*<sup>1)</sup>, der nach Dürers Entwürfen die Wandbilder im Nürnberger Rathaus ausgeführt hat, Beziehungen zur oberitalienischen Per-



Abb. 456 Virginius, seine Tochter tödend  
Kupferstich von Georg Pencz

spektivmalerei hatte, ergibt sich aus der Beschreibung einer nicht erhaltenen Zimmerdekoration, wo er Handwerker darstellte, als wären sie noch im Begriff, den Bau zu errichten. Als Maler hat er sein Bestes in Bildnissen geleistet (Porträts eines Goldschmiedes [1545, Karlsruhe]), bei denen kräftige deutsche Realistik und italienische Größe der Auffassung sich glücklich die Wage halten. Dagegen wirkt er in Allegorien und mythologischen Gestalten aus seiner Spätzeit frostig und leer. Als Kupferstecher faßt man Pencz und seine beiden Nürnberger Genossen — mit denen zusammen er 1525 von dem Rat wegen Gottesleugnung und sozialistischer Irrlehren aus der Stadt verbannt wurde — nebst einigen anderen gleichartig schaffenden Künstlern gewöhnlich unter dem Namen der „deutschen Kleinmeister“ zusammen<sup>2)</sup>. Insofern mit Recht, als sie in ihren Stichen die Richtung auf kleines Format, auf zierliche und feine Durchführung, wie sie dem deutschen Geiste besonders ent-

<sup>1)</sup> A. Kurzwelly, Forschungen zu Georg Pencz. Leipzig 1895.

<sup>2)</sup> H. W. Singer, Die Kleinmeister. Bielefeld und Leipzig 1908. — E. Waldmann, Die Nürnberger Kleinmeister. (Meister der Graphik V.) Leipzig 1910. — Reproduktionen im Hausschatz deutscher Kunst der Vergangenheit, Heft 10.

an die Werke südlicher Kunst, die er auf einer Reise nach Italien kennen gelernt hatte.

Andere Wege, wenn auch in der gleichen Richtung, schlugen die Brüder *Beham* ein. Der Ältere, *Hans Sebald Beham*<sup>1)</sup> (1500—50, seit 1531 in Frankfurt a. M. ansässig), war fast ausschließlich Kupferstecher und Zeichner für den Holzschnitt und schuf außer bildlichen Darstellungen — seine Holzschnitte sind meist erheblich größeren Formates als die gestochenen Blätter — namentlich auch zahlreiche

Ornamentstiche und Vorlagen für Weber und Zeugdrucker, Goldschmiede, Kunsttischler und Steinmetzen. Er bereichert das Ornament der italienischen Renaissance mit deutscher Phantastik voll feinen und sicheren Geschmacks, ganz nach dem Vorbilde Dürers, und hat demgemäß auf die Entwicklung der deutschen Ornamentik einen bedeutenden Einfluß ausgeübt. An seinen späteren antikisierenden und allegorischen Kompositionen kann man wenig Freude haben. Dagegen fesselt er in seinen Darstellungen aus dem Volksleben (Abb. 457), worin er namentlich die Bauern und die Landsknechte mit Ausführlichkeit und Treue schildert, durch frisch sprudelndes Temperament, wenn er sich auch zuweilen in das Obszöne verliert. Seine Stichtechnik bleibt stets virtuos, klar und kräftig und geht erst in den vierziger Jahren zugleich mit der Art der Darstellung öfter ins Frostige über.



Abb. 457 Tanzende Bauernpaare Stich von H. S. Beham



Abb. 458 Apollo und Daphne  
Stich von Barthel Beham

Eine künstlerisch höher geartete Natur war *Barthel Beham* (1502—40), als Maler wie als Kupferstecher gleich bedeutend. Eine gewisse Sehnsucht nach Größe und Freiheit der Form beherrscht sein Schaffen, selbst in den Kupferstichen kleinsten Formates. Die *Madonna am Fenster* übertrifft alle deutschen Marienbilder durch ernste Vornehmheit; seine heroischen Kampfszenen nach dem Vorbilde Mantegnas und Pollajuolos, seine mythologischen Gestalten (Abb. 458) scheinen durch die Wucht der Formengebung über das enge Format hinauszudringen. Mindestens seit 1530 in Diensten der Herzöge von Bayern schuf er für diese seine figurenreiche Komposition des *Kreuzwunders* (München), die in ihrer wohlthuenden Klarheit, den prächtigen Renaissancebauten des Hintergrundes und zum Teil selbst in den Typen eine intimere Berührung mit der italienischen, zumal der venezianischen Renaissance verrät. Unter den

<sup>1)</sup> *G. Pauli*, Hans Sebald Beham. Kritisches Verzeichnis seiner Kupferstiche, Radierungen und Holzschnitte. Straßburg 1901.

zahlreichen Bildnissen, die er für den herzoglichen Hof malte, kann sich doch keines mit dem vortrefflichen Kupferstichporträt des Kanzlers Leonard von Eck (1527) messen. — Behams Richtung setzten in München *Ludwig Refinger* und *Hans Schöpfer* fort; äußerlich ihm verwandt erscheint auch der anonyme *Meister von Messkirch*<sup>1)</sup> (Monogrammist W. S.), der aber als eine selbständige Künstlerpersönlichkeit von ausgeprägter, wenn auch nicht allzu reicher Eigenart anerkannt werden muß. Er war besonders in der Gegend des Bodensees und für die Grafen von Wildenfels und Öttingen beschäftigt; seine meisten Werke finden sich in Meßkirch und Donaueschingen (Abb. 459). Mit der im allgemeinen Dürerschen Typik seiner seelisch nicht tiefer belebten Gestalten verbindet sich einerseits eine etwas überladene Renaissance in der Architektur und Ornamentik, andererseits aber auch bereits der Einfluß einer mehr malerischen Richtung, wie sie durch andere, größere Künstler am Oberrhein begründet worden war.

Den „Kleinmeistern“ wird in seinen Stichen und Holzschnitten wenigstens auch *Albrecht Altdorfer* (etwa 1480—1538) zugezählt, der Meister von Regensburg<sup>2)</sup>. Seinem eigentlichen Berufe nach Baumeister, scheint er mit der Malerei, dem Kupferstich und dem Holzschnitt sich mehr aus innerem künstlerischem Drange beschäftigt zu haben. Es fehlt ihm darin jede Schulung, im guten wie im schlechten Sinne: er steht von Anfang an auf eigenen Füßen, ein Zusammenhang mit der Tradition, von der selbst ein Dürer sich erst allmählich losringt, ist bei ihm nur mühsam aufzuweisen, dafür bleibt er aber auch zeitlebens in einer mangelhaften Beherrschung der menschlichen Gestalt, in gewissen Fehlern der Perspektive und Proportion stecken. Was ihn zum bedeutenden und anziehenden Künstler macht, ist vor allem seine tiefe und

poetische Naturempfindung. Die Landschaft hat er zuerst von allen deutschen Malern (in einem Bilde der Münchener Pinakothek) ohne jede Staffage darzustellen gewagt; sie ist aber auch in seinen übrigen Gemälden meist der mächtigste Stimmungsfaktor. Den Schauer der Waldeinsamkeit, die Romantik pittoresker Flußufer, den Zauber der Mondnacht, des Sonnenaufgangs und der mit den Wolken kämpfenden Sonne hat kein anderer Künstler der Zeit mit so viel Poesie und Liebe dargestellt wie Altdorfer. Seine zierliche



Abb. 459 Kreuztragung vom Meister des Meßkircher Altars

<sup>1)</sup> *K. Koetschau*, Bartel Beham und der Meister von Meßkirch. Straßburg 1893.

<sup>2)</sup> *M. J. Friedländer*, Albrecht Altdorfer, der Maler von Regensburg. Leipzig 1891.



Malweise hindert ihn nicht, hierin wahrhaft ergreifende Wirkungen zu erzielen. Die hl. Familie am Brunnen (1510, Berlin), die Waldlandschaft mit dem hl. Georg (1510, München), die Bilder aus der Legende des hl. Quirinus (um 1520, Nürnberg und Siena), die beiden Kreuzigungen (1526, Nürnberg und Berlin [Abb. 460]) sind in dieser Hinsicht die bezeichnendsten Werke des Regensburger Meisters. Ebenso originell wie poetisch wirkt es, wenn die Wochenstube der hl. Anna in eine Kirche verlegt ist, zwischen deren hohen Pfeilern eine Engelschar ihren jubelnden Reigen schlingt (Augsburg [Abb. 461]). In anderen Bildern überwiegt mehr äußerlich die Freude am Phantastischen: die Geschichte



Abb. 460 Kreuzigung von Albrecht Altdorfer

der Susanna ist in einer weiten Landschaft mit einem reich belebten Renaissancebau dargestellt (1526, München); die Illustration des Sprichworts „Der Hoffart sitzt der Bettel auf der Schleppe“ (1531, Berlin) ist gleichfalls benutzt, um ein stattliches Renaissanceschloß aufzubauen. Am merkwürdigsten bleibt das malerische Effektstück der Schlacht bei Arbela (1529, München): in einer panoramaartigen Landschaft viele Hunderte von Figürchen kleinsten Maßstabes, aber das Ganze doch beherrscht von dem Eindruck eines grandiosen Gebirgsprospekts, über dem sich in den Lüften der Kampf des verblassenden Mondlichts mit der blutig aufgehenden Sonne abspielt.

Miniaturartig zart und voll phantastischer Poesie in der Erfindung sind auch die Zeichnungen, welche Altdorfer meist in Helldunkeltechnik auf farbigem Papier ausgeführt hat. Sie gehören seiner mittleren Epoche, etwa den Jahren 1511 bis 1517 an und gehen Hand in Hand mit seinen gleichzeitigen Holzschnitten. In diesen Blättern nähert sich Altdorfer eine Zeitlang sichtlich dem großen Nürnberger Meister; seine Beteiligung an den Randzeichnungen zum Gebetbuch Kaiser Maximilians bleibt dagegen zweifelhaft. Die Hauptblätter seines Holzschnittwerks sind die Folge von 40 kleinen Bildern zu Sündenfall und Erlösung<sup>1)</sup> und der hl. Hieronymus in der Höhle (Abb. 462); durch seine geschlossene bildmäßige Wirkung und durch die feinen Tonabstufungen stellt letzteres Blatt unter allen

<sup>1)</sup> Faksimile-Reproduktion in G. Hirths Liebhaberbibliothek, XII. Bd. München 1888.

Holzschnitten Altdorfers obenan. Sein vorwiegend malerisches Empfinden führte ihn auch zum Farbenholzschnitt, für den er in dem schönen Blatte der „Maria von Regensburg“ ein zu seiner Zeit unübertroffenes Vorbild geschaffen hat. Durch Verwendung von sechs verschieden eingefärbten Holzschnittplatten ist eine höchst



Abb. 461 Geburt der Maria von Albrecht Altdorfer  
(Nach Photographie Hoefle, Augsburg)

brillante Wirkung erzielt. Neben dem Kupferstich hat Altdorfer nach Dürers Vorbild die Radierung gepflegt und diese Technik namentlich für eine Reihe stimmungsvoller Landschaften verwendet<sup>1)</sup>. Nicht minder verdienen seine geschmackvollen Ornamentstiche, Vorlagen für Prunkbecher u. dgl., Beachtung.

Altdorfer ist die bedeutendste Erscheinung einer Gruppe von Künstlern, die man heute gern als die Meister des Donau-Stils zusammenfaßt, weil das Donau-

<sup>1)</sup> M. Friedländer, A. Altdorfers Landschaftsradierungen. Berlin 1907. (Graphische Gesellschaft VII.)

land mit Regensburg und Passau als Mittelpunkten das Gebiet ihrer Tätigkeit ist und gemeinsame Stilelemente in der Tat einen gewissen Zusammenhang zwischen ihnen begründen. Von der Schaffensart der schwäbischen und fränkischen Maler unterscheiden sich diese bayerisch-österreichischen Meister durch eine gewisse flüchtige Derbheit der Formbildung, die aber mit lebhafter Phantasie und Empfindung Hand in Hand geht; prächtige Färbung und ein ausgesprochener Raumsinn geben ihren Arbeiten starke malerische Wirkung. Etwas von der Stimmung und dem Charakter des deutschen Volksliedes glaubt man aus ihnen herauszuhören, alte Schaffensrichtungen der süddeutschen Kunst in ihnen nachwirkend zu verspüren<sup>1)</sup>. Die Stärke aller dieser Künstler liegt in der Landschaft, und gerade in dieser Hinsicht bedeutet *Wolf Huber* aus Feldkirch (in Passau tätig zwischen 1510 bis 1545), Altdorfers bedeutendster Nachfolger, einen Höhepunkt der Entwicklung<sup>2)</sup>. Seine Zeichnungen (Abb. 463) sind zumeist landschaftliche Skizzen von großer Feinheit des Linienzuges und zarter Empfindung; einige Holzschnitte und die ihm neuerdings zugewiesenen Gemälde besitzen gleichfalls in der großzügigen und doch intimen Landschaftszenerie die Grundlagen ihrer künstlerischen Wirkung. In den landschaftlichen Kupferstichen und Radierungen *Augustin Hirsvogels* (1488 bis 1553) und *Hans Sebald Lautensacks* (1524—63), zweier Nürnberger, die aber zuletzt in Wien tätig waren, hat diese zarte Landschaftskunst noch ein kurzes Nachblühen erlebt. — Altdorfers unmittelbarer Nachfolger *Michael Ostendorfer* in Regensburg († 1559) und der ihm verwandte *Melchior Feselein* (*Feselein*) in Ingolstadt († 1538)<sup>3)</sup> bleiben in jeder Beziehung weit hinter ihm zurück.

Mit dieser Künstlergruppe hängt ursprünglich auch *Lukas Cranach* (1472 bis 1553) zusammen, der, nach seiner Geburtsstadt Kronach in Oberfranken benannt, von Anfang an wohl starke Einflüsse von seinem Landsmann Dürer empfangen hat, aber doch früh auch in München und Wien tätig nachweisbar ist. Die noch wenig geklärte Jugendentwicklung des begabten und wandlungsfähigen Mannes stand offenbar unter dem vorwiegenden Einflusse des „Donaustils“. Seine Holzschnitte<sup>4)</sup> — darunter die frühesten bis jetzt nachweisbaren Arbeiten



Abb. 462 Hl. Hieronymus von Albr. Altdorfer

<sup>1)</sup> *H. Voss*, Der Ursprung des Donaustils. Leipzig 1907.

<sup>2)</sup> *R. Riggensbach*, Der Maler und Zeichner Wolf Huber. Basel 1907. — *H. Voss*, A. Altdorfer u. W. Huber. (Meister der Graphik III.) (Leipzig 1910.

<sup>3)</sup> *G. M. Richter*, Melchior Feselein. München 1908.

<sup>4)</sup> *F. Lippmann*, Lucas Cranach. Sammlung von Nachbildungen seiner vorzüglichsten Holzschnitte und seiner Stiche. — Berlin 1895. — *E. Flechsig*, Cranachstudien, I. Teil. Leipzig 1900.



Abb. 463 Christus am Kreuz Zeichnung von Wolf Huber

Cranachs vom Jahre 1502 — zeigen neben Dürerischen Gedanken und Typen eine ausgesprochene Vorliebe für waldige, landschaftliche Hintergründe und eine Drastik des Ausdrucks, wie wir sie bei den Donaumeistern finden. — Er hat den Holzschnitt auch noch später (Abb. 464) in bedeutendem Umfange gepflegt, während er im Kupferstich sich nur gelegentlich versuchte. Ohne jemals an Dürer oder an Altdorfer ganz heranzureichen, hat er manches durch liebenswürdige Erfindung und treffliche Ausführung hervorragende Blatt geschaffen. Insbesondere sind seine



Abb. 464 Adam und Eva Holzschnitt von Lukas Cranach

Farbenholzschnitte, z. B. Venus und Amor, heiliger Christoph, von 1506 und die von ihm erfundenen Gold- und Silberdrucke nicht bloß die frühesten, sondern gehören auch zu den schönsten ihrer Art.

Als Maler<sup>1)</sup> ist Cranach, abgesehen von den ihm mit Wahrscheinlichkeit zugeschriebenen Kreuzigungsbildern im Schottenstift zu Wien und in der Galerie zu Schleißheim (1503) sowie dem Porträt des Johann Reuß (1503) im Germanischen Museum, nicht vor 1504 sicher bezeugt, und das mit dieser Jahreszahl versehene Gemälde, die Ruhe auf der Flucht (aus Münchener Privatbesitz jetzt in der Gemäldegalerie in Berlin), ist in mancher Hinsicht sein bestes geblieben (vgl. die Kunstbeilage). Es zeigt ihn jedenfalls bereits als fertigen Meister, der namentlich die Formen der landschaftlichen Natur vollkommen beherrscht und sie mit einer an Altdorfer erinnernden Stimmungspoese zu erfüllen weiß. Die Gruppe der hl. Familie mit den naiven Engelchen könnte eines Dürers würdig sein, wenn sie mit größerer Schärfe gezeichnet wäre. Dagegen besitzt das Kolorit eine für Dürer zumeist unerreicht gebliebene Frische und Leuchtkraft.

Im Jahre 1505 wurde Cranach Hofmaler beim Kurfürsten Friedrich dem Weisen von Sachsen in Wittenberg und hat, ein treuer Diener seiner Herrn, diese Stellung auch bei dessen Nachfolgern Johann und Friedrich innegehabt; letzterem folgte er 1550 freiwillig in die Gefangenschaft nach Augsburg und Innsbruck und beschloß, 1552 mit ihm nach Weimar zurückgekehrt, dort sein Leben.

Die Stellung Cranachs in Wittenberg, das durch ihn der künstlerische Mittelpunkt in den sächsischen Landen wurde, bedingte eine umfangreiche und höchst mannigfaltige Tätigkeit. So schuf er nicht bloß selbst zuweilen überhastig — schon der Humanist Scheurl spendete ihm 1508 das etwas zweideutige Lob des „schnellsten Malers“ —, sondern mußte auch fortgesetzt die Hilfe einer umfangreichen Werkstatt in Anspruch nehmen. Daher gibt die Unzahl von Gemälden aller Art, die unter seinem Namen und mit dem bekannten, seit 1509 angenommenen Werkstattzeichen der geflügelten Schlange versehen in ganz Europa verstreut sind, keinen klaren Begriff von der persönlichen Eigenart des Meisters. Denn in dieser Fülle überwiegen die Werkstattwiederholungen, die Mode- und Dutzendbilder, wie sie durch den Bedarf des Hofes, der Fürsten und Großen der Zeit, mit denen Cranachs Stellung ihn dauernd in Berührung brachte, gefordert wurden; auch an den umfangreichen kirchlichen Altarwerken hat er so gut wie andere Maler der Zeit zahlreiche Gesellen beschäftigt. Aber wenn man dies alles ausscheidet, so ergibt sich doch das Bild einer hochbegabten Künstlerpersönlichkeit, die in stetig fortschreitender Entwicklung etwa während des zweiten Jahrzehnts volle Freiheit und Reife des Schaffens erlangt<sup>2)</sup>. Seiner ersten Wittenberger Periode, die etwa bis 1511 reicht, gehören als noch befangene Arbeiten die Altarpredella mit den 14 Nothelfern in Torgau (1505), der Katharinenaltar in Dresden (1506) an; dann aber zeigen die Madonna vor den Tannen (im Dom zu Breslau), der Fürstenaltar in Wörlitz und Venus mit Amor (1509, St. Petersburg) sowie das Bildnis des Christoph Scheurl (1509, Nürnberg) eine rasch wachsende Fähigkeit zu geistiger Belebung, freier Bewegtheit und malerisch anziehender Durchführung. Vielleicht darf die Anregung dazu auf eine Reise nach den Niederlanden zurückgeführt werden, die Cranach im Auftrage seines Herrn 1508 unternahm. Der 1509 datierte schöne Flügelaltar mit der hl. Sippe, jetzt im Städelschen Institut zu Frankfurt a. M., zeigt die Einwirkung der Kunst eines Quinten Metsys und Jan Mabuse auf den deutschen Meister besonders deutlich. In der Folgezeit, etwa 1511—18, entstanden dann seine kraftvollsten Werke, die durch Vereinfachung und Konzentration oft zu wuchtig eindringlicher Gestaltung durchdringen. Eigen-

<sup>1)</sup> E. Flechsig, Tafelbilder Lukas Cranachs d. Ä. und seiner Werkstatt. Leipzig 1900. (Lichtdrucke.)

<sup>2)</sup> H. Michaelson, Lukas Cranach der Ältere. Untersuchung über die stilistische Entwicklung seiner Kunst. Leipzig 1902.



Ruhe auf der Flucht nach Ägypten von Lucas Cranach d. Ä.  
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

tümlich sind dieser Periode die übermäßig schlanken Proportionen der Figuren: auf die reizvollen landschaftlichen Fernsichten wird zugunsten eines ruhigeren Abschlusses durch den detailliert gegebenen Mittelgrund zumeist verzichtet. Hierher gehören Altarwerke und Reste von solchen in der Johanneskirche zu Neustadt a. d. Orla (1511—13), in Wörlitz, Zeitz, Torgau, Wien u. a., ferner die großen repräsentativen Porträts des Herzogs Heinrich des Frommen und seiner Gemahlin (1514, Dresden), die strahlend schöne Verlobung der hl. Katharina in Wörlitz (1516) und die ergreifenden Passionsbilder Klage am Kreuze Christi (1515, Sammlung Wesendonck in Berlin), Christus an der Säule (1515, Dresden). Vielleicht unter dem Einfluß niederländischer Gemälde treten auch zuweilen besondere Beleuchtungseffekte hervor, wie in der Heiligen Nacht (Sammlung von Kaufmann, Berlin). Von den Madonnen gehören die zu Karlsruhe und die beiden zu Darmstadt in diese Epoche, von den Holzschnitten die Verkündigung (L. 41), Friedrich der Weise, die Madonna verehrend (1512, L. 34), die Predigt Johannes des Tüfers (1516, L. 49) u. a.

So gewinnt Cranach jene Höhe und Reife des malerischen Stils, welche die Werke der folgenden, etwa bis 1532 reichenden Schaffensperiode aufweisen. Gerade als Schöpfer großer Altarwerke, von denen Reste in München, Aschaffenburg und Naumburg — früher meist dem sog. *Pseudo-Grünwald* zugeschrieben — erhalten sind, scheint Cranach einen durch ganz Deutschland reichenden Ruhm erworben zu haben. Die schönen Bilder des Kardinals Albrecht von Brandenburg, am Kreuze betend (Augsburg), der Heiligen Wilibald und Walburga mit dem Bischof von Eichstädt (Bamberg) (Abb. 465), die später wiederholte Darstellung des von Maria und Johannes betrauten Schmerzensmannes (Freiburg i. B. und Altar von 1534 im Dom zu Meißen) zeigen die Größe und malerische Breite seiner Auffassung im günstigsten Lichte. Die Madonnen in Weimar und Glogau (1518), die Madonna mit dem Kuchen (1529, jetzt in Baseler Privatbesitz), die trefflichen Porträts eines jungen Mannes (1521, Schwerin [Abb. 466]), der sog. Sibylle von Cleve (St. Petersburg) und eines vornehmen Herrn und seiner Gemahlin (Heidelberg) — sämtlich von 1526 — gehören



Abb. 465 Hl. Wilibald und Hl. Walburga mit Stifter von Lukas Cranach d. Ä.



zu den sicher datierten, für den Stil bezeichnenden Werken dieser wichtigen Schaffensperiode des Künstlers. Allerdings begann gerade jetzt auch infolge der engeren Beziehungen Cranachs zu den verschiedenen deutschen Höfen jene Massenerstellung beliebter Modebilder allegorischen und mythologischen Inhalts, unter denen die Beurteilung des Künstlers zu leiden hat. Was er selbst vermochte, lassen etwa das von reizender Naturpoesie erfüllte Bildchen *Simson und Delila* (1529, Augsburg), ferner *Apollon und Diana* (Brüssel), *Lucretia* (Kassel) erkennen. Ein Hauch von Poesie, liebenswürdiger Naivität und Erzählungskunst bleibt den besseren Darstellungen dieser Art, unter denen *Adam und Eva*, *David und*



Abb. 466 Porträt eines jungen Mannes von Lukas Cranach d. Ä.

mehr ist dies während der letzten zwanzig Jahre seiner Tätigkeit der Fall, die eine eigentliche künstlerische Fortentwicklung nicht mehr bringen, aber bis an sein Lebensende den wackeren Meister schaffenskräftig zeigen. Themata wie *Christus und die Kindlein*, *Christus und die Ehebrecherin*, ferner besonders zahlreiche Darstellungen aus der *Passion Christi* treten jetzt charakteristisch hervor. Besonders bezeichnend ist das letzte, von seinem Sohn *Lukas Cranach dem Jüngeren* (1515—86) vollendete Werk, der Altar in der Stadtpfarrkirche zu Weimar mit der Allegorie „von Sündenfall und Erlösung durch den Glauben“ auf dem Mittelbilde. Wenn das koloristische Feingefühl des Meisters in den Alterswerken auch sichtlich abnimmt, seine ganze

*Batseba*, *Judith*, aus dem Alten Testament, *Venus und Amor*, das *Parisurteil*, das *silberne Zeitalter*, die *schlummernde Quellnymphe* aus dem antikisierenden Stoffkreise besonders beliebt sind, fast immer zu eigen, allerdings auch eine hausbackene Nüchternheit und Derbheit der Auffassung. Von den Vorbildern italienischer Kunst, die sich dafür nachweisen oder vermuten lassen, geschweige denn von dem Geist der Antike, ist kein Zug mehr zu verspüren, dafür lebt in manchen wenigstens der poetische Zauber des deutschen Waldmärchens.

Bereits in den früheren Kompositionen Cranachs, der ein persönlicher Freund Luthers und treuer Anhänger seiner Lehre war, kamen spezifisch protestantische Gedanken zuweilen zum Ausdruck; noch

Ausdrucksweise trockener und härter wird, so gehören hierher doch noch so treffliche Arbeiten wie der Altar Georgs des Bärtigen (1534, Meißen), Adam und Eva (1537) und David und Goliath (Berlin) sowie einige Porträts, darunter das markige Selbstbildnis von 1550 (Florenz).

Lukas Cranach zählt nur zu den Künstlerpersönlichkeiten zweiten Ranges, aber er hat einen Einfluß auf die deutsche Malerei seiner Zeit ausgeübt, wie sonst kaum Schongauer und Dürer. Sachsen, Brandenburg, Schlesien, Preußen sind voll von den Werken seiner Schule; die bürgerlich-gemütliche Auffassung der Renaissancestoffe wurde durch ihn im nördlichen und östlichen Deutschland allgemein, für den künstlerischen Ausdruck protestantischer Ideen hat er die



Abb. 467 Krönung Mariä von Hans Burgkmair (Ausschnitt)

maßgebenden Muster geschaffen. So ist seine stilbildende Bedeutung erheblich größer als sein Besitz an eigener künstlerischer Schöpferkraft.

Schwaben war im 15. Jahrhundert das Hauptland der deutschen Malerei; es hat, dank der glänzenden Entwicklung namentlich der Augsburger Schule, auch im 16. Jahrhundert seinen Ruhm bewahrt. Die reiche Handelsstadt erhob sich wohl zuerst in Deutschland über den Geist des Kleinbürgerlichen, der selbst in der Nürnberger Kunst noch bemerkbar bleibt. Auf den oft gebrauchten Namen eines „deutschen Venedig“ hatte sie einigen Anspruch nicht bloß durch ihren internationalen Verkehr, sondern auch durch die stolze Prachtliebe ihres Patriziats. Nirgends wurden glänzendere Feste gefeiert, kostbarere Kleider getragen, prunkvollere Goldschmiedearbeiten im Renaissancestil geschaffen als in Augsburg.

Wie auf die Architektur (vgl. S. 86), so übte dieses heiter prächtige Leben auch auf die Malerei in Augsburg seine Rückwirkung aus. Eine Erscheinung wie *Ulrich Apt* († 1532), der jetzt als Autor einiger eindrucksvoller, früher dem Altdorfer zugeschriebener Werke (hauptsächlich des Triptychons mit der Kreuzigung



Abb. 468 Christus am Kreuz von Hans Burgkmair  
(Nach Photographie Hoefle, Augsburg)

von 1517 in Augsburg) erkannt ist, wirkt fast befremdend durch die herbe Strenge und Sprödigkeit seines Stils. Ist doch selbst Hans Holbein d. Ä. in seinen späteren Werken (vgl. S. 443) bereits ganz zu dem neuen Evangelium der malerischen Schönheit übergegangen, das in Augsburg am wirksamsten *Hans Burgkmair*<sup>1)</sup> (1473—1531) predigte. Von seinem Vater, einem Augsburger Maler *Toman Burgkmair*, unterrichtet, ist er auf seiner Wanderschaft wahrscheinlich bei *Martin Schon-gauer* — dessen Selbstbildnis er meisterhaft kopierte — in die Lehre getreten und dann wohl auch nach Italien gelangt; seit 1498 war er in seiner Vaterstadt als Meister sesshaft. Neben Hans Hol-

<sup>1)</sup> *R. Muther*, Hans Burgkmair. Zeitschr. f. bild. Kunst XIX, 337 ff. — *H. A. Schmid*, Forschungen über Hans Burgkmair. München 1888.

Realismus und auf glänzende Farbenwirkung schlägt Burgkmair hier bereits mit Entschiedenheit ein; er ist ihr, vielleicht durch wiederholten Aufenthalt in Italien angeregt, zeit seines Lebens treu geblieben. Äußerlich prägt sich der Bruch mit der älteren Kunstweise durch die Aufnahme von Renaissanceformen in der Architektur und dem Ornament aus, am frühesten auf der schönen Krönung Mariä (1507, Augsburg [Abb. 467]). Aber auch in der großen, ruhigen Linienfügung der Komposition, im Wohlklang der Farbentöne ist kein deutscher Meister der Zeit den Italienern, insbesondere den Venezianern, näher gekommen als Burgkmair. Seine beiden Madonnen von 1509 und 1510 (Germanisches Museum), das herrliche Triptychon der Kreuzigung vom

Katharinenaltar (1519, Abb. 468), die bellineske Madonna mit Heiligen (1520, Hannover) sowie die ganz im Sinne Carpacios aufgebaute prächtige Komposition Esther vor Ahasver (1528, München) lassen dies besonders erkennen. Nicht immer geht dabei mit dem gelungenen Schönheitsstreben das sorgfältige Studium der

Einzelform Hand in Hand. Dagegen wahrte sich Burgkmair stets seine echt deutsche Empfindung für die



Abb. 469 Holzschnitt aus dem Weißkündigung von Hans Burgkmair

Landchaft. In dem kleinen Bilde Johannes auf Patmos (1518, München) hält die sorgfältig durchgeführte und doch im ganzen auf einen phantastischen Ton gestimmte Naturschilderung der energischen Seelenmalerei in der ausdrucksvollen Gestalt des Evangelisten die Wage. Sein letztes und zugleich sein vollendetstes Gemälde ist das Selbstbildnis mit seiner Frau und dem Spiegel (1529, in der Wiener Galerie), ergreifend durch höchst persönliche Wiedergabe des gealterten Paares, im malerischen Vortrag das freieste, was Burgkmair jemals geschaffen. — Der großzügige Charakter von Burgkmairs Tafelbildern läßt um so mehr bedauern, daß sich von seinen Wandmalereien im Inneren und am Äußeren von Augsburger Patrizierhäusern nichts erhalten hat. Das Bedeutendste darunter war augenscheinlich die Dekoration des Damen Hofes in Fuggerhause.

In der malerischen Tätigkeit Burgkmairs überhaupt traten gelegentlich große Pausen ein infolge seiner intensiven Beschäftigung mit dem Holzschnitt. Maximilian I. übertrug die Vorliebe, die er für die Stadt Augsburg hegte, auch auf ihren damaligen Hauptkünstler und hat Burgkmair bei seinen großen literarisch-artistischen Unternehmungen (vgl. S. 468) in weitem Umfange herangezogen. Gehören ihm von den Illustrationen des Theuerdank<sup>1)</sup> wenig mehr als ein Dutzend, so hat er dagegen zum Weißkunig<sup>2)</sup> über hundert, ferner zum „Triumphzuge“ (vgl. S. 470) mehr als die Hälfte (57) aller Blätter geliefert; die Folge der 92 Holzschnitte zur „Genealogie“ des Kaisers Maximilian<sup>3)</sup> gehört ihm allein an. Er bewährt sich innerhalb der engen Grenzen, welche die Aufgabe seiner Erfindungskraft zog, als geschickter und geschmackvoller Darsteller (Abb. 469). Doch bedeutender sind manche seiner Einzelblätter, darunter namentlich die von *Jost de Negker* kunstvoll in Farbenholzschnitt ausgeführten Kompositionen *Der Tod als Würger* (1510), *St. Georg*, *Kaiser Maximilian zu Pferde* sowie die Porträts des *Jakob Fugger* und *Johannes Paumgartner* (1512). Die Renaissanceformen werden hier wie in zahlreichen Büchertiteln, Randleisten, Initialen u. dgl. von ihm mit voller Freiheit und feinem Geschmack angewendet.

Von Burgkmairs Schülern sind sein gleichnamiger Sohn († 1559), ferner *Leonhard Beck* († 1542) und *Jörg Breu d. Ä.* († 1537) und *d. J.* († 1547), wenn sich auch einzelne Gemälde von ihnen erhalten haben, überwiegend als Illuminatoren und Holzschnneider tätig gewesen, wie sich denn eine ganze Augsburger Holzschnegerschule an Burgkmair angeschlossen zu haben scheint.

Die Richtung seines Strebens in der Malerei setzte *Christoph Amberger* (etwa 1500—61) fort, der namentlich in seinen kirchlichen Werken (Altar der Verherrlichung Mariä im Dom 1554, Christus mit den klugen und törichten Jungfrauen in der Annakirche 1560) ganz italienisiert erscheint. Sein Kolorit wie seine Typen erinnern direkt an Tizian und Paris Bordone. Mit den Vorzügen der italienischen Auffassung weiß er in seinen Bildnissen die Sorgfalt und Schärfe deutschen Formenstudiums zu vereinen, so daß diese zu den Meisterwerken der deutschen Porträtkunst gehören. Schon 1532 durfte er ein Porträt Karls V. malen (Berlin); zu seinen berühmtesten Bildnissen gehören ferner das des Hieronymus Sulzer (1542, Gotha), des Konrad Peutinger und seiner Gemahlin (1543, Maximilianeum in Augsburg), des Sebastian Münzer (1532, Berlin).

Mit *Martin Schaffner* (nachweisbar 1508—35)<sup>4)</sup> zog die Renaissancemalerei auch in Ulm ein, das seine Stellung als Vorort der schwäbischen Malerei sonst in dieser Epoche gänzlich verloren hat. In der Werkstatt eines Ulmer Lokalmalers, des *Jörg Stocker*, herangebildet, bleibt Schaffner trotz einer etwa 1520 unternommenen italienischen Reise im ganzen, was seine Empfindungsart und seine Auffassung des Figürlichen anbetrifft, auf dem Standpunkt der älteren Ulmer Schule stehen; er bevorzugt das ruhige Existenzbild und bringt gern kleine genrehafte Züge an, ohne die Fähigkeit, das Ganze kompositionell kräftig zusammenzufassen. Charakteristisch ist die Art, wie er (auf einer Altarstafel im Ulmer Münster) die Komposition von Lionardos Abendmahl im spießbürgerlichen Sinne verballhornt. Dagegen zeichnet ihn liebevolle Naturbeobachtung namentlich in der Landschaft aus und eine reiche Fülle dekorativer Einzelheiten in der Ausstattung der prunkvollen Scheinarchitekturen, die er im Hintergrunde seiner Gemälde gern aufbaut, wie auf den Flügeln eines Altars aus Wettenhausen in der Münchener Pinakothek

<sup>1)</sup> S. *Laschitzer* im Jahrbuch der österreich. Kunstsammlungen VIII.

<sup>2)</sup> A. *Schultz* im Jahrb. der österreich. Kunstsammlungen VI.

<sup>3)</sup> S. *Laschitzer* im Jahrb. der österreich. Kunstsammlungen VII.

<sup>4)</sup> S. *Graf Pückler-Limpurg*, Martin Schaffner. Straßburg 1899.

(1524) (Abb. 470). Hauptwerke sind sonst noch die frühe Anbetung der Könige (vor 1508, Nürnberg), die Flügel des Hochaltars im Ulmer Münster mit Darstellungen der hl. Sippe (1521) sowie einige Porträts, darunter das des Grafen Wolfgang von Öttingen (1508, München) und des Eitel Besserer (1516, Ulmer Münster).

In Memmingen vertritt *Bernhard Strigel* (1460—1523), der als Hofbildnismaler Kaiser Maximilians zu Ehren gelangte, trotz aller Schrullenhaftigkeit doch gerade als Maler die neue Zeit. Er besitzt ein starkes Farbengefühl und weiß wenigstens in seinen Porträts auch durch den Ausdruck der Persönlichkeit zu fesseln. Die schwierige Aufgabe des Gruppenporträts hat er in seinen Familienbildern (Abb. 471) wie in den bei ihm besonders häufigen Darstellungen der hl. Sippe energisch in die Hand genommen.

Eine gewisse Steifheit und Unbeweglichkeit, die hier und in seinen Altarbildern störend wirkt, kommt der ruhigen Vornehmheit seiner Einzelporträts zugute, unter denen die des jugendlichen Karl V. (Galerie Borghese in Rom), des augsburgischen Patriziers Konrad Relinger (1517, München), des



Abb. 470 Flügel des Altars aus Wettenhausen von Martin Schaffner  
(Nach Photographie Bruckmann)

Grafen Montfort (Donaueschingen) hervorragen. Ihm verwandt, doch trockener, ist der fruchtbare Bildnismaler *Hans Maler von Ulm*, der in Schwaz in Tirol arbeitete (nachweisbar 1519—29).

Zu einem eigentlich malerischen, d. h. ganz auf Farbe und Licht begründeten Stil drangen trotz mancher Ansätze alle diese süddeutschen Maler noch



Abb. 471 Kaiser Maximilian und seine Familie von Bernhard Strigel  
(Nach Photographie Bruckmann)

nicht vor; diesen vertritt in der deutschen Kunst des 16. Jahrhunderts vielmehr eine Gruppe von Künstlern, die am Mittel- und Oberrhein tätig war. Obwohl sie zum Teil selbst in engerem Schulverhältnis mit Dürer gestanden haben, gelangen sie doch zu einer wesentlich verschiedenen, ja gegensätzlichen Kunstweise. Der Führer dieser Richtung und neben Dürer wohl der genialste deutsche Meister

der Zeit ist *Matthias Grünewald*<sup>1)</sup>. Über sein Leben wissen wir fast nichts Sicheres, außer daß er um 1510 in Isenheim bei Kolmar, 1514 in Seligenstadt bei Aschaffenburg tätig war; in letzterer Stadt scheint er auch gegen 1530 gestorben zu sein. Seine Lehre bei Hans Holbein d. Ä. in Frankfurt um 1501 (vgl. S. 442) bleibt ebenso hypothetisch wie sein Aufenthalt in Dürers Werkstatt. Die immerhin beachtenswerten Versuche, unter den dem Nürnberger Meister zugeschriebenen Arbeiten solche des jungen malerisch begabten Schülers nachzuweisen, haben zu allgemein anerkannten Resultaten noch nicht geführt. Der Schwerpunkt von Grünewalds Tätigkeit liegt jedenfalls in jenem Winkel zwischen Rhein und Main, dem auch das größte malerische Talent der älteren deutschen Kunst, der „Meister des Hausbuchs“ (vgl. S. 435) angehörte. Der Tradition zufolge war er hauptsächlich in Mainz für den Erzbischof Albrecht von Brandenburg tätig, ein einsiedlerischer, melancholischer Mann, bedrückt durch eine unglückliche Ehe. Als „Eigenbrötler“ erscheint er auch in seinen Werken<sup>2)</sup>. In allem Äußerlichen hängt er am Alten; seine Architekturen und Ornamente zeigen eine krause, verwilderte Spätgotik, die Gewandbehandlung ist unruhig, schwülstig, die Zeichnung nachlässig und oft inkorrekt; unbekümmert bringt er Gestalten ganz verschiedenen Maßstabes nebeneinander an. Aber alles das wird aufgehoben durch die packende Leidenschaftlichkeit der Empfindung, die erschütternde tragische Poesie und den Zauber von Farbe und Licht, den er über seine Kompositionen ausgießt. Als erster und fast als einziger deutscher Künstler geht er in seinem Schaffen von rein malerisch empfundenen Licht- und Farbenstimmungen aus und bringt auf diese Weise fast visionäre Wirkungen hervor. Der Beiname des „deutschen Correggio“, den ihm das 17. Jahrhundert verlieh, ist so weit gerechtfertigt, doch hat er seine Kunstweise ganz selbständig aus dem angeborenen nordischen Gefühl des Malerischen heraus entwickelt, auch fehlt seinem Schaffen ganz die Heiterkeit und Sinnenfreude des Italieners.

Die frühesten erhaltenen Gemälde Grünewalds sind wohl eine kleine Kreuzigung in Basel und die Verspottung Christi (1503) aus der Münchener Universitätssammlung. Dann folgt erst um 1510 das Hauptwerk, der große Wandelaltar aus der Antoniterpräzeptorei in Isenheim, jetzt im Museum zu Kolmar<sup>3)</sup>. Auf zwei feststehenden Außenflügeln sehen wir die Heiligen Antonius und Sebastian statuenartig auf gotischen Sockeln stehend, aber unter den Bedingungen eines Innenraums im Halbdunkel wirkungsvoll modelliert. Den mit Schnitzfiguren angefüllten Mittelschrein schließen zwei Flügelpaare, die in geschlossenem Zustande außen den Kruzifixus zeigen zwischen Maria, Johannes und Magdalena auf der einen, Johannes dem Täufer auf der anderen Seite (vgl. die Kunstbeilage); auf der Staffel ist die Beweinung Christi zu sehen. Der Körper Christi ist beidemal mit erschreckendem Realismus dargestellt, voll der Spuren entsetzlicher Todesqual, der Schmerz der Angehörigen äußert sich mit fassungsloser Heftigkeit; eine öde Hochebene breitet sich in fahlem Lichtschimmer hinter den Gestalten aus. Die Verkündigung und Auferstehung auf den Innenseiten der äußeren Flügel zeigen die Lichtpoesie Grünewalds in ihrem ganzen Können: dort als rückwärtiger Abschluß des Raumes, in welchem vorn der Engel seine Botschaft ausrichtet, ein von der späten Nachmittagssonne durchleuchteter gotischer Erker,

1) *H. A. Schmid*, Matthias Grünewald, Festbuch zur Eröffnung des Histor. Museums Basel 1894, S. 37 ff. — *F. Boeck*, Die Werke des M. G. Straßburg 1904. Matthias Grünewald. München 1909.

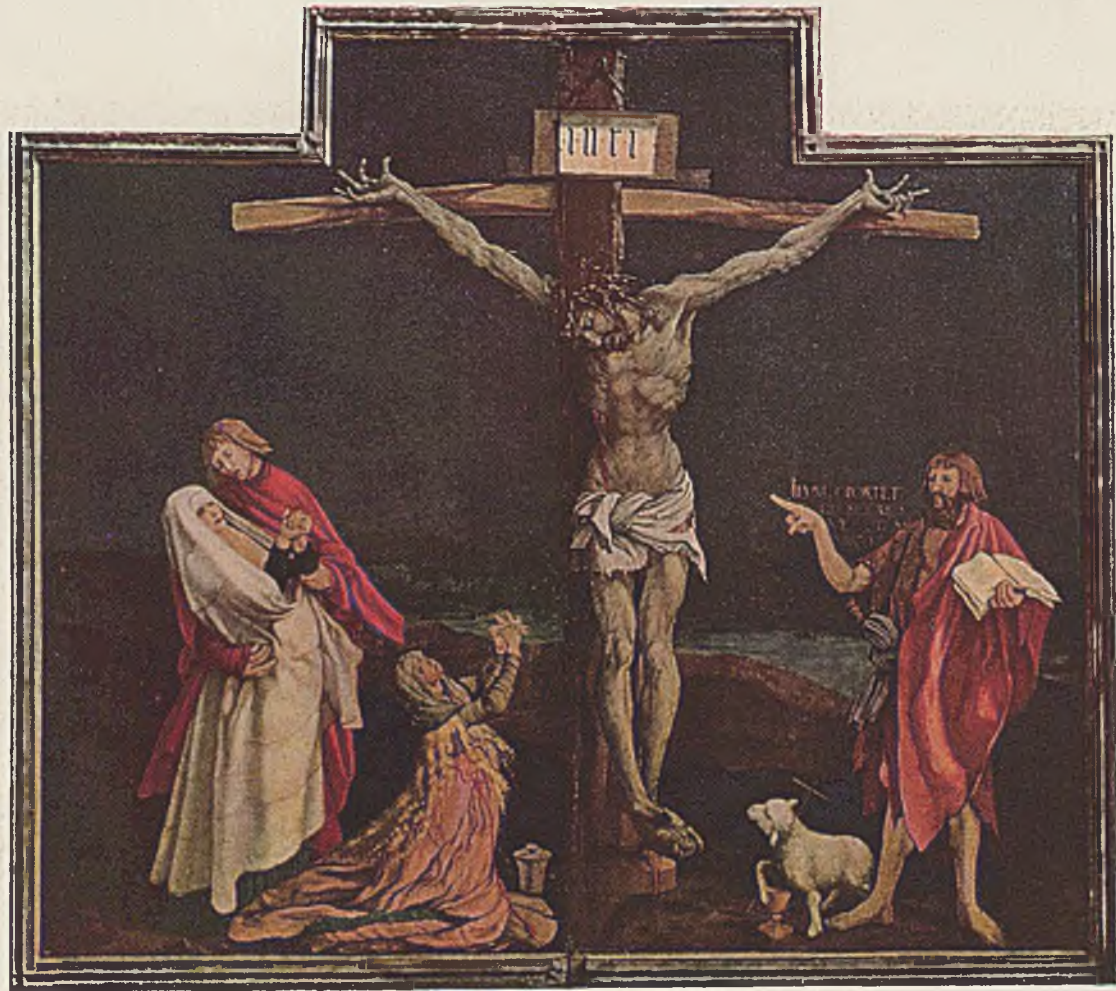
2) *H. A. Schmid*, Die Gemälde und Zeichnungen von Matthias Grünewald. Straßburg 1907. — Grünewald-Mappe des „Kunstwart“ (Auswahl).

3) Der Isenheimer Altar, herausgeg. von *M. Friedländer*. München 1908. (Farbige Reproduktionen.)





Abb. 472 Auferstehung Christi von Matthias Grünewald



Die Kreuzigung Christi am Isenheimer Altar von Matthias Grünewald  
Colmar i. Els., Museum

mit seiner meisterhaften Luftperspektive die ganze Szene poetisch verklärend. In der Auferstehung (Abb. 472) fährt Christus in wildester Bewegung, von einem schimmernden Lichtkreis umgeben, mit lang nachflatternden Grablinnen aus dem Sarkophag empor, während die Wächter in den kühnsten Stellungen durcheinander purzeln. Dazwischen sieht man auf den geschlossenen Innenflügeln eine phantastische Apotheose des neugeborenen Jesuskinde: links erhebt sich eine barocke gotische Halle, ganz erfüllt mit verehrenden und musizierenden Engelscharen, die eine kniende gekrönte Mädchengestalt umgeben: die christliche Seele (*anima fidelis*) der Mystiker, die ihren Erlöser anbetet (Abb. 473); rechts die sitzende Gestalt der Madonna, die den Knaben aus der Wiege genommen hat und glückstrahlend betrachtet; dahinter steigt eine schroffe Bergwand auf, von himmlischem Strahlenlicht übergossen, in welchem Englein auf- und niedersteigen, zu oberst Gott-Vater in der gelbschimmernden Mandorla (Abb. 474). Auf den Innenseiten dieser Flügel sind dann die Versuchung des hl. Antonius und die Begegnung der Einsiedler Paulus und Antonius dargestellt, beide Szenen voll wild phantastischer Formen des Gestrüpps, der Bäume, der Felsen in der Landschaft; in den höllischen Spukgestalten der Versuchung vollends hat der Künstler seiner Phantasie die Zügel schießen lassen und ein malerisches Chaos von Untieren geschaffen.

Etwa gleichzeitig oder etwas früher mögen die beiden innerlich erregten, im Helldunkel wundervoll gemalten Grisailen der Heiligen Cyriacus und Laurentius (Frankfurt, Städtisches Museum) entstanden sein, die letzten Reste eines Altars der Dominikanerkirche. Die späteren Bilder Grünewalds entstammen zumeist seiner Tätigkeit für den Kardinal Albrecht von Brandenburg; so das Fragment einer Pietà in der Stiftskirche zu Aschaffenburg und die koloristisch und perspektivisch besonders meisterhafte Darstellung der Gründungslegende von St. Maria Maggiore, vom Altarwerk der Mariaschneekapelle daselbst, jetzt im Museum zu Freiburg (um 1517). Wahrscheinlich gehörte auch die neuentdeckte, leider teilweise übermalte Maria im Rosenhag der Pfarrkirche in Stuppach zu diesem Altar. Dann ist zwischen 1520 und 1525 im Auftrage des Kardinals Albrecht für die Stiftskirche in Halle die Altartafel mit den Heiligen Erasmus und Mauritius (München, Abb. 475) entstanden — das „malerische“ Gegenstück zu Dürers Vier Aposteln und an wuchtiger Größe kaum hinter diesen zurückstehend. Die beiden Heiligen sind etwas untersetzte, aber würdevolle Gestalten von höchst beseeltem Ausdruck, in ernster Unterredung begriffen; die malerische Art der Darstellung, insbesondere der Behandlung der kostbaren Bischofsgewänder, der blinkenden Rüstung gibt ihnen eine ganz wunderbare Realität für das Auge, wie sie in dieser Größe, Wucht und koloristischen Vollendung kein anderer deutscher Meister der Zeit erreicht hat. Den Abschluß der uns bekannten Tätigkeit des Meisters bezeichnet wohl die Tafel mit der Kreuzigung (auf der Rückseite eine Kreuztragung) aus Tauberbischofsheim, jetzt in der Kunsthalle zu Karlsruhe, eine in mächtigen Farbenakzenten gegebene Charakteristik physischen und seelischen Jammers, aus leidvoller Seele heraus mit wilder Kraft gestaltet. Die 1529 datierte Kohlezeichnung in Erlangen mit dem Selbstbildnis des Meisters zeigt uns den Kopf eines alten, mürben Mannes von leidenschaftlicher Gemütsart mit traurigen Augen.

Nachweisbar als Gehilfe und Mitarbeiter Dürers, mit dem er auch später noch in Verbindung stand, war in seiner Jugend *Hans Baldung*, gen. *Grien* (um 1480—1545), tätig, der aus Weyerstein bei Straßburg gebürtig 1509 in letztgenannter Stadt das Bürgerrecht erwarb: doch nahm er 1511—16 einen längeren Aufenthalt in Freiburg i. B. zur Ausführung seines Hauptwerkes, des Hochaltars im Münster daselbst. Beziehungen zu dem etwa gleichzeitig in Isenheim tätigen Grünewald

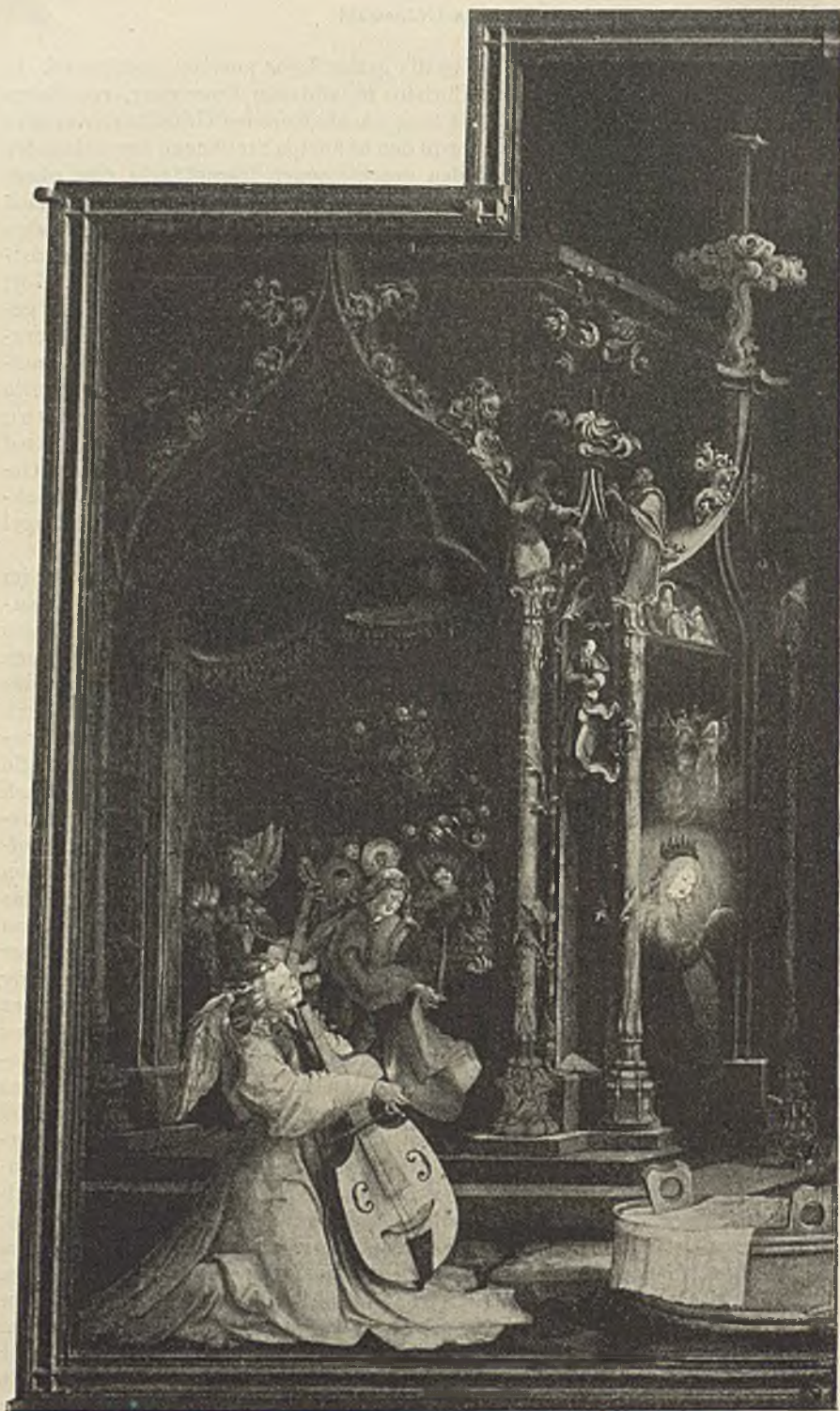


Abb. 473 Linker Flügel des Isenheimer Altars von Matthias Grünewald  
(Photogr. J. Christoph, Kolmar i. E.)



Abb. 474 Rechter Flügel des Isenheimer Altars von Matthias Grünewald  
(Photogr. J. Christoph, Kolmar i. E.)

mögen sich damals angeknüpft haben, jedenfalls steht er fortan eine Zeitlang unter der Einwirkung dieses großen Künstlers und verdankt hauptsächlich ihm seine malerische Durchbildung. Innerlich verwandt sind sie durch einen dämonischen Zug der Phantasie, der aber bei Baldung hauptsächlich in seinen Zeichnungen<sup>1)</sup> und Holzschnitten zum Ausdruck kommt. Hier stellt der machtvolle Ausdruck des Schmerzes in den Szenen der Passion den Künstler unmittelbar neben Dürer; mittelalterliche Phantastik und die mythologische Gestaltenwelt



Abb. 475 Altarbild von Matthias Grünewald

der Renaissance vereinigen sich in seinen unheimlichen Hexenszenen, seinen Totentanzbildern und ähnlichen Kompositionen zu einer oft derben, aber stets packenden und lebendigen Wirkung. Als geistvoller Kompositionskünstler steht Baldung unter den deutschen Meistern der Zeit mit in erster Reihe, dagegen fehlt ihm oft Tiefe und Wärme der Empfindung; seine Formgebung erhebt sich auf dem Grunde eines kräftigen Natursinns zu überraschender Freiheit und Größe, wie in der schönen Zeichnung des von Engeln entführten Leichnams

Christi, bleibt aber auch ebenso häufig ohne feineren sinnlichen Reiz und schlägt namentlich späterhin ins Derbe und Rohe um.

Dies gilt im allgemeinen auch von seinen Gemälden<sup>2)</sup>, deren früheste zwei Flügelaltäre aus der Stadtkirche in Halle mit der Anbetung der Könige und

<sup>1)</sup> G. v. Térey, Die Handzeichnungen des Hans Baldung, genannt Grien. Straßburg 1893—96 (Lichtdrucke). — M. Rosenberg, H. B. G. Skizzenbuch im Großherzoglich-Kupferstichkabinett Karlsruhe. Frankfurt 1889.

<sup>2)</sup> G. v. Térey, Verzeichnis der Gemälde Hans Baldungs. Straßburg. — Derselbe, Die Gemälde Hans Baldungs. Straßburg 1896—1900 (Lichtdrucke).



Abb. 476 Innenseite des Hochaltars im Münster zu Freiburg i. Br. von Hans Baldung

dem Martyrium des hl. Sebastian auf den Mitteltafeln (1507, Berlin und in Privatbesitz in Brüssel) von Dürer abhängig sind, wenn sie auch im Glanz des Kolorits über diesen hinausgehen. Dann zeigt der vielteilige Hochaltar im Münster zu Freiburg (1512—16) den Künstler bereits auf seiner vollen Höhe<sup>1)</sup>. Die Mitteltafel und die Innenseiten der Flügel (Abb. 476) enthalten die Krönung der Madonna zwischen den Aposteln, eine feierlich schöne Komposition mit individuellen, würdevollen Gestalten und einem reizenden Chor musizierender Engelputten. Bei geschlossenen Innenflügeln (Abb. 477) sieht man die Jugendgeschichte Christi in lebhaft bewegten Szenen voll Anmut und Farbenfreudigkeit. In der „Geburt“ ist der Körper des Christkinds wie durchleuchtet von himmlischem Glanze, der die kniende Maria und die dienenden Engeln anstrahlt, in der „Verkündigung“ umgibt die Taube jener flirrende Lichtschimmer, den Grünewald so meisterhaft zu malen weiß. Die Rückseite des Altars schmückt eine Kreuzigung, die in ihrem gemäßigten Realismus zwischen Dürer und Grünewald die Mitte einhält; der Maler hat darauf auch sein eigenes Bildnis angebracht. Zwei andere Kreuzigungsdarstellungen aus dem Jahre 1512 (Berlin und Basel) haben ähnlichen Charakter. Sein Größtes in der Darstellung des leidenden Christus hat Baldung in den beiden Pietäbildern (1513, Karlsruher Privatbesitz und London) gegeben, die mit der Wärme und Fülle deutschen Empfindungsausdruckes eine an italienische Vorbilder erinnernde Schönheit und Ruhe der Anordnung vereinigen. Dagegen hat das Martyrium der hl. Dorothea (1516, Prag) seinen Hauptreiz wieder in der interessanten Winterlandschaft. Das geniale kleine Bild der Sintflut (1516, Bamberg) vereinigt beides; dramatische Seelenmalerei und wirkungsvolle Naturschilderung. Unter den großen Kirchenbildern Baldungs (Christus am Kreuz mit Maria und Johannes, Berlin, u. a.) und unter den Werken seiner letzten zwei Jahrzehnte können sich nur wenige noch mit diesen Leistungen seiner glücklichsten Schaffensperiode messen.

1) F. Baumgarten, Der Freiburger Hochaltar. Straßburg 1909.



Abb. 477 Flügel des Hochaltars im Münster zu Freiburg i. Br. von Hans Baldung

Eine besondere Gruppe auch unter den Gemälden bilden seine allegorischen Kompositionen, wie sie zunächst dem Gedankenkreis der Totentanzdarstellungen entsprossen sind. Der Tod als Würger von Schönheit und Jugend erscheint höchst eindrucksvoll auf zwei Gemälden (1517, Basel), die ihn, eine junge Frau überfallend und küssend, darstellen (Abb. 478). Die Bilder der Musik und der Weisheit (Nürnberg) sowie die sog. Himmlische und irdische Liebe (Frankfurt) legen in ähnlicher Weise die Darstellung einer nackten jugendlichen Frauengestalt der Allegorie zugrunde. — Endlich hat Baldung, wenn er auch nicht zu den eigentlichen Porträtmalern gehört, doch eine Reihe bedeutender Bildnisse geschaffen, so die mehrerer badischer Markgrafen (Karlsruhe, München) sowie zweier Unbekannter (London, Wien), die sich durch besonders individuelle, höchst vornehme Wirkung auszeichnen.

Wenn Hans Baldung trotz einzelner großartiger Leistungen, die auch in der Nähe eines Dürer und Grünewald ihre Wirkung behalten, nach der Gesamtheit seines Schaffens doch nicht zu den eigentlich führenden Meistern gezählt werden darf, so hat er unzweifelhaft auf die Kunst am Oberrhein einen tiefen und nachhaltigen Einfluß ausgeübt. Als Holzschneider, namentlich als erfolgreicher Vertreter des Zweifarbendrucks, wirkte in Straßburg in seinem Sinne *Johann Wechtlin* (nachweisbar 1506 — 19). Neben ihm ist *Hans Weiditz*, der „Petrarcameister“, zu nennen, dessen zahlreiche Holzschnitte in Augsburger und Straßburger Drucken früher sämtlich unter dem Namen Hans Burgkmairs gingen. Vor allem aber wandeln die Künstler der benachbarten Schweiz<sup>1)</sup> zum größeren Teil in Baldungs Spuren. Hier brachte die schnelle und strenge Durchführung der Reformation der alten kirchlichen Kunst, wie sie am bedeutendsten *Hans Fries* von Freiburg i. S. (nachweisbar 1480 — 1519) vertritt, den Untergang. So wirkte auf die Künstler der jüngeren Generation, die sich ganz auf profane Stoffe angewiesen sah, die Phantasie und

<sup>1)</sup> *B. Haendcke*, Die schweizerische Malerei im XVI. Jahrhundert. Aarau 1893.



Gedankenwelt eines Meisters wie Baldung besonders anziehend, wenn daneben auch selbstverständlich Dürer und späterhin der jüngere Holbein Einfluß gewannen. Am deutlichsten treten diese verschiedenen Richtungen in den Arbeiten des vielseitigen und interessanten *Nikolaus Manuel Aleman (Deutsch)* (1484—1530) hervor, der in seiner Vaterstadt Bern als Architekt, Maler und Dichter, daneben auch als eifriger Parteigänger der Reformation in Kriegs- und Friedensverhältnissen wirkte<sup>1)</sup>. Seine Wandmalereien, darunter ein umfangreicher Totentanz im Dominikanerkloster, sind leider verloren, erhalten dagegen die nach seinen Entwürfen ausgeführten schönen Glasfenster des Regierungsratsaals in Bern. Seine Gemälde lassen das Dilettantische in der Begabung des Mannes, bei dem der Politiker den Künstler verdrängte, deutlich erkennen. Dagegen wirken die erhaltenen Zeichnungen (meist in Basel, zum Teil in Berlin) anziehend und frisch durch die Lebendigkeit der Beobachtung und die Schärfe der satirischen Schilderung. In Zürich vertritt den Übergang zu der neuen Zeit *Hans Leu*, der 1531, etwa sechzigjährig, in der Schlacht bei Kappel fiel, die spätere Kunst *Hans Asper* (1499—1571). Eine kecke, ungezügelte Landsknechtnatur ist *Urs Graf* (um 1480—1530)<sup>2)</sup>, der als Goldschmied,



Abb. 478 Die Frau und der Tod von Hans Baldung

der als Goldschmied,

<sup>1)</sup> B. Haendcke, Nikolaus Manuel Deutsch als Künstler. Frauenfeld 1889.

<sup>2)</sup> E. Major, Urs Graf. Straßburg 1907.

Stempelschneider und Zeichner für den Holzschnitt in Basel arbeitete, soweit er nicht als Reisläufer in der Fremde weilte. Auch er gibt in originellen Zeichnungen aus dem Zeitleben sein Bestes; als Holzschnneider steht er bereits unter dem Einfluß Hans Holbeins, neben dem er für die Baseler Verleger tätig war.

Wie Albrecht Dürer durch die Größe seines Genies dem fränkischen, speziell dem nürnbergischen Kunstgeiste zur Befreiung von den Fesseln provinzieller Beschränktheit verhalf und aus ihm heraus eine Kunst von universeller Bedeutung

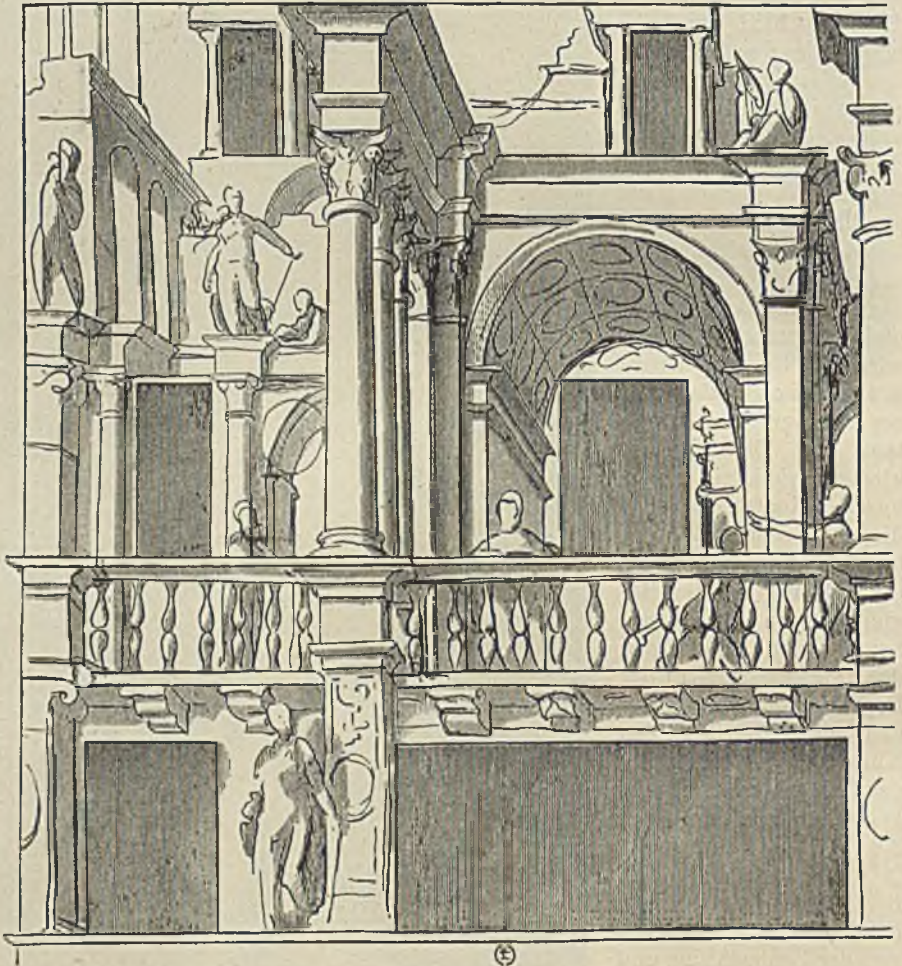


Abb. 479 Entwurf zu einer Fassadendekoration von Hans Holbein d. J.

schuf, so konzentriert sich das Höchste, was die schwäbisch-alemannische Malerei zu leisten vermochte, in der Begabung und dem Schaffen *Hans Holbeins* des Jüngeren (1497—1543)<sup>1)</sup>. Als Sohn des gleichnamigen Malers (vgl. S. 441) in Augsburg geboren, hat Holbein seine erste fruchtbare Schaffensperiode (1515—26) in Basel erlebt, nachdem ihn die Wanderschaft u. a. wohl auch nach Oberitalien geführt hatte.

<sup>1)</sup> A. Woltmann, *Holbein und seine Zeit*. Leipzig 1874. — P. Mantz, *Hans Holbein*. Paris 1879. — Eine Übersicht bietet H. Knackfuss, *Holbein der Jüngere*. Bielefeld und Leipzig 1896.

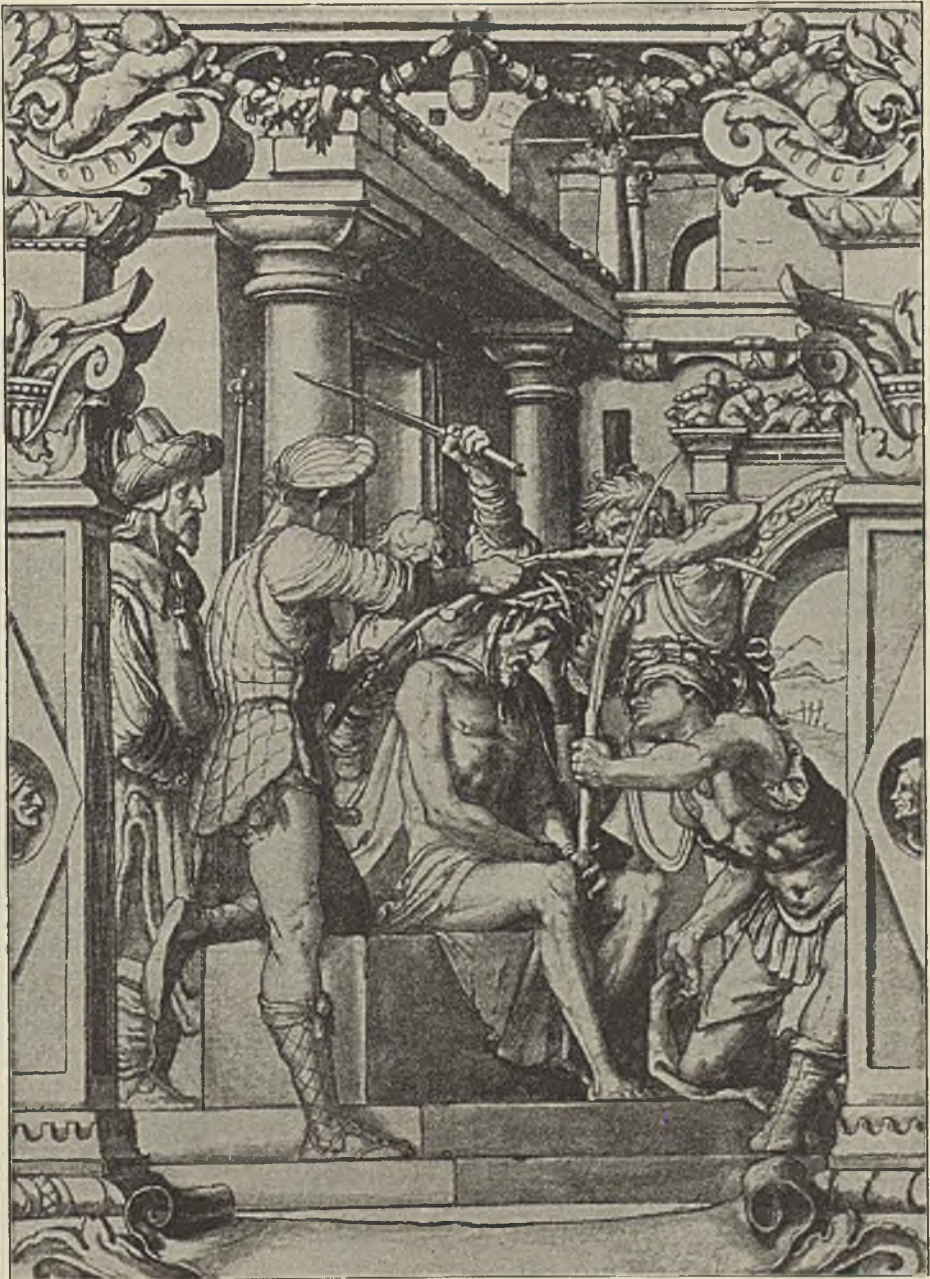


Abb. 480 Entwurf für ein Glasgemälde von Hans Holbein d. J.

Dem früh schon tritt in seinen Arbeiten die Kenntnis und die mühelose Beherrschung des oberitalienischen Renaissanceornaments wie überhaupt der geschmackbildende Einfluß der Renaissancekunst hervor, die jedenfalls kein deutscher Künstler so rein ihrem Wesen nach verstanden und in sich aufgenommen hat wie Hans Holbein.



Abb. 481. Tod und Edelfrau  
Aus Holbeins Totentanz

Sie besitzt für ihn bereits eine ganz andere Bedeutung als etwa für Dürer. Nicht mehr als ein Ringender tritt Holbein der Renaissance entgegen, sondern mit der vollen Überzeugung von ihrer formalen Überlegenheit; in der Selbständigkeit ihrer Verarbeitung aber steht er um nichts hinter Dürer zurück. Als Sohn eines Malers von Jugend auf im Handwerklichen geübt, ein klarer, kühler Kopf, dem kein Übermaß an Empfindung das Konzept verrückte, begabt mit feinem Geschmack und Stilempfinden, kennt Holbein nicht die formalen Schwierigkeiten, welche Dürer oft gerade beim Ausdruck seiner schönsten und tiefsten Gedanken hemmend entgegnetreten. So ist er der einzige deutsche Künstler, der zu völlig freiem, großem Stile durchdrang, ohne darüber seine individuelle Selbständigkeit und den nationalen Charakter aufzugeben. Weltmännisch gewandt und in der Bildung seiner Zeit wohl erfahren, hat er freilich kaum jene Allseitigkeit und Tiefe der Begabung und der geistigen Interessen besessen, welche Dürers Persönlichkeit so hochgestellt erscheinen läßt. In den religiösen Kämpfen der Zeit hat er eine feste Stellung nicht eingenommen, um des Gewinnes willen seine Heimat verlassen und sich in den Dienst des englischen Königs begeben; er verstand sich eben in alle Verhältnisse zu finden und sie für sich günstig zu gestalten, sehr zum Unterschiede von Dürer, den die lockendsten Aussichten, wie sie in Venedig und Antwerpen sich eröffneten, nicht bewegen konnten, sein kleines Nürnberg zu verlassen. Holbein ist ausschließlich Künstler, während uns in Dürer vor allem auch stets der große Mensch anzieht, der hinter dem Künstler steht.

Noch aus seiner Augsburger Lehrzeit oder aus den Tagen der Wanderschaft stammt eine 1514 datierte kleine Madonna (Basel) innerhalb eines gemalten, mit Putten und Renaissanceornamenten geschmückten Rahmens; im folgenden Jahre entstand die Kreuztragung (Karlsruhe), an deren reicher und lebendiger Komposition man dem älteren Holbein einen Anteil zuzuweisen pflegt. Doch im selben Jahre ist der junge Künstler bereits in Basel nachweisbar, wo er für den bald darauf in der Schlacht bei Marignano gefallenen Hans Bär eine Tischplatte (Zürich) mit lebendigen Darstellungen von Turnier, Jagd, Fischfang sowie volkstümlichen Schwänken und Allegorienschmückte. Andere Gelegenheitsarbeiten, wie die geistreichen Federzeichnungen zu einem Exemplar der Moria des Erasmus von Rotterdam, das Aushängeschild eines Schulmeisters, fallen in die gleiche Zeit. Bald aber mögen die Beziehungen zu dem berühmten Humanisten, der damals in Basel lebte, ihm größere



Abb. 482. Tod und Krämer  
Aus Holbeins Totentanz

Aufträge verschafft haben. Denn bereits 1516 malt er das Doppelbildnis des Bürgermeisters Jakob Meyer und seiner Frau Dorothea; die Frühreife des jungen Künstlers, seine erstaunliche Sicherheit in der Erfassung der Form und des Charakters gibt sich namentlich in den Zeichnungen zu diesen Porträts kund, die sich im Baseler Museum erhalten haben. Sein reiches dekoratives Talent zu bewähren, fand im Jahre 1517 bei der Ausmalung der Fassade des Hertensteinschen Hauses in Luzern Gelegenheit; leider sind die Malereien, die ein tiefes Verständnis des von den Oberitalieniern ausgebildeten Dekorationsstils beweisen, nur in schwachen Kopien erhalten. Aus dem Umstand, daß für die nächste Zeit sich keine Arbeiten Holbeins nachweisen lassen, schließt man,



Abb. 483 Noli me tangere von Hans Holbein d. J.

daß er noch einmal über die Alpen gewandert sein mag. Jedenfalls tritt, nachdem er 1519 sich in Basel sesshaft gemacht und das Meisterrecht erworben hat, der Renaissancestil in seinen Arbeiten voll und reich hervor. Wieder waren es zunächst Fassadenmalereien, wie am Hause „zum Tanz“ u. a., die er auszuführen hatte. Die zum Teil erhaltenen Skizzen (Abb. 479) zeigen, daß er hierbei darauf ausging, die mittelalterlich unregelmäßige Gliederung der Hauswand in eine prunkvolle Scheinarchitektur umzuformen, deren einzelne Teile durch antikisierende oder genrebildliche Darstellungen belebt wurden. Dem Altertum entnommene Beispiele unbestechlicher Gerechtigkeit führte Holbein in den 1521 übernommenen Wandmalereien des Baseler Ratssaales aus, die uns gleichfalls nur in Skizzen und Kopien erhalten sind. Daran schloß sich eine reiche Tätigkeit des Künstlers auf dem Gebiete der dekorativen Glasmalerei: Wappenbilder mit Lands-

knechten als Wappenhaltern in üppiger Renaissanceumrahmung, aber auch tiefer greifende, leidenschaftlich bewegte Kompositionen aus der Passion Christi (Abb. 480) in ähnlicher Ausstattung entwarf Holbein für den Schmuck der bemalten Glasscheiben, wie man sie damals in die Fenster einzusetzen liebte. Hierher gehören auch die braun in braun ausgeführten Malereien für den Orgelflügel des Baseler Münsters mit prachtvollen Heiligengestalten.

Auch Holbeins Tätigkeit für den Holzschnitt, die wesentlich in seinen Baseler Aufenthalt fällt <sup>1)</sup>, will zunächst vom Standpunkte des dekorativen Künstlers aus betrachtet werden. Basel war in jenen Jahren durch Männer wie Geiler von Kaisersberg, Reuchlin, Beatus Rhenanus, Sebastian Brant, denen



Abb. 484 Porträtzeichnung von Hans Holbein d. J. im Museum zu Basel

seit 1513 Erasmus von Rotterdam zugesellt hatte, ein Mittelpunkt des deutschen Humanismus, und ein Kreis hervorragender Drucker und Verleger, wie die Amerbach, Cratander, Froben, Petri von Langendorf, gestaltete es auch zu einem Hauptort des deutschen Buchhandels. Diese Männer setzten eine Ehre darin, die Schriften ihrer humanistischen

Freunde in künstlerischer Ausstattung herauszugeben, und Holbein erhielt, zunächst von Amerbach und Froben, reiche Beschäftigung im Entwerfen von Büchertiteln, Initialen, Randleisten, Verlegerzeichen u. dgl. Namentlich seine Buchtitel, wie der zum vielgelesenen Dialog des Ke-

bes über den Weg zur wahren Glückseligkeit (1522), gestalteten sich oft zu umfang- und inhaltreichen Kompositionen voll geistreichster Erfindung. Vor allem aber fand er in der Ausführung dieser und anderer Teile des Buchschmucks die hohe Schule für sein or-

<sup>1)</sup> Vgl. *H. A. Schmid*, Holbeins Tätigkeit für die Baseler Verleger. Jahrbuch der preuß. Kunstsammlungen XX. Nachträge dazu von *H. Kogler*, ebenda XXVIII. Beiheft und Monatshefte für Kunstwissenschaft IV, 389. Reproduktionen: *E. His*, Dessins d'ornement de Hans Holbein. Paris 1886. — *G. Schneeli* und *P. Heitz*, Initialen von Hans Holbein. Straßburg 1900. — *P. Heitz* und *C. Bernoulli*, Basler Büchermarken. Straßburg.

namentales Formempfinden, das sich zu einer Leistung von so klassischer Vollendung aufschwang, wie sein Erasmus im Gehäus, die Figur des berühmten Humanisten neben der Herme des antiken Gottes Terminus, seinem Sinnbild, in einer prachtvollen

Renaissanceumrahmung stehend. Neue Anregung erhielt diese Tätigkeit Holbeins seit 1523 durch die Mitarbeit des geschickten und feinsinnigen Holzschneiders Hans Lützelburger. Nun machte er sich auch an größere Kompositionen für den Holzschnitt und ganze Illustrationszyklen.

Hatte schon für die Baseler Ausgaben von Luthers Übersetzung des Neuen Testaments u. a.

Textillustrationen zur Apokalypse Johannis beigesteuert, die allerdings inhaltlich an die Holzschnitte der Wittenberger Bibel von 1522 anknüpfen, so begann er 1523 seine Folge von Illustrationen zum Alten Testament,

die für eine bei Gebrüder Trechsel in Lyon erscheinende Ausgabe der Vulgata bestimmt waren<sup>1)</sup>. Es sind kleine Meisterwerke der historischen Erzählung, trotz des winzigen Formats voll innerer Größe, ja Monumentalität des Stils, stets klar und frisch in der Erfindung. Soweit Hans Lützelburger sie ausgeführt hat, steht die Kunst des Holzschneiders auf gleicher Stufe mit der des Malers, der übrigens auch hier zum Teil an ältere Vorbilder anknüpft, ohne seine Selbständigkeit darüber zu verlieren. Gleichzeitig entstand die berühmte Folge seines To ten-



Abb. 485 Madonna des Bürgermeisters Meyer von Hans Holbein d. J.

<sup>1)</sup> Neue Faksimile-Reproduktion in *G. Hirths* Liebhaberbibliothek alter Illustratoren, Bd. IX. München 1884.



Abb. 486: Sauls und Samuels Begegnung von Hans Holbein d. J.

tanzes, ebenfalls von Lützelburger geschnitten<sup>1)</sup> und gleich der vorigen Folge erst 1538 in Lyon herausgegeben. Das alte Thema ist von Holbein mit frisch strömender Erfindungskraft neu belebt worden. Er stellt den Tod meist in Gestalt eines Toten dar, wie er sich teils gewaltsam, teils freundlich, oft grausam und höhnisch (Abb. 481), oft mild und hilfreich (Abb. 482) dem Menschen jeglichen Geschlechts, Alters und Standes naht, stets aber als die überlegene Macht sich offenbart, die seines Schicksals Herr ist. Ein scharfer, satirisch-demokratischer Zug geht durch die Darstellungen; den Mächtigen und Reichen, namentlich den Pfaffen gegenüber tritt der Tod zumeist nicht eben freundlich auf; aber auch ein tief sittlicher, ernster Geist waltet in der ganzen Folge, die besser als irgend ein anderes Werk Holbeins geeignet ist,

<sup>1)</sup> Reproduktionen von G. Hirth a. a. O., Bd. X, ferner von F. Lippmann, Berlin 1879, u. a. — Vgl. A. Goette, Holbeins Totentanz und seine Vorbilder. Straßburg 1897.



ihn als freien, schöpferischen Genius verehren zu lassen, der „die geistige Arbeit von Jahrhunderten zum künstlerischen Abschluß gebracht hat“. Zwei Reihen von Initialen, das Alphabet mit den Bildern des Alten Testaments und das Todesalphabet, wiederholen die Gedanken dieser Holzschnittfolgen in kleinstem Format mit bewundernswürdiger Ökonomie der Anordnung und Exaktheit der Ausführung. Auch einige der schönsten Buchtitel und Einzelblätter Holbeins entstammen dieser Periode seines Zusammenarbeitens mit Lützelburger, so der Buchtitel mit der Speisung der Viertausend, ein Wunderwerk der Kleinkunst mit einer unabsehbaren Menge lebhaft bewegter Figürchen, das großartige Blatt mit dem unter dem Kreuze zusammensinkenden Heiland und die beiden satirischen Holzschnitte Christus und das wahre Licht und Der Ablasshandel.

Als Maler fand Holbein in Basel nun auch Aufträge für größere Werke kirchlichen Inhalts. So entstand 1521 eine Folge von acht in einem Rahmen umschlossenen Passions-szenen nebst der wahrscheinlich dazugehörigen Predella mit dem im Grabe ruhenden Christus. Die rein



Abb 487 Triumphzug des Reichthums von Hans Holbein d. J.

künstlerische Auffassungsweise Holbeins tritt in diesem Zyklus, der in seiner Farbenwirkung heute verdorben ist, zum erstenmal charakteristisch hervor. Die Wirkung der historischen Szenen beruht neben der dramatisch erregten Komposition vor allem auf packenden Lichteffekten, wie sie durch die himmlische Erscheinung auf dem Gebet am Ölberg, den Fackelglanz in der Gefangennehmung und dem Verhör, das blitzartig aufgehellte Dunkel in der Kreuzigung hervor gebracht werden. Gewiß blieben die Werke Grünewalds und Baldungs nicht ohne Einfluß auf den jungen Maler. Auf ähnliche Wirkung hin komponiert sind die beiden Altarflügel mit der Anbetung des Christkundes durch die Hirten



Abb. 488 Bildnis des Georg Gisze von Hans Holbein d. J.  
(Nach Photographie Bruckmann)

und die Könige im Münster zu Freiburg, am abgeklärtesten aber tritt dies Streben nach malerischem Hell-dunkel in dem herrlichen Noli me tangere der Galerie zu Hamptoncourt (Abb. 483) hervor, das auch durch die tief empfundene, poetische Auffassung zu den größten Meisterwerken des Künstlers gehört.

Die Reihe der Bildnisse in dieser zweiten Baseler Epoche Holbeins beginnt mit dem des Bonifatius Amerbach (1519), das einen geistig feinen und bedeutenden Menschen mit jener zarten Bestimmtheit aller Formen wieder-

gibt, die an venezianische Malwerke erinnert. Daran schließen sich um 1523 die nicht minder geistvollen Bildnisse des Erasmus (in Longford Castle, im Louvre und in Basel), ferner das schöne, in farbiger Kreide ausgeführte Bildnis eines jüngeren Mannes von ruhig-klugem Ausdruck, das ohne Grund als Selbstbildnis des Meisters gilt (Abb. 484), und andere Porträtzeichnungen. Die beiden feinen, durch äußeren allegorischen Aufputz zur *Lais Corinthiaca* und *Venus* umgestalteten Bildnisse einer Baseler Dame, durch alte Tradition Dorothea Offenbarung benannt, weisen bereits auf das im gleichen Jahre 1526 entstandene Hauptwerk der Epoche, zu dem wahrscheinlich dieselbe Persönlichkeit als Modell gedient hat, die Madonna des Bürgermeisters Meyer.

Bereits 1522 hatte Holbein wahrscheinlich für das Ursusmünster in Solothurn eine Madonna im Gnadenmantel, zwischen den stehenden Heiligen Ursus

und Martin thronend, gemalt, in der Anordnung italienisch, in der hold blickenden, schlichten Madonna ganz deutsch. Jetzt gab ihm sein alter Gönner, der Bürgermeister Meyer, den Auftrag, ihn und seine Familie unter dem Schutze der Gnadenmutter, wohl als Altarbild für eine Privatkapelle, zu malen; das Bild befindet sich heute im Museum zu Darmstadt (Abb. 485), die Dresdener Galerie besitzt eine Kopie von der Hand eines späteren Niederländers. Die Madonna steht in einer

Renaissancenische, das nackte Jesuskindlein auf dem Arm, durch eine prächtige Krone als die Himmelskönigin bezeichnet, hoheitsvoll und doch freundlich der frommen Familie gesellt, welche sie mit ihrem weiten

Schultermantel umschließt. Links kniet der Vater, mit gefalteten Händen inbrünstig zu ihr emporschauend, vor ihm die beiden Söhne, rechts die verstorbene und die lebende Gemahlin des Stifters, vor ihnen die Tochter. In dem fein abgewogenen Aufbau dieser Gestalten mit der strahlend schönen Madonna als Gipfelpunkt hat das glänzende

Kompositionstalent Holbeins seine Meisterleistung geschaffen. Nicht geringere Bewunderung verdient



Abb. 489 Bildnis der Jane Seymour von Hans Holbein d. J.  
(Nach Photographie Bruckmann)

das leuchtende, emailartige feste Kolorit, das zwischen Weiß und Schwarz, wie sie in der Kleidung der Knieenden vorherrschen, eine glanzvolle Harmonie bildet. Die Stimmung des ganzen Bildes ist ernst-feierlich und doch ungezwungen natürlich; nicht als Vision oder durch die Vermittlung von Heiligen tritt die Madonna mitten unter ihre Verehrer, deren Porträts in dem Aufbau der Komposition bedeutsam mitsprechen; herrliche Studienzeichnungen dazu sind im Baseler Museum erhalten. Obwohl das Gemälde von dem Besteller, einem eifrigen Anhänger der alten Kirche, gewiß als eine Art Protest gegen die in Basel rasch fortschreitende Reformation gemeint war, lebt in ihm doch etwas von dem Geist eben dieser Bewegung.



Abb. 490 Porträtzzeichnung von Hans Holbein d. J.

haussaales zwei Wandbilder: Rehabeam mit den Ältesten des Volkes und Samuels Begegnung mit Saul (Abb. 486), wozu sich die Skizzen erhalten haben. Es sind Historienbilder großen und strengen Stils, voll scharfer Charakteristik, in klarer Komposition. Gleichzeitig entstand wohl das schöne Gruppenbildnis seiner Frau und seiner Kinder sowie ein neues Porträt des Erasmus (1530, Parma). Aber schon der Bildersturm des Jahres 1529, den er miterlebte, mußte Holbein zeigen, daß für ihn kein dauernder Aufenthalt in der von Parteilidenschaft durchwühlten Stadt möglich ist. So führte ihn sein Weg 1532 wiederum nach London. Hier fand er wohl noch einigemal Gelegenheit zu monumentalen Wandmalereien. So schuf er um 1533 für die Gildenhalle der deutschen Kaufleute zwei Gemälde mit den Triumphen des Reichtums und der Armut in Tempera auf Leinwand, Allegorien im Geschmack der Zeit und mit deutlicher Nachwirkung Mantegnas, aber doch, wie die erhaltene Skizze des „Reichtums“ zeigt (Abb. 487), voll eigenen Lebens und hohen Formenwohllauts. Vor allem aber entwickelte er sich in England zu einem Porträtmaler von einzigartiger Bedeutung. Trotzdem sein erster Gönner, Thomas Morus, inzwischen (1532) in Ungnade gefallen war, gelangte Holbein doch bald wieder in Beziehungen zu den Hofkreisen, seit 1536 zum König Heinrich VIII. selbst, der ihn gelegentlich zu wichtigen Aufträgen verwandte, und bezog seit 1538 ein festes Gehalt aus der königlichen Kasse. So ist der größte Teil der vornehmen englischen Hofgesellschaft jener Tage, über welcher die Despotenlaune Heinrichs VIII. als Verhängnis schwebte, in Bildnissen und

Es ist die erste, allseitig vollendete Darstellung des deutschen Madonnenideals und ist auch die letzte geblieben. Denn der Gang der geschichtlichen Entwicklung beraubte dieses Ideal für die Folgezeit rasch seiner Bedeutung.

Er ist auch für Holbein der Anlaß gewesen, noch im selben Jahre 1526 das von den kirchlichen und politischen Kämpfen erfüllte Basel, wo künstlerischer Tätigkeit kein Raum mehr blieb, zu verlassen und nach England zu gehen, wohin ihm Erasmus augenscheinlich Empfehlungen an den befreundeten gelehrten Staatsmann Thomas Morus gegeben hatte. Nach zweijährigem Aufenthalt kehrte Holbein im Sommer 1528 wieder auf einige Jahre nach Basel zurück und malte damals zur Vollendung der malerischen Ausschmückung des Ratha-

Zeichnungen<sup>1)</sup> von ihm dargestellt worden — eine Porträtgalerie, wie sie kaum eine andere Epoche kennt. Der Natur dieser Aufgabe entsprach der Grundzug im künstlerischen Wesen Holbeins: scharfe Beobachtungsgabe, kühle Objektivität der Auffassung und zugleich eine Feinheit des malerischen Geschmacks, wie sie vor ihm kein deutscher Künstler besessen hat. So machen seine Bildnisse den Eindruck unbedingter Wahrhaftigkeit und sind doch von vornehmem Stil; sie ergreifen uns nicht leicht, aber sie wirken ungemeinpersönlich.

Dem ersten englischen Aufenthalt Holbeins gehören die berühmten Porträts des Erzbischofs Warham von Canterbury (1527, in Lambethhouse zu London und im Louvre, die großartige Zeichnung dazu in Windsor), des Sir Henry Guildford (1527, Windsor), des Sir Thomas Godsalve mit seinem Sohn (1528, Dresden), des Astronomen Nikolaus Kratzer (1528, Louvre), des Sir Bryan Tuke (München) und einige weniger allgemein bekannte in englischem Privatbesitz an. Auch ein umfangreiches Gruppenbild der Familie des Thomas Morus, wozu sich die Umrißzeichnung in Basel erhalten hat, muß damals (1528) entstanden sein. Wenn schon diese Bilder durch die vollendete Sicherheit in der Erfassung der Individualität, den Geschmack und Takt der Anordnung, die feine, kühle Farbenharmonie höchste Bewunderung verdienen, so schreitet Holbein während seines zweiten Londoner Aufenthalts darüber hinaus fort zu einer malerisch bedeutsamen Auffassungsweise, ohne daß die Schärfe seiner Charakteristik darunter zu leiden hatte. Zunächst fand er seine Auftraggeber in den deutschen Kaufleuten des Londoner Stahlhofes. Ihrem Kreise gehören u. a. die Bildnisse des Dirk Tybis (1533, Wien) und des Georg Gize (1532, Berlin, Abb. 488) an, beide ausgezeichnet durch ebenso meisterhafte Einzelschilderung wie durch lebensvolle, das Ganze beherrschende Erfassung der Persönlichkeit. Das mit ähnlicher Sorgfalt durchgeführte Doppelbildnis der „beiden Gesandten“, des Jean de Dinteville und des Georges de Selve (1533, London) zeigt, daß Holbein bald auch wieder Fühlung mit den Hofkreisen gewann, in deren Dienste er dann seit 1536 fast ausschließlich tätig ist. Ein Juwel seiner Kunst ist das Bildnis der 1537 verstorbenen Gemahlin des Königs, Jane Seymour (Wien, Abb. 489), sowohl durch die Klarheit der



Abb. 491 Porträtzeichnung von Hans Holbein d. J.

<sup>1)</sup> Bildnisse von berühmten Persönlichkeiten der engl. Geschichte nach den Originalzeichnungen von Hans Holbein. München, Hanfstaengl (Photogravüren).

Charaktterschilderung als durch die Feinheit der malerischen Ausführung. Die Bildnisse des Sir Richard Southwell (1536, Uffizien), des George of Cornwall (Frankfurt), des Sieur de Morette (Dresden, Abb. 492), des Dr. John Chambers (Wien), des Herzogs von Norfolk (Windsor) gehören weiterhin zu den markantesten Schöpfungen Holbeins aus dieser Epoche; sie sind bei aller Pracht der



Abb. 492 Bildnis des Sieur de Morette von Hans Holbein d. J.

Kleidung sehr ungezwungen und einfach, aber von wahrhaft monumentaler Wirkung, überdies von feinstem koloristischem Reiz. Aber sie werden fast immer noch durch jene bloß gezeichneten Köpfe der Sammlung in Windsor (Abb. 490, 491) und anderwärts übertroffen, welche die höchste Leistung einer auf treuestem Naturstudium basierten, ganz objektiven Bildniskunst bedeuten.

Holbein starb zu London, wahrscheinlich an der Pest, im Jahre 1543. Der deutschen Kunst war er schon vorher verloren gegangen, in jenem selben Jahre 1526, in welchem Dürer

seine künstlerische Tätigkeit beschloß, wenige Jahre vor dem Tode Grünewalds. So wurde Deutschland fast mit einem Schlage der mächtigsten Künstlerpersönlichkeiten beraubt, die es hervorgebracht hat: schon daraus erklärt sich, daß die deutsche Kunst allmählich ganz dem Einflusse des Auslandes anheimfiel. Der Niedergang des nationalen und geistigen Lebens, die Vorliebe der zu immer größerer Macht aufsteigenden, zahllosen Einzelfürsten für das Fremdländische, die dem freien künstlerischen Schaffen vielfach ungünstige Wirkung der Reformation taten ein übriges. So stehen während der ganzen zweiten Hälfte des Jahrhunderts die deutschen Maler durchweg unter dem Zeichen einer mehr äußerlichen Aufnahme der Renaissance; sie gefallen sich in den neuen Formen, ohne sie mit eigenem nationalen Geist zu durchtränken, wie Dürer und Holbein es getan hatten; die meisten von ihnen verfallen je länger je mehr der Nachahmung und der Manier.

Der Einfluß des Auslandes tritt schon in der späteren Epoche der kölnischen und niederrheinischen Malerschule hervor. Es ist die hochentwickelte glänzende

Malkunst eines *Quinten Metsys* und *Jan Gossaert*, welche offenbar anregend auf den *Meister der hl. Sippen* und den *Meister des Bartholomäus* (vgl. S. 437) gewirkt hat. Daneben bleibt der Kölner *Anton Woensam* († 1541), der durch die fränkische Schule gegangen ist, eine vereinzelte Erscheinung. Der in Kalkar tätige Haarlemer *Jan Joest* wurde bereits erwähnt (S. 389). Bahnbrechend für den Einfluß der niederländischen Renaissancemalerei wurde ein Schüler desselben, der *Meister des Todes Mariä*, so genannt nach seinem Hauptbilde, dem gegen 1515 für die Hauskapelle der kölnischen Patrizierfamilie Hackeney gemalten Flügelaltar mit dem Tode Mariä (Museum in Köln, freie Wiederholung in der Pinakothek zu München); wahrscheinlich ist er identisch mit dem seit 1511 in Antwerpen ansässigen *Joos van der Beke*, gen. *Joos van Cleve*, der 1525 starb<sup>1)</sup>. Er war ein fruchtbarer, von den

vornehmsten Kreisen viel beschäftigter Maler, keine bedeutende Individualität von tiefem Gefühl, aber eingeschmackvoller, in der Zeichnung wie im Kolorit seiner Wirkung gleich sicherer Künstler. Freilich sind seine Gestalten zuweilen von überzierlichem, puppenhaftem Charakter, ihre Bewegungen tumultuarisch, die

Gewandbehandlung unruhig, das Beiwerk überladen; er schafft mehr für das Auge als für die Seele des Beschauers. Aber dafür sind auch seine Frauen von seltener Anmut, seine Kostüme von gediegener Pracht, die bunten Marmorarchitekturen und antiken Ruinen, in die er die Vorgänge gern hineinversetzt, mit Ver-



Abb. 493 Madonna vom Meister des Todes Mariä  
(Nach Photographie Bruckmann)

ständnis und Geschmack gezeichnet. Als Hauptwerke des Meisters gelten außer den genannten verschiedene Bilder mit der Anbetung der Könige (Dresden,

<sup>1)</sup> *E. Firmenich-Richartz* in der Zeitschr. für bild. Kunst N. F. V. (1894), S. 187. — *C. Justi* im Jahrb. der Kgl. preuß. Kunstsamml. XVI, 1895.

Berlin, Prag), eine Beweinung Christi (Frankfurt) und mehrere kleine Flügelaltäre mit der Madonna und anbetenden Stiftern (Wien u. a., Abb. 493). Daß sich einige seiner Bilder in Italien befinden oder von dorthier stammen, kann ebenso auf den weithin reichenden künstlerischen Ruf des Meisters wie auf einen Aufenthalt in diesem Lande gedeutet werden. Als Porträtmaler gehört er zu den allerersten seiner Zeit; mehrere Selbstbildnisse sowie die Bildnisse hervorragender Persönlichkeiten, wie des Kardinals Clesius (Rom, Galerie Corsini), bezeugen ihn als einen seines Ruhmes bewußten, von weiten Kreisen geschätzten Künstler. An

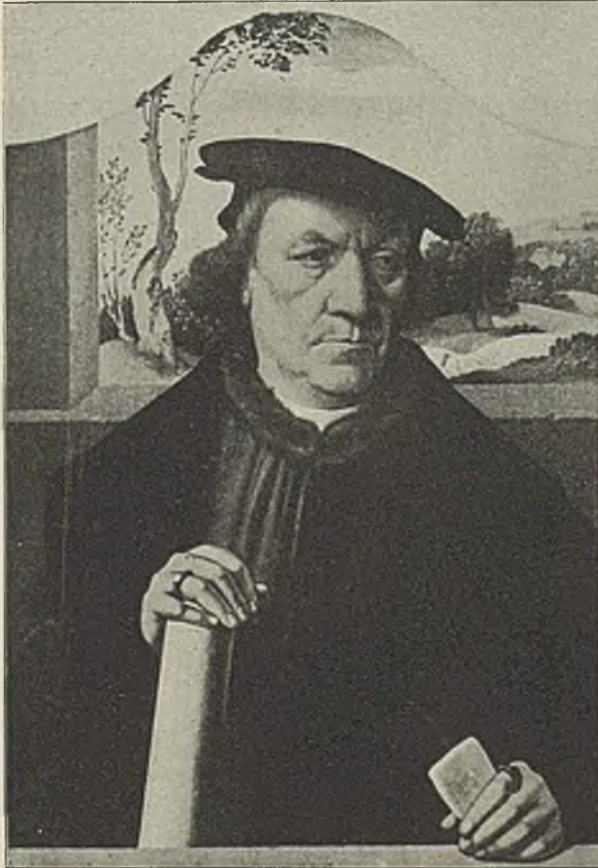


Abb. 494 Porträt Arnolds von Brauweiler von Bartholomäus Bruyn

Den tiefsten Einfluß hat der Meister des Todes Mariä auf den in Köln seit 1528 nachweisbaren *Bartholomäus Bruyn*<sup>1)</sup> (1493–1557) ausgeübt, den vielbeschäftigten Lieblingsmaler der kölnischen Geschlechter in dieser Epoche; außer seinen Söhnen *Arnold* und *Barthel* zog er noch zahlreiche andere Schüler und Gehilfen zur Mitarbeit heran. Der Tradition der brabantischen Malerschule, die er in seiner Jugend von *Quinten Metsys* direkt empfangen zu haben scheint, weiß er keine persönliche Fassung zu geben; in späteren Jahren überließ er sich mehr und mehr dem bestimmenden Eindrücke der italienisierenden Niederländer und endete als manieristischer Nachahmer *Michelangelo*. Seine Hauptwerke in der religiösen Malerei sind die Flügelbilder eines Altars in der Stiftskirche zu Essen (1522) sowie die Doppelflügel des Hochaltars im Dom zu Xanten (1529–36). Doch leistet er das Beste im Porträt, wie u. a. die Bildnisse der Kölner Bürgermeister *Johann von Rheidt* (1525, Berlin) und *Arnold von Brauweiler* (1535, Köln, Abb. 494) bezeugen.

So beherrscht die niederländische Malerei die Kunst in den benachbarten Gegenden Deutschlands; auch in Frankfurt wandelt ein vielbeschäftigter, tüchtiger

Feinheit der malerischen Durchführung wetteifert er mit *Holbein*, unter dessen Namen seine Porträts früher gingen, allerdings ohne ihn in der ruhigen Größe der Auffassung zu erreichen.

Den tiefsten Einfluß hat der Meister des Todes Mariä auf den in Köln seit 1528 nachweisbaren *Bartholomäus Bruyn*<sup>1)</sup> (1493–1557) ausgeübt, den vielbeschäftigten Lieblingsmaler der kölnischen Geschlechter in dieser Epoche; außer seinen Söhnen *Arnold* und *Barthel* zog er noch zahlreiche andere Schüler und Gehilfen zur Mitarbeit heran. Der Tradition der brabantischen Malerschule, die er in seiner Jugend von *Quinten Metsys* direkt empfangen zu haben scheint, weiß er keine persönliche Fassung zu geben; in späteren Jahren überließ er sich mehr und mehr dem bestimmenden Eindrücke der ita-

<sup>1)</sup> *E. Firmenich-Richartz*, *Bartholomäus Bruyn und seine Schule*. Leipzig 1891.



Maler (der „*Meister von Frankfurt*“) ganz in ihren Bahnen. Selbständiger gegenüber dem verführerischen Reiz der niederländischen Renaissancemalerei blieben die Künstler Westfalens, wo die Brüder *Viktor* und *Heinrich Dünwegge* bis in das dritte Jahrzehnt des Jahrhunderts hinein die ältere, etwa an Dirk Bouts anschließende Richtung festhielten; sie schufen ihr Hauptwerk in dem großen *Triptychon* der Dominikaner- (jetzt k. Pfarr-) Kirche in Dortmund (1521). In Münster war das ganze Jahrhundert hindurch die Künstlerfamilie *tom Ring* tätig, an deren Spitze der vielseitige, als Bildnismaler besonders tüchtige *Ludger tom Ring d. Ä.* (1496—1547) steht. Weit über die Grenzen der Provinz hinaus bekannt wurde namentlich durch seine Kupferstiche der in Paderborn 1502 geborene, bis nach 1555 in Soest tätige *Heinrich Aldegrever*. Durch zahlreiche religiöse wie mythologische Darstellungen (Abb. 495), Zyklen von Kostüm- und Genrebildern, wie seine berühmten Hochzeitstänzer, und Ornamentstiche (Abb. 496), nimmt er unter den deutschen „Kleinmeistern“ im Anschluß an Dürer eine ehrenvolle Stellung ein. Sonst besitzen nur seine Porträts in Malerei und Kupferstich durch klare, schlichte und malerisch ansprechende Behandlung höheren Reiz. Ohne wirkliche künstlerische Selbständigkeit ist der Kölner *Jakob Binck* (etwa 1500—69), der in seiner Jugend hauptsächlich als Kupferstecher tätig war, später an den Höfen des Königs Christian III. von Dänemark und des Herzogs Albrecht von Preußen zur Befriedigung aller möglichen künstlerischen Bedürfnisse arbeitete.

Noch mehr eingeschränkt erscheint die deutsche Malerei in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts, sowohl örtlich, insofern als fast nur die süddeutschen

Fürstenhöfe und Handelsstädte ihr eine reichere Pflege widmeten, als auch ihrer kunstgeschichtlichen Bedeutung nach. Denn immer mehr griff bei dem Mangel an eigenen schöpferischen Talenten und bei der allmählich eintretenden Verflachung des nationalen Gedankens die unbedingte Nachahmung der fremden Vorbilder Platz. Es galt bald als unerlässlich, daß auch die deutschen Künstler wie die Niederländer dieser Zeit nach Italien zogen und als Mitglieder der „*Schilderbent*“, der von den Niederländern in Rom gegründeten Künstlergesellschaft, sich die Formgebung Michelangelos zu eigen machten. Andere studierten das Kolorit Correggios und seiner Nachahmer oder arbeiteten in der Werkstatt Tintoretto's — und ihre Werke gehören immerhin noch zu den genießbarsten der Zeit. Technisch steht diese unlegbar auf einer gewissen Höhe; die Freskomalerei wurde erst jetzt in Deutschland wirklich



Nellus adulterio conspurcans Dejaniram.  
Herculis inflicto uulnere luce carer.

Abb. 495 Herkules und Dejanira  
Stich von Heinrich Aldegrever



Abb. 496 Ornamentstich  
von Heinrich Aldegrever

heimisch und fähig, größere dekorative Aufgaben zu lösen. So nehmen die Wand- und Fassadenmalereien an Patrizierhäusern und Schlössern unter den gelungenen Werken der Zeit einen ersten Platz ein. Daneben war es hauptsächlich das Bildnis, in welchem auch sonst unselbständige und manierierte Maler Tüchtiges leisteten. Genannt zu werden verdienen die Freskomaler *Hans Bocksberger* (geb. um 1540) und *Tobias Stimmer* (1539—82), von dessen Fassadendekorationen die des Hauses „Zum Ritter“ in Schaffhausen erhalten blieb. *Christoph Schwarz* (1550—97) war als Hofmaler in München tätig; erhalten haben sich von ihm nur Altarwerke (Kreuzigung in St. Martin zu Landshut, Engelsturz in St. Michael zu München u. a.); sein bestes Werk ist das Porträtgruppenbild seiner eigenen Familie (München). Den eigentlichen Typus des gewandten und glänzenden Hofmalers, aber ohne jede Selbständigkeit des Empfindens und Könnens, vertritt *Hans von Aachen* (1552—1615), der seit 1592 bei Kaiser Rudolf II. in Prag zu hohem Ansehen gelangte; verhältnismäßig das Beste gibt auch er in Bildnissen. Ähnlicher Art ist sein Schüler *Joseph Heinz* (1565—1609), zahlreiche Stiche der damals blühenden Stecherfamilien der *Sadeler* und *Kilian* nach den Werken dieser Maler zeugen für die Bewunderung, welche ihnen die Zeitgenossen entgegenbrachten. Ein wirklich erfreuliches Talent war *Johann Rottenhammer* (1564—1623), der in Venedig lange studierte und seit 1607 in Augsburg tätig war. Namentlich seine kleinen Bilder religiösen oder mythologischen Inhalts zeichnen sich durch sorgfältige, feine Ausführung und leuchtenden Schmelz der Farbe aus. In seiner nicht großen, aber geschmackvollen Art schließt sich Rottenhammer bereits den bolognesischen Eklektikern an, welche in Italien das neue Zeitalter der Malerei einleiten.

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

Die deutsche Plastik des 15. Jahrhunderts konnte nicht, wie die gleichzeitige italienische, im Zusammenhange mit einer neu aufstrebenden Architektur schaffen. Daher fehlt ihr fast durchweg der monumentale Charakter, zumeist selbst die Verwendung des Steinmaterials; nur für Grabdenkmäler, Kanzeln, Chorschranken und für Bildwerke an den Außenseiten der Kirchen kam Sandstein, in Ausnahmefällen wohl auch Marmor und Bronzeuß in Frage. Die Hauptaufgabe der Bildnerei aber waren, wie schon hervorgehoben, die großen Altarschreine<sup>2)</sup>, wie sie bereits im 14. Jahrhundert üblich geworden waren und jetzt, entsprechend der Geschmacksrichtung der Spätgotik, immer komplizierter und künstlicher gestaltet wurden. Das Material dieser Altarwerke, das Holz bedingte ein durchgängiges

<sup>1)</sup> *W. Bode*, Geschichte der deutschen Plastik. Berlin 1887. — *G. Dehio* und *G. v. Bezold*, Die Denkmäler der deutschen Bildhauerkunst. Berlin 1906 ff. (Lichtdrucktafeln).

<sup>2)</sup> *A. Münzenberger*, Zur Kenntnis und Würdigung der mittelalterl. Altäre Deutschlands. Frankfurt a. M. 1885—90. (Fortgesetzt von *St. Beissel*.) (Lichtdrucke).

Zusammenarbeiten des Bildschnitzers mit dem Maler, denn nur durch Farbe und Vergoldung konnte den Figuren Ansehen gegeben werden. Überdies waren die Flügel häufig bloß in Malerei ausgeführt, und in den Händen der Maler scheint häufig genug auch Entwurf und Anordnung des Ganzen gelegen zu haben. So erhielt das Bildwerk durchaus malerischen Charakter, wozu die Natur des Holzmaterials ohnedies hindrängte (vgl. S. 438). Denn die Leichtigkeit der Bearbeitung, die Möglichkeit, ganze Teile der Figuren, wie Extremitäten und Gewandstücke, freischwebend anzustücken, verwischte die Grenzen, die sonst dem plastischen Gestalten seiner Natur nach gezogen sind. Sorgfältige und zierliche Bildung der Einzelheiten sowie farbenprächtige Gesamtwirkung wurden mehr angestrebt als geschlossene Kontur und plastische Ruhe; selbst die Einzelstatuen im Inneren der Altarschreine sind zumeist gar nicht als Vollfiguren ausgeführt, sondern reliefmäßig in halber Rundung auf den Hintergrund gesetzt.

Wenn somit die deutsche Bildnerei der Zeit sich in formaler Hinsicht der Plastik der italienischen Frührenaissance nicht an die Seite stellen kann, so strebt sie doch nach dem gleichen Ziele, der treuen Wiedergabe der Natur; ja der Mangel an Monumentalität und reinplastischem Stil kam sogar der naiven und rücksichtslosen Wahrheit in der Formauffassung zugute. Nackte Gestalten darzustellen, war dem deutschen Bildner selten vergönnt, aber die Wiedergabe des Fleisches in Gesicht und Händen der bemalten deutschen Bildschnitzereien ist oft von überraschender Feinheit. Nicht minder fesselt der seelische Ausdruck dieser Werke, ihr treuer Ernst, die innige Empfindung, die alles durchdringende gemütvollte Stimmung, und läßt uns in ihnen vollgültige Zeugnisse für das Kunstempfinden des Zeitalters sehen.

Am frühesten — gegen 1460 — gelangte dieser Stil der Bildnerei in der schwäbischen Schule zur Ausbildung, die ja auch in der Malerei zuerst die Bahnen des Realismus betrat. Der schwäbische Schnitzaltar ist wohl das wichtigste Erzeugnis dieser Kunst<sup>1)</sup>. Er löst die Aufgabe des schmückenden Altaraufbaus mit feinem künstlerischem Takt: statuarische Einzelfiguren im Schrein, erzählende Malereien, seltener Bildwerke auf den Flügeln; das Ganze zunächst im Sinne der spätgotischen Architektur streng logisch gegliedert, später in größeren Gegensätzen zu malerischer Wirkung zusammengefaßt, bevor die Bekanntschaft mit italienischer Renaissance zuletzt noch einmal zu einfacherer, breiterer, doch allmählich erstarrender Fassung führt. Das Zusammenarbeiten von Malern und Bildschnitzern tritt hier besonders deutlich hervor. Aus der Menge der erhaltenen Werke



Abb. 497 Die hl. Barbara  
von Hans Multscher  
(Nach Photographie Hoefle, Augsburg)

<sup>1)</sup> M. Schuette, Der schwäbische Schnitzaltar. Mit 82 Lichtdrucktafeln. Straßburg 1907.

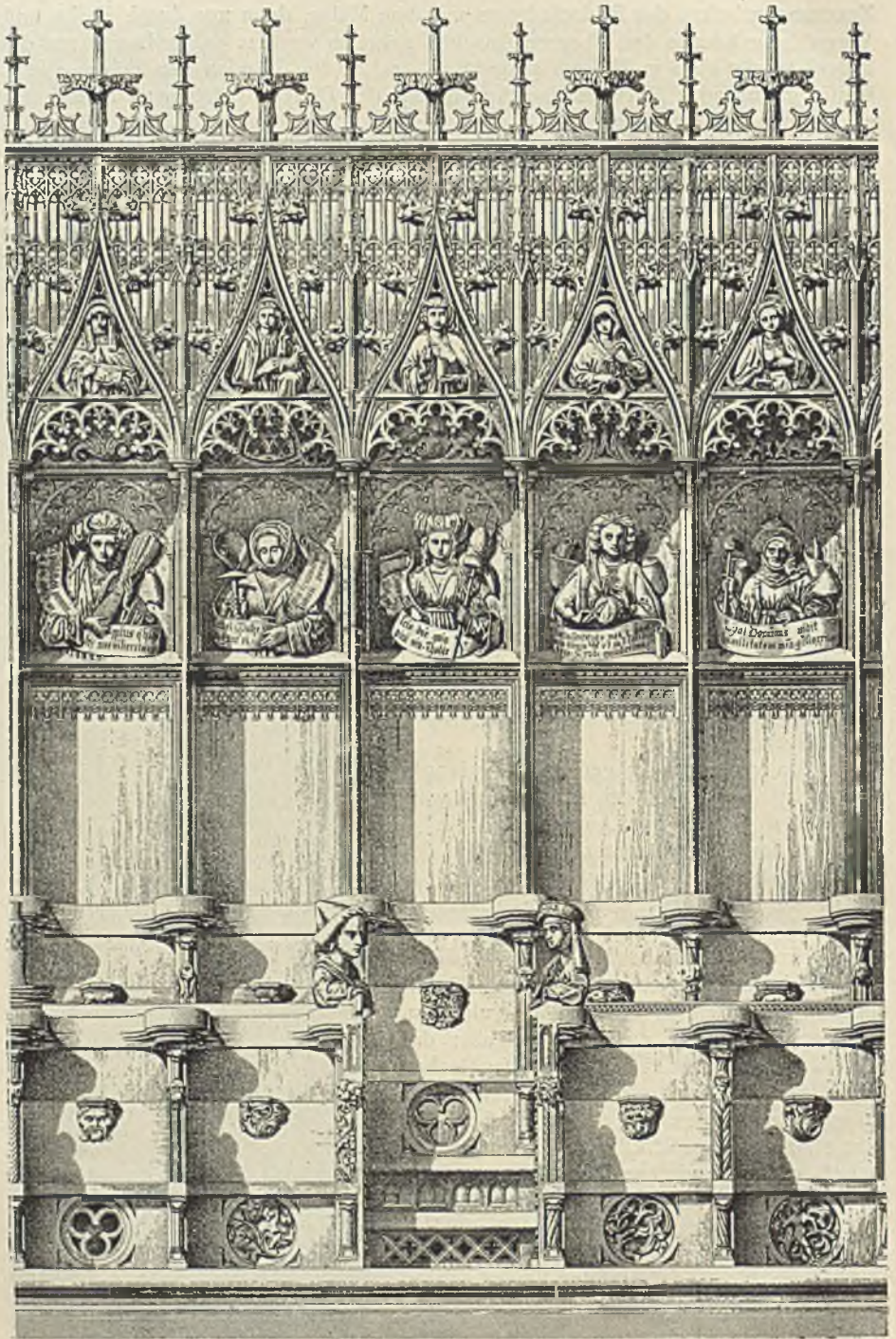


Abb. 498 Von den Chorstühlen Jörg Syrlins im Münster zu Ulm

heben sich die Erzeugnisse bestimmter Lokalschulen heraus, wie sie zu Memmingen, Ravensburg, Heilbronn, Urach u. a. bestanden. Den lokal begrenzten Einfluß flämischer, speziell Brüsseler Altarplastik lassen die Werke von Hall um die Mitte des Jahrhunderts verspüren. Der Sitz der hauptsächlichsten Schule war Ulm<sup>1)</sup>. *Hans Multscher*, den wir als Maler bereits kennen lernten (vgl. S. 438), ist ur-

kundlich nur als Verfertiger der Bildschnitzereien seines Altars in Sterzing bezeugt. Die Madonna und weiblichen Heiligen aus dem Mittelschrein (Abb. 497) und die Heiligen Georg und Florian, die einst zu seinen Seiten standen, sowie die Halbfiguren Christi und der Apostel aus der Predella illustrieren in ihrer noch etwas befangenen Idealität, die sich aber mit feiner Naturbeobachtung in den Köpfen und namentlich in den Händen vereint, gut den Übergang aus dem Mittelalter zu dem neuen Stil. Durch die Inschrift des Karg'schen Altars im Münster zu Ulm (1433) ist Multscher zugleich als Steinbildhauer bezeugt und auch andere Steinstatuen, wie der Schmerzens-



Abb. 499 Maria mit zwei Heiligen aus dem Hochaltar zu Blaubeuren

mann am Münsterportal, und Statuetten von der Rathausfassade in Ulm werden ihm wohl mit Recht zugeschrieben. Von dem eigentlichen Holzschnittstil lassen auch seine Sterzinger Figuren noch nichts erkennen. Dasselbe gilt von den Werken des Hauptmeisters der Ulmer Schule, *Jörg Syrlin* (etwa 1430—91), der 1458 ein Singepult (in der Sammlung des Altertumsvereins) und zehn Jahre später

<sup>1)</sup> *J. Baum*, Ulmer Kunst. Stuttgart und Leipzig 1911.

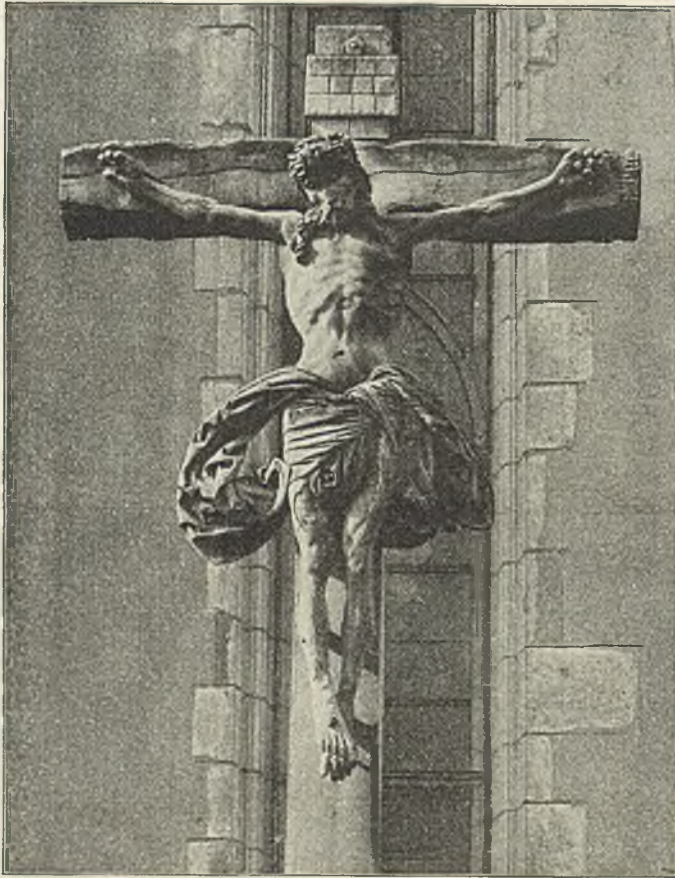


Abb. 500 Kruzifixus vom Ölberg an St. Leonhard zu Stuttgart  
von Hans von Heilbronn

den Dreisitz am Choreingang, sowie 1469—74 das prächtige Chorgestühl<sup>1)</sup> des Ulmer Münsters vollendete. In sehr feinem architektonischen Aufbau (Abb.498) sind hier Reliefs mit den Halbfiguren von Sibyllen und Propheten sowie mit anderen Gestalten aus dem jüdischen und heidnischen Altertum, auf den Stuhllehnen auch vollrund gearbeitete Brustbilder angebracht, die mit einem tüchtigen Realismus geschmackvolle Schönheit und gesundes Stilgefühl vereinigen. Innerhalb der Grenzen seiner Aufgabe bewährt der Meister eine bewunderungswürdige Erfindungskraft, jede

Figur lebendig und individuell zu gestalten. Als Steinbildwerk Syrlins bezeugt ist der Brunnen (sog. Fischkasten) auf dem Ulmer Markt (1482), eine gotische Pyramide mit drei eleganten, zierlich-jugendlichen Rittergestalten. Von der Leistungsfähigkeit der Ulmer Schule zur Zeit Syrlins geben aber auch die Kurfürstenfiguren am Rathaus und das Sakramentshäuschen mit dem reichen Statuenschnuck einer schlanken gotischen Turmpyramide (1467 in Arbeit) im Münster eine sehr bedeutende Vorstellung. Als Schüler des Meisters wird sein Sohn *Jörg Syrlin d. J.* (1455 bis nach 1521) genannt, der ebenfalls umfangreiche Arbeiten der Holzschnitzkunst, wie die Chorgestühle in Oberstadien, Blaubeuren, Zwiefaltendorf, den Schalldeckel der Kanzel im Ulmer Münster (1510), und Sandsteinwerke, wie das Weihwasserbecken im Münster (1507), ausführte, aber bereits in das Handwerkliche verfällt<sup>2)</sup>. Auch in der Kunst des älteren Syrlin mit ihrer eigenartigen Lebendigkeit und eleganten Technik scheinen niederländische Einflüsse mitzuspielen. Man glaubt sie neuerdings durch die Berührung mit einem

<sup>1)</sup> Aufnahmen und Ansichten im Atlas der Kunst- und Altertumsdenkmale im Königreich Württemberg. Eßlingen, Paul Neff Verlag (Max Schreiber).

<sup>2)</sup> *E. Grill*, *Jörg Syrlin d. Ä. und seine Schule*. Straßburg 1910.

1463—87 am Oberrhein und in Österreich tätigen Bildhauer *Nicolaus Gerhaert von Leiden* (*Nikolaus Lerch*) erklären zu können, dessen großartiger Kruzifixus auf dem Friedhof zu Baden-Baden (1467), ebenso wie seine schon zum Barocken hinneigenden Grabmäler Kaiser Friedrichs III. im Stefansdom zu Wien wie der Kaiserin Eleonore in Wiener-Neustadt (1467) ihn in der Tat als einen Verbreiter des niederländischen Realismus in Oberdeutschland erkennen lassen<sup>1)</sup>.

Noch der Frühzeit der schwäbischen Schule (1466) gehört ein auf fränkischem Boden entstandenes Werk an, der Hochaltar der Jakobskirche zu Rothenburg o. Tauber; wenigstens erscheint es ausgeschlossen, daß der Maler der Flügelbilder, *Friedrich Herlin* (vgl. S. 440), auch die Holzfiguren des Kruzifixus mit sechs Heiligen im Mittelschrein des Altars geschaffen habe. Sie zeigen nichts von der kleintlichen Nachahmung niederländischer Vorbilder, welche Herlin charakterisiert, sind vielmehr ganz individuell empfundene Gestalten von noch halb gotischer Haltung, aber mit ausdrucksvollen Köpfen und gut drapierter Gewandung. Unbekannter Herkunft sind auch die Schnitzereien der beiden Altäre in Tiefenbronn mit den Malereien *Lukas Mosers* und *Hans Schüchtlins* (vgl. S. 429, 438).

Ein Hauptwerk der schwäbischen, vielleicht der Ulmer Schule ist der Hochaltar zu Blaubeuren, etwa gleichzeitig mit dem Chorgestühl des jüngeren Syrlin (1494—96 entstanden<sup>2)</sup>). Die geschmackvolle Anordnung, die feine Färbung und reiche Ornamentik bedingen den überaus prächtigen und harmonischen Eindruck des Ganzen; die Figuren im Mittelschrein, Maria zwischen vier Heiligen (Abb. 499), reichen in ihrem Streben nach großartiger Wirkung allerdings schon nahe an die Grenze dessen, was den schwäbischen Bildschnitzern zu erreichen möglich war; vollends ungelentk erscheinen die Reliefs auf den Flügeln. Fast noch prächtiger tritt der nahe verwandte, durch Übertünchung leider verdorbene Altar der Kilianskirche in Heilbronn (1498)

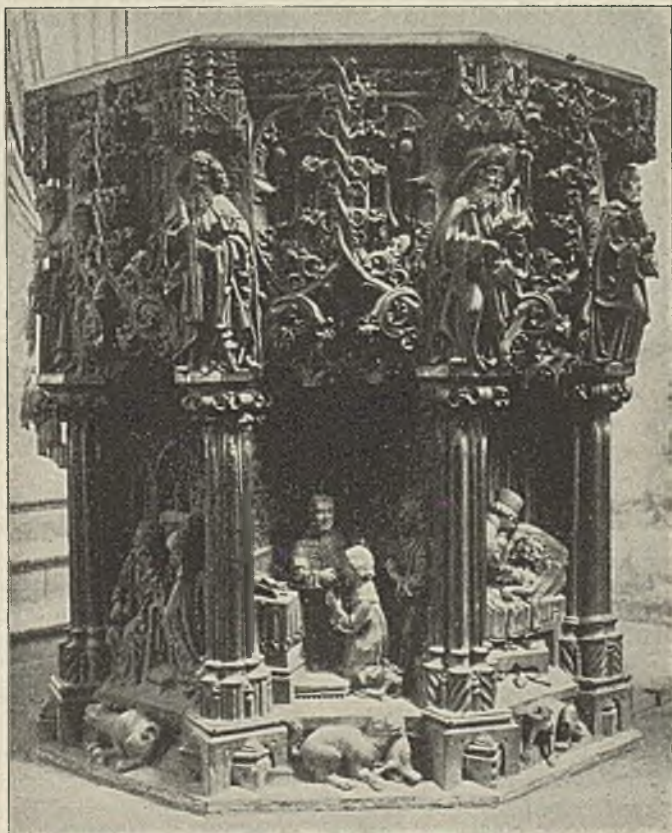


Abb. 501 Taufstein in der Marienkirche zu Reutlingen

<sup>1)</sup> *A. R. Maier*, *Nicolaus Gerhaert von Leiden*. Straßburg 1910.

<sup>2)</sup> Publiziert in 23 Photographie-  
druckblättern von *M. Bach* und *K. Bauer*.  
Blaubeuren 1894.

auf, das Werk eines heimischen Meisters *Hans von Heilbronn*, dem auch der stattliche Kruzifixus hinter der Leonhardskirche in Stuttgart (1501; Abb. 500) zugeschrieben werden muß: die Stilweise des Nicolaus Gerhaert von Leiden (vgl. S. 523) scheint auch hier nachzuklingen. Noch bedeutender ist der von vier Heiligenstatuen umgebene Kruzifixus am Hochaltar von St. Georg in Nördlingen, in seiner edlen Abgeklärtheit ein Hauptwerk der ganzen Epoche.

Den Mittelpunkt einer reicheren Tätigkeit in der Steinskulptur scheint Stuttgart gebildet zu haben, wo die Stiftskirche namentlich in dem derb-



Abb. 502 Vom Grabmal Kaiser Ludwigs des Bayern

kräftigen Portalrelief mit der Kreuztragung und in den 1494 datierten Apostelfiguren über diesem Portal bemerkenswerte Arbeiten besitzt.

In der Marienkirche des benachbarten Reutlingen ist der zierliche Taufstein (1499) durch Reichtum und Sorgfalt der Arbeit ausgezeichnet (Abb. 501), vielleicht eine Arbeit des *Martin von Urach*, dem dann auch das Heilige Grab daselbst zuzuschreiben ist — das beste Exemplar einer weit

verbreiteten Gattung von Kunstwerken, die für die malerische Kompositionsweise dieser Spätgotik sehr charakteristisch ist.

Einen weit bedeutenderen Platz nimmt die Steinplastik in dem bildnerischen Schaffen der bayerischen Lande ein; der im Lande selbst gebrochene rote Marmor und Solnhofener Kalkstein bot dafür ein geeignetes Material. Darin ist z. B. das später veränderte Grabdenkmal für Kaiser Ludwig den Bayern in der Frauenkirche zu München ausgeführt worden: eine Reliefplatte mit dem machtvollen Bild des thronenden Kaisers, hinter dem zwei Engel einen Teppich hochhalten (Abb. 502); darunter in etwas kleinerem Maßstab die Gruppe zweier Fürsten, die Hände ineinanderlegend, vielleicht eine Darstellung der Versöhnung zwischen Herzog Ernst von Bayern und seinem Sohne Albrecht dem Jüngeren. Derselbe kraftvoll ernste Stil herrscht in anderen Werken, wie der Grabplatte Herzog Ludwigs des



Gebarteten († 1447) im Nationalmuseum zu München, der Grabtafel des Bischofs Johann von Freising († 1476) in der Frauenkirche u. a. Lebendiger, zur Derbheit neigender Realismus charakterisiert diese wie ähnliche Grabmäler, die sich in Landshut, Eichstätt, Passau, Straubing, Regensburg, Neumarkt finden. Selbst in Augsburg, das vor dem 16. Jahrhundert eine selbständige plastische Kunst nicht besessen zu haben scheint, ist die bayrische Schule mit zwei Grabdenkmälern der Bischöfe Friedrich von Zollern († 1505) und Heinrich von Lichtenau († 1517) im Dom vertreten, die inschriftlich als Werke eines *Hans Bäuerlein (Bairlin)* beglaubigt sind. Unter den Holzschnitzwerken Bayerns stehen die 1496 von Herzog Sigmund gestifteten Statuen von Christus, Maria (Abb. 503) und den zwölf Aposteln in der Klosterkirche von Blütenburg bei München obenan. Allerdings ist noch nicht ausgemacht, daß ihr Meister, jedenfalls einer der hervorragendsten seiner Zeit, der bayrischen Schule angehört, in der ihm die schlanke biegsame Bildung seiner Gestalten und sein hohes Schönheitsgefühl eine ganz besondere Stellung anweisen würden.

Für Tirol war das Holz das gegebene Bildmaterial. In ihm erreichte *Michael Pacher*, den wir als bedeutenden Maler kennen gelernt haben (vgl. S. 445), eine Steigerung des Naturalismus zu wahrhaft monumentaler Wucht und Größe. Denn er weiß seine Gestalten mit tiefer Empfindung zu erfüllen und ihnen zugleich eine feierliche Pracht und Würde der Erscheinung zu geben, die sie über die Wirklichkeit weit hinaushebt. Sein Hauptwerk, der Altar in St. Wolfgang (1477), ist durch den 1471 in Auftrag gegebenen, nach Inhalt und Aufbau verwandten Hochaltar zu Gries bei Bozen vorbereitet. Beidemal bildet die Krönung Mariä (Abb. 504) mit einem reichen Aufgebot von spielenden und dienenden Engelchen und assistierenden Kirchenheiligen zur Seite den Inhalt der Darstellung im Mittelschrein. Darüber wölbt sich ein Baldachin von reichster Gestaltung, und ein schlanker, zierlicher Aufbau mit einzelnen Statuetten bildet den oberen Abschluß (vgl. Abb. 425); in St. Wolfgang sind auch noch, dekorativ sehr wirksam, auf seitlichen Konsolen am Schrein Heiligenfiguren angebracht. Die Gestalten haben einen durchaus individuellen Zug, sind lebhaft bewegt und in pompöse, faltenreiche Gewänder gehüllt. Die Formenbehandlung ist von virtuoser Leichtigkeit und Schärfe, doch waltet darüber eine durchaus malerische Phantasie und bedingt die wahrhaft glänzende Gesamtwirkung des in seiner alten Bemalung und Vergoldung noch tadelloser erhaltenen Altars in St. Wolfgang. — Das letzte Werk Pachers (seit 1495) war ein großer Altar in der Pfarrkirche zu Salzburg; erhalten ist davon nur eine Gruppe der Maria mit dem Kinde. Wahrscheinlich gehört ihm auch ein wundervoller, überlebensgroßer Kruzifixus in Bruneck, seinem Geburtsort. Die Schule Pachers (*Wolfgang Asslinger?*) erkennt man u. a. in zwei Flügelaltären der Franziskanerkirche in Bozen und des Münchener Nationalmuseums, sowie in charaktervollen Einzelfiguren der Heiligen Stephan und Leonhard im Germanischen Museum zu Nürnberg.



Abb. 503 Madonna  
von Blütenburg



Abb. 504 Krönung Mariä von Michael Pachrs Schnitzaltar zu St. Wolfgang  
(Nach Photographie Hoefle, Augsburg)

Den größten Ruhm unter den süddeutschen Bildnerschulen hat die fränkische gewonnen, aus der einige genauer verfolgbare bedeutende Künstlerpersönlichkeiten hervortreten. Die Blüte der Plastik in Nürnberg übertraf während des 15. Jahrhunderts selbst die der gleichzeitigen Malerei, ja hat auf diese einen bedeutsamen Einfluß ausgeübt. Ähnlich wie in Florenz scheint die Plastik, nachdem sie erst einmal von dem Banne der gotischen Architektur befreit war,



Abb. 505 Hochaltar der Kirche zu Schwabach

auf dem neuen Wege des Realismus selbständig vorangegangen zu sein. Bereits in einzelnen Bildwerken aus dem Anfang des 15. Jahrhunderts tritt ein bewußtes Streben nach wirklichkeitsgetreuer Durchbildung der Gestalten und Köpfe

hervor<sup>1)</sup>. In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts ist dann auch hier der Holzschnittstil zu besonderer Ausbildung gelangt. Wie weit die Kunst *Michael Wolgemuts* (vgl. S. 448), in dessen Werkstatt jedenfalls die bedeutendsten der großen Altarwerke damals entstanden, dabei mitbestimmend war, muß zweifelhaft bleiben. Jedenfalls zeigen die Schnitzwerke der Flügelaltäre in der Hallerschen

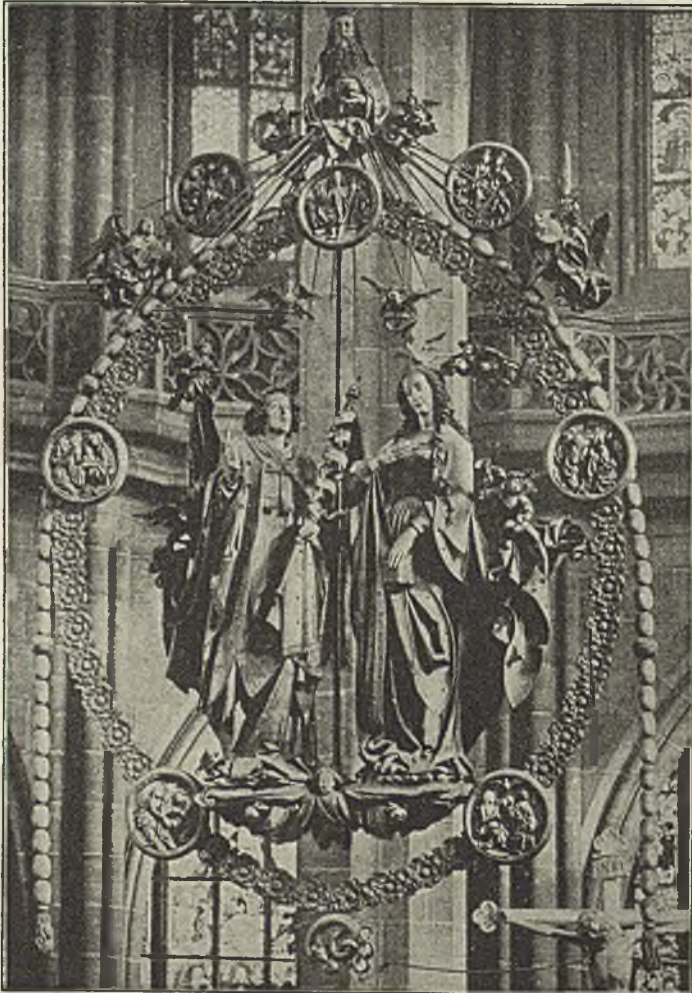


Abb. 506 Rosenkranz mit der Verkündigungsgruppe von Veit Stoß

Kreuzkapelle (angeblich vom Jahre 1479), in der Marienkirche zu Zwickau (1479), aus der Kirche zu Herbruck (im Germanischen Museum), in Heilbronn (um 1500) und in Schwabach (1507) unter sich ebenso große Verschiedenheiten wie die Malereien. Am Schwabacher Altar (Abb. 505) tritt bereits der Einfluß des ersten großen Bildners der Nürnberger Schule hervor, des *Veit Stoß* (1438 bis 1533)<sup>2)</sup>. Bewegt und unsterblich wie das Leben ist auch die Kunst dieses Mannes: 1477 ging er nach Krakau, dem Eldorado der damaligen Nürnberger Künstler, und war hier bis 1496 tätig. Ein großer Altar in der Frauenkirche

<sup>1)</sup> *S. Graf Pückler-Limpurg*, Die Nürnberger Bildnerkunst um die Wende des 14. u. 15. Jahrhunderts. Straßburg 1904.

<sup>2)</sup> *B. Daun*, Veit Stoß und seine Schule in Deutschland, Polen und Ungarn. Leipzig 1903.

scheint von ihm zusammen mit *Jörg Huber*, einem aus Passau stammenden Bildhauer in rotem Marmor ausgeführt worden zu sein; durch sein Meisterzeichen beglaubigt ist auch die Grabplatte des 1493 verstorbenen Erzbischofs Zbigniew Olesnicky im Dom zu Gnesen. Schon in diesen Arbeiten treten die späterhin für Veit Stoß charakteristischen Merkmale hervor: große Lebhaftigkeit der Gestalten, charakteristische Schönheit in den Köpfen, vor allem aber ein schwülstiger Reichtum der Gewandung, die in geschwungenen Massen und Linien, kunstvollen Koloraturen gleich, selbständig die Körper umzieht. Den maßgebenden

Einfluß dieses Stils zeigen viele interessante Arbeiten der Zeit in Krakau (Johannesaltar der Florianskirche) wie in anderen Städten Polens, Schlesiens und der benachbarten östlichen Landesteile. In Nürnberg erlitten das Ansehen und der Wohlstand, die sich Veit Stoß in Krakau erworben hatte, wenige Jahre nach seiner Rückkehr Schiffbruch: er wurde in böse Händel verwickelt, machte sich der Fälschung und des Wortbruchs schuldig und erlitt 1503 die Strafe der öffentlichen Brandmarkung; doch wurde er später bürgerlich rehabilitiert und erreichte ein hohes Alter.

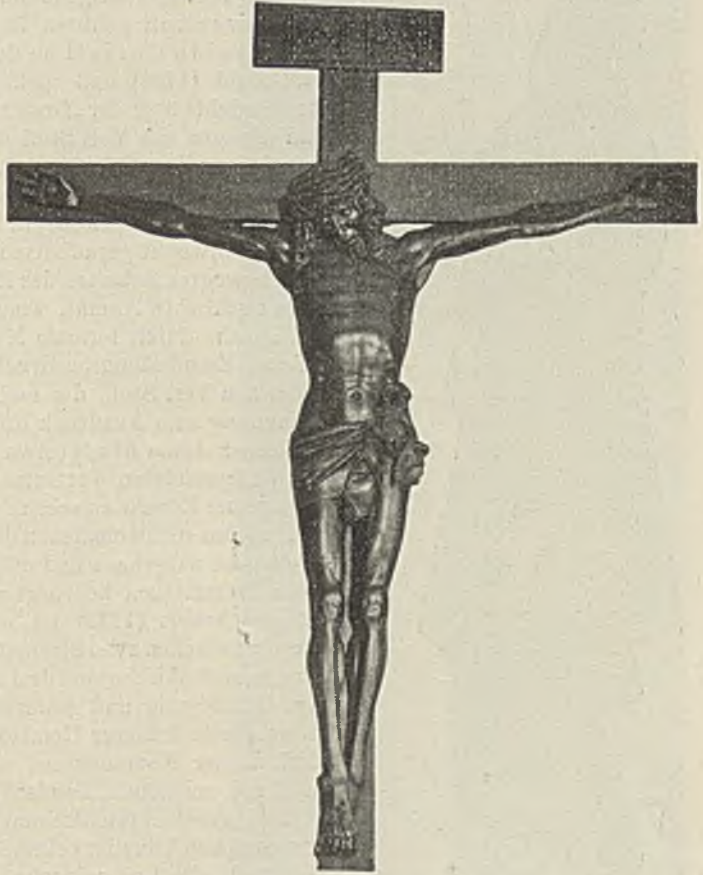


Abb. 507 Christus am Kreuz von Veit Stoß

Bezeugt als seine

Werke sind der kleine Rosenkranz im Germanischen Museum, eine Reliefkomposition mit Halbfiguren Gottvaters und zahlreicher Heiligen sowie des Jüngsten Gerichts innerhalb eines Rosenkranzes, der von einem Rahmen kleiner Darstellungen aus dem Leben Christi umgeben ist, sowie der große Rosenkranz mit der Verkündigungsgruppe inmitten (1518), der noch heute an seinem alten Platz im Chor der Lorenzkirche von der Decke herabhängt (Abb. 506); ein dekorativ sehr wirksames Werk, dem der volle, aber klare Faltenwurf der großen Gestalten Verve und Schwung gibt, während der Ausdruck ohne Tiefe bleibt. Dagegen dürfen mehrere Kruzifixgruppen oder Teile von solchen, die nach ihrer Verwandtschaft unter sich und mit der einen, 1526 datierten, wohl sämtlich der letzten Zeit des

Künstlers angehören (in der Sebald-, Lorenz-, Jakob-, Klarenkirche und im Spital), durch die malerische Schönheit der ausdrucksvollen Köpfe und den gediegenen Naturalismus der Körperbildung zu den bedeutendsten Werken des Künstlers und seiner Zeit gezählt werden. Auch die lebensgroße Gruppe der hl. Anna selbdritt in der Jakobskirche sowie zahlreiche Schnitzwerke in dieser und anderen Kirchen Nürnbergs, im Germanischen Museum (Abb. 507), in der oberen Pfarrkirche zu Bamberg (Altar von 1523) und anderwärts haben Anrecht



Abb. 508 Betende Madonna  
Nürnberg, Germ. Museum

darauf, in das kritisch noch nicht genügend gesichtete Werk dieses Meisters aufgenommen zu werden. Von Steinbildwerken gehören ihm die drei Reliefs aus der Passion Christi an der inneren Chorwand von St. Sebald (1499) und vielleicht das Relief des Jüngsten Gerichts über der „Brauttür“ daselbst. Fälschlich sind dagegen mit Veit Stoß die beiden unter sich zusammenhängenden Schnitzwerke der betenden Madonna (im Germanischen Museum [Abb. 508]) und der Pietà (in der Jakobskirche) in Verbindung gebracht worden; ihnen wohnt gerade das inne, was den leidenschaftlich bewegten Arbeiten des Meisters fehlt: ruhige Größe und schlichte Anmut, wenn diese freilich auch hier noch mehr durch formale Mittel und auf Kosten des tieferen Empfindungsausdrucks erreicht wird.

Nicht in Veit Stoß, der mehr die gärende Übergangsstimmung zum Ausdruck bringt, sondern in dem Steinbildhauer *Adam Krafft* (etwa 1450—1508)<sup>1)</sup> haben wir den bedeutendsten Vertreter der nürnbergischen Plastik in dieser Epoche zu sehen. Ganz auf dem Fühlen und Denken des rechtschaffenen deutschen Bürgertums ist seine Kunst aufgebaut und offenbar aus dem Handwerk des Steinmetzen hervorgegangen. Seine erste beglaubigte Arbeit (1492) ist das Schreyersche Grabmal: zwischen zwei Strebepfeilern an der Außenwand der Sebalduskirche sind drei Reliefs mit der Kreuztragung, Grablegung und Auferstehung Christi angebracht, an Stelle früherer Gemälde, daher selbst ganz malerisch in der Komposition, welcher eine bis zum oberen Rand reichende Landschaft als Hintergrund dient. Den geschickten Steinmetzen, aber auch den erfindungsreichen Künstler bekundet das Sakramentshäuschen in der Lorenzkirche, 1493—1500 im Auftrage des Hans Imhof ausgeführt. Es ist das klassische Werk dieser Art und übertrifft alle früheren und späteren nicht bloß an Höhe — noch die oberste Spitze fügt

sich scheinbar nur widerwillig dem Gewölbe, indem sie sich umbiegt — sondern auch durch Reichtum, Schönheit und Klarheit der Komposition (Abb. 509). Die üppige Verzierungs-lust der Spätgotik feiert in dem turmartigen Aufbau mit seinen unzähligen Säulchen, Fialen, Nischen und Baldachinen noch einmal einen glänzenden Triumph, aber auch der ernste Geist der neuen Kunst kommt in den trefflichen Statuetten und Reliefs, die namentlich den Hauptteil mit dem Sakramentsschrein selbst umgeben, zu seinem vollen Rechte. Das Ganze ruht auf den lebensgroßen,

<sup>1)</sup> B. Daun, *Adam Krafft und die Künstler seiner Zeit*. Berlin 1897.

kräftigen Gestalten des Meisters und seiner zwei Gesellen in ihrer Arbeitstracht. Kleinere und einfachere Nachahmungen dieses Wunderwerkes einer virtuosen Steinkunst, wie sie in der Nähe von Nürnberg (in Fürth, Schwabach, Heilsbronn, Kalchreuth, Katzwang) sich erhalten haben, mögen zum Teil mit Krafft und seiner Werkstatt in Verbindung stehen. 1497 entstand auch das hübsche kleine Relief an der Stadtwage zu Nürnberg mit dem Wagemeister und seinen Gesellen (Abb. 510) — ein schlicht und anschaulich und nicht ohne Humor erzähltes Genrebild aus dem Leben. Sein künstlerisch bedeutendstes Werk aber schuf Krafft mit den sieben Stationen des Leidensweges Christi, die als Stiftung des Nürnbergers Martin Ketzler auf dem Wege vom Tiergärtner Tor zum Kirchhof in der Johannisvorstadt wohl auch noch in den neunziger Jahren entstanden. Hier ist zum erstenmal in der deutschen Kunst ein wahrhaft plastischer Stil im Hochrelief erreicht, die Komposition klar gegliedert und ohne unruhiges Pathos mit tiefstem seelischen Leben erfüllt (Abb. 511). An der Friedhofskapelle schloß ein heute arg zerstörter „Kalvarienberg“ die Reihe der Bildwerke ab. Unter den späteren Arbeiten Kraffts ragen die drei unter sich verwandten Grabreliefs der Familien Pergerstorffer (etwa 1498), Rebeck (1500) und Landauer (1503) mit der Krönung Mariä resp. Maria als Gnadenmutter hervor; auch die schöne Madonnenfigur am Hause „Zum gläsernen Himmel“ wird ihm nicht ohne Grund zugeschrieben. Sein letztes, von Gesellenhand erst 1518 vollendetes Werk ist die große Grablegung in der Holzschuherschen Kapelle auf dem Johannesfriedhof.

Eine Stellung für sich behauptete die unterfränkische Bilderschule, die offenbar durch die Tätigkeit schwäbischer Meister angeregt im ganzen eine von der Nürnberger Schule wesentlich verschiedene Richtung einschlug. Der um 1466 entstandene Hochaltar in der Jakobskirche zu Rothenburg o. T. (vgl. S. 523) bildet den Ausgangspunkt einer lebhaften Tätigkeit zur Herstellung großer Holzschnitzaltäre für die Orte im Taubergrund, wovon Rothenburg neben dem genannten Werk auch den Heiligenblutaltar (1499—1505) und den Marienaltar in der Jakobskirche bewahrt hat, während andere urkundlich bezeugte Werke verloren gegangen sind; außerdem besitzen die Pfarrkirche zu Dettwang und

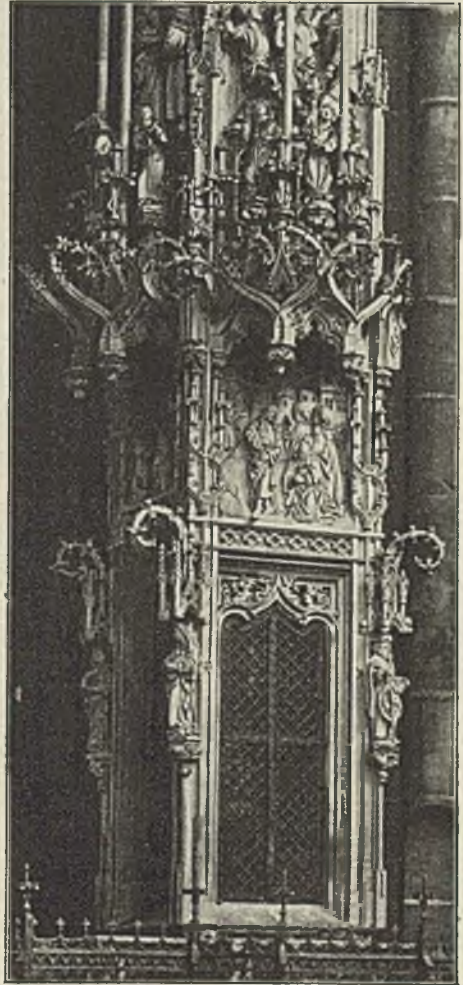


Abb. 509 Detail vom Sakramentshaus der Lorenzkirche von Adam Krafft



Abb. 510 Relief an der Stadtwage zu Nürnberg von A. Krafft

die Herrgottskirche zu Creglingen in ihren Marienaltären (um 1500) bedeutende Hauptwerke dieser Kunst (Abb. 512). Sie zeichnen sich alle durch großen Ernst des Ausdrucks in den liebevoll beobachteten Köpfen mit ihren dichten, besonders sorgfältig wiedergegebenen Haar- und Bartfrisuren aus; trotz des stark geknitterten Faltenwurfs der Gewandung treten die Gestalten uns in schlichter Treue und Lebenswahrheit entgegen, technisch betrachtet, als Rundfiguren herausgearbeitet, aber mit großem Geschick zu flüssigen Kompositionen zusammengestellt, wie das Abendmahl im Mittelschrein des Blutaltars,

die Himmelfahrt Mariä im Altar zu Creglingen. Die lebensvoll und zuweilen auch mit feinerem Schönheitsgefühl gebildete Einzelgestalt der Maria, des Kruzifixus (im Altar zu Dettwang) ist die eigentliche Stärke dieser Schnitzkunst. Die Annahme, daß hier die Tätigkeit eines besonderen, nach seinem Hauptwerk als *Meister des Creglinger Altars* zu benennenden Künstlers vorliege, ist nicht mehr haltbar, nachdem für den Heiligenblutaltar in Rothenburg die Urheberschaft des *Dill Riemenschneider* urkundlich erwiesen worden ist<sup>1)</sup>. So fallen auch diese bedeutenden Werke fast alle dem großen Würzburger Meister zu, der für uns die einzige greifbare Persönlichkeit der unterfränkischen Schule ist. Der Umstand, daß die genannten Altäre sämtlich unbemalt geblieben sind, spricht ohnedies dafür, daß sie auswärts hergestellt wurden.

*Tilmann (Dill) Riemenschneider*, im Harzstädtchen Osterode 1468 geboren, kam schon 1483 nach Würzburg, wurde zwei Jahre später durch Heirat Bürger und Meister und hat in seiner neuen Heimat seit 1504 die verschiedensten bürgerlichen Ehrenämter bekleidet, die er aber infolge der Ereignisse des Bauernkrieges 1525 verlor; er starb in Würzburg 1531. Früh schon als Steinbildhauer tätig (Grabmal des Ritters Eberhard von Grumbach in der Pfarrkirche zu Rimpar 1487, Adam und Eva am Südportal der Marienkapelle zu Würzburg 1493), hat er dieses Material zeit seines Lebens bevorzugt; der Übung in der Steinarbeit verdanken auch seine Schnitzwerke offenbar den strenger plastischen Charakter, den größeren Zug im Aufbau der Figur, den sie bei aller Unruhe im einzelnen bewahren. Bezeichnend dafür sind aus dieser Frühzeit des Meisters seine schöne Steinfigur der Madonna am Neumünster zu Würzburg (1493, Abb. 513) sowie das Grabmal

<sup>1)</sup> E. Tönnies, *Leben und Werke des Würzburger Bilderschnitzers Tilmann Riemenschneider*. Straßburg 1900.



des Bischofs Rudolf von Scherenberg im Dom (1496—98), ein Meisterwerk der Porträtkunst, bemerkenswert auch durch das glückliche Streben nach ruhiger Monumentalität in der Anordnung. Sein frühestes Schnitzwerk ist der 1490—92 entstandene Hochaltar zu Münnernstadt. Dann fallen in das Jahrzehnt von 1495 bis 1506 etwa die schon erwähnten großen Altarwerke, die sein Können in der Behandlung des Fleisches, der Haare, der Gewandung bis zur Virtuosität entwickelt zeigen. Gleichzeitig arbeitete Riemenschneider von 1499—1513 an dem Grabmal Kaiser Heinrichs II. und der Kaiserin Kunigunde (im Dom zu Bamberg), mit den prachtvollen ruhenden Gestalten des Paares im Zeitkostüme und ansprechend erzählten Szenen aus dem Leben der Verstorbenen an den Seitenflächen der Tumba. Hier und an dem Grabmal des Schottenabtes Trithemius (1516, im Neumünster zu Würzburg) tritt am deutlichsten das Streben nach Vereinfachung und flacherer Behandlung der Gewandpartien und nach einer mehr rhythmischen Anordnung der Faltenmassen hervor, das Riemenschneiders Gestalten in dieser reifsten Epoche seines Schaffens oft eine so glückliche Ruhe und Anmut verleiht. In der späteren Zeit verbindet sich damit eine ziemlich äußerliche Aufnahme von Renaissancemotiven, wie — besonders lehrreich im Vergleich mit seinem Gegenstück, dem Grabmal Scherenberg — das Grabmal für den Bischof Lorenz von Bibra (1519, Dom zu Würzburg) erkennen läßt. Als letztes Werk des Meisters gilt das Sandsteinrelief der Beweinung Christi (1525) in der Kirche zu Maidbronn (Abb. 514), das in der Figur des Nikodemus mit dem Salbgefäß wahrscheinlich sein eigenes Porträt gibt. Es zeigt in der großen ersten Auffassung und in dem vorzüglich gebildeten Körper Christi noch volle,



Abb. 511 Dritte Station von Adam Krafft



Abb. 512 Relief vom Marienaltar zu Creglingen

reife Meisterschaft, aber die Komposition ist ohne rechten inneren Zusammenhang, und die Motive der drei weinenden Frauen wiederholen sich in etwas eintöniger Weise.

Mit diesen Hauptwerken ist die überaus reiche Tätigkeit des Würzburger Meisters nicht erschöpft. Namentlich eine große Anzahl erhaltener Madonnenstatuen in Holz und Stein, die schönste darunter im Städelschen Institut zu Frankfurt (um 1510 angesetzt), sowie weibliche Heilige (Dorothea und Margarete in der Marienkapelle zu Würzburg [Abb. 515], Elisabeth im Ger-

manischen Museum, Magdalena und Walpurgis im bayrischen Nationalmuseum) zeigen, wie vollendet er frauliche Würde und Anmut darzustellen verstand. In seinen Aposteln (Apostelaltar in Heidelberg, Zyklus im bayrischen Nationalmuseum, Sandsteifiguren an der Marienkapelle in Würzburg u. a.) und Evangelisten (Museum zu Berlin u. a.) gibt er geistig nicht bedeutende, aber fein beobachtete und seelisch bewegte Charaktergestalten. Auch die meisterhafte Gruppe eines Ehepaars im Betstuhl (wohl Fragment einer Heiligen Sippe) und die miniaturhaft kleinen Köpfchen von Adam (Abb. 516) und Eva (im South Kensington Museum zu London) sowie die Gruppe dreier nackter Figuren („Jugend, Schönheit und Häßlichkeit“) im Wiener Hofmuseum müssen in mehr oder weniger enge Verbindung mit Riemenschneider gebracht werden, wenn auch nicht ausgeschlossen erscheint, daß aus der hochentwickelten unterfränkischen Bildnerschule sich noch andere, dem Würzburger Meister gleichstehende oder sogar überlegene künstlerische Individualitäten ausscheiden lassen werden.

Diese ganze Entwicklung steht aber, wie die Kunst Riemenschneiders selbst, noch völlig auf dem Boden des 15. Jahrhunderts; den neuen Geist der Renaissance vermochten sich nur die Nürnberger und die Augsburger Plastik zu eigen zu machen. Dort war es zuerst der dritte in der Reihe der großen deutschen Meister der Bildnerkunst, *Peter Vischer* (1460—1529), der das Streben nach formaler Schön-

heit aufnahm. Er führte zugleich eine neue Technik zu künstlerischer Höhe: den Erzguß, wie er bereits in der Werkstatt seines Vaters, des aus Ulm eingewanderten Rotgießers *Hermann Vischer* (etwa 1429—87) mit Erfolg geübt worden war; dafür zeugt das 1457 datierte und bezeichnete Taufbecken in der Pfarrkirche zu Wittenberg. Unter der Leitung des Sohnes hob sich der Ruf der Gießstätte so, daß ihr aus allen Gegenden Deutschlands und selbst aus Ungarn, Böhmen und Polen Aufträge zuflossen. Da bald auch die Söhne des Meisters, *Hermann* (etwa 1486—1516) und *Peter Vischer der Jüngere* (1487—1528), in die Werkstatt eintraten, so ist es nicht immer möglich, die zahlreich erhaltenen Arbeiten derselben an die verschiedenen Meister mit Sicherheit zu verteilen; ja es fehlt nicht an Versuchen, den älteren Peter Vischer gänzlich zum ausführenden Handwerker herabzudrücken und die künstlerische Leistung hauptsächlich den Söhnen zuzuweisen. Dies scheint nicht gerechtfertigt, obwohl nach der Sitte der Zeit auch Peter Vischer gelegentlich selbst die Entwürfe fremder Künstler ausführte, wie dies u. a. bezüglich eines seiner frühesten Werke, der Bronzegrabtafeln dreier Bamberger Bischöfe (1492 ff.), bezeugt ist. Grabmäler waren überhaupt die eigentlichste Aufgabe der Werkstatt und sind in jeder Art der Ausführung zahlreich aus ihr hervorgegangen, als Grabplatten wie als Wandepitaphien oder in der Form einer vollständigen Tumba, unter Umständen mit Baldachin und Überbau. Unter den früheren Grabmälern steht das des Erzbischofs Ernst von Magdeburg von 1495 im Dom daselbst (Abb. 517) obenan; auf einem mit den Statuetten der Apostel in gotisch dekorierten Nischen geschmückten Unterbau ruht die lebensgroße Freifigur des Erzbischofs in vollem Ornat, die Füße auf einen Löwen setzend, zu Häupten einen reichen gotischen Baldachin. Eine ähnlich reiche Ausstattung, noch völlig gotischen Stilcharakters, aber durchweg in flachem Relief gehalten, zeigt die Grabplatte des Bischofs Johann IV. von Breslau (1496, im Dom zu Breslau). Tüchtiger Naturalismus verbindet sich in beiden Werken mit geschmackvoller Komposition und technischer Meisterschaft der Ausführung. Bereits früh fallen auch die ersten Entwürfe zum Hauptwerk der Vischerischen Werkstatt, dem *Sebaldustrabe*, dessen Ausführung unter der Teilnahme der Söhne dann aber erst seit 1507 in Fluß geriet; 1519 war die Arbeit vollendet (Abb. 518). Der Aufbau des Ganzen war dazu bestimmt, dem aus dem 14. Jahrhundert stammenden silbernen Sarkophag mit den Gebeinen des heiligen Sebaldu ein Prachtgehäuse zu schaffen. Seinem konstruktiven Charakter nach noch gotisch gedacht, verbindet es damit in naiver Weise Motive der Renaissance, naturalistische Nachbildungen von allerhand Tieren und vor allem eine reiche Fülle bildlichen Schmuckes in Statuetten und Reliefs. Geschmackvolle



Abb. 513 Madonna von T. Riemenschneider  
am Neumünster zu Würzburg  
(Nach Photogr. Dr. F. Stoedtner, Berlin)

Erfindung zusammen mit dem feinsten Verständnis der dem Material und der Ausführung angemessenen Formenbildung machen daraus ein ebenso phantastisches wie anziehendes Ganzes. Den Unterbau des Sarkophags schmücken an den Langseiten je zwei Reliefs mit Darstellungen von Wundertaten des Heiligen; an den Schmalseiten sind die Statuette des heiligen Sebald und als Gegenstück dazu die ausgezeichnete Porträtfigur des Künstlers selbst im Arbeitsanzug (Abb. 519) angebracht. Darüber erhebt sich auf acht schlanken Pfeilern der Baldachin, von drei kompliziert gestalteten kuppelförmigen Aufbauten bekrönt, deren Motive ebenso



Abb. 514 Beweinung Christi in der Kirche zu Maidbronn von T. Riemenschneider  
(Nach Photographie Dr. F. Stödtner, Berlin)

wie die Gesamtidee ihren Zusammenhang mit der älteren Kirchenarchitektur nicht verleugnen. Davor aber stehen auf schlanken Kandelabersäulchen die etwa drittellebensgroßen Statuen der Apostel und auf den fialenartigen Endungen der Pfeiler darüber die kleineren Gestalten der Propheten. In den Bogenöffnungen schießen noch schlankere Kandelabersäulchen empor, in der Mitte mit dem Gesims des Sarkophagunterbaus verkröpft und hier wie an ihrer Basis von einer überreichen Fülle kleinen Bildwerks in reliefmässiger und vollrunder Bildung umgeben; so sitzen an den Ecken des Unterbaus die Figuren von Nimrod, Simson (Abb. 520), Perseus und Herkules, dazwischen an den Kandelaberfüßen die vier Kardinaltugenden usw. Von Harpyien gehaltene Leuchterarme schwingen sich graziös an den Ecken heraus, und zwölf Schnecken und vier Delphine tragen auf ihren Rücken die unterste Basisplatte. Unzweifelhaft beruhen alle diese Motive, die rein dekorativen und ornamentalen wie die figürlichen, auf Anregungen durch die oberitalienische Renaissance, wie sie die Vischer insbesondere in Venedig studiert haben müssen. Auf den Stil der venezianischen *Lombardi* (vgl. S. 146) geht namentlich auch die Bildungsweise der schlanken, feingliedrigen Apostelfiguren zurück, freilich ohne daß man dabei irgendwie an bloße Nachahmung

wie die Gesamtidee ihren Zusammenhang mit der älteren Kirchenarchitektur nicht verleugnen. Davor aber stehen auf schlanken Kandelabersäulchen die etwa drittellebensgroßen Statuen der Apostel und auf den fialenartigen Endungen der Pfeiler darüber die kleineren Gestalten der Propheten. In den Bogenöffnungen schießen noch schlankere Kandelabersäulchen empor, in der Mitte mit dem Gesims des Sarkophagunterbaus verkröpft und hier wie an ihrer Basis von einer überreichen Fülle kleinen Bildwerks in reliefmässiger und vollrunder Bildung umgeben; so sitzen an den Ecken des Unterbaus die Figuren

denken könnte; die Figuren sind vielmehr selbständig aus den älteren Typen der Apostel am Grabmal in Magdeburg heraus entwickelt, bei aller formalen Schönheit voll reichen inneren Lebens, und nur in der scharfzügigen, parallelfaltigen Gewandbehandlung tritt eine bestimmte Abhängigkeit von jener venezianischen Bildnerschule hervor.

So erarbeitete sich Peter Vischer, ähnlich wie sein großer Landsmann und Freund Dürer, auf Grund des Studiums der italienischen Renaissance einen eigenen, von dem Streben nach Schönheit verkörperten Idealstil, ohne die echt deutsche Empfindungsweise darüber zu verlieren. Das zeigen noch eindringlicher als die Statuetten des Sebaldugrabes zwei Werke der monumentalen Plastik, die etwa gleichzeitig entstanden: die überlebensgroßen Standbilder des Königs Arthur von England und des Theoderich von Bern, die er 1513 für das Grabmal Kaiser

Maximilians in der Hofkirche zu Innsbruck nach eigenen Modellen goß. (Vgl. die Kunstbeilage). Unter den 26 bronzenen Ahnenfiguren, welche um den Sarkophag mit der Grabfigur des Kaisers aufgestellt sind, besitzen sie allein künstlerischen Wert; es sind lebendig bewegte, individuell gestaltete Typen deutschen Rittertums, bis ins einzelste meisterhaft durchgeführt. Auf lange Zeit hinaus waren dies die einzigen Werke, welche die deutsche Plastik überhaupt den monumentalen Standbildern der italienischen Zeitgenossen an die Seite zu stellen hatte.



Abb. 516 Kopf des Adam v. T. Riemenschneider (South Kensington Museum, London)



Abb. 515 Die hl. Dorothea und Margarete von Tilmann Riemenschneider (Nach Photographie Dr. F. Stoedtner, Berlin)

Unter den eigentlichen Grabmonumenten gehören in diese Epoche die beiden Bronzeplatten mit den Figuren des Grafen Henneberg (Stiftskirche zu Römhild) und des Grafen Eitel Friedrich II. von Hohenzollern (Stadtkirche zu Hechingen) mit ihren Gemahlinnen; für das letztgenannte Werk hat sich als interessantes Zeugnis von dem Zusammenarbeiten der beiden Künstler ein Entwurf Dürers (Uffizien zu Florenz) erhalten. Ein 1513 in Auftrag gegebenes Bronzegitter für die Grabkapelle der Fugger in Augsburg ist samt der in reichen

Renaissanceformen ausgeführten Umrahmung von Pilastern und Friesen leider nur noch in Zeichnungen erhalten, da es 1806 aus dem Ratssaale zu Nürnberg, wo es nach seiner Vollendung (1540) Aufstellung gefunden hatte, entfernt und verkauft wurde. Den ausgebildeten, nach Reinheit und Einfachheit der Formen strebenden Renaissancestil weisen auch die Epitaphien der Margarete Tucher (Dom zu Regensburg [Abb. 521]) und der Familie Eissen (Agidienkirche zu Nürnberg) und des Henning Goden (Dom zu Erfurt und Schloßkirche zu Wittenberg) auf, sämtlich bald nach 1521 entstanden. Die starke Überarbeitung des Gusses mit Meißel und Raspel, wie sie augenscheinlich dem deutschen Geschmack entsprach, hat das Bildwerk seiner ursprünglichen Frische beraubt und auch in der Komposition macht sich eine gewisse Glätte und Leere fühlbar.

Wie weit hier die Tätigkeit eines der Söhne, namentlich *Peter Vischer des Jüngeren*, anzunehmen sei, muß noch dahingestellt bleiben. Dagegen kann diesem

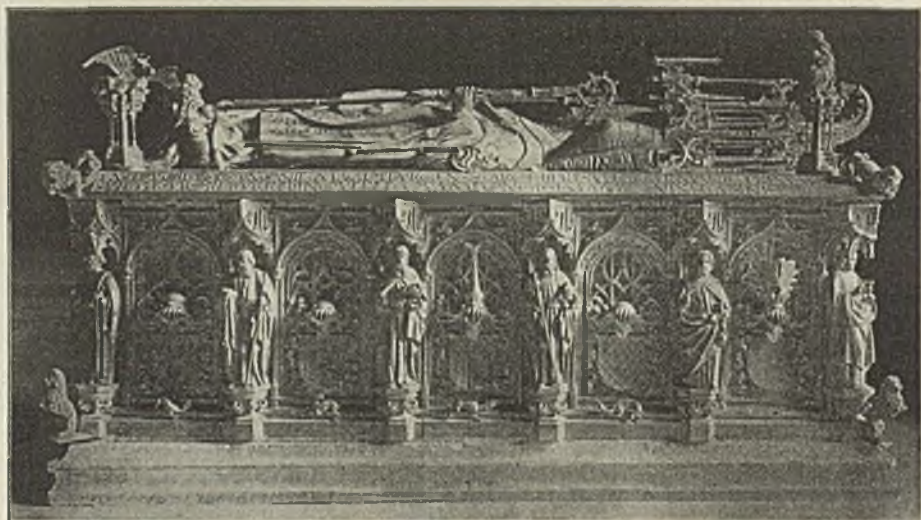


Abb. 517 Grabmal des Erzbischofs Ernst von Magdeburg von Peter Vischer  
(Nach Photographie Dr. F. Stoedtner, Berlin)

Künstler mit Sicherheit sowohl das Grabmal des Kurfürsten Friedrich des Weisen (1527, Schloßkirche zu Wittenberg) zugeschrieben werden wie eine Reihe kleinerer Bronzewerke (Plaketten mit Orpheus und Eurydike, Tintenfüßer mit einer danebenstehenden nackten weiblichen Figur), die eine besonders intime Kenntnis italienischer Renaissanceplastik und überdies ein sehr feines Formempfinden verraten. Es scheint demnach, als ob dieser unter den Söhnen des Meisters besonders hervorragend begabt gewesen sei. Da er, sowie der ältere Bruder *Hermann* bereits zu Lebzeiten des Vaters starben, wurde dann die Werkstatt von dem jüngeren Sohn *Hans Vischer* (geb. um 1488—90) fortgesetzt. Als sein Werk gilt die Statuette eines bogenschießenden Apollon auf reichgeschmücktem Bronzesockel (1532, Germanisches Museum), sowie er auch sicher manche angefangene Arbeiten des Vaters, z. B. das Doppelgrabmal der Kurfürsten Johann Cicero und Joachim I. (1530, Dom zu Berlin), vollendet hat. Doch muß unter seiner Leitung die Gießhütte in Nürnberg nicht lange floriert haben, denn er verzog 1549 wegen Mangels an Arbeit nach Eichstätt.

Dem Aufschwung zu einer monumentalen Gestaltungsweise, wie er Peter Vischer wenigstens in einigen Werken geglückt war, vermochte die deutsche Plastik



König Arthur

Bronzestatuë Peter Vischers vom Grabmal Maximilians in Innsbruck

in ihrer Gesamtheit nicht zu folgen. Das zeigt kein Werk deutlicher als eben jenes Grabmal Kaiser Maximilians in Innsbruck<sup>1)</sup>. Der ursprüngliche Plan, wie ihn der Kaiser selbst entworfen, gab an Kühnheit und Großartigkeit dem Entwurf zum Juliusgrabe Michelangelos wenig nach, und obwohl er nicht einmal in seinem

ganzen Umfange ausgeführt wurde, so ist das Kenotaph — der Kaiser selbst ruht in Wiener-Neustadt — noch heute eines der prunkvollsten

Grabdenkmäler der Welt. Vierzig Kolossalstatuen der Ahnen des Kaisers sollten ursprünglich als Leidtragende mit Fackeln in Händen den Sarkophag umstehen, der gleichfalls von Anfang an noch kostbarer geplant war als heute, wo ihn die kniende Kolossalfigur des Kaisers auf dem Deckel und die Statuen der Kardinaltugenden an den Ecken schmücken und 24 Reliefs mit Szenen aus dem Leben des Kaisers daran angebracht sind. Hier war also der deutschen Plastik eine große Aufgabe gestellt: sie hat sie nur höchst unvollkommen zu lösen vermocht. Die

Schuld tragen freilich nicht bloß die Künstler, sondern

vor allem auch diejenigen, denen die Sorge für die Ausführung des Werkes oblag; man vertraute die wichtigsten Aufgaben ganz minderwertigen Kräften an und

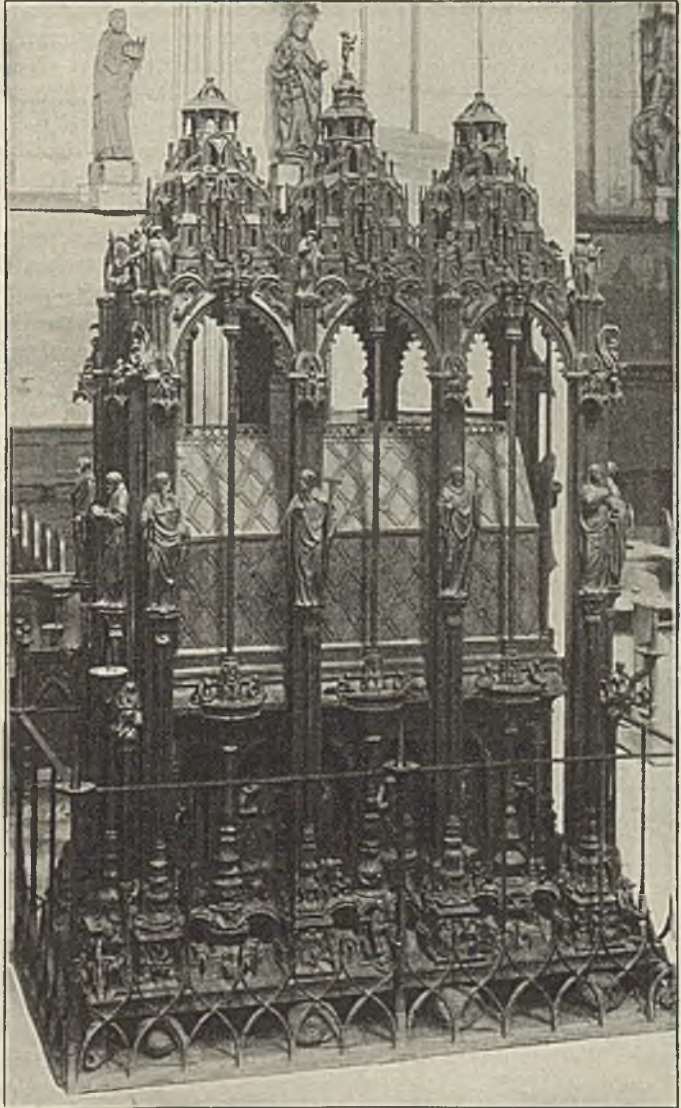


Abb. 518 Sebaldusgrab zu Nürnberg von Peter Vischer

<sup>1)</sup> D. v. Schönherr, Geschichte des Grabmals Kaiser Maximilians I. Jahrbuch der österr. Kunstsamml. XI. 1890, S. 140 ff.



glaubte nach den Entwürfen von Malern die Erzfiguren ausführen zu können. So ist die Mehrzahl derselben nach den Zeichnungen der Hofmaler *Gilg Sesslschreiber* (bis 1518) und *Jörg Kölderer* († 1540) von dem braven Nürnberger Rotgießer *Stephan Godl* († 1539) gegossen worden. Es sind fast durchweg steife, leblose Puppen, an denen höchstens die sorgfältige Ausführung der Gewänder und Rüstungen zu interessieren vermag. Schließlich hat ein Ausländer, der niederländische Bildhauer *Alexander Colin* (vgl. S. 107 und 407), das Beste an dem — erst 1584 vollendeten — Werk geschaffen, den Marmorsarkophag mit der imposanten Bronzefigur des knienden Kaisers und den malerisch überfüllten, aber wirkungsvollen Alabasterreliefs.



Abb. 519. P. Vischers Selbstbildnis  
(Nach Phot. Dr. F. Stöedner, Berlin)

Nur in der plastischen Kleinkunst gelang es auch anderen deutschen Meistern, etwas von jenem feinen Schönheits- und Stilempfinden zu bewahren, das Peter Vischer und seine Söhne der italienischen Renaissance abgelernt hatten. Wie auf Dürer, so folgt auch auf die Vischer in Nürnberg eine Gruppe von „Kleinmeistern“, die in ihrer Art Klassisches geleistet haben. Als ihr Führer muß der schon S. 94 und 105 erwähnte *Peter Flötner*<sup>1)</sup> (*Flötner* [† 1546]) gelten, der 1522 von Ansbach her in Nürnberg einwanderte. Er war ein Künstler von staunenswerter Vielseitigkeit und Erfindungsgabe. Als ausführender Architekt und plastischer Dekorator hat er in dem Hirschvogelhaus zu Nürnberg und namentlich in dem prachtvollen Marmorkamin des großen Saales daselbst (vgl. Abb. 99) sein Meisterstück geliefert. Seine Tätigkeit als Bildschnitzer bezeugt u. a. die bezeichnete Buchsbaumstatuette eines Adam im kunsthistorischen Hofmuseum zu Wien. Auch ein durch die ausgelassene Derbheit der Erfindung wie durch die geschmackvolle Zierlichkeit der Arbeit gleich bemerkenswerter Kokosnußbecher im Besitz der Familie Holzschuher zu Augsburg darf als eigenhändiges Werk des Künstlers gelten. Ein großes Rundmedaillon in Speckstein mit einer wahrscheinlich auf Pfalzgraf Ludwig den Friedfertigen bezüglichen allegorischen Darstellung (Abb. 522) läßt den Geschmack seiner Reliefkompositionen und die feine Durchführung der Landschaften, die er ihnen gern zum Hintergrund gibt, erkennen. Vor allem aber muß Flötner als der bedeutendste Meister der deutschen Medaillen- und Plakettenkunst gerühmt werden, die durch ihn sich zu einer den italienischen Werken dieser Art ähnlichen Höhe erhob<sup>2)</sup>. Erhalten haben sich von seiner Hand sowohl Modelle in Speckstein, z. B. eine bezeichnete schöne „Charitas“ im Wiener Hofmuseum, als auch namentlich zahlreiche Bleibgüsse und danach ausgeführte Arbeiten in Gold, Silber, Bronze und anderen Metallen (Abb. 523). Flötner handhabt in diesen kleinen Reliefs die Gedanken- und Formenwelt der Renaissance in innigster Vertrautheit mit der italienischen Kunst, die er offenbar an der Quelle studiert hat, aber doch in voller Freiheit und Selbständigkeit, mit

<sup>1)</sup> K. Lange, Peter Flötner. Berlin 1897.

<sup>2)</sup> K. Domanig, Peter Flötner als Plastiker und Medailleur. Jahrbuch der österr. Kunstsaml. XVI (1895).

unerschöpflich reicher Erfindung und feinem Stilgefühl. Der Name eines „deutschen Benvenuto Cellini“ ist im Hinblick auf diese Werke ihm nicht mit Unrecht beigelegt worden. Nicht minder große Bedeutung hat er als Bahnbrecher der deutschen Renaissance durch seine zahlreichen, in Holzschnitt vervielfältigten ornamentalen Entwürfe und Vorlagen; so rühren von ihm die Holzschnitte zu Walter Rivius' deutscher Vitruvausgabe (vgl. S. 104) her, sowie die Ornamentzeichnungen im Sinne der italienischen Grottesken und der unter dem Namen der „Maureske“ damals in Deutschland eingeführten orientalisierenden Linienverschlingungen, welche zuerst 1549 bei Rudolf Wyssenbach in Zürich gedruckt wurden<sup>1)</sup> und bald ungemein weite Verbreitung gewannen (Abb. 524). — Flötner war der künstlerisch bedeutendste, aber nicht der früheste deutsche Medailleur. Bereits von *Hermann* und *Peter Vischer dem Jüngeren* existieren bezeichnete Arbeiten dieser Art, und auch der Nürnberger Münzmeister *Hans Krug* († 1514), sein Sohn *Ludwig Krug* († 1532) und der aus Augsburg gebürtige *Hans Schwartz* waren vorher auf diesem Felde mit schönem Erfolg tätig. Sie haben damit ein Gebiet der Kleinplastik erschlossen, auf welchem die Leistungen der deutschen Künstler namentlich durchschlichte Wahrheit der Porträtdarstellung und sorgfältige Feinheit der Ausführung hervorragen<sup>2)</sup>. Von den mit Namen bekannten hervorragenderen Medailleuren seien *Hans Dollinger* und *Friedrich Hagenauer* in Augsburg, *Hans Reinhard der Ältere* in Leipzig hervorgehoben. — Wesentlich durch gleiche Eigenschaften verdienen auch die späteren Nachfolger der Vischer in Nürnberg, *Pankraz Labenwolf* (1492 bis 1563), der Meister des *G ä n s e m ä n n c h e n b r u n n e n s*, sowie sein Sohn *Georg* († 1585) Erwähnung, denen sich



Abb. 520 Simson vom Sebaldusgrab zu Nürnberg  
(Nach Photographie Ferd. Schmidt, Nürnberg)

<sup>1)</sup> Vgl. Das Kunstbuch des Peter Flötner, neu herausgegeben. Berlin 1882. — *J. Reimers*, Peter Flötner, nach seinen Handzeichnungen und Holzschnitten. München und Leipzig 1890.

<sup>2)</sup> *G. Habich*, Studien zur deutschen Renaissance-medaille. Jahrb. d. kgl. preuß. Kunstsamml. XXVII. Vgl. *K. Domag*, Die deutsche Medaille in kunst- und kulturhistorischer Hinsicht nach dem Bestande der Medailiensammlung des österr. Kaiserhauses. Wien 1907.

*Benedikt Wurzelbauer* mit seinem in dem Einzelfiguren schon sehr manierten Tugendbrunnen (1589) anschließt.

In der Plastik von Augsburg kam der Renaissancegeschmack früh zur Geltung, aber ohne ihr fruchtbare Anregungen zuzuführen. Das läßt am besten der plastische Innenschmuck der *Fugerkapelle* bei St. Anna (1510—12)



Abb. 521 Epitaph der Margarete Tucher von Peter Vischer

(vgl. S. 88 f.) erkennen, soweit er heut noch erhalten ist, namentlich zwei Hochreliefs mit dem Kampfe Simsons gegen die Philister und mit der Auferstehung Christi: obwohl kein Geringerer als Albrecht Dürer dazu die Entwürfe geschaffen hat, sind es in der Ausführung flau und unbedeutende Werke geblieben. Man schreibt sie neuerdings dem *Loy Hering* († 1554) zu, einem Schüler des Hans Bäuerlein (vgl. S. 525), der auch sonst in Augsburg, u. a. hauptsächlich aber in Eichstätt tätig war<sup>1)</sup>.

<sup>1)</sup> *F. Mader*, Loy Hering. München 1905.



Abb. 522 Specksteinrelief von Peter Flötner

Er schmückt seine Werke, vornehmlich Grabmäler, gern mit Reliefs nach den Entwürfen oder Stichen anderer Künstler, erweist sich aber in den Bildnisfiguren als ein tüchtiger Meister. Seine marmorne Sitzfigur des hl. Willibald im Dom zu Eichstätt (1514) — ein seltenes Motiv in der deutschen Plastik — ist von edlem Ausdruck, obschon ziemlich leer in den Formen. In der Ornamentik seiner Werke knüpft er geschickt an oberitalienische Frührenaissancemotive an. Als selbständigere Persönlichkeiten treten *Adolf Douher (Dauer)* (nachweisbar 1491 bis 1522)<sup>1)</sup> und sein Sohn *Hans Dauer* hervor. Jener fertigte den Altar und das Chorgestühl der Fuggerkapelle, wovon sich nur noch 16 in Holz geschnitzte Büsten alttestamentarischer Frauen und Männer (im Berliner Museum) erhalten haben, an deren Ausführung aber offenbar noch eine zweite Hand beteiligt war; 1519 vollendete er den Hochaltar der Annakirche zu Annaberg im Erzgebirge — ein nach Material und Ausführung prächtiges Werk aus rotem Marmor und Solnhofener Sandstein, mit der gut komponierten Darstellung des Stammbaums Christi in Hochrelief innerhalb



Abb. 523 Medaille Karls V. von Peter Flötner

<sup>1)</sup> O. Wiegand, Adolf Dauer. Straßburg 1903.

einer nicht eben gut verstandenen Renaissancearchitektur. Das Beste an diesen Arbeiten bleibt die kräftig individualisierende Darstellung, zumeist auf der Unterlage porträtthafter Ähnlichkeit, wie sie sich z. B. zwischen den Berliner Holzbüsten und verschiedenen Mitgliedern der Fuggerfamilie feststellen läßt.



Abb. 524 Grotteske von Peter Flötner

Andere Beispiele dieser trefflichen Porträtkunst haben sich auch sonst erhalten (Abb. 525). *Hans Dauer* († 1537) kopiert in seinen sorgfältig geschnittenen Specksteinreliefs gern deutsche Kupferstiche (Passionsaltar im Berliner Museum mit der Auferstehung Christi nach Schongauer, Adam und Eva nach Dürer u. a.); doch in einigen Darstellungen der Madonna mit verehrenden

Engeln in reichster Renaissancearchitektur (in der Wiener Schatzkammer, im Fuggermuseum zu Augsburg, in Sigmaringen) erreicht er wenigstens eine bewundernswerte Kunst der perspektivischen Vertiefung und liebenswürdige Anmut des Ausdrucks. Im Auftrage fürstlicher Kreise viel beschäftigt, schuf er den eleganten Flachreliefstil der Augsburger Medaillenkunst<sup>1)</sup>. Seine geschmackvolle Beherrschung der Renaissanceformen zeigen einige Epitaphien, unter denen das des Arztes Wolfgang Peisser d. Ä. († 1526, in der Garnisonskirche zu Ingolstadt) besonders hervorragt. Noch glücklicher aber erhebt er sich über die Sphäre der Kleinmeisterarbeit — trotz der geringen Abmessungen — in einigen Kalksteinreliefs, wie dem schönen Reiterbildnis Kaiser Maximilians als St. Georg (Sammlung Lanna in Prag), der Zusammenkunft Kaiser Karls und König Ferdinands (1527, Sammlung Oppenheim in Köln) und dem edlen Porträtmedaillon des Pfalzgrafen Philipp (1522, Museum in Kolmar).

Süddeutschland war und blieb das Hauptland der deutschen Plastik. Von hier holten sich nicht bloß die östlichen Gebiete, Österreich und Schlesien so gut wie Polen und Ungarn, mit Vorliebe ihre Kunst und ihre Künstler, auch die Plastik von Mitteldeutschland steht in enger Abhängigkeit namentlich von Nürnberg. Zu dem Import von Werken Wolgemuts, Peter Vischers u. a. gesellt sich der Einfluß der Schule und direkte Nachahmung z. B. auch von Stichen und Holzschnitten Dürers in plastischen Kompositionen.

Die bedeutendste und verhältnismäßig selbständigste Tätigkeit entfaltet die Bildnerei in den erzgebirgischen Städten, die ja in diesen Jahrzehnten einen raschen Aufschwung auf dem Gebiete der Architektur erlebten. Der plastische Innenschmuck der „schönen Pforte“ an der Annakirche zu Annaberg, aus der 1512 vollendeten Franziskanerkirche hierher übertragen, die Reliefs an den Brüstungen der Emporen daselbst (1514—17, zum Teil nach Dürer), ferner die Skulpturen am Äußeren des Portals der Schloßkirche zu Chemnitz (1525) sind Werke voll Geschmack und Schönheitssinn. Noch bedeutender erscheint die in ihrer alten Bemalung trefflich erhaltene Holzgruppe der Pietà in der Marienkirche zu Zwickau. Die steinerne Kanzel im Dom zu Freiberg, ganz naturalistisch als Riesenblume gestaltet, zu deren Kelch — dem Standorte des Predigers — eine Treppe aus Baumstämmen emporführt (um 1500), ist ein



Abb. 525 Holzbildnis aus Schloß Neuburg  
im Bayrischen Nationalmuseum

<sup>1)</sup> G. Habich, Beiträge zu H. D. in den Monatsberichten über Kunst- und Kunstwissenschaft 1903, S. 53.

Werk, dessen Meister offenbar viel von Adam Krafft gelernt hat, freilich ohne an seinen monumentalen Sinn heranzureichen. Immerhin zeigt der Vergleich mit der danebenstehenden späteren Renaissancekanzel (von 1638), wieviel die Kunst an Naivität und Kraft der Phantasie zu verlieren hatte. Weiterhin bieten die Kirchen zu Erfurt, Halle, Magdeburg (Grabmal der Kaiserin Editha) vorwiegend Steindenkmäler unter fränkischem Einfluß.

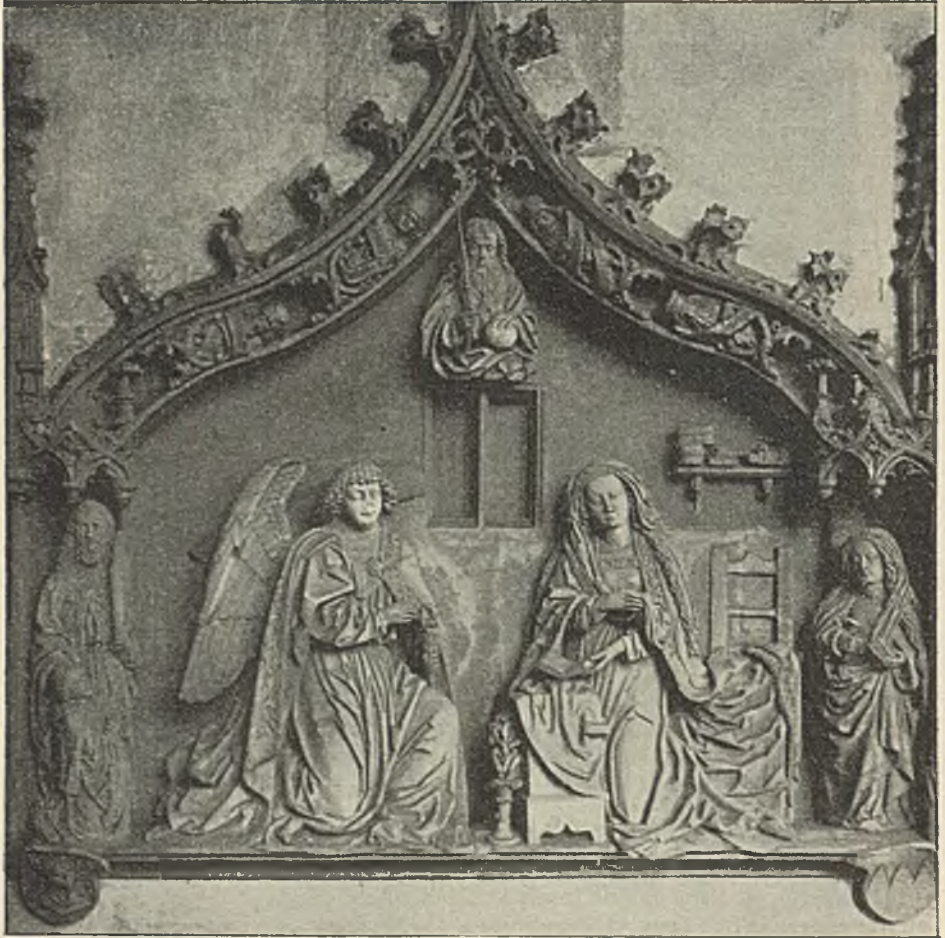


Abb. 526 Verkündigungsrelief in der Nikolauskapelle des Doms zu Worms von Konrad Meit

Die Geschichte der rheinischen Plastik ist infolge der Zerstörungen folgender Jahrhunderte nur höchst lückenhaft in den Denkmälern überliefert. Und doch gehörte ihr ein so hervorragender Meister an wie der schon erwähnte *Konrad Meit* (vgl. S. 406). Seine Vaterstadt Worms hat in fünf zusammengehörigen Steinreliefs mit Szenen aus der Kindheitsgeschichte Christi (1483/88, in der Nikolauskapelle des Doms) wenigstens das umfangreichste Bildwerk der beginnenden Übergangszeit erhalten (Abb. 526). An einer Reihe von Grabdenkmälern im Dom zu Mainz und im Maingebiet<sup>1)</sup> läßt sich dann der allmähliche

<sup>1)</sup> H. Bürger, Grabdenkmäler im Maingebiet. Leipzig 1907.

Umschwung zur Renaissance verfolgen. Als bedeutende Künstlerpersönlichkeit tritt hier der Mainzer Bildhauer *Hans Backoffen* († 1518) hervor<sup>1)</sup>, der, aus Sulzbach im Mainzischen gebürtig, seine Jugendentwicklung unter dem Einfluß Riemenschneiders in Würzburg verlebt zu haben scheint. Seine Gräbmäler der Erzbischöfe Henneberg († 1504) und Liebenstein († 1508) im Mainzer Dom zeigen in reizvoller Weise ein temperamentvolles Ringen und Suchen nach plastischer

Gestaltung und einheitlicher Wirkung über die malerische Spätgotik der fränkischen Schule hinaus. Den Höhepunkt dieser Entwicklung bezeichnet das grandiose Grabmal des Erzbischofs Ulrich von Gemmingen († 1514, vgl. Abb. 88), der von den heiligen Bischöfen Martin und Bonifazius empfohlen am Fuße des Kreuzes kniet. Die lebensvolle Monumentalität des Meisters kommt auch in den großen, zum Teil urkundlich gesicherten Kreuzigungsgruppen in Eltville, am Dom (1509) und auf dem Peterskirchhof in Frankfurt a. M. (1510—12), in Wimpfen a. B. (Abb. 527) und in Hattenheim zum Ausdruck, die durch vollendete Körperbildung, tiefen Ausdruck und großzügige Komposition



Abb. 527 Christuskopf aus der Kreuzigungsgruppe in Wimpfen von Hans Backoffen (nach Dehio und von Bezold)

zu den bedeutendsten Werken der Zeit gehören. Die Gruppe bei der Ignazkirche in Mainz wurde als Stiftung des Meisters nach seinem Tode errichtet; sie zeigt wie andere Werke im Rheinlande (Ölberg in Eltville 1520, Ottenstein-epitaph in Oberwesel, Thomasgruppe im Mainzer Dom u. a.), aber auch im Dom zu Halle, der Stiftskirche des Kardinals Albrecht von Mainz (1523—26) das Fortleben seiner originellen Kunst in einer weitverzweigten Schule. — Der Niederrhein steht, wie ganz Niederdeutschland, überwiegend unter dem Zeichen der niederländischen Plastik. Im Anschluß an die schon seit dem Ende des 15. Jahrhunderts zahlreich nach Deutschland gelangten großen Schnitzaltäre (vgl. S. 408)

<sup>1)</sup> *P. Kautzsch*, Die Werkstatt und Schule des Bildhauers Hans Backoffen in Mainz. Halle 1909. Vgl. *G. Dehio*, Der Meister des Gemmingen-Denkmal, im Jahrb. d. preuß. Kunstsamml. XXX, S. 139 ff.



und unter Mitwirkung niederländischer Künstler entstanden auf deutschem Boden Lokalschulen, wie die der Grenzstadt Kalkar, die ein halbes Jahrhundert blühte. In der Nikolaikirche<sup>1)</sup> daselbst sind der Hochaltar 1498—1500 von *Loedewic, Derik Jegher* und *Jan van Holders*, der Altar der sieben Freuden Mariä 1492 von Meister *Arnt* (Abb. 528), sein Gegenstück, der Altar der sieben Schmerzen Mariä 1521 von *Hendrik Douwermann*, der Johannesaltar, bereits ganz in Renaissanceformen, erst um 1540 von *Jan Boegel* geschaffen worden. Eng damit zusammen hängen die Schnitzaltäre in Xanten und anderen Orten, wo *Hendrik Douwermann*

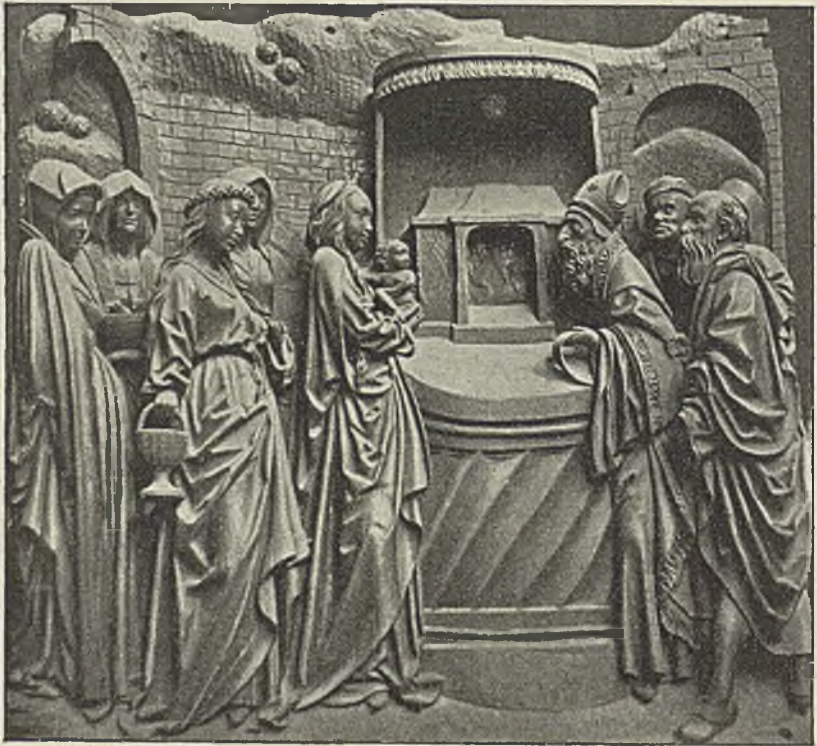


Abb. 528 Vom Altar der sieben Freuden Mariä zu Kalkar von Meister Arnt

(Marienaltar zu Xanten um 1520, Liebfrauenaltar zu Kleve) und sein Sohn *Johannes Douwermann* hervorragend tätig waren. Xanten besitzt in den Figuren am Hauptportal des Doms (1503), den vier Stationen und der Kreuzigungsgruppe am Wege zum Hauptportal desselben (1525) die bedeutendsten Steinbildwerke am Niederrhein. — Auch in Westfalen überwiegen durchaus die Schnitzaltäre, die hier in einfacherer und klarer Anordnung meist nur die Kreuzigung als Hauptszene und in kleinerem Maßstabe Kreuztragung und Beweinung zu enthalten pflegen.

In den deutschen Küstengebieten ragt vor allem Lübeck<sup>2)</sup> durch reiche

<sup>1)</sup> *J. A. Wolff*, Die Nikolaikirche zu Calcar. Calcar 1880. Vgl. *St. Betssel*, die Calcarer Bildhauer auf dem Wege von der Gotik zur Renaissance. Zeitschr. f. christl. Kunst. XVI. 353.

<sup>2)</sup> *A. Goldschmidt*, Lübecker Malerei und Plastik bis 1530. Lübeck 1889 (mit Lichtdrucktafeln), und *Zwei Lübecker Maler*, in Zeitschr. f. bild. Kunst 1900. Vgl. auch *J. Roosval*, im Jahrb. d. preuß. Kunstsamml. XXVII. und XXX.

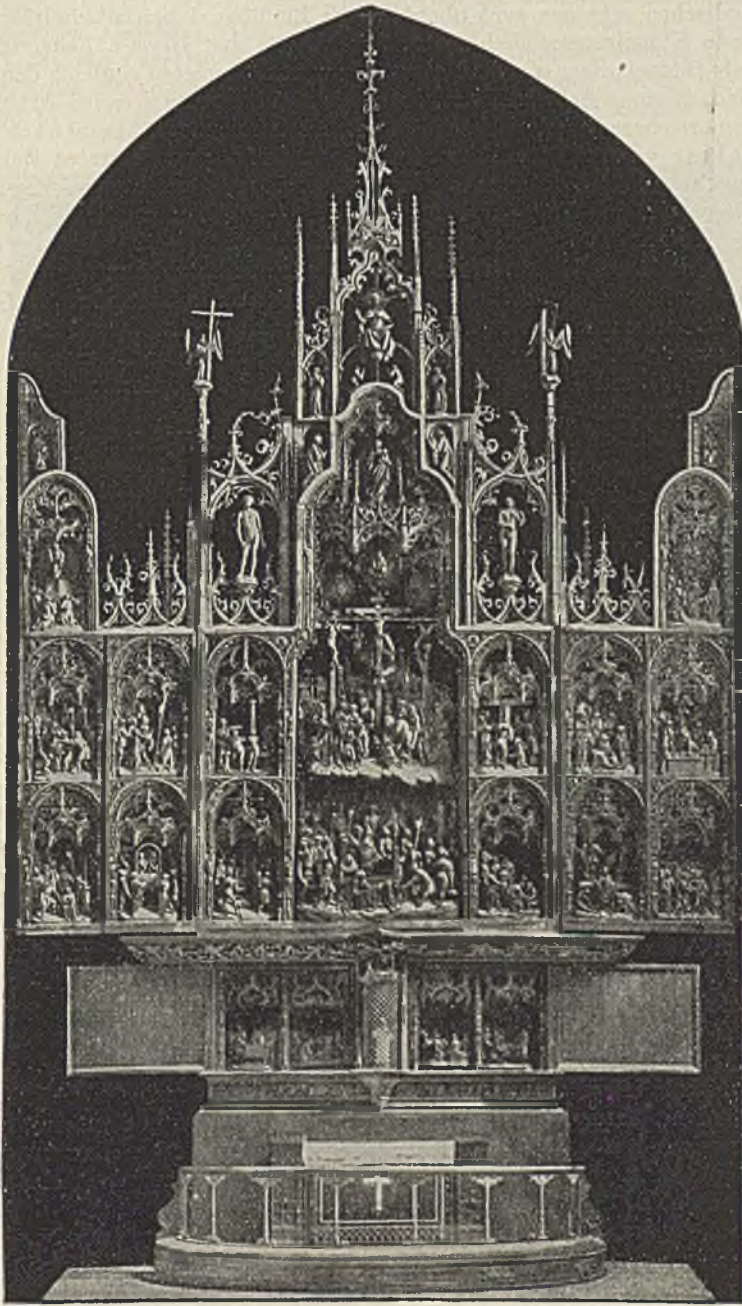


Abb. 529 Altar im Dom zu Schleswig von Hans Brüggemann

Kunsttätigkeit hervor; von hier aus wurden zahlreiche Werke der Plastik, namentlich Schnitzaltäre, in die jungen Kulturgebiete der Ostseeprovinzen, nach der skandinavischen Halbinsel und nach Dänemark exportiert. Diese zahlreich erhaltenen Denkmäler nehmen einen ziemlich hohen Durchschnittsstandpunkt ein; neben den

niederländischen scheinen auch oberdeutsche Einflüsse dabei mitzuwirken. Zwei bedeutende Künstlerpersönlichkeiten, *Bernt Notke* und *Hermen Rode*, die beide sowohl als Bildschnitzer wie als Maler tätig waren, vertreten zugleich den Gegensatz zwischen einer mehr zeichnerischen, plastisch akzentuierenden Arbeitsweise und einem reicheren, malerischen Stil. Rodes bezeichnetes Hauptwerk ist der Lukasaaltar von 1489 im Lübecker Museum mit der geschnitzten Darstellung des Evangelisten, der die Madonna malt, im Schrein und Gemälden aus der Legende des Heiligen auf den Flügeln; Notke, von 1467—1501 urkundlich nachweisbar, schuf die Hochaltäre der Domkirche zu Aarhus (1479—82) und der Heiligengeistkirche zu Reval (1483), vielleicht aber auch in Stockholm für die Nikolai-kirche die großartig-phantastische Gruppe des Drachenkampfes St. Georgs (jetzt im Historischen Museum). Im 16. Jahrhundert (nachweisbar 1506—55) tritt *Benedikt Dreyer* hervor, der Meister der malerisch bewegten Statuen am Sängerkor (1513—20) und des originellen „Geldmannes“ am Opferstock der Marienkirche sowie anderer geistvoll lebendiger Werke.

Die eingehende Erforschung, die neuerdings den Werken der Holzplastik in Schleswig-Holstein gewidmet worden ist<sup>1)</sup>, hat dargetan, wieviel für das Verständnis der allgemeinen Entwicklung auch aus den an sich künstlerisch nicht eben bedeutenden Denkmälern eines provinziell abgeschlossenen Gebietes, das niemals in den großen geistigen Bewegungen der Zeit eine Rolle gespielt hat, zu entnehmen ist. Ein Altar aus Neukirchen (um 1420—30, im Thaulow-Museum zu Kiel) tritt in interessanter Weise als Anfang einer künstlerischen Bewegung hervor, die etwa hundert Jahre später in den Werken des Husumer Bildschnitzers *Hans Brüggemann*<sup>2)</sup> ihren Höhepunkt erlebt. Sein 1515—21 entstandener Altar aus der Kirche zu Bordesholm, jetzt im Dom zu Schleswig (Abb. 529), ist eines der selbständigsten Werke, die nach dem bestimmenden Muster niederländischer Prachtaltäre geschaffen wurden. Im Aufbau klar, wirksam und phantasie reich, zeigt er in den einzelnen Szenen der Passion nicht so sehr schöpferische Erfindungskraft als überlegenen künstlerischen Verstand (Abb. 530). Die meisten Kompositionen lehnen sich zwar an Dürers kleine Holzschnittpassion an, sind aber doch von dem Künstler nicht bloß äußerlich in die Lebensformen seines Volksstammes übertragen, sondern auch mit dem Ausdruck der eigenen kräftigen Persönlichkeit erfüllt worden. Plastisch am bedeutendsten wirken die auf Säulen neben dem Altar aufgestellten Freifiguren des Kaisers Augustus und der Sibylle.

Als gegen die Mitte des 16. Jahrhunderts der Geschmack sich völlig von der bis dahin immer noch beibehaltenen Vorliebe für realistische Durchbildung ab- und schließlich dem idealen Schema der Hochrenaissance zuwandte, trat ein rascher Verfall der Plastik ein. Noch gründlicher als in der Malerei wurde hier dem nationalen Kunstempfinden der Lebensnerv abgeschnitten, denn man begnügte sich nicht, von den Künstlern ein Arbeiten im neuen italienischen Geschmack zu verlangen, sondern berief zur Ausführung jedes größeren Werkes überhaupt fremde Bildhauer und Erzgießer, aus Italien und hauptsächlich aus den Niederlanden. Maßgebend dabei war nicht bloß die deutsche Untugend, das Ausländische höher zu schätzen als das Heimische, sondern gewiß auch das größere technische Können jener Meister der Bearbeitung des Marmors und der Behandlung des Gußwerks, der höhere Grad von Freiheit und Sicherheit des Geschmacks, den sie bewährten. So haben gerade an den Hauptstätten der Kunstpflege, in den fürstlichen Residenzen und großen Handelsstädten, fremde Künstler die einheimischen rasch

<sup>1)</sup> *A. Matthaei*, Zur Kenntnis der mittelalterlichen Schnitzaltäre Schleswig-Holsteins. Leipzig 1898. — Werke der Holzplastik in Schleswig-Holstein bis zum Jahre 1530. (Mit Atlas.) Leipzig 1901.

<sup>2)</sup> *E. Sach*, Hans Brüggemann und seine Werke. 2. Aufl. Schleswig 1895.

verdrängt. In ganz Norddeutschland gelangten die niederländischen Künstler zu vorwiegender Geltung. Der Antwerpener *Cornelis Floris* (vgl. S. 406) schuf das Prachtgrab des Dänenkönigs Friedrich I. im Dom zu Schleswig (1552) wie das Denkmal Herzog Albrechts I. im Dom zu Königsberg (1572); der Utrechter *Philipp Brandin* († 1594) das stattliche Wandgrab Herzog Ulrichs von Mecklen-

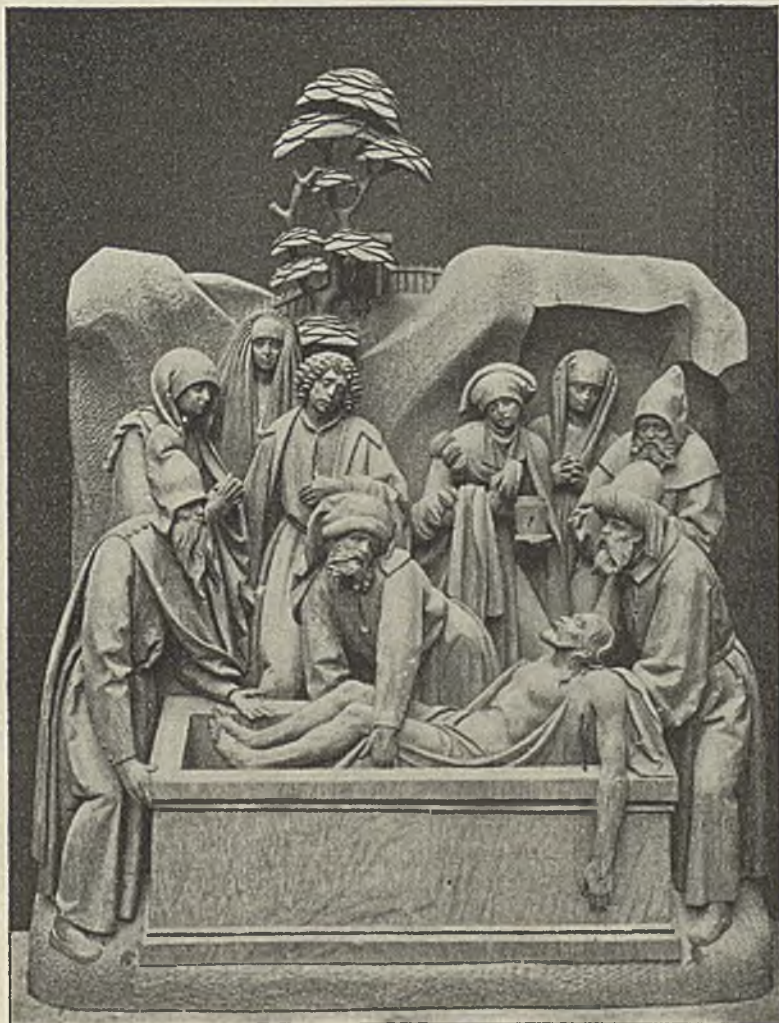


Abb. 530 Grablegung vom Altar im Dom zu Schleswig von Hans Brügemann

burg-Schwerin im Dom zu Güstrow u. a. Zwei großen Werken deutscher Kunst, dem Otto Heinrichs-Bau in Heidelberg (vgl. S. 107) und dem Maximiliansgrab in Innsbruck (vgl. S. 539) gab ein Niederländer, *Alexander Colin* (vgl. S. 407), die abschließende Vollendung, und auch Grabmäler der Fugger in Augsburg und der böhmischen Könige im Dom zu Prag wurden ihm anvertraut. Italiener und Niederländer errichteten 1558—63 das Grabmal des Kurfürsten Moritz und seit 1585 die Grabkapelle der Wettiner im Dom zu Freiberg i. S. Augsburg

erhielt seit 1593 durch den Niederländer *Hubert Gerhard* und den Schüler des Giovanni da Bologna, *Adriaen de Vries* (vgl. S. 264), seine prachtvollen Brunnen; 1601 zum „Kammerbildbauer“ Kaiser Rudolfs II. in Prag ernannt hat Adriaen de Vries dann als vielbegehrter Meister der Bronzeplastik in ganz Deutschland eine Reihe trefflicher Porträtbüsten und flotter dekorativer Bildwerke ausgeführt. In ähnlichem Sinne war der Künstler der Wittelsbacher in München, *Pieter de Witte* aus Brügge, gen. *Pietro Candido* († 1628), tätig. So wurde die deutsche Bildnerkunst auch materiell von der des Auslandes überwunden.

### 3. Das Kunsthandwerk

Der Stolz der deutschen Renaissance ist ihr Kunsthandwerk<sup>1)</sup>. In ihm vereinigte sich altererbte handwerkliche Tüchtigkeit, ein verfeinerter Geschmack

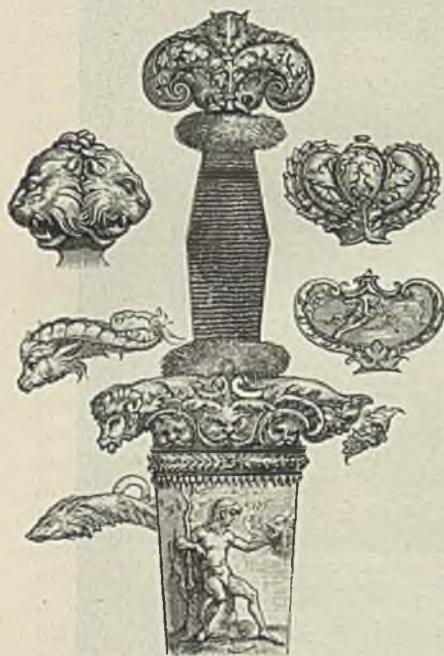


Abb. 531 Entwurf Dürers zu einem Degengriff

und tiefer gegründete allgemeine Bildung, um Arbeiten hervorzubringen, die oft ausgereifter und in sich harmonisch vollendeter erscheinen als die Werke der „großen“ Kunst. Auf dem Gebiete des Kunsthandwerks hat Deutschland zu einer Zeit, da es sonst bereits völlig in Abhängigkeit von der italienischen und niederländischen Kunst geraten war, teilweise noch seine Überlegenheit über alle anderen Länder bewahrt: deutsche Goldschmiedearbeiten, Waffen und Rüstungen waren selbst in Italien, Frankreich und Spanien viel begehrt, und die von deutschen Künstlern gezeichneten oder gesammelten Vorlagen für Tischler und Goldschmiede, Stickerei und Spitzenarbeit, wie sie von Nürnberger und Augsburger Verlegern gedruckt wurden, gingen in alle Welt. Schon diese „Modellbücher“ zeigen, daß der Zusammenhang zwischen Kunst und Handwerk, der unter dem Einfluß wirtschaftlicher Verhältnisse allmählich gelockert wurde, in Deutschland doch nicht so rasch entschwand, wie z. B. in der italienischen Hochrenaissance. Die größten deutschen Künstler des 16. Jahrhunderts haben für das Handwerk gezeichnet. Von *Dürer* besitzen wir Entwürfe zu Brunnen, Pokalen, Leuchtern, Waffen (Abb. 531), offenbar nicht zu müßiger Übung geschaffen, sondern als Vorlagen für den Ausführenden. *Holbein* hat nicht bloß Dekorationsmalereien ausgeführt, für Buchdrucker und Glasmaler gearbeitet (vgl. S. 504), sondern auch zu Kaminen (Abb. 532), Wandverzierungen, Uhren, Pokalen, Schmuckgegenständen, Dolchscheiden usw. Vorlagen gezeichnet. Er bedeutet auch für das Kunsthandwerk den völligen Sieg der reinen Renaissanceformen, wie sie dann in den Arbeiten der deutschen Kleinmeister bedingungslos herrschen. Sie stehen alle in engster Beziehung namentlich zur Kunst der Goldschmiede, für welche zum Teil selbst

<sup>1)</sup> *A. v. Falke*, Geschichte des deutschen Kunstgewerbes. Berlin 1888.

ihre figürlichen Kompositionen als Vorlagen zu Gravierungen, Plaketten u. dgl. bestimmt waren. Aber sie haben auch zahlreiche Stiche und Holzschnitte all-

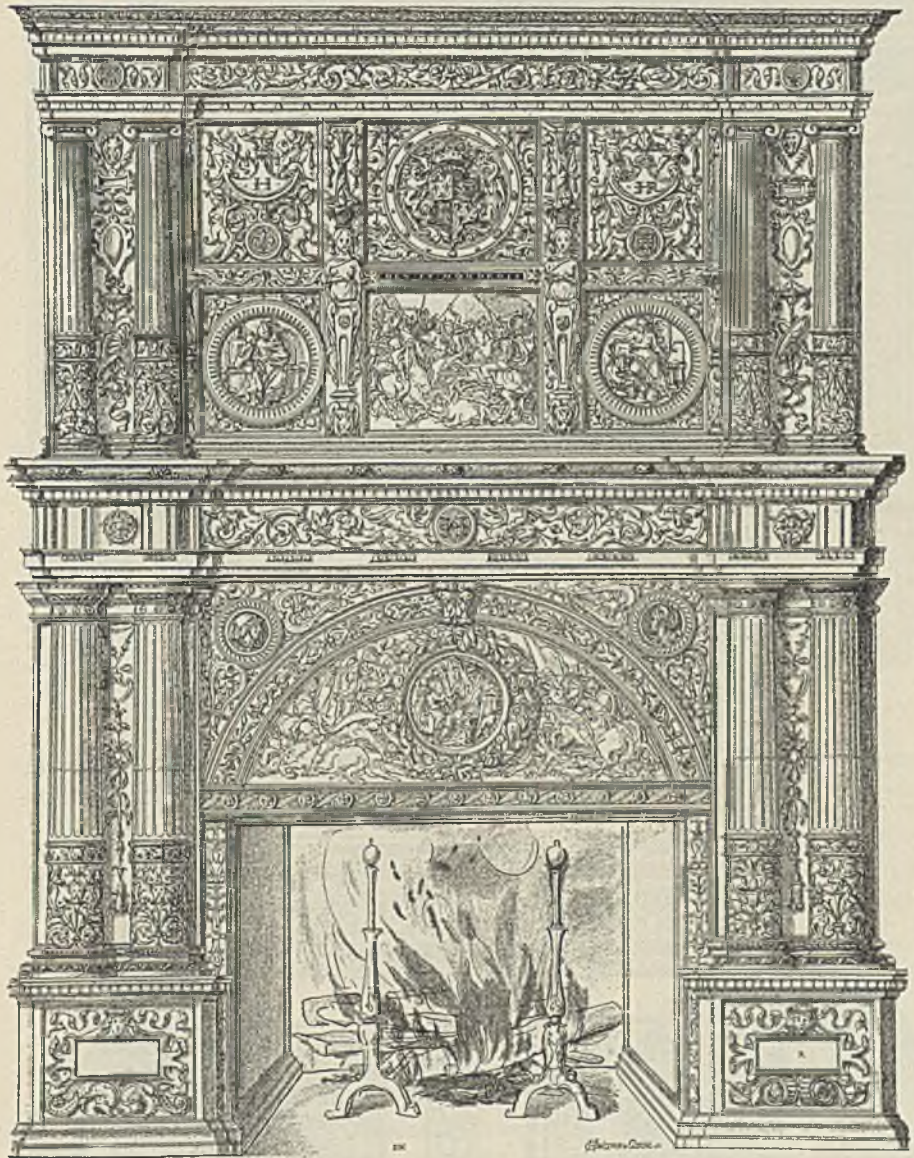


Abb. 532 Entwurf zu einem Kamin von Hans Holbein d. J.

gemein ornamentaler Art, Friese, Füllstücke, Zierbänder, Leisten (vgl. Abb. 495) und Stäbe zu beliebiger Verwendung erfunden und vervielfältigt.

Dem Wandel des Geschmacks, wie er sich in der architektonischen Ornamentik kundgibt (vgl. S. 85), folgte natürlich auch das Kunsthandwerk. So erscheint in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts an Stelle der Akanthuslaubgewinde, Ranken,



Abb. 533 Ebenholzkästchen bei Baron A. von Rothschild in Wien

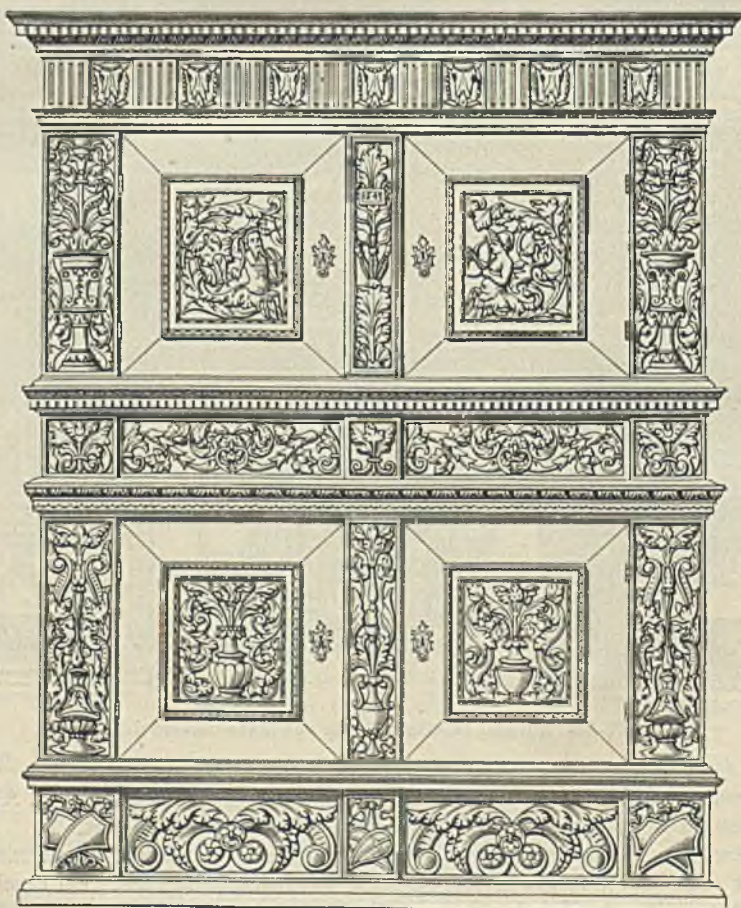


Abb. 534 Schrank der Frührenaissance aus Nürnberg

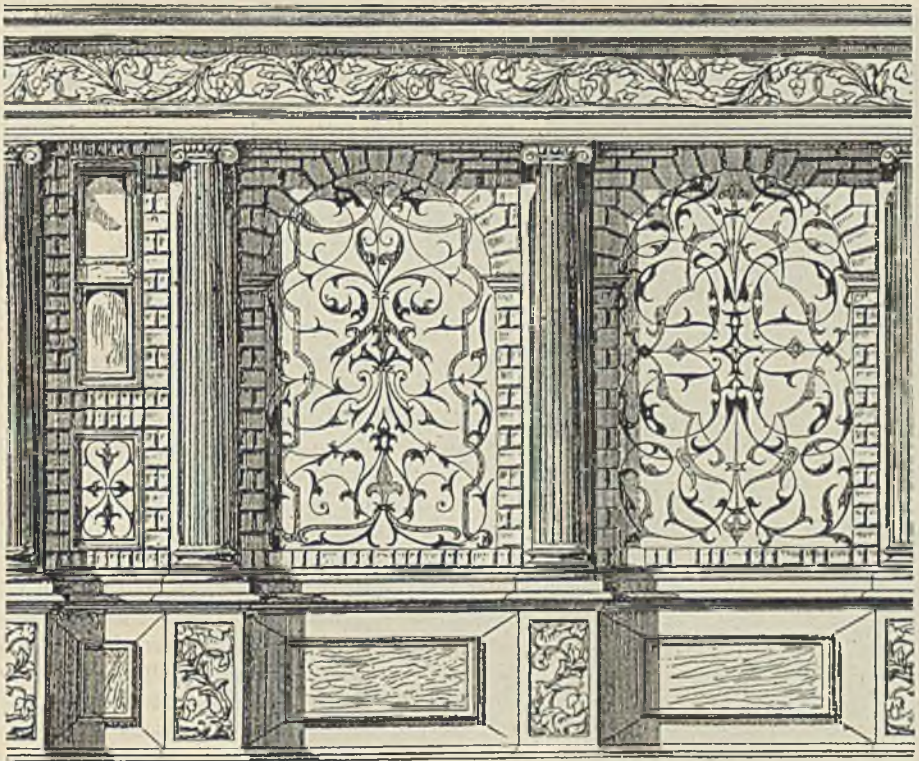


Abb. 535 Täfelung aus dem Hafnerschen Hause zu Rothenburg

Medaillons, Vasen, Mischwesen, Putten, die bis dahin hauptsächlich den Flächenschmuck gebildet hatten, das „geschweifte“ Ornament des Beschlag-, Riemen- und Rollwerks auch in den Metall- und Holzarbeiten. Am engsten schloß sich dem Stilwandel der Architektur das Holzmobiliar<sup>1)</sup> an. Denn während die Gotik in der Gestaltung des Kastenmöbels, der Schränke und Truhen, die konstruktiven Glieder betont und dazwischen die Flächen mit eingetieftem Schnitzwerk dekoriert hatte, setzte die Renaissance an Stelle dessen einen dekorativen Schein, ein

Gefüge, das im Charakter seines Aufbaus mit Pilastern und Gesimsen sich an die Architektur anlehnte und plastische Verzierungen in erhöhtem Relief trug (Abb. 534), ja in der späteren Zeit unmittelbar auf Nach-



Abb. 536 Buchpressung



Abb. 537 Buchpressung

<sup>1)</sup> F. Luthmer, Deutsche Möbel der Vergangenheit. Leipzig, o. J.





Abb. 538 Großer Becher mit Amor  
Aus der Rothschild'schen Sammlung  
zu Frankfurt a. M.

ahmung architektonischer Formen ausging. Bei zierlicheren Schränken („Kabinetts“), Kästen und Kassetten, wie sie oft in großer Kompliziertheit der Einrichtung und Reichtum der Ausstattung hergestellt wurden — das berühmteste Beispiel ist der sog. Pommersche Kunstschränk im Besitze des Berliner Kunstgewerbemuseums — kamen auch Metallzierat, Elfenbeinreliefs, Emails u. dgl. zur Verwendung (Abb. 533). Vor allem aber gewann die deutsche Renaissance nach dem Vorgange der italienischen in der Intarsia eine neue Art des Flächendekors, welche namentlich an Türen, Wandvertäfelungen (Abb. 535) und Rückseiten von Chorgestühlen mit großer Wirkung angewendet wurde. Im Gegensatz zu den strengeren, aus der Architektur herübergenommenen Formen der Umrahmung erging sich hier die Phantasie in leichtem, anmutigem Spiel von Ranken- und Linienwerk. — Das Sitzmöbel erfuhr im Vergleich zur Gotik nicht so bedeutende Umgestaltungen, nur wurde es leichter und beweglicher und erhielt namentlich dadurch oft ein wesentlich verändertes Aussehen, daß an Stelle des Kissens die feste Polsterung mit einem Bezug aus Leder oder Samt trat — Stoffe, die auch beim Bucheinband der Renaissance die erste Rolle spielen. Da infolge des zunehmenden Besizes an Büchern dies nicht mehr wie früher liegend aufbewahrt, sondern nebeneinander gestellt wurden, so verloren sich aus der gewöhnlichen Praxis die starken Metallbeschläge des Einbandes und eine oft sehr reizvolle Flächenverzierung, meist in Gold auf dem glatten Lederbezug eingepreßt (Abb. 536 und 537) trat an ihre Stelle. Nur bei besonders prachtvollen Buchhüllen blieb reiches Beschlagwerk, meist in Silber gestanzt und ziseliert, in Gebrauch; es trug dann den Charakter zierlicher Goldschmiedearbeit.

Die künstlerische Gestaltung der Edelmetalle<sup>1)</sup> ist, wie erwähnt, von den deutschen Renaissancemeistern ganz besonders gepflegt worden, dank dem wachsenden Wohlstand der Städte, aber auch dank dem reichen Zuwachs an kostbarem Material, an Edelsteinen und Perlen, welche die Erschließung

<sup>1)</sup> Vgl. im allgemeinen *J. Lessing*, Gold und Silber. 2. Aufl. Berlin 1907. — *F. Luthmer*, Gold und Silber. Handbuch der Edelschmiedekunst. Leipzig 1888.

der Schätze Indiens und Amerikas brachte. Augsburg und Nürnberg treten als Mittelpunkte der deutschen Goldschmiedekunst hervor, die aber auch in anderen Städten blühte. *Wenzel Jamnitzer*<sup>1)</sup> (1508—88) und seine Familie, *Hans Pezolt* (1551 bis 1633), *Paul Flynt* sind in Nürnberg, *Hans Lenher* und seine Söhne, *Balduin*

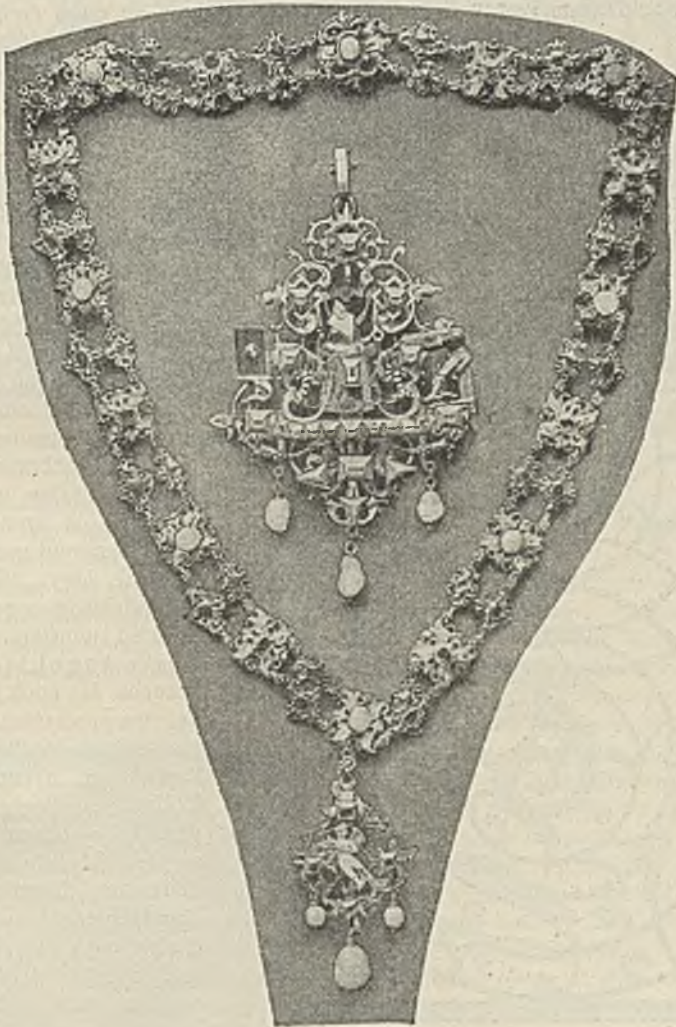


Abb. 539 Schmucksachen

*Drentwett*, *David Attenstetter* in Augsburg besonders berühmte Goldschmiede, auf die sich zum Teil erhaltene Arbeiten, wie der Tafelaufsatz der Stadt Nürnberg vom Jahre 1549 (jetzt in der Sammlung Rothschild zu Frankfurt a. M.)

<sup>1)</sup> *R. Bergau*, *Wenzel Jamnitzers Entwürfe zu Prachtgefäßen*. Berlin 1880. — *M. Frankenburger*, *Beitr. z. Gesch. Wenzel Jamnitzers und seiner Familie*. Straßburg 1901.

zurückführen lassen<sup>1)</sup>. Die oft ausschweifenden Trinksitten der Zeit brachten einen besonderen Aufwand an Trinkgeräten, wie Pokalen (Abb. 538), Kannen, Deckelkrügen, die in Silber getrieben, zum Teil vergoldet und mit Edelsteinen geziert wurden. Charakteristisch für den Renaissancegeschmack in diesen Arbeiten ist die feine Abwägung der Verhältnisse zwischen Fuß, Körper und Deckel, im einzelnen aber namentlich der allmähliche Übergang aus der zugespitzten, schlanken Konturlinie der gotischen Pokale zu einer mehr völligen,

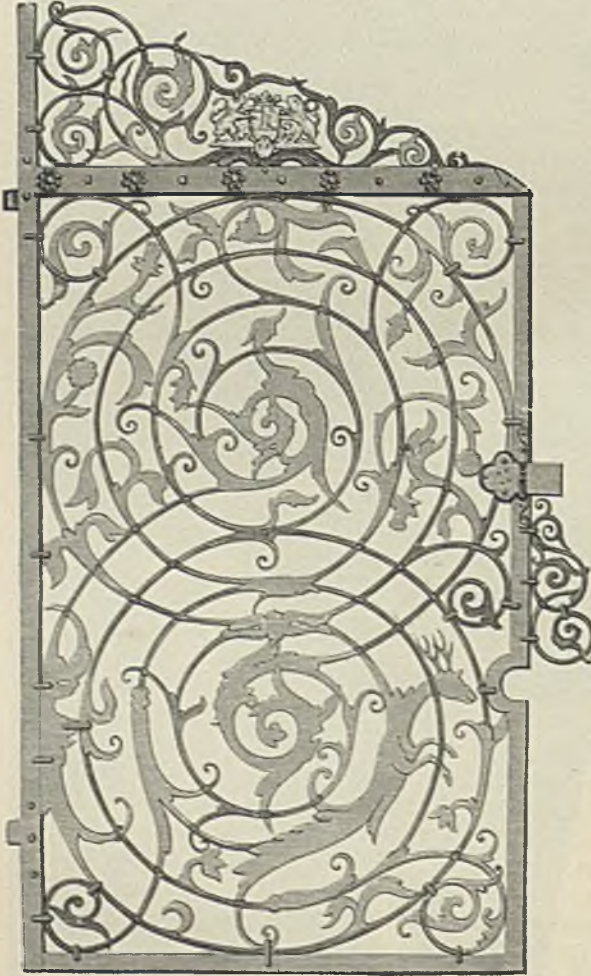


Abb. 540 Gittertor aus dem Rathause zu Danzig

plastisch gefühlten, insbesondere auch der fischblasenförmigen Buckel, die den Körper des Gefäßes zu umgeben pflegen, in eine mehr halbkugelartige Form. Der Ratssilberschatz von Lüneburg, heute im Berliner Kunstgewerbemuseum, läßt diese Entwicklung gut erkennen; er ist zugleich ein Beleg für den Aufwand an edlem Metall, den im 16. Jahrhundert selbst eine deutsche Mittelstadt treiben konnte.

Noch kostbarer, mit Edelsteinen, Perlen und Emails verziert, ja zum Teil aus geböhlttem und geschliffenem Kristall, Onyx, Topas u. a. Halbedelsteinen gebildet und in Gold montiert, waren die Werke kirchlichen Gebrauchs, die auch jetzt, trotz des vom protestantischen Kultus stark eingeschränkten Bedarfs, noch in künstlerischer Vollendung hergestellt wurden. Sie leiten uns über zu den Glanzleistungen der deutschen Renaissance auf dem Gebiete des eigentlichen Schmuckes<sup>2)</sup>, wie er damals nicht bloß von Frauen, sondern auch von Männern getragen wurde. Die Vereinigung phantasievoller Komposition mit zierlichster Arbeit

und farbig-malerischer Gesamtwirkung ist das Ziel des Renaissance schmucks; die Kostbarkeit des Materials tritt hinter die künstlerische Form zurück (Abb. 539).

<sup>1)</sup> F. Luthmer, Der Schatz des Freiherrn Carl von Rothschild. Meisterwerke alter Goldschmiedekunst aus dem 14.—18. Jahrh. — Frankfurt a. M. 1883—85. — J. r. Hejner-Alteneck, Deutsche Goldschmiedewerke des 16. Jahrh. Frankfurt a. M. 1890.

<sup>2)</sup> F. Luthmer, Joaillerie de la renaissance. Paris 1882.

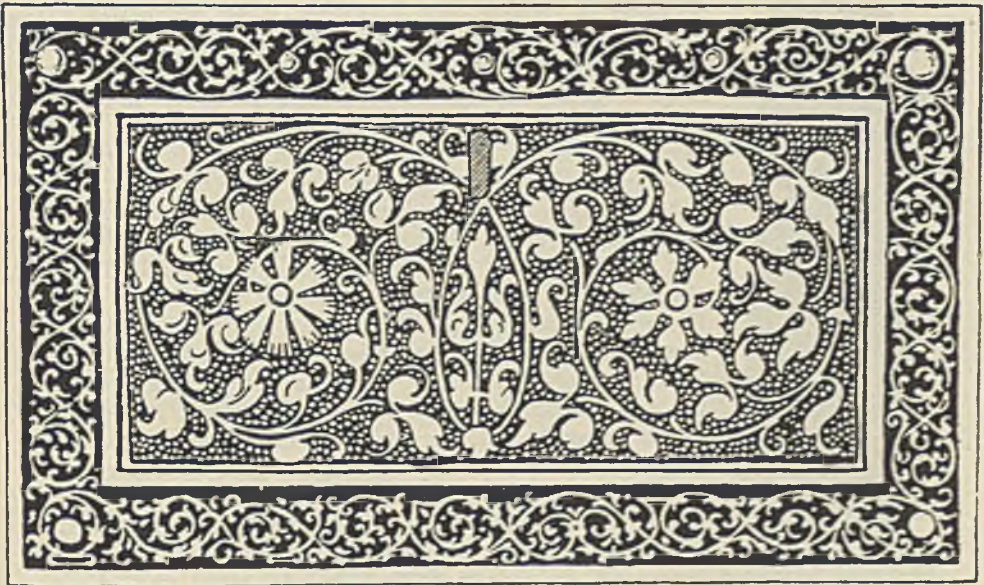


Abb. 541 Deckel eines Kästchens mit geätztem Ornament.

Aber auch minder edle Metalle künstlerisch zu verarbeiten lernte die deutsche Renaissance. Am dankbarsten erwies sich das Eisen für das alte Handwerk des Schmiedens<sup>1)</sup> wie für die neuen Techniken des Treibens, Ätzens und Tauschierens. Die Schmiedekunst arbeitete fortan vornehmlich mit dem Rundstab, lernte ihn durchlochen und in kunstvollen Verschlingungen durcheinanderstecken; zu dem so hergestellten luftigen und leichten Netzwerk bildeten dann flächig gestaltete Endungen in Blüten- oder Tierformen einen wirksamen Kontrast

(Abb. 540). Die Waffenschmiede begnügten sich nicht mehr mit der handwerklich gediegenen Ausführung, sondern stellten Prachtrüstungen<sup>2)</sup> her, auf denen in flachem Relief Ornamente und figürliche Darstellungen herausgetrieben waren, sie machten sich die aus dem Orient kommende Technik der Tauschierung zunutze, welche auf dem aufgerauhten Metallgrunde Goldplättchen aufhämmert, und sie wandten das Ätzverfahren an, um flache Vertiefungen



Abb. 542 Ofenkachel

<sup>1)</sup> Vgl. F. S. Meyer, Handbuch der Schmiedekunst. Leipzig 1888. — J. Raschdorff, Abbildungen deutscher Schmiedekunst. Berlin 1878. — A. Koepfer und H. Busch, Deutsche Schmiedearbeiten. München 1896. Geschmiedete Gitter des 16.—18. Jahrhunderts. München 1895.

<sup>2)</sup> W. Lübke u. J. v. Hofner-Altenack, Originalentwürfe deutscher Meister für Prachtrüstungen. München 1865.



Abb. 543  
Siegburger „Schnelle“

herzustellen, welche, mit schwarzer Masse nielloartig ausgefüllt, sich wirksam von der blanken Metallfläche abhoben. In dieser Art sind auch kleinere Gegenstände des häuslichen Bedarfs, Leuchter, Glocken, Kästchen (Abb. 541) u. dgl. oft sehr reizvoll verziert. Selbst das Schneiden des Eisens benutzte man, um Knöpfe, Bügel, Dolch- und Schwertgriffe, Schlüssel und Schlösser plastisch zu verziern.

Kupfer, Messing und Zinn blieben nach wie vor das Material für die Geräte des bürgerlichen Haushalts und wurden ihrer Eigenart entsprechend durch Treiben (Nürnberger „Kupferschläger“), Drehen und Gießen in den Formen der Zeit oft höchst wirksam gestaltet. Ganz neu gewann aber die deutsche Renaissance den Ton und das Glas, die als Gefäßstoffe bis dahin fast nur dem gewöhnlichsten praktischen Bedürfnis gedient hatten, für künstlerische Behandlung. Zwar die Majolika nach italienischer Art (vgl. S. 357) mit einer auf der Zinnglasur aufgetragenen und eingebrannten Bemalung kennt die deutsche Töpferei nur in beschränktem Maße, zunächst in der Ofenindustrie (Hafnerei), die dem entwickelten Farbensinne der Zeit entsprechend die einzelnen Kacheln oder wohl auch die aus einer einzigen großen Füllungskachel gebildete ganze Seite

des Ofenbaus oft polychrom behandelte; doch überwiegt auch hier eine einfarbige, meist grüne Bleiglasur, mit welcher die in kräftigem Relief behandelte Kachel überzogen wurde (Abb. 542). Im Zusammenhang damit stehen einige Arten ähnlich behandelter polychromer Hafnergefäße, die gewöhnlich, aber ohne Grund, mit dem Nürnberger Töpfer *Augustin Hirsvogel* (vgl. S. 481); in Verbindung gebracht werden. Doch weit charakteristischer und origineller sind die deutschen Steinzeugtöpfereien, deren Blütezeit etwa von 1550 bis gegen 1630 fällt. Sie haben ihren Entstehungsort hauptsächlich im Rheinlande, wo Köln die Exportstätte und zum Teil wohl auch der künstlerische Mittelpunkt war. Viele sonst unbedeutende Orte, wie Siegburg, Raeren, Frechen, Höhr, Grenzhausen haben darin Ausgezeichnetes geleistet. Die Siegburger „Schnellen“ — hohe, zylinderförmige Gefäße in weißlich grauem Ton mit scharf ausgeprägter Reliefverzierung — (Abb. 543) und Kannen (Abb. 544), die Raerener Krüge, insbesondere die sog. „Bartmänner“ — mit einer bärtigen Maske am Ausguß — (Abb. 545) sind wegen ihrer einfachkräftigen Schönheit mit Recht berühmt. Auch Kreußen bei Bayreuth lieferte ausgezeichnetes Steinzeug, meist von dunkelbrauner Masse und in origineller Form, z. B. als niedrige, weite Krüge, mit den Gestalten der Apostel, der Kurfürsten, den Planetenbildern, Reichs-



Abb. 544 Siegburger Kanne

wappen u. a. ringsum (Abb. 546); besonders schöne Exemplare sind dann auch mit Emailfarben bemalt. Auch zierliche Kannen (Abb. 547), zuweilen in schwarzgrau-weißem Dekor („Trauerkannen“) (Abb. 548) werden auf Kreußen zurückgeführt.

Das Glas in derselben technischen Vollkommenheit herzustellen und in so freien Formen zu behandeln, wie die Venezianer, gelang den Deutschen noch nicht. Sie suchten diese Kunst durch bunte Bemalung der Trinkgläser, Humpen und Flaschen zu ersetzen, wozu die neu gewonnene Fertigkeit, auf ein und derselben Glasfläche mit verschiedenen Farben nebeneinander zu malen, die Grundlage lieferte. Im Zusammenhange damit steht auch die Wendung in der Geschichte der bemalten Glasfenster. Der Wetteifer mit der Tafelmalerei, zu dem sich diese im Laufe des 15. Jahrhunderts erhoben hatten, ließ zunächst noch weiter so großartige Leistungen wie das von Kaiser Maximilian 1514 in die Sebalduskirche zu Nürnberg gestiftete Fenster, oder das Markgrafenster von *Hans von Kulmbach* (1515, ebendort) entstehen. Dann aber vertrieb die Reformation, das Bedürfnis nach Licht, das sie — im wörtlichen wie im übertragenen Sinne — einführte, die Glasmalerei aus der Kirche. Sie fand eine neue Stätte im Bürgerhause, wo bereits das 15. Jahrhundert — zunächst in der Schweiz<sup>1)</sup> — die Sitte entwickelt hatte, einzelne mit Wappen und Emblemen bemalte Scheiben als Geschenke und Stiftungen bei festlicher Gelegenheit in die Butzenfenster einzufügen. Für diese Sitte schuf Holbein seine schönen Entwürfe. Aus den Wappen wurden Gemälde (Abb. 549), Architekturen, Landschaften, Genrebilder, und statt des farbigen Hüttenglases trat auch hier bald die Malerei auf einer einzigen Scheibe von weißem Glase ein. Als das Lichtbedürfnis dazu führte, die Butzenscheiben überhaupt durch glatte weiße Scheiben zu ersetzen, da fand auch diese Kunst der Renaissanceglasmalerei ihren Untergang.

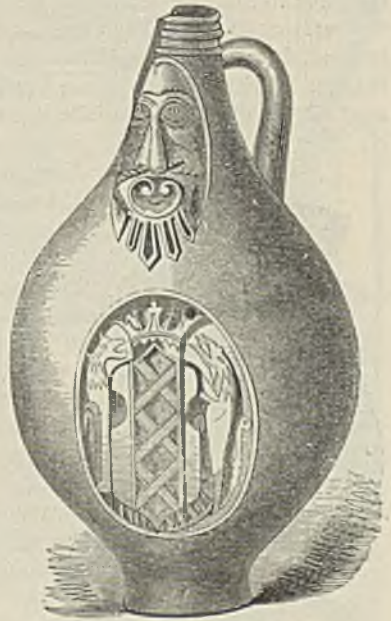


Abb. 545 Raererener Krug

Auf dem Gebiete der Textilkunst hat Deutschland in dieser Epoche manches hervorgebracht, was sich mit den großen Leistungen der flandrischen Teppichweber (vgl. S. 395) vergleichen läßt. Zwar fehlten hier zumeist die großen Aufträge der Kirche, aber der Bedarf an Wandteppichen zum Festschmuck und zur wohllichen Ausstattung der Räume war bei Fürsten und Bürgern noch immer bedeutend genug, um eine lebhaftere Industrie hervorzurufen, deren Erzeugnisse uns infolge der Vergänglichkeit des Materials nur allzu spärlich erhalten sind. Die freilich erfolglos gebliebenen Bemühungen der Wittelsbacher, die Teppichweberei in Bayern heimisch zu machen<sup>2)</sup>, die Errichtung von Gobelinmanufakturen durch Otto Heinrich von der Pfalz (1521—1559) sowie durch Kurfürst Moritz von Sachsen (um 1550), der urkundlich nachweisbare reiche Teppichbesitz selbst kleiner Fürstenhäuser, wie der Herzöge von Pommern, die noch heute

<sup>1)</sup> Meisterwerke schweizerischer Glasmalerei, mit Text von A. Hafner. Berlin, o. J.

<sup>2)</sup> *M. Mayer*, Geschichte der Wandteppichfabriken des Wittelsbachischen Fürstenhauses. München 1892.

bemerkenswerten Gobelinschätze einzelner Städte, wie Leipzig und Lüneburg, sind insgesamt ein Zeugnis für die Wertschätzung und Bedeutung der Teppichweberei in Deutschland gerade während des 16. Jahrhunderts. Den Grund zu der einheimischen Fabrikation scheinen zumeist niederländische Wirker gelegt zu haben, aber sie arbeiteten oft nach den Vorlagen deutscher Künstler und zogen Gehilfen heran, die dann wohl die Werkstatt fortsetzten. Noch völlig vlämischen Charakters sind die von dem Tapissier des Kurfürsten Moritz, *Heinrich von der Hohemühl*, um 1550 für die Schloßkapelle in Dresden gewebten Passions-



Abb. 546 Kreuzener Krug



Abb. 547 Kreuzener Kanne

teppiche (jetzt in der Dresdener Galerie); aber der 1545—1552 in Leipzig tätige *Seger Bombeck* zeigt in seinen Werken mit flandrischer Technik bereits bodenwüchsige Erfindung und im Allgemeinen deutsches Formempfinden vereinigt. Ein Niederländer scheint dem Namen nach jener *Peter Heymans* zu sein, der in Diensten der Herzöge von Pommern 1554 den prachtvollen Croy-Teppich (im Besitz der Universität Greifswald) schuf, aber der Inhalt der Darstellung — die Mitglieder des pommerschen und sächsischen Fürstenhauses zu Füßen des predigenden Luther und mit den Reformatoren Melanchthon und Bugenhagen vereint — ist ebenso deutsch wie die Vorzeichnung, die offenbar auf einen Maler aus der Nachfolge Cranachs zurückgeht. Nicht minder blühte die Stickerei, wenn auch nur in den bescheidenen Grenzen, die der häusliche Bedarf zog. Bunt- und Weißstickerei auf Leinen<sup>1)</sup> wurden von den deutschen Frauen mit Eifer betrieben,

und nach der Menge der aus deutschem, zumal Nürnberger Verlage hervorgegangenen „Modellbücher“ für Stickerei und Spitzenarbeit scheinen sie auch künstlerischen Rat dabei nicht verschmäht zu haben. Die Spitzentechnik<sup>2)</sup> entwickelte sich zunächst in der Form der Nadelspitze, seit der Mitte des 16. Jahrhunderts aber wurde namentlich im sächsischen Erzgebirge auch die Klöppelspitze heimisch. Diese häusliche Industrie war eine der wenigen kunstgewerblichen Techniken, welche der Dreißigjährige Krieg nicht völlig lahm legte.

<sup>1)</sup> *J. Lessing*, *Muster altdeutscher Leinenstickerei*. Berlin 1880.

<sup>2)</sup> *M. Dreger*, *Entwicklungsgeschichte der Spitze*. Wien 1902.



Abb. 548 Sog. „Trauerkanne“



Abb. 549 Schweizerisches Glasgemälde aus der Sammlung Rahn in Zürich

Das deutsche Kunsthandwerk verdankte der italienischen Renaissance ein verfeinertes Gefühl für Gliederung und Verhältnisse, für Reinheit und Klarheit der Komposition; die direkte Aufnahme italienischer oder italienisierteniederländischer Formen spielte daneben zunächst eine geringere Rolle. So erwies sich die Vermählung nordischen Empfindens mit südlichem Kunstgeist hier fruchtbarer und lebensfähiger als in der „großen“ Kunst. Erst eine erneute Invasion romanischer — diesmal hauptsächlich französischer — Einflüsse machte Hand in Hand mit der durch den Krieg herbeigeführten Verarmung des Landes der selbständigen Stilentwicklung ein Ende.



# Register

Sämtliche Zahlen beziehen sich auf die Seiten, \* bedeutet Abbildung

Tafeln: Sixtinische Madonna von Raffael. Titelbild — Der Fall Jerichos, Relief von Lorenzo Ghiberti S. 118/119 — Weibliches Bildnis von Domenico Veneziano S. 164/165 — Der Frühling von Sandro Botticelli S. 180/181 — Die Geburt Mariä, Fresko von Domenico Ghirlandajo S. 188 189 — Maria erscheint dem hl. Bernhard von Pietro Perugino S. 208/209 — Kopf des David von Michelangelo S. 256/257 — Madonna vor der Rosenhecke von Bernardino Luini S. 274/275 — Die Erythräische Sibylle von Michelangelo S. 282/283 — Der Parnaß, Wandgemälde von Raffael S. 292/293 — Raffaels Loggien im Vatikan zu Rom S. 296/297 — Madonna del Sacco von Andrea del Sarto S. 310/311 — Heilige Nacht von Correggio S. 324/325 — Grablegung Christi von Tizian S. 336/337 — Singende Engel vom Genter Altar der Brüder van Eyck S. 364/365 — Johannes der Täufer von Geertgen tot S. Jans S. 388/389 — Hieronymus Holzschuher von Albrecht Dürer S. 472/473 — Ruhe auf der Flucht nach Ägypten von Lukas Cranach d. Ä. S. 481/485 — Die Kreuzigung am Isenheimer Altar von Matthias Grünewald S. 491/495 — König Artlur, Bronzestatue von Peter Vischer d. Ä. S. 538/539.

- |   |   |  |
|---|---|--|
| <p>Aachen, Hans von 518<br/>Aarhus, Domkirche: Notke, B., Hochaltar 550<br/>Abbate, Niccolò dell' 417<br/>Abbate Grasso, Kirchenfassade 34, 35<br/>Abendmahl Christi von Dirk Bouts 383; A. del Castagno 163; Justus von Gent 374; Ghirlandajo 188, 189*; Lionardo da Vinci 270, 271*; A. del Sarto 310; M. Schaffner 490<br/>Abraham und Melchisedek von Dirk Bouts 383<br/>Abschied Christi von seiner Mutter von Correggio 319<br/>Acuto, Niccolò, Reiterfigur von Uccello 163, 166*<br/>Adam von P. Flötner 540<br/>— und Eva von Lukas Cranach d. Ä. 486, 487; Holzschnitt 483*; H. Dauer 544; A. Dürer 460, 462*; Kupferstich 455; K. Meit 406; T. Riemenschneider 532; Palma Vecchio 329; C. Solari 144<br/>Adrast und Hypsipyle von Giorgione 327<br/>Aeken (Bosch), Hieronymus van 388, 390*<br/>Aelst, Pieter van 395<br/>Aelst, Pieter Koeck van 79<br/>Aertsen, Pieter 393*</p> | <p>Agnolo (del Sarto) Andrea d' 308*<br/>Agnolo, Baccio d' 52<br/>Agnolo, Gabriele d' 31<br/>Almenfigürchen Herzog Philipps des Guten von Gerines 405*<br/>Aix, Kathedrale: Froment, N., Triptychon 413*, 414<br/>Akademie, Vitruvianische, zu Rom 56<br/>Alamagna, Giovanni d' 232<br/>Alberti, Leo Battista 25, 29, 30, 154<br/>Albertinelli, Mariotto 306<br/>Albi, Kathedrale: Chorschranken 411<br/>Albrecht von Brandenburg, am Kreuze betend, von Lukas Cranach d. Ä. 485<br/>Alcala de Henares, Erzbischöfl. Palast 73<br/>Aldegrevier, Heinrich 517*, 518<br/>Aleman (Deutsch), Nikolaus Manuel 501<br/>Alessi, Galeazzo 47, 60<br/>Aldosi, Bildnis des Kardinals, von Raffael 299<br/>Alkmar, Käsewaag 80<br/>Allegorie des Frühlings von Botticelli 181; C. Tura 226<br/>— Religiöse, von Giov. Bellini 241<br/>Allegorien Giovanni Bellinis 241</p> | <p>Allegri (Correggio) Antonio 318<br/>Allerheiligenbild von A. Dürer 461, 464*<br/>Almosenspende des hl. Laurentius von Fra Giov. Fiesole 171*<br/>— Petri von Masaccio 161<br/>Alpenlandschaft mit dem Sturz Sauls von P. Brueghel d. Ä. 402<br/>Alphabet vom Meister E. S. 426<br/>Altar (s. a. unter Hochaltar); der Verherrlichung Mariä von Christoph Amberger 490; von Seligenstadt von Berthold 434; in Blaubeuren 440; H. Brüggemanns im Dom zu Schleswig 549*, 550, 551*; Cimmas da Conegliano 244; Georgs des Bärtigen von Lukas Cranach d. Ä. 487; Lukas Cranachs d. Ä. und d. J. 486; der sieben Schmerzens Mariä von H. Douwermann 548; Wittenberger, von A. Dürer 456; der Brüder van Eyck 360*, 362*, 363, 364, 365* — 369*; der Linaiuoli (Flachsbändler) von Fiesole 169; aus Isenheim von Matthias Grünewald 493, 494*, 495, 496*, 497*; von Hans von Heilbronn 523; des F. Herlin (Boplingen) 440;</p> |
|---|---|--|

- Altar des K. Isenmann 432; zu S. Gimignano von Benedetto da Majano 134; zu Neapel von Benedetto da Majano 134; dersieben Freuden Mariä von Meister Arnt 548\*; des Meisters Francke 428; vom Meister des Marienlebens 436; des Hans Multscher 438, 439\*; aus Neukirchen 550; des M. Pacher in Gries 525; Salzburg 525; St. Wolfgang 446\*, 447\*, 525, 526\*; aus Wettenhausen von M. Schaffner 490, 491\*; des Veit Stoß 528; des Claude de Villa 408; des Konrad Witz 430; des M. Wolgemut in Crailsheim 449; Heilbronn 528; Hersbruck 449; Nürnberg 449, 528; Schwabach 527\*, 528; Zwickau 449, 528
- Altar und Kapelle Costa in S. Maria del Popolo zu Rom 152\*
- Altarbild von Fra Bartolommeo 306\*; Pseudo-Basaiti 246; Giov. Bellini in St. Maria dei Frari 240\*; aus S. Giobbe in der Akademie 244, in S. Crisostomo in Venedig 241, Butinone und Zenale 222; Ad. Dauer 543; G. David 386; Fra Angelico da Fiesole 169\*; P. della Francesca aus S. Bernardino 198; R. Frueauf 445\*; Giorgione 325\*, 326; M. Grünewald 495, 498\*; Filippino Lippi 186; Lorenzo Lotto in Bergamo 330; Recanati 330; Treviso 330; Venedig 331\*; A. Mantegna 217; S. Marmion 414; A. da Messina 237; Antonio da Murano 232\*; H. Pleydenwurff 448; Pollajuolo 179; Pordenone 345\*, 346; Romanino 348; Signorelli 203; D. Veneziano 165; A. Vivarini 237; Wolgemut 449
- Altarbilder Fr. Francias 229, 230\*; Piombos 329; P. Veroneses 354
- Altäre und Grabmäler Majanos 153
- Altarflügel Hans Holbeins d. Ä. aus dem Katharinenkloster 442; aus der Abtei Weingarten 441; Montagna 222; Hans Multscher 438; aus Eschbach von B. Zeitblom 440
- Altarpredella Lukas Cranachs d. Ä. 484
- Altarwand der Sakristei von S. Lorenzo zu Florenz 3\*
- Altarwerk s. unter Altarbild.
- Altdorfer, Albrecht 478, 479\* bis 481\*
- Amadeo, Giovan Antonio 33, 143, 144\*
- Amberger, Christoph 490
- Amboise, Schloß 65
- Ambras, Schloß 98, 109
- Ambrosi, degli (Melozzo da Forli) 198
- Ambrosiusaltar von A. Vivarini 238
- Amerbach, Bonifatius, Bildnis von H. Holbein d. J. 510
- Amiens: Kathedrale: Schranken und Gestühl 411
- Ammanati, Bartolommeo 58, 59
- Amor, Schlafender, von Michelangelo 254
- Amsterdam, Münzturm, Nordkerk, Ostindischer Hof, Rathaus, Westerkerk, Zwickerkerk 81
- Reichsmuseum: Geertgen tot S. Jans 388; Jacques de Gerines 405\*; Scorel 405
- Anbetende Engel am Sakramentsaltar im Dom zu Lucca von M. Civitale 140
- Anbetung der hl. Dreifaltigkeit von A. Dürer 461, 464\*
- der Hirten von P. di Cosimo 192; Ghirlandajo 190\*; Hugo van der Goes 374, 375\*; H. Holbein d. J. 510
- der Könige von H. Baldung 498; Hier. Bosch 389; Botticelli 181\*; A. Dürer 457\*; Gentile da Fabriano 156\*; V. Foppa 222; Geertgen tot S. Jans 388; Ghirlandajo 190; Lukas von Leyden 391; H. Holbein d. J. 510; Lionardo da Vinci 267\*; Filippino Lippi 187; Filippo Lippi 173; J. Mabuse 403; A. Mantegna 218; Meister E. S. 426; Meister der Passionsfolge 434\*; Meister von St. Severin 437; Meister des Todes Mariä 515; Andrea del Sarto 309; M. Schaffner 491; Rogier van der Weyden 377, 378\*
- des Kindes von F. Francia 230; Perugino 207; A. Rossellino 133
- des Lammes vom Genter Altar 361, 365\*
- Ancona, Monte S. Giusto: L. Lotto. Kreuzigung 331
- Ancy-le-Franc, Schloß 70
- Andrea, Zoan 220
- Andreoli, Giorgio 358, 359\*
- Andromedamythus von P. di Cosimo 192
- Anet, Schloß 68, 70\*
- Angelico, Fra Giovanni da Fiesole 165, 166, 167\*—171\*, 173, 177, 203
- Angelo, Donato d' (Bramante) 32
- Ankunft der hl. Ursula in Köln von V. Carpaccio 243\*
- Anna selbdritt von Fra Bartolommeo 307; Lionardo da Vinci 272; A. Sansovino 249; Veit Stoß 530
- Annaberg, Annakirche: Dauer, Ad., Hochaltar 543; Innenschmuck der „schönen Pforte“ 545
- Annaltar des Quinten Metsys 398\*
- Anthony 107
- Antiquarium zu München 110.
- Antonelli 109
- Antonio da Milano, Ambrogio d' 144
- Antonius und Paulus von Konrad Witz (Donaueschingen) 431
- Antwerpen, Museum: Hieron. Bosch 389; Jan van Eyck 373; F. Floris 404; J. Fouquet 414; A. da Messina 237; Metsys 398, 399; J. Patinier 400; Tizian 333; Rogier van der Weyden 377, 378
- Rathaus 79
- Antwerpener Schnitzaltar 407\*
- Apollo von Michelangelo 256; Bogenschießender, von Hans Vischer 538
- und Daphne von B. Beham 477; A. Pollajuolo 179
- und Diana von Lukas Cranach d. Ä. 486
- und Marsyas von Michelangelo 254; Perugino 208
- Apostel aus der Himmelfahrt Mariä von Correggio 322\*
- Die vier, von A. Dürer 470\*, 471\*, 472
- Apostelaltar des T. Riemenschneider 534
- Apostelfürsten, Kolossalstatuen, von Mino del Reame 151
- Apostelköpfe A. Dürers 471
- Apostelzyklus von T. Riemenschneider 534.
- Apotheose des Jesuskindes vom Isenheimer Altar des Matthias Grünewald 495, 496\*, 497\*
- Venedigs von P. Veronese 355

- Apt, Ulrich 488  
 Aquila, Silvestro d' (d' Ariscola) 149  
 Aranjuez, Palast 76  
 Arca, Niccolo dall' 254  
 Arca des hl. Dominicus von Niccolo dall' Arca 141  
 Arco Foscari zu Venedig 37  
 Aretino, Pietro 336; Bildnis von Tizian 339  
 Arezzo, Niccolo d' 120, 142  
 Arezzo, Kirche dell' Annunziata 28  
 — Kirchenschmuck, Andrea della Robbias 129  
 — Bauten B. Rossellinos 131  
 — San Francesco: P. della Francesca, Chor Fresken 194\*, 195  
 Ariadne und Bacchus von Tizian 338  
 Arkadenhof des Dekanatshauses zu Krakau 108  
 Arnold von Brauweiler, Bildnis von B. Bruyn 516\*  
 Arnolfini, Giov., mit seiner Gattin, Doppelbildnis von Jan van Eyck 371\*, 372  
 Arona, Hauptkirche, Fresken Ferraris 317  
 Arrigo, Giuliano d' (Pesello) 177  
 Ars moriendi 424  
 Arthur, König von England, Bronzestandbild von P. Vischer d. Ä. 537  
 Aschaffenburg, Schloß 107  
 — Stiftskirche: Grünewald, Matthias, Pietà 495  
 Ascoli, Dom: Tizian, Hl. Franziskus 343  
 Asper, Hans 501  
 Aspertini, Amico 231  
 Assisi, Tiberio d' 212  
 Astronomen, Die drei, von Giorgione 327  
 Astronomie von Melozzo da Forlì 198  
 Ablinger, Wolfgang 525  
 Attemstetter, David 557  
 Attila vor Rom, Fresko von Raffael 294  
 Ätzdruck 463  
 Aubert, David 394  
 Auferstandener Christus von Fra Bartolommeo 307\*;  
 Mantegna 221  
 Auferstehung Christi von Giov. Bellini 240; Piero della Francesca 195\*, 197; Matthias Grünewald 494\*, 495;  
 Meister des Hausbuchs 435  
 Auffindung des Leichnams des hl. Markus von Tintoretto 349  
 Auflindung Mosis von Raffael 297\*;  
 P. Veronese 354  
 Auferweckung des Königssohnes von Masaccio 161  
 — des Lazarus von Sebast. del Piombo 329; A. v. Ouwater 387\*, 388  
 Augsburg, Annakirche: Amberger, Chr., Christus mit den klugen und törichten Jungfrauen 490  
 — Besitz der Familie Holzschuher: Flötner, P., Kokosnußbecher 540  
 — Bürgerhäuser 94  
 — Dom: Chr. Amberger, 490; Bäuerlein 525; Holbein d. Ä. 440  
 — Fuggerhaus: Badezimmer 109, 112\*;  
 H. Burgkmair, Wandmalereien 489; H. Dauer, Madonna 545  
 — Fuggerhof 96  
 — Fuggerkapelle 86, 88; Hering, Hochreliefs 542  
 — Maximilians-Museum: A. Altdorfer 479, 480\*;  
 Chr. Amberger 490; Hans Burgkmair 487\*, 488\*, 489\*;  
 Lukas Cranach d. Ä. 485; Holbein d. Ä. 441\*, 442; B. Zeitblom 440  
 — Rathaus 114; Lukas Cranach d. Ä. 486  
 — Sammlung Stetten: Holbein d. Ä., Votivbild 442  
 — Zeughaus 114  
 Augustus mit der Sibylle von Peruzzi 314  
 Aushängeschild eines Schulmeisters von H. Holbein d. J. 504  
 Avalos, Marchese d', Bildnis von Tizian 339  
 Avelli da Rovigo, Francesco Xanto 358  
 Azay-le-Rideau, Schloß 66  
 Bacchanal von Tizian 338  
 Bacchanale, Kupferstiche von A. Mantegna 220  
 Bacchiacca, Francesco (Ubertini) 311  
 Bacchus von Federighi 139; Michelangelo 254\*;  
 Jac. Sansovino 250, 251\*  
 Backoffen, Hans 547\*  
 Baden-Baden, Friedhof: Lerch, N., Kruzifixus 523  
 — Schloß, 98, 102  
 Badezimmer im Fuggerhause zu Augsburg 109, 112\*;  
 im Vatikan 297  
 Badia (Abtei) in Fiesole 22  
 Badile, Antonio 352  
 Badile, Giovanni 213  
 Bagnacavallo, Bartolommeo (Ramenghi da) 316  
 Bairlin (Bäuerlein), Hans 525  
 Baldovinetti, Alesso 177\*, 178, 179, 192  
 Baldung (-Grien), Hans 495, 498, 499\*, 500\*, 501\*  
 Bambaja (Agostino Busti) 144  
 Bamberg, Dom: Riemenschneider 533; Vischer d. Ä. 535  
 — Galerie: Baldung 499; Cranach 485  
 Bambino 128  
 Banco, Nanni di 119\*, 120.  
 Bandinelli, Baccio 263  
 Barbara, Die hl., vom Sterzinger Altar 519\*, 521; von Jan van Eyck 373; Palma Vecchio 328\*  
 — und Elisabeth vom Sebastiansaltar Holbeins d. Ä. 443, 444\*  
 Barbari, Jacopo de' 246, 453, 475  
 Bardi, Mona, Profilbildnis von Veneziano 165  
 Barile, Antonio 357  
 Barile, Giovanni 357  
 Baroncelli 141  
 Barozzi, Giacomo 56  
 Bartmann (Raerener Krug) 560\*, 561  
 Bartolo, Giovanni di (il Rosso) 142.  
 Bartolommeo, Maso di 31  
 Bartolommeo, Fra (B. della Porta) 305, 306\*, 307\*, 308  
 Basaiti, Marco 246  
 Basel, Geltenzunftshaus 109  
 — Museum: Baldung 499, 500, 501\*;  
 Grünewald 493; Holbein d. J. 502\*, 503\*, 504, 505, 506\*, 508\*, 509\*, 510, 512, 513; Manuel 501; Witz 431  
 — Privatbesitz: Cranach 485  
 Basilika zu Vicenza 58\*, 61  
 Basilikabilder Hans Burgkmairs 488; Holbeins d. Ä. 441\*, 442  
 Bassano, Francesco 351  
 Bassano, Giov. Battista 351  
 Bassano, Girolamo 351  
 Bassano, Jacopo 351  
 Bassano, Leandro 351  
 Basse cour 65  
 Bastiani, Lazzaro 242  
 Batalha, Kloster 76  
 — Loggia der Cappellas imparfeitas 76  
 Battagio, Giovanni 35  
 Bäuerlein (Bairlin), Hans 525  
 Bauernfest von P. Aertsen 393\*

- Bauernpaare, Tanzende, Stich von H. S. Beham 477
- Baumstudie von Lionardo da Vinci 265\*
- Bazzi, Giov. Antonio de' (Sodoma) 312\*, 313\*
- Beagency, Rathaus 66
- Beaune, Hospital: Rogier van der Weyden, Flügelaltar 377
- Beauregard, Guyot de 78
- Beccafumi, Domenico 314
- Becerra, Gaspar 421
- Bechermit Amoraus der Sammlung Rothschild, Frankfurt 556\*
- Beck, Leonhard 490
- Beckere, Pieter de 406
- Beer, Georg 99
- Befreiung Petri, Wandbild von Raffael 294
- Begarelli, Antonio 250
- Begegnung Christi mit Maria Magdalena von Correggio 323
- der Einsiedler Paulus und Antonius von Matthias Grünewald 495
- zwischen St. Franziskus und St. Dominikus von A. della Robbia 129
- Beham, Barthel 476, 477\*
- Beham, Hans Sebald 476, 477\*
- Bejse, Kapelle Firlej 108
- Bekehrung Pauli von Michelangelo 284
- Belem, Kloster 76
- Bella, La, von Tizian 338
- Bellano, Bartolommeo 125, 126, 140
- Bellechose, Henri 362
- Belle Ferronnière von Lionardo da Vinci (?) 272
- Jardinière von Raffael 288
- Bellini, Gentile 235, 236\*, 237\*, 242, 333
- Bellini, Giovanni 236, 238\* bis 241\*, 242, 244, 246, 274, 325, 326, 329, 333
- Belvedere zu Prag 109
- im Vatikan zu Rom 45
- Bembo, Pietro 336
- Benaglio, Francesco 222
- Benedetto, Aquilio di (Antoniazio Romano) 200
- Bening, Alexander 394
- Benz, Jörg (Meister J. B.) 476
- Berecci, Bartolommeo 108
- Bergamo, Colleoni kapelle: Skulpturen Amadeos 143
- Dom: Foppa, V., 222
- Sammlung Morelli: Pisanello 212
- San Bartolommeo: Lotto, Altarbild 330
- San Bernardino: Lotto, Altarbild 330
- Bergamo, Santo Spirito: Lotto, Altarbild 330
- Bergen op Zoom, Marquisenhof 78
- Berlin, Dom: Vischer, Hans, 538
- Kaiser-Friedrich-Museum: Aertsen 393; Altdorfer 479\*; Amberger 490; Baldung 499; Pseudo-Basaiti 246; Bellini, Giov., 240; Botticelli 183; Bouts 383, 384\*; Bruyn 516; Conti, B. de', 224; Correggio 323; Piero di Cosimo 192\*; Cossa 227; Cranach 484, 487; Crivelli 233\*; Dauer 543, 544; Dürer 456, 460, 472; Eyck, Hubert und Jan van, Genter Flügelaltar 360\*, 362\*, 363, 365\*, 370\*, 371, 373\*; Melozzo da Forli 198; Fiesole 171; Fouquet 414; Geertgen tot S. Jans 388; Giorgione 327\*; Hugo van der Goes 374; Holbein d. J., 510\*; 513; Leopardi 149; Lukas von Leyden 391, 392; Lippi 172\*, 173; Mabuse 403; B. da Majano 134; Mantegna 218; Marmion 414; Masaccio 162; Meister des Marienlebens 436; Meister der Passionsfolge 434\*; Meister des Todes Mariä 515; Meister von Flémalle 379; Memling 383; A. da Messina 237, 238\*; Metsys 399; Michelangelo 254; Multscher 438; Ouwater 387\*; 388; Piombo 329; Pollajuolo 179; Raffael 288; Riemenschneider 534; Roberti 227; Sansovino 252\*; A. del Sarto 311; Scorel 405; Signorelli 202; Squarcione 213; Tura 225, 226\*; Veneziano 165; Verrocchio 136, 180; Vivarini 238; Rogier van der Weyden 376, 377\*, 378; Zeitblom 440
- Kunstgewerbe-Museum: Pommerscher Kunstschrank 556; Ratssilberschatz von Lüneburg 558
- Kgl. Kupferstichkabinet: Botticelli 184; Dürer 452; Passion Christi (vom Jahre 1446) 424\*, 426
- Sammlung Kaufmann: Cranach 485
- Sammlung Wesendonck: Cranach 485; Kurfürstliches Schloß 91
- Bern, Dominikanerkloster: Nikolaus Manuel 501
- Museum: Cäsarteppiche 395
- Bern, Regierungsratsaal: N. Manuel 501
- Berruguete, Alonso 421\*
- Bertoldo di Giovanni 125, 126, 141, 253
- Berufung der Söhne Zebedäi von M. Basaiti 246
- Besançon, Kathedrale: Fra Bartolommeo, Madonna in der Glorie 307
- Beschlägwerkornament 84\*, 85
- Besserer, Eitel, Bildnis von M. Schaffner 491
- Bestrafung des Ananias, Wandteppich im Vatikan nach Entwurf Raffaels 296
- Betende Madonna im Germ. Museum zu Nürnberg 530\*
- Betti, Bernardino (Pinturicchio) 208
- Beuckelaar, Joachim 394
- Bewart, Blasius 99
- Beweinung Christi von Niccolò dall' Arca 141; Fra Bartolommeo 307; A. Begarelli 250; Donatello 126\*; Dürer 454\*; Geertgen tot Sint Jans 388; Matthias Grünewald 493; Guido Mazzoni 141, 143\*; Meister des Hausbuchs 435; Meister des Todes Mariä 516; Quinten Metsys 399; B. Montagna 222; Ouwater 388; T. Riemenschneider 533, 536\*; Andrea del Sarto 308; Verrocchio 136\*; B. Zeitblom 440
- Biagio, Vincenzo di (Catena) 246
- Bianchi, Francesco 319
- Biard, Pierre 412
- Bibbiena, Bildnis des Kardinals, von Raffael 299
- Biblioteca di S. Marco zu Venedig 49\*, 54
- Laurenziana zu Florenz 47\*, 52, 59
- Vaticana zu Rom 45
- di S. Marco zu Florenz 6\*, 24
- Bigordi, Domenico (Ghirlandajo) 188
- Bildnis, s. a. Doppelbildnis
- Bildnisse von H. Baldung 500; Lukas Cranach d. Ä. 485, 486\*; A. Dürer 472; Jan van Eyck 370, 371; Meister von Flémalle 379; P. della Francesca 197\*; Holbein d. J. 503, 506\*, 510; Lionardo da Vinci 272; L. Lotto 330\*; A. da Messina 237, 238\*; Moretto 348; G. Pencz 476; Raffael 287; Tizian 338; Rogier van der Weyden 378
- Binck, Jakob 517

- Bischöflicher Palast zu Nancy 66; Sens 66  
 Bischofshof zu Corsignano (Pienza) 24  
 Bissolo, Francesco 246  
 Blackere, Gilles de 406  
 Blaubeuren, Kirche: Hochaltar 440  
 — — Schnitzaltar 521\*, 523  
 — — Syrlin d. J., Chorgestühl 522  
 Bles, Herri 401  
 Blinden, Die, und der Lahme von P. Brueghel d. Ä. 402\*  
 Blockbücher 424  
 Blois, Schloß 65\*  
 Blondeel, Lancelot 406  
 Blum, Hans 104  
 Blutenburg, Klosterkirche: Madonna 525  
 Boateri, Jacopo 231  
 Boccaccino Boccaccio 246  
 Boccaccio 6  
 Bocksberger, Hans 518  
 Boegel, Jan 548  
 Bœthius-Handschrift (Paris) 394  
 Bogenstellung, römische 67  
 Boghem, Ludwig van 406  
 Bol, Hans 403  
 Bologna, Giovanni da (Jean Boulogne) 263\*  
 Bologna, Corpus-Dominikirche: Backsteinportal 28\*, 39  
 — Hof der Universität 59  
 — Neptunbrunnen von G. da Bologna 263\*, 264  
 — Palazzo Bevilacqua 30\*, 39  
 — Palazzo Fava 39  
 — Palazzo Isolani-Bolognini 29\*, 39  
 — Palazzo Piella 56  
 — Pinakothek: Cossa, F., 227; Francia 229, 230; Raffael 300, 302\*; Vivarini, Antonio und Bartolommeo 232  
 — Portico dei Banchi 56  
 — Santa Cecilia: Costa, und Francia, F., Fresken 228, 230  
 — San Domenico: Arca, Niccolò dall', Arca des hl. Dominicus 141; Leuchterengel 141, 143\*; Lombardi und Tribolo 250; Michelangelo 254  
 — San Giacomo Maggiore: Costa 228\*; Francia 229, 230\*  
 — San Giovanni in Monte: Costa 228  
 — Santa Maria della Vita: Niccolò dall' Arca 141  
 — Santa Maria di Galliera 38  
 — San Petronio 38; Costa, Kapelle Bacciocchi 228; Lombardi und Tribolo 250; Quercia 138, 140  
 Bolsward, Rathaus 80  
 Boltraffio, Giov. Ant. 274  
 Bombeck, Seger 562  
 Bonfigli, Benedetto 204  
 Bonn, Provinzialmuseum: Scovel, Kreuzigung 405  
 Bonvicino, Alessandro (Moretto) 348  
 Bonzagna, G. F. 264  
 Bopfingen, Blasiuskirche: Herlin, F., Altargemälde 440  
 Bordone, Paris 344\*  
 Borgo San Sepolcro, Spitalkirche: P. della Francesca 195; Signorelli 204  
 — Stadthaus: P. della Francesca 195\*, 197  
 Borgobrand, in der Stanza dell' Incendio des Vatikans nach Raffaels Entwurf 292, 294  
 Borgognone (Ambrogio Fossano) 222, 224  
 Borman, Jan, 408  
 Borman, Pasquier 408  
 Borremans, Jan 79  
 Borromeo, Carlo 59  
 Börse zu Kopenhagen 81  
 — zu Sevilla 76  
 Bosch, Hieronymus (H. van Aeken) 388, 390\*, 401  
 Botticelli, Sandro (Filipepi) 180, 181\*, 182\*, 183\*, 184, 185\*, 186, 188, 191, 192, 202  
 Botticini, Francesco 192  
 Boulogne, Jean (Giovanni da Bologna) 264  
 Bourdain, Michel 412  
 Bouts, Albrecht 398  
 Bouts, Dirk 380, 383, 384\*, 388, 398  
 Bozen, Franziskanerkirche: Pacherschule, Flügelaltar 525  
 Braccio nuovo im Vatikan zu Rom 45  
 Bramante (Donato d'Angelo) 32—35, 44—48, 50, 51, 53, 73, 84, 114, 225, 249, 256, 289, 296  
 Bramantino (Bartolommeo Suardi) 316\*  
 Brandin, Philipp 551  
 Braunschweig, Gewandhaus 102  
 — Holzfachwerkbauten 97  
 — Herzogl. Museum: Palma Vecchio 329  
 Bregno, Andrea 151\*  
 Bremen, Bürgerhäuser 101  
 — Kunsthalle: Dürer, Ein Reiterzug 452  
 Brescia, Giovanni Antonio da 220  
 — Palazzo municipale 37  
 — San Giovanni Evangelista: Romanino, Fresken 348  
 Brescia, Santa Maria de Miracoli 37  
 — San Nazaro e Celso: Moretto 347\*, 348  
 Breslau, Dom: Portal 88\*  
 — Cranach, Madonna 484; Peter Vischer d. Ä., Grabplatte 535  
 — Museum der bildenden Künste: Pleydenwurff, Gemälde 448  
 — Profanbauten 90  
 — Stadtbibliothek: Froissarts Chroniken 394  
 Breu, Jörg, d. Ä. 490  
 Breu, Jörg, d. J. 490  
 Breviarium Grimani (Venedig) 394, 395\*  
 Brevier des Herzogs von Bedford (Paris) 394  
 Briefdrucker, Briefmaler 425  
 Brieg, Schloß 90\*  
 Brioso, Andrea (Riccio) 140  
 Brioso, Benedetto 33, 143  
 Briot, François 419  
 Broederlam, Melchior 363  
 Bronzebüste Cosimos I. von B. Cellini 263  
 — eines Jünglings im Museo Correr zu Venedig 146  
 Bronzedavid von Donatello 122, 124\*; Verrocchio 134\*  
 Bronzefigur von J. de Gerines 405\*  
 Bronzegrabmäler von A. Rizzo 150; Pollajuolo 134; Peter Vischer d. Ä. 535  
 Bronzegruppe der Predigt Johannes des Täufers von G. F. Rustici (Florenz) 247\*, 249  
 Bronzekanzeln Donatellos (Florenz) 125\*  
 Bronzetür von Brunelleschi 116\*; Donatello 124; L. Ghiberti 115, 116\*, 117\*; Filarette 150; A. Pisano 115  
 Bronzino, Angelo 285\*  
 Brosse, Salomon de 72  
 Brou, Kirche: Grabmal 406  
 Brueghel, Jan, d. Ä. (Fluweelen- oder Sammetbrueghel) 402  
 Brueghel, Pieter, d. Ä. 401\*, 402\*, 403  
 Brueghel, Pieter, d. J. (Bauern- oder Höllenbrueghel) 402  
 Brügge, Akademie-Museum: David 385, 386\*; J. v. Eyck 373; H. v. d. Goes 374; Memling 383  
 — Johanneshospital: Memling 381\*, 382  
 — Altes Kanzleigebäude 79\*  
 — Liebfrauenkirche: Jongelincx 406; Michelangelo 255  
 — Rathaus: Blondeel, L., Kamin 406

- Brüggemann, Hans 549\*, 550, 551\*
- Bruneck, Kirche: Paclier, M., Kruzifixus 525
- Brunelleschi, Filippo 19, 20, 21, 22, 23, 27, 52, 59, 84, 116\*, 123, 154
- Bruni, Lionardo 117
- Brunnen (Fischkasten) des Jörg Syrlin in Ulm 522
- des G. da Bologna zu Florenz 264
- des Lebens von Hans Holbein d. A. (Lissabon) 443
- Brunnenfigur Verrocchios (Florenz) 135
- Brunnenloggia von Jean Goujon (Paris) 411\*, 412
- Brüssel, Kathedrale: Bouts 384
- Kunstgewerbemuseum: Borman, Jan 408; Claude de Villa 408
- Museum: Bouts 384; Cranach 486; Eyck 368\*, 369\*; Floris 404; Metsys 398\*; Ouwater 388; Niederländische Teppiche 395
- Privatbesitz: Baldung 499; Lukas von Leyden 391
- Bruyn, Arnold 516
- Bruyn, Barthel 516
- Bruyn, Bartholomäus 516\*
- Bucheinband 556
- Buchgewerbe 10
- Buchpressungen 555\*
- Buchstabe D, Kupferstich vom Meister E. S. 425\*
- Bückerburg, Stadtkirche 114
- Budapest, Nationalmuseum: Correggio, Madonna 323
- Bugiardini, Giuliano 311
- Bullant, Jean 70
- Bunzlau, Profanbauten 90
- Buon, Bartolommeo 145
- Buonsignori, Francesco 222
- Buonconsiglio, Giovanni (Marescalco) 222
- Burckhardt, Jakob 4
- Burg, Schloß 64\*, 66
- Burg Trausnitz bei Landshut 98, 110
- Bürgerhäuser zu Augsburg 94:
- Bremen, Emden 101; Heilbronn 94; Hörter, Lübeck 101; Rothenburg, Ulm 94
- Burgkmair, Hans, d. A. 86, 443, 488, 489\*, 490
- Burgkmair, Hans, d. J. 490
- Burgkmair, Toman 443, 488
- Burgundisches Meßornat (Wien) 395
- Bourleig-House, Schloß 78
- Busti, Agostino (Bambaja) 144
- Busto Arsizio, Madonnenkirche 35
- Büßender Hieronymus von J. Patinier (Karlsruhe) 400
- Butinone, Bernardino 222, 316
- Cäcilie, Hl., von Raffael (Bologna) 300, 302\*
- Caen, Hotel Ecoville 66
- Museum: Vermählung Mariä (Sposalizio) 286
- Saint Pierre: Chor 67, 68\*
- Cajus-College zu Cambridge 78
- Calcar, Johann Stephan von 343
- Caliari, Paolo (Veronese) 352
- Cambridge, Cajus-College 78
- Campagna, Girolamo 251
- Campagnola, Domenico 386, 343
- Campagnola, Giulio 246
- Campi da Cremona 346
- Campin, Robert 374, 379
- Cancelleria zu Rom 15\*, 16\*, 63
- Candid, Peter 110
- Candido, Elia 264
- Candido, Pietro (Pieter de Witte) 552
- Canepanova zu Pavia 33
- Capponi, Luigi 151
- Caradosso 140
- Caraglio, Jacopo 305
- Caravaggio, Polidoro da 305
- Cariani, Giovanni Busi 346
- Carlos, Frey 422
- Carondelet, Bildnis des Kanzlers von Metsys 399
- Caroto, Giov. Francesco 316
- Carpaccio, Vittore 242\*, 243\*
- Carucci da Pontormo, Jacopo 311
- Casa Santa von Sansovino (Loreto) 249
- Cäsarteppiche (Bern) 395
- Caselli, Cristoforo 246
- Cassoni 177
- Castagno, Andrea del 162, 163, 164\*—166\*, 177, 192, 195
- Castelfranco, Dom: Giorgione, Altarbild 325\*, 326
- Villa Franzolo: Veronese, P., Wandbilder 352
- Castiglione, Baldassare 42, 298\*, 299
- Castiglione d'Olona, Baptisterium: Fresken 158
- Kollegiatkirche: Deckengemälde 158
- Castilho, Joan de 76
- Castle Howard: Mabuse, J., Anbetung der Könige 403
- Catena (Vincenzo di Biagio) 246
- Cavalli, Gianmarco 141
- Cavazzola (Paolo Morando) 316, 352
- Cavino, Giovanni 264
- Cellini, Benvenuto 263, 357
- Cerqueto, S. Sebastian: Perugini, P., Freskenzyklus 206
- Certosa bei Pavia 19\*, 20\*, 32, 33
- Chambers, Dr. John, Bildnis von H. Holbein d. J. 514
- Chambord, Schloß 66
- Champs Elysées zu Paris 66
- Chantilly, Schloß 66
- Clouet (?), J. 415; Fouquet, J. 414\*; Grandes heures des Herzogs von Berry 363
- Charitas von P. Flötner (Wien) 540
- Charles de Bourbon vom Meister von Moulins (Nürnberg) 415
- Chartres, Kathedrale: Chorschranken 411
- Châteaudun, Schloß 66
- Chatsworth, Galerie: Memling 381
- Chemnitz, Schloßkirche: Skulpturen am Portal 545
- Chenonceau, Schloß 66\*
- Cherubinfries Settignanos an der Pazzikapelle zu Florenz 130
- Chigi, Agostino 50
- Chor von S. Maria del Popolo zu Rom 45
- von S. Zaccaria zu Venedig 36
- Chorgestühl A. Berruguetes der Kathedrale zu Toledo 421
- Jörg Syrlins d. J. (Blauheuren, Oberstadion, Zwiefaltendorf) 522
- des Jörg Syrlin im Münster zu Ulm 520\*
- Chörlein (Erker) 94
- Chorschranken in Albi und Chartres 411
- Christi Abschied von seiner Mutter von Correggio 319
- Geburt (Heilige Nacht) von Correggio (Dresden) 323; (Mailand) 319
- Christophorus, Der hl., vom Dreikönigsaltar des Dirk Bouts (München) 385\*
- Christus von Tizian 333\*, 336
- Salvator von Michelangelo 260; Meister E. S. 426; Qu. Metsys 399
- mit den klugen und törichten Jungfrauen von Chr. Amberger 490
- in Gethsemane von M. Bassaiti 246
- mit Martha und Maria von A. Begarelli 250
- am Kreuz von H. Burgkmair 488\*, 489; Dürer 461\*;

- Meister d. Hausbuchs 435; Raffael 286; Schongauer 433; V. Stoß 529; W. Huber 482\*  
 Christ und Thomas von Cima da Conegliano 244\*; Verrocchio 137\*  
 — und die Ehebrecherin von Cranach 486  
 — und die Kindlein von Cranach 486  
 — als Knabe unter den Schriftgelehrten von Dürer 460; R. Frueauf 445\*  
 — und Maria von M. Schongauer 433  
 — an der Martersäule von Soddoma 312; Cranach 485  
 Christuskopf aus der Kreuzigungsgruppe des H. Backoffen in Wimpfen 547\*  
 Chronik von Jerusalem (Wien) 394  
 — von St. Denis von S. Marmion (St. Petersburg) 414  
 Chroniken des Froissart (Breslau) 394  
 Ciborium in S. Domenico zu Siena 134  
 — in S. Maria Maggiore zu Rom 150  
 Cima, Giovanni Battista (da Conegliano) 244\*, 245\*  
 Cingoli, S. Domenico: Lotto, L., 381  
 Cinquecento 17  
 Circe Melissa von Dosso Dossi (Rom) 315  
 Città di Castello, Pinakothek: Signorelli, Taufe Christi 204  
 Ciuffagni, Bernardo 120  
 Civitale, Matteo 140  
 Clesius, Bildnis des Kardinals, vom Meister des Todes Mariä (Rom) 516  
 Cleve, Joos van 515  
 Clouet, François 415  
 Clouet, Jean 415\*  
 Cock, Hieronymus 403  
 Coello, Alonso Sanchez 422  
 Coimbra, Dom: Holzkanzel 419\*, 420; Hochaltar 420  
 Colalto: Pordenone, Fresken 346  
 Colegio major zu Salamanca 73  
 Colin, Alexander 107, 407, 540, 551  
 Colle, Raffaello dal 305  
 Colmar, s. Kolmar  
 Colombe, Michel 409, 410  
 Colombina von Giampetrino (St. Petersburg) 275  
 Comasken 144  
 Como, Dom 143; Porta della Rana 90  
 Condottiere von A. da Messina (Paris) 237  
 Conegliano, Cima da (Giovanni Battista Cima) 244\*, 245\*  
 Conegliano Dom: Cima da Conegliano, Madonnenaltar 244  
 Coninxloo, Gillis van 403  
 Conti, Bernardino de' 224  
 Contucci, Andrea (Sansovino) 249  
 Conversazione, Santa 165, 310  
 Coperslagere, Jacop de (Jacques de Gerines) 405\*  
 Cordeliaghi (Andrea Previtali) 246  
 Cornelisz, Jakob 404  
 Cornwall, George of, Bildnis von H. Holbein d. J. (Frankfurt) 514  
 Corpus Domini zu Bologna 28\*, 39  
 Correggio (Antonio Allegri) 219, 275, 317, 318, 319\*—324\*, 330  
 Corsignano (Pienza) Bischofshof 24. Dom 24. Palazzo Piccolomini 24  
 Cortile di S. Damaso im Vatikan zu Rom 45  
 Cosimo I., Bronzestütze von B. Cellini (Florenz) 263  
 Cosimo, Piero di 192\*  
 Cosmas, Hl., von Montorsoli (Florenz) 262  
 — und Damian 170  
 Cosmè (Cosimo Tura) 225, 226\*  
 Cossa, Francesco 227\*  
 Costa, Lorenzo 228\*, 229\*, 319  
 Cotignola (Francesco Zaganelli) 231  
 Cour basse 65  
 Cour d'honneur 65  
 Courteys 418  
 Cousin, Jean 416\*  
 Covarrubias, Alonso de 73  
 Coxie, Michiel van 404  
 Cozzarelli, Giacomo 139  
 Crailsheim, Kirche: Wolgemut, M., Altar 449, 450\*  
 Cranach, Lukas, d. Ä. 481, 483\*, 484, 485\*, 486\*, 487  
 Cranach, Lukas, d. J. 486  
 Credi, Lorenzo di 193  
 Creglingen, Herrgottskirche: Riemschneider, T., Marienaltar 534\*  
 Crema, Santuario della Madonna 35  
 Cremona, Dom: Perugino 207; Pordenone 346; Romanino 348  
 — Frührenaissancebauten 37  
 Cristofano, Francesco di (Franciabigio) 311  
 Cristus, Petrus 373\*  
 Crivelli, Carlo 233\*, 234\*  
 Cronaca, Simone 25, 28  
 Croy-Tepich von P. Heymans (Greifswald) 562  
 Cruz, Juan Pantoja de la 422  
 Cyriacus und Laurentius von Matthias Grünewald 495  
 Dalmata, Giovanni 150\*, 151  
 Damaso, S. Lorenzo 30  
 Damian, Hl., von Montelupo (Florenz) 262  
 Danaë von Correggio 323, 324\*  
 — von J. Mabuse 403\*  
 — von Tizian 341\*  
 Dancart 419  
 Dankopfer und Trunkenheit Noahs von Uccello 164; Michelangelo 281  
 Dante 4, 184  
 Danzig, Marienkirche: Memling 381  
 — Rathaus 100; Schmiedeeisernes Gittertor 558  
 — Zeughaus 100, 101, 106\*  
 Daret, Jacques 379  
 Darmstadt, Museum: Berthold, Altar von Seligenstadt 434\*: Cranach 485; Holbein d. J. 507\*, 511; Meister des Hausbuchs 435  
 Darstellung im Tempel von Mantegna 218; M. Schaffner 491\*; B. Zeitblom 440\*  
 Dauer (Dowher), Adolf 88, 543  
 Dauer (Dowher), Hans 88, 543, 544  
 David, Gerard 385, 386\*, 387, 388, 396, 400, 403  
 David von Donatello 121, 122, 124\*; Michelangelo 255, 256\*: A. Pollajuolo 179; Verrocchio 134\*, 135  
 — und Batseba von Lukas Cranach d. Ä. 486  
 — und Goliath von Lukas Cranach d. Ä. 487  
 — und Saul von Scorel 405  
 Deckel eines Küstchens mit geätztem Ornament 559\*  
 Deckengemälde von Correggio 315; M. da Forlì 199, 200\*: A. Mantegna 218\*; Masolino 158; Michelangelo 276, 277\*, 278\*, 279, 280\*—282\*; Raffael 289; Tizian 342  
 Degengriff nach Entwurf Dürers 552  
 Dente, Marco 305  
 Dettwang, Pfarrkirche: Riemschneider 531

- Dialektik von M. da Forlì (Berlin) 198  
 Diamante, Fra 174  
 Diana (Benedetto Rusconi) 242  
 Dianagruppe von J. Goujon (Paris) 412, 413\*  
 Dianti, Laura, von Tizian (Paris) 338  
 Dietterlin, Wendel 105  
 Dijon, Museum: Broederlam 363; Sluter 363; St. Michel 70, 71\*; Sambin, H., Jüngstes Gericht 411  
 Dippoldiswalde, Schloßhof 90  
 Diptychon aus Melun von J. Fouquet 414  
 — des Martin van Neuenhoven v. Memling 382  
 — mit Heraklestaten von A. Pollajuolo 179  
 Disputa von Raffael 289, 291\*; A. del Sarto 310\*  
 Dogengräber (Venedig) 147\*, 251  
 Dogenpalast-Hof zu Venedig 37  
 Dolci, Giovanni de' 29  
 Dollinger, Hans 541  
 Dom zu Breslau 88\*  
 — zu Corsignano (Pienza) 24  
 — zu Florenz 1\*, 20  
 — zu Padua 55  
 — zu Pavia 35  
 Domenico di Paris 141  
 Dominikaner von Tizian (Rom) 343  
 Domkreuzgang zu Regensburg 86  
 Donadio, Giovanni 31  
 Donatello (Donato di Niccolò Bardi) 22, 115\*, 120\*, 121\*, bis 126\*, 127, 128, 130, 131, 134, 140, 142, 145, 150, 153, 154, 162, 164, 174, 212, 216, 254, 290  
 Donaueschingen, Galerie: Holbein d. Ä. 442; Meister von Meßkirch, 478\*; Strigel 491; Witz 431  
 Donaustil 481  
 Doni, Paolo (Uccello) 163  
 Donna Velata von Raffael (Florenz) 299\*  
 Doppelbildnisse von Jan van Eyck 371\*, 372; P. della Francesca 197; Raffael 287; Tizian 338; H. Holbein d. J. 503, 513  
 Doppelgrabmal von Hans Vischer 538  
 Dorfchirurg, Der, von Lukas von Leyden 392  
 Dorfkirmes von P. Brueghel d. Ä. (Wien) 402  
 Doria, Andrea, von Piombo (Rom) 329  
 Dornenkrönung Christi von Hier. Bosch 389; von Tizian 342, 343\*  
 Dorothea, Ill., von Piombo (Berlin) 329  
 — und Margarete von T. Riemenschneider (Würzburg) 534, 537\*  
 Dortmund, Pfarrkirche: Dünwegge, Triptychon 517  
 Dosio, Giovan Antonio 52  
 Dossi, Dosso 314, 315\*, 317, 319  
 Dossi, Batista 314  
 Douay, Museum: Bologna, G. da, Simson und die Philister 264  
 Douwermann, Hendrik 548  
 Douwermann, Johannes 548  
 Dowher (Dauer), Adolf 543  
 Dowher (Dauer), Hans 543  
 Drachenkampf des hl. Georg von Donatello 122; B. Notke (?) 550  
 Dreieinigkeits, Fresko von Raffael 287  
 — von Heiligen verehrt, von Castagno 163, 165\*  
 — Karls V. von Tizian 342  
 Dreifaltigkeitskirche zu Kristianstad 82  
 Dreifigurenbilder Giov. Bellinis 239  
 Dreikönigsaltar von Dirk Bouts 384, 385\*; Hans Memling 381  
 Dreisitz im Münster zu Ulm 522  
 Drentwett, Balduin 557  
 Dresden, Kgl. Gemäldegalerie: Beuckelaar 394; Correggio 319\*, 323; Cossa 227; Cranach 484, 487; Dossi 315; Dürer 456, 460, 461\*; Jan van Eyck 373; Giorgione 326\*, 327; H. v. d. Hohe-mühl, Passionsteppiche 562; Holbein d. J. 507\*, 511, 513, 514\*; Mantegna 220; Meister des Hausbuchs 435; Meister des Todes Mariä 515; Morales 422; Palma Vecchio 329; Raffael 300; Romano 304\*; Roberti 227; Scorel 405; Tizian 332\*, 333, 334, 343, Veronese 354  
 — Schloß 91; Georgsflügel 90  
 — Schloßkapelle: Portal 91  
 Dreyer, Benedikt 550  
 Dubroeuq, Jacques 406  
 Duccio, Agostino di 126, 193  
 Ducerceau, Baptiste 70  
 Ducerceau, Jacques 70  
 Ducerceau, Jacques Androuet 70  
 Ducerceau, Jean 70  
 Dünwegge, Heinrich 517  
 Dünwegge, Viktor 517  
 Düren, Statius von 102  
 Dürer, Albrecht 13, 14, 93, 241, 308, 390, 391, 392, 405, 418, 427, 433, 448, 450, 451, 452\*—471\*, 472, 474, 482, 484, 492, 493, 500, 501, 502, 514, 537, 542, 552\*  
 Dürers Selbstbildnis, Erlangen 453; Madrid 455\*; München 460, 463\*; Paris 453; Wien 452  
 — Vater von A. Dürer (Florenz) 452  
 Dürer, Hans 474  
 Dyvekes-Haus zu Kopenhagen 81  
 Ebenholzkästchen bei A. von Rothschild in Wien 554\*  
 Ecce-Homo von J. Beuckelaar 394; Lukas von Leyden 391; Luis Morales 422\*; Tizian 342  
 École des Beaux-Arts zu Paris 65  
 Écouen, Schloß 70  
 Edelmetall 556  
 Egas, Enrique de 73  
 Ehebucherin, Die, vor Christus von Giorgione 327  
 Ehepaar, Bildnis von Raffael 287; Tizian 338; Cranach 485; Holbein 503  
 — im Betstuhl von T. Riemenschneider 534  
 Ehrenforte Maximilians, Holzschnittfolge von A. Dürer 469  
 Ehrenportal 78  
 Eichstätt, Dom: Hering I., Hl. Willibald 543  
 Eierstab 16  
 Eifersucht, Die, Kupferstich von A. Dürer 458\*  
 Einblattdruck 425  
 Einsegnung der Apostel von J. Fouquet 414  
 Einsiedler vom Genter Altar der Brüder van Eyck 367\*  
 Eitelkeit von Tizian 338  
 Elias in der Wüste von Dirk Bouts 383  
 Eligius, Ill., von Petrus Cristus (Köln) 373\*  
 Elisabeth, Hl., von Holbein d. Ä. 444\*; T. Riemenschneider 534  
 Elisabethstil 78  
 Eltville, Kirche: Kreuzigungsgruppe 547; Ölberg 547  
 Emailkanne von Limoges 417\*  
 Emailmalerei 355  
 Emden, Bürgerhäuser 101



- Empfängnis Mariä von P. di Cosimo (Florenz) 192
- Empoli, Kirche Misericordia: Rossellino, A. 133; Rossellino, B. 131
- Engel am Portalgiebel von S. Giacomo degli Spagnuoli zu Rom 150
- Engelbrechtsz, Cornelis 390 391, 393
- Engelsturz von Frans Floris (Antwerpen) 404
- von Chr. Schwarz (München) 518
- Enlumineur (Buchmaler) 414
- Enthauptung Johannes des Täufers von Lukas von Leyden (Brüssel) 391
- der hl. Katharina von Hans Sues von Kulmbach (Krakau) 475\*
- Entwurf für die Fassadenmalereien am Hause „zum Tanz“ von H. Holbein d. J. (Basel) 502\*, 505
- für ein Glasgemälde von H. Holbein d. J. (Basel) 503\*, 506
- Epitaphien von H. Dauer 545; P. Vischer d. Ä. 538, 542\*
- Erasmus im Gehäus, Holzschnitt von Holbein d. J. 507
- Erasmus von Rotterdam von Holbein d. J. 510, 512
- Erfurt, Dom: Vischer, Peter, d. Ä., Epitaph 538
- Erlangen, Universitätssammlung: Dürer 453; Grünewald 495
- Erlöserkirche (Il Redentore) zu Venedig 62\*
- Ermordung des Petrus Martyr von Tizian (Venedig) 336
- Erscheinung der Madonna vor dem hl. Bernhard von Filippino Lippi 187\*; Perugino 207; Fra Bartolommeo 307
- Erythräische Sibylle von Michelangelo (Rom) 282
- Erzbischöflicher Palast zu Alcalá de Henares 73: zu Mailand 59
- Erzguß 535
- Erziehung Amors von Tizian (Rom) 343
- Escorial, Bibliothek: Hieron. Bosch 389
- Kapitelsaal: Rogier van der Weyden 376\*
- Schloß 73, 75\*
- Essen, Stiftskirche: Bruyn, B., Flügelbilder des Altars 516
- Este, Ercole d', Bildnis von Tizian (Madrid) 338
- Este, Ginevra d', Bildnis von V. Pisanello (Paris) 212, 213\*
- Este, Lionello d', Bildnis von Pisanello (Bergamo) 212
- Esther auf dem Wege zu Ahasver von P. Veronese (Venedig) 352\*
- vor Ahasver von H. Burgkmair 489; Lukas von Leyden 391
- Estilo Manuelino 76
- Euander und Pallas von Giorgione (Wien) 327
- Eufemia von A. Mantegna (Neapel) 214
- Evangelist Johannes von Donatello (Florenz) 120\*
- Evangelisten, Die vier, von J. Beuckelaer (Dresden) 394
- Evangelistenstatuen von T. Riemenschneider (Berlin) 534
- Evastatue Rizzos am Dogenpalast zu Venedig 146
- Eyck, Hubert van 4, 360\*, 362\*, 363, 364, 365\*—369\*
- Eyck, Jan van 4, 360\*, 362\*, 363, 364, 365\*—372\*, 373, 374, 375
- Eyken, Juan van der 73
- Fabriano, Gentile da 156\*, 157, 193, 204, 212, 213, 231, 234
- Fadenglas 357
- Faenza-Schüssel (London) 358\*
- Fahnen- oder Fackelhalter zu Siena 33\*, 41
- Falconetto, Giov. Maria 53, 222
- Falkenjäger, Der, von F. Floris (Braunschweig) 404
- Familie des Darius vor Alexander von P. Veronese 354; Sodomä 312
- die sog. von Giorgione 327
- Heilige, s. Heilige Familie
- Familienbild der Bentivogli von L. Costa (Bologna) 228\*
- des Thomas Morus (Umrißzeichnung) von H. Holbein d. J. (Basel) 513
- des Chr. Schwarz (München) 518
- Familiengruppe der Gonzaga von A. Mantegna 217\*, 218
- Fancelli, Domenico 421
- Farbenholzschnitt 480
- Fassadenmalerei 41, 95
- Fassadenmalereien Giorgiones zu Venedig 327
- des T. Stimmer (Schaffhausen) 518
- Fayence, italienische 357
- französische 418
- Federighi, Antonio 139, 141\*
- Fenster an der Fassade der Certosa bei Pavia 20\*
- Ferrara, Bono da 216, 225
- Ferrara, Dom: Tura, Orgeltüren 225
- Palazzo Scrofa-Calcagnini 27\*, 38
- Palazzo Schifanoja: Cossa, F., Fresken 227\*
- San Benedetto 38
- San Francesco 38
- Ferrari, Gaudenzio 275, 317\*
- Ferramola, Fioravante 346
- Ferrucci, Andrea 250
- Feselein (Feselen) Melchior 481
- Feuerprobe des kleinen Moses von Giorgione (Florenz) 327
- Fiammingo, Corrado 406
- Fiesole, Fra Giovanni da, s. Angelico, Fra
- Fiesole, Geronimo da 409
- Fiesole, Mino da 133, 150, 151
- Fiesole, Badia (Abtei) 22
- Grabmal des Bischofs Salutati 133
- Figulines, rustiques 419
- Filarete, Antonio 32, 142, 150
- Filigran 357
- Filipepi, Sandro (Botticelli) 180
- Findelhaus (Hospital de Santa Cruz) zu Toledo 73, 74\*
- Finiguerra, Maso 220
- Fiore, Jacobello del 281
- Fiorentino (Niccolo Spinelli) 140
- Fiorenza von G. da Bologna (Florenz) 264
- Fischkasten des Jörg Syrlin in Ulm 522
- Fischzug Petri von Raffael 295\*, 296; von Konrad Witz 429\*, 430
- F., L. (Leo Fraß) 443
- Flächenornament 355
- Flaggenhalter Leopardis auf dem Markusplatze zu Venedig 149\*
- Flandrischer Teppich des 15. Jahrhunderts (Madrid) 397\*
- Flémalle, Meister von 378, 379\*
- Flettner s. Flötner
- Flora von Tizian (Florenz) 338\*
- Florentia, Andrea da 153
- Florentinisches Wandgrab von Donatello u. A. 122
- Florenz, Akademie: Fra Bartolommeo 307; Botticelli 181, 183; Botticini 192; Fabriano 156\*, 157; Fra Angelico da Fiesole 167\*, 168, 172; Ghirlandajo 190\*; Fra Filippo Lippi 173; Michelangelo 255

- 256\*; Perugino 207; Signorelli 204; Verrocchio 180\*
- Florenz, Badia: Mino da Fiesole, Grabmäler 133; Filippino Lippi 186, 187\*
- Baptistarium: Bronzeturēn 115, 116\*, 117\*; Bronze-gruppe von Rustici 247\*, 249; von A. Sansovino 249; Donatello, Grabmal Johann XXIII. 122
- Bibliotheca Laurenziana, Vorhalle 47\*, 52, 59
- Campanile: Donatello 121, 122\*; L. della Robbia 127
- Casa Buonarroti: Michelangelo 253\*, 254; Meister des Carrandschen Triptychons 176
- Dom 1\*, 20; Nanni di Banco 120; Bandinelli 263; Castagno 163, 166\*; Donatello 123; Ghiberti 119; Michelangelo 261\*; L. della Robbia 127\*; Jacopo Sansovino 250; Uccello 163, 166\*
- Findelhaus (Santa Maria degli Innocenti): A. della Robbia 129
- Giardino Boboli: G. da Bologna 264
- Karmeliterkirche; Braccicappelle: Masaccio 158\*, 159\*, 160\*, 161\*; Filippino Lippi 186
- Loggia de' Lanzi: G. da Bologna 264; Cellini 262\*, 263
- Loggia S. Paolo, A. della Robbia 129
- Mediceerkapelle: Michelangelo 46\*, 52, 262; Montorsoli 262; Montelupo 262
- Museo di S. Apollonia Castagno 163, 164\*
- Nationalmuseum: G. da Bologna 264; Cellini 263; Civile 140; Donatello 121, 122, 124\*; Bened. da Majano 134; Meister des Carrandschen Triptychons 176; Michelangelo 254\*, 255, 256; A. Rossellino 133; Jac. Sansovino 250, 251\*; Verrocchio (?) 136
- Ognissanti: Botticelli 183; Ghirlandajo 188, 189\*
- Orsanmichele: Nanni di Banco 119\*, 120; Donatello 121, 122; Ghiberti 118\*, 119; Verrocchio 136, 137\*
- Palazzo Corsini: Filippino Lippi 186
- Palazzo Gondi 10\*, 28
- Palazzo Medici (Pal. Riccardi) 5\*, 23; Gozzoli 175
- Florenz, Palazzo Pandolfini 51
- Palazzo di Parte Guelfa 22
- Palazzo Pazzi (Quaratesi) 23
- Palazzo Pitti 4\*, 22, 55\*, 59; Fra Bartolommeo 307\*; Botticelli 183; Giorgione 327; Fra Filippo Lippi 174, 175\*; Penni (? Raffael) 299; Perugino 207; Piombo 329; Raffael 287, 288\*, 298, 299\*; A. del Sarto 308, 309\*, 311\*; Tizian 333\*, 336, 338, 339
- Palazzo Quaratesi (Pazzi) 23
- Palazzo Rucellai 8\*, 26, 30
- Palazzo Strozzi 7\*, 24, 28
- Palazzo vecchio: Bandinelli 263; Ghirlandajo 188; Vasari 284; Verrocchio 135
- San Francesco al Monte 12\*, 28, 29
- San Lorenzo 3\*, 21, 22, 46\*, 52; Donatello u. A. 124, 125; Michelangelo 258\*, 259\*, 262; Settignano 130; Verrocchio 135\*, 136\*
- San Marco (Museum) 6\*, 24; Fra Angelico da Fiesole 168\*, 169\*, 170\*; Ghirlandajo 188
- San Miniato, Portugalkapelle: Baldovinetti 177; Pollajuolo 179; A. Rossellino 131, 132\*; Luca della Robbia 128
- San Salvi: A. del Sarto, Abendmahl 310
- Santa Annunziata 26; Baldovinetti 177; Castagno 163, 165\*; Pontormo 311; A. del Sarto 308\*, 309, 310
- Santa Apollonia, Museum: Castagno 163
- Santa Croce (Kreuzkirche) 31\*; Donatello 122; Bened. da Majano 133; B. Rossellino 130; Settignano 130
- Santa Maria degli Angeli: Castagno 163
- Santa Maria Maddalena dei Pazzi: Perugino 207\*
- Santa Maria Novella 26; Ghirlandajo 188; Filippino Lippi 187; Masaccio 161, 163\*; G. della Robbia 129; Uccello 164
- Santa Trinita: Ghirlandajo 188; Luca della Robbia 128
- Santo Spirito 2\*, 21, 27; Filippino Lippi 186
- Scalzo: A. del Sarto, Fresken 310; Sgraffitofassade 33\*, 34
- Uffizien 54\*, 58; Baldovinetti 179; Fra Bartolommeo 306, 307; Giov. Bellini 241; Botticelli 181\*, 183\*, 184; Castagno 163; Correggio 319; P. di Cosimo 192; Dürer 452, 457\*, 471, 537; Fiesole 169; P. della Francesca 197; N. Froment 414; Ghirlandajo 190; Giorgione 327; Hugo van der Goes 374, 375\*; Holbein d. J. 514; Lionardo da Vinci 266\*, 268; Filippino Lippi 186, 187; Fra Filippo Lippi 174; Mantegna 218; Memling 383\*; Michelangelo 275\*; Moroni 348; Perugino 206\*, 207; Piombo 299, 329; Pollajuolo 179; Raffael 288, 289\*, 298\*; A. del Sarto 310; Signorelli 203; Soddonna 313; Tizian 338\*, 339; Uccello 164; Veneziano 165
- Floris, Cornelius 79, 406, 551
- Floris, Frans (Frans de Vriendt) 404
- Flötner (Fletner), Peter 94, 105, 540, 543\*
- Flucht nach Ägypten von Bramantino 317; J. Patinier 400; Tintoretto 350\*
- Flügelaltar von Lukas Cranach 484; van Eyck 360\*, 362\*, 363, 365\*—369\*; Lukas Mosser 428\*, 429; Memling 383; J. Perreal (?) 415; J. van Scorel 404; Rogier van der Weyden 377
- Flügelaltäre der Pacherschule (Bozen, München) 525
- Flügelüren der Münsterorgel zu Basel von Holbein d. J. 506
- Flynt, Paul 557
- Folge der Tugenden von Lukas von Leyden 393
- Foligno, Niccolo da 193
- Fontainebleau, Hirschgalerie 72\*
- Schloß, 66, 67\*
- Fontana, Orazio 358\*
- Fonte Gaja zu Siena 138
- Foppa, Vincenzo 222
- Forlì, Ansuino da 198, 216
- Forlì, Melozzo da (degli Ambrosi) 198, 199\*, 200\*, 201\*, 203, 286
- Forlì, S. Girolamo: Malereien M. da Forlì in der Kapelle Feo 200
- Fornarina von del Piombo (Florenz) 299, 329
- Fornscheider 425
- Foscari, Bronzefigur des Bischofs 150
- Fossano, Ambrogio (Borgognone) 222

- Fouquet, Jean 414\*
- Francavilla, Pietro 264
- Francesca, Piero della (dei Franceschi) 179, 193, 194\* bis 197\*, 198, 201, 204, 206, 217, 219, 227
- Francia, Francesco (Raibolini) 228, 229, 230\*, 231\*, 264, 319
- Francia, Giacomo 231
- Francia, Giulio 231
- Franciabigio (Francesco di Cristofano) 311
- Francke, Meister 427\*, 428
- Francken 404
- Franuccci, Innocenzo da (Imola) 316
- Franke, Paul 114
- Frankfurt a. M., Dom: Backoffen, H., Kreuzigungsgruppe 547
- Holzfachwerkbauten 97
- Samml. Rothschild: Großer Becher mit Amor 556\*; Tafelaufsatz 557
- Städtisches Institut: Baldung 500; Cranach 484; Jan van Eyck 373; Holbein d. Ä. 442; d. J. 514; Meister von Flémalle 379\*; Meister des Tades Mariä 516; Metsys 399\*; Moretto 348; Riemen Schneider 534; Rogier van der Weyden 377
- Städtisches Museum: Grünewald 495
- Franz I., Bildnis von Jean Clouet (Paris) 415\*
- Franz von Assisi 4
- Bildnis von Tizian (Ascoli) 342
- Französische Ordnung 70
- Fraß, Leo (L. F.) 443
- Frauenbildnis von D. Veneziano 165; Giorgione 327; Rogier van der Weyden 378
- Fredenhagensches Zimmer im Kaufhause zu Lübeck 102, 109\*
- Frederiksborg, Schloß 81
- Freiberg, Dom: Kanzel 545; Grabmal des Kurfürsten Moritz 551
- Freiburg i. B., Münster: Baldung, H., Hochaltar 499\*, 500\*; Holbein d. J. 510
- Städtisches Museum: Cranach 485; Grünewald 495; Meister des Hausbuchs 435
- Freilichtmalerei 197
- Fresken von Baldovinetti 177: Gentile und Giovanni Bellini 236; Botticelli 182\*, 183; H. Burgkmair 489; Castagno 163; Correggio 319, 320, 321\*; F. Cossa 227\*; L. Costa 228; Fabriano 231; Gaudenzio Ferrari 317; V. Foppa 222, 224\*; M. da Forlì 198; P. della Francesca 195; F. Francia 230; Gliirlandajo 188; B. Gozzoli 175, 176; Filippino Lippi 186, 187; Fra Filippo Lippi 173, 174; B. Luini 274; A. Mantegna 213, 214\*, 215\*, 216, 218\*; Masaccio 158\*—163\*; Masolino 158; Michelangelo 276 bis 284; Pellegrino 345; Perugino 206, 208; Peruzzi 314; Pinturicchio 209, 210, 212; Pisanello 212, 231; Pollajuolo 179; Pordenone 346; Raffael 289—296; G. Romanino 348; Giulio Romano 305; A. del Sarto 309, 310; Signorelli 201, 203\*, 204\*; Sodoma 312, 313\*; Torbido 316; Uccello 164; G. Vasari 284, 285; P. Veronese 352
- Freudenstadt, Kirche 114
- Friedensaal im Rathause zu Münster 102
- Friedrich der Weise, Bildnis von A. Dürer (Berlin) 436
- Friedrichsbau vom Schlosse zu Heidelberg 106, 107, 111\*
- Fries, Hans 500
- Fries G. della Robbias am Hospital zu Pistoja 129
- Froissarts Chroniken (Breslau) 394
- Froment, Nicolas 414
- Frueauf, Rueland 445\*
- Frühling, Der, von Botticelli 181
- Frührenaissance 17, 19
- Fuggerhaus zu Augsburg 109, 112\*
- Fuggerhof zu Augsburg 95
- Fuggerkapelle bei St. Anna zu Augsburg 86, 88
- Funksches Haus zu Nürnberg, Hof 97\*
- Fürstenaltar Lukas Cranachs d. Ä. (Wörlitz) 484
- Fürstenhaus zu Leipzig 92\*
- Fürstenhof zu Wismar 102, 108\*
- Fußbodenmosaik 41
- Gagini, Antonello 144, 153
- Gagini, Domenico 144, 153
- Gaillon, Schloß 65
- Galatea, Fresko von Raffael (Rom) 297
- Galerie 65
- Gänsemännchenbrunnen von P. Labenwolf (Nürnberg) 541
- Ganymed von Tizian (London) 341\*
- Garbo, Raffaellino del 192
- Garofalo (Benvenuto Tisi da Garofalo) 315
- Gartensaal im Hirschvogelhaus zu Nürnberg 94, 96\*
- Gastmahl des Herodes, Relief von Donatello 122, 123\*
- beim Pharisäer Simon von P. Veronese 354
- zu Emmaus von P. Veronese 354
- im Hause des Levi von P. Veronese 353\*, 354
- Gebet am Ölberg von Giovanni Bellini 238
- Gebetbuch für Etienne Chevalier von J. Fouquet (Chantilly) 414\*
- Maximilians, Randzeichnungen von A. Dürer 469\*, 470
- Geburt Christi, Holzschnitt des 15. Jahrhunderts 423\*; von Baldovinetti 177; Botticelli 184, 185\*; Correggio (Dresden) 323, (Mailand) 319; vom Altar des Hans Multscher (Sterzing) 439\*; vom Wolfgangaltar des M. Pacher (St. Wolfgang) 447\*; von L. de Vargas 421
- Mariä von A. Altdorfer 479, 480\*; Holzschnitt von A. Dürer 460\*; von A. del Sarto 308\*, 309
- der Venus von Botticelli 181
- Geertgen tot Sint Jans 388, 403
- Geißelung Christi, Kupferstich vom Jahre 1446 424\*, 426
- — Relief von Donatello 123
- — von Signorelli 202
- Geizigen, Die beiden, von Quinten Metsys (Windsor) 399
- Geldmann, Der, von B. Dreyer (Lübeck) 550
- Geldwäger, Der, mit seiner Frau, von Quinten Metsys (Paris) 399
- Gelehrter, Bildnis von G. B. Moroni 348; J. van Eyck 370
- Geltenzunftaus zu Basel 109
- Genealogie Christi von L. de Vargas 421
- Genesisbilder von Uccello 164; Michelangelo 280\*, 281\*, 282\*
- Genf, Musée archéologique: Witz, Konrad 429\*, 430
- Genga, Girolamo 314

- Gent, Justus von 198  
 — Kathedrale, Krypta: Grabmal 406  
 — Rathaus 78  
 — Saint Bavo: Altar der Brüder van Eyck 360\*, 362\*, 363, 365\*—369\*
- Genua, Dom: Kapelle S. Giovanni 145; Sansovino, A. 249  
 — Palazzo Cambiaso 60  
 — Palazzo Cataldi-Carrega 60  
 — Palazzo Doria-Tursi 57\*, 61; Vaga, P. del, Dekorationen 305  
 — Gambaro 60  
 — Lercari 60  
 — Spinola 60  
 — Santa Maria di Carignano 40\*, 47  
 — Santa Maria di Castello: Justus d'Allamagna 431  
 — Santo Stefano: Giulio Romano 304  
 — Strada nuova 60  
 — Villa Sauli 56\*, 61
- Georg, Hl., von Donatello 121\*; Mantegna 218; Witz 431  
 — im Drachenkampf von M. Colombe 410; Donatello 122; Lukas von Leyden 392; B. Notke (?) 550  
 — und Antonius von Pisanello 212
- Georgsaltar des Jan Borman (Brüssel) 408
- Georgsflügel am Schlosse zu Dresden 90
- Gerard (Geertgen tot Sint Jans) 388
- Gerechte Richter vom Genter Altar 366\*
- Gerhaert von Leiden, Nicolaus (Nikolaus Lerch) 523, 524
- Gerhard, Hubert 552
- Gerines, Jacques de (Jacop de Coperlagere) 405\*
- Gert van Lon 438
- Gesandten, Die beiden, von H. Holbein d. J. 513
- Gest, H., zu Rom 52\*, 57, 58, 110
- Gewandhaus zu Braunschweig 102
- Gewölbe, Spätgotisches, in Renaissanceformen 95\*
- Gewölbespiegel 276
- Ghiberti, Lorenzo 115, 116\*, 117\*, 118\*, 119, 120, 122, 124, 134, 137, 169, 212
- Ghiberti, Vittorio 117
- Ghini, Simone 150
- Ghirlandajo, Benedetto 191
- Ghirlandajo, David 191
- Ghirlandajo (Domenico Bigordi) 180, 188, 189\*, 190\*, 191\*, 192, 206, 252
- Ghirlandajo, Ridolfo 191
- Giambattista di Jacopo (il Rosso) 417
- Giambono, Micchele 231
- Giampetrino (Giov. Pietro Rizzi) 275
- Gigantensturz von Giulio Romano 305
- Gillingner, Gumpold 443
- Giocondo, Fra 37, 42, 63, 65
- Giorgio, Francesco di 139, 193
- Giorgione (Zorzo da Castelfranco) 241, 246, 325\*, 326\*, 327\*, 328, 329, 333, 335, 336, 346
- Giotto 4, 115, 155, 156, 157, 188, 190, 216, 231
- Giovanni, Bartolommeo di 191
- Giovanni, Benvenuto di 193
- Giovanni, Matteo di 193
- Giovanni di Stefano 139
- Giszze, Georg, Bildnis von H. Holbein d. J. 510\*, 513
- Gittertor vom Rathause zu Danzig 558\*
- Giusti, Giovanni 411
- Giusti (Juste) Antonio 411
- Giustiniani, Lorenzo, von Gentile Bellini 236
- Glasfenster, Bemalte 561
- Glasgemälde, Schweizerisches (Zürich) 563\*
- Glasgow, Museum: Giorgione 327; Meister von Moulins 415
- Glasmalerei, Französische 418
- Glogau, Lukas Cranach d. A., Madonna 485
- Gnesen, Dom: Grabplatte 529
- Gobelin 395
- Godl, Stephan 540
- Godsalve, Sir Thomas, mit seinem Sohn, Bildnis von H. Holbein d. J. (Dresden) 513
- Goes, Hugo van der 374, 375\*
- Golddrucke 483
- Goldschmiedestil 73
- Görlitz, Haus Untermarkt 4, 90  
 — Profanbauten 90  
 — Rathausstreppe 89\*, 90  
 — Schönhof 90
- Goslar, Rathaus: Gemälde 450
- Gossaert (Mabuse), Jan 387 403\*, 515
- Gotha, Galerie: Amberger 490; Meit 406
- Gottesau, Schloß 98, 107
- Göttliche Komödie, Dantes, Illustrationszeichnungen Botticellis 184
- Goujon, Jean 68, 411\*, 412 413\*
- Gozzoli, Benozzo 171, 175, 176\*, 183, 193, 204, 210
- Grabdenkmäler, s. Grabmäler
- Grabkapelle am Dom zu Roeskilde 81  
 — der Medici in S. Lorenzo zu Florenz 46\*, 52  
 — des Kardinals von Portugal in S. Miniato von A. Rossellino 131
- Grablegung Christi von H. Brütgemann 551\*; Donatello 123; Goujon 412; Adam Krafft 531; Mantegna 221\*; Perugino 207; G. Pilon 412; Raffael 288, 289, 290\*; L. Richier 411; Tizian 336; Verrocchio 136\*
- Grabmal Kaiser Maximilians in Innsbruck 537, 539  
 — der Kaiserin Edith in Magdeburg 546  
 — des Ulrich von Gemmingen in Mainz 86\*, 87, 547
- Grabmäler von H. Backoffen 547; Bambaja 144; G. di Bartolo 142; G. de Blackere und Maes 406; Ph. Brandin 551; A. Bregno 151\*; M. Colombe 410; G. Dalmata 150\*; H. Dauer 545; Donatello 122; J. Dubroeuq 406; D. Fancelli 421; Mino da Fiesole 133; Andrea da Florentia 153; C. Floris 551; Goujon 412; Jongelinx 406; P. Krafft 531; Pietro Lombardo 147; Leopardi 148\*, 149; Michelangelo 258\*, 259\*; Michelozzo 126; Piero di Niccolo und Giovanni di Martino 145; Ph. de l'Orme und Bontemps 411; Magister Paulus u. a. 149; Perréal und Colombe 409\*; G. Pilon 412; Pollajuolo 134; G della Porta 262; Jacopo della Quercia 138, 139\*; T. Riemenschneider 532; Ant. Rizzo 146, 147\*; Luca della Robbia 128; G. C. Romano 143, 145\*; A. Rossellino 131, 132\*; B. Rossellino 130; A. Sansovino 249, 250\*; Jac. Sansovino 251; Settignano 130; Gil de Siloe 420; Solari 144, 146\*; Veit Stoß 529; P. Torrigiani 77; Verrocchio 136; P. Vischer d. A. 535, 537, 538\*
- Grabplastik, Spanische 420
- Grabplatte Martins V. von Ghini (Rom) 150  
 — Herzog Ludwigs des Gebarteten (München) 524, 525  
 — Eitel Friedrichs II. von Hohenzollern von P. Vischer d. A. (Hechingen) 537

- Grabplatte des Bischofs Johann IV. von Breslau von P. Vischer d. Ä. 535  
 — Hennebergs von P. Vischer d. Ä. (Römhild) 537  
 Grabstichel 425  
 Grabtafel des Bischofs Johann von Freising (München) 525  
 Graf, Urs 501  
 Granacci, Francesco 191  
 Granada, Capilla real: Fancelli 421  
 — Palast bei der Alhambra 73, 76\*  
 Grande Galerie des Louvre zu Paris 72  
 Grandes heures des Herzogs von Berry zu Chantilly 363  
 Grazien, Die drei, von G. Pilon 412  
 Greifswald, Universität: Heymans, P., Croy-Teppich 562  
 Grien, Hans Baldung 495  
 Gries bei Bozen, Pfarrkirche: Pacher, M., Hochaltar 525  
 Grimmer, Jakob 403  
 Gripsholm, Schloß 82  
 Grisaillefresken Bramantinos (Mailand) 316  
 Grisaillemalerei 418  
 Gröditzburg bei Löwenberg, Portal 88  
 Großgmain, Kirche: Frueauf, 445\*  
 Grottenhof zu München 110  
 Grottesken 63, 210, 296, 544\*  
 Grubenschmelz 418  
 Gründung der vatikanischen Bibliothek von M. da Forlì 198, 199\*  
 Gründungslegende von S. Maria Maggiore von M. Grünewald (Freiburg) 495  
 Grünewald, Matthias 493, 494\*, 495, 496\*—498\*  
 Guadalaxara, Palast del' Infante 73  
 Gubbio, Palast 32  
 — S. Maria Nuova: Nelli, O., 193  
 Guildford, Sir Henry, Bildnis von H. Holbein d. J. (Windsor) 513  
 Güstrow, Dom: Ph. Brandin, Wandgrab 551  
 — Pfarrkirche: Jan Borman, Passionsaltar 408  
 — Schloß 102
- H**  
 Haag, Neue Kirche 81  
 — Rathaus 80  
 Haarlem, Schlachthaus 81\*  
 Hafneri 56  
 Hagenau, Hans von 428  
 Hagenauer, Friedrich 541  
 Halberstadt, Holzfachwerkbauten 97, 99\*  
 — Schulhof, Detail 99\*  
 Hallerscher Altar des M. Wolgemut (Nürnberg) 449  
 Hamburg, Kunsthalle: Meister Francke 427\*, 428  
 Hameln, Holzfachwerkbauten 97  
 — Rattenfängerhaus 101  
 Hämelschenburg, Schloß 102  
 Hamptoncourt, Galerie: Giorgione 327; Holbein d. J. 505\*, 510; Mabuse 403; Mantegna 219, 220  
 Hannover, Provinzialmuseum: Burgkmair 489  
 Hans von Hagenau 428  
 Hans von Heilbronn 522\*, 524  
 Hans von Kulmbach 475  
 Hasselt, Jan van 362  
 Hatfield House, Schloß 78  
 Hattenheim, Kirche: Backoffen, H. 547  
 Hatton-le-Châtel, Richier, L., Reliefs aus der Passion Christi 410  
 Haus Untermarkt 4 zu Görlitz 90  
 — „zum Salm“ zu Mecheln 79  
 — des Ducerceau zu Orléans 70  
 — Franz I. zu Orléans 66  
 — der Agnes Sorel zu Orléans 66  
 — „Zum Ritter“ zu Schaffhausen 95  
 — „Zum weißen Adler“ zu Stein a. Rh. 95, 98\*  
 — von der Linde zu Stockholm 82  
 — Petersens zu Stockholm 82  
 Hautlissearbeit 395  
 Hechingen, Stiftskirche: P. Vischer, Grabplatte 537  
 Heemskerck, Marten van 405  
 Heerberger Altar von B. Zeitblom (Stuttgart) 440\*  
 Heidelberg, Schloß 105, 110\*, 111\*, 551; Cranach 485; Riemenschneider 534  
 Heidenreich, Ulrich 86  
 Heiland, Brustbild von Quinten Metsys (Antwerpen) 399  
 Heilbronn, Bürgerhäuser 94  
 — Kilianskirche 86, 87\*; Hans von Heilbronn, Altar 523  
 — Klosterkirche: Wolgemut, Altar 528  
 — Rathaus 97  
 Hellige Familie von Altdorfer 479; Bramantino 316\*, 317; DossoDossi 315; A. Mantegna 220; Michelangelo 275\*; Franz I. von Raffael 299; (La Perla) von Raffael (?) 299; Signorelli 203; A. Solario 274; Konrad Witz 430  
 Heilige Nacht von Correggio 323; Lukas Cranach d. Ä. 485; Dosso Dossi 315  
 — Sippe von Ammenaltar des Quinten Metsys 398\*; von Geertgen tot S. Jans 388; Meister der hl. Sippen 437; M. Schaffner 491  
 Heiligenberg, Schloß, Großer Saal 103\*  
 Heiligenblutaltar des T. Riemenschneider 531  
 Heiliges Grab in der Marienkirche zu Reutlingen 524  
 Heilsbrunn, Altar 450  
 Heilung eines Besessenen durch die Kreuzreliquie von V. Carpaccio 242  
 — des Blinden von Lukas von Leyden 392  
 — des Lahmen und Erweckung der Tabitha von Masaccio 160\*  
 Heimsuchung Mariä von Ghirlandajo 191; von Penni 304; Pontormo 311; Luca della Robbia 128, 129\*  
 Heinz, Joseph 518  
 Heliodors Vertreibung, Wandbild von Raffael (Rom) 293\*  
 Helmstedt, Universität 114  
 Helsingör, Schloß Kronborg 81  
 Henri-II-Fayencen 419  
 Henri-II-Stil 67  
 Herakles und Kakus von B. Bandinelli (Florenz) 263  
 — und Nessus von A. Pollajuolo (New Haven) 179  
 — und Dejanira, Stich von H. Aldegrevier 517\*  
 Herbst von F. Cossa (Berlin) 227  
 Hering, Loy 542  
 Herkinbaldsteppich 395  
 Herlin, Friedrich 440, 523  
 Herrera, Juan de 73, 76  
 Hersbruck, Kirche: Wolgemut, M., Altar 449  
 Herzog von Croy, Bildnis von Rogier van der Weyden (Antwerpen) 378  
 — Federigo von Montefeltre und Battista Sforza, Doppelbildnis von P. della Francesca (Florenz) 197  
 — von Norfolk, Bildnis von H. Holbein d. J. (Windsor) 514  
 Heymans, Peter 562  
 Hieronymus, hl., von A. Altdorfer 479, 481\*; Leonardo da Vinci 269; L. Lotto 331; A. da Messina 237; J. Patinier 400; Savoldo 346\*;

- Tizian 342\*; P. Torrigiani 421
- Hieronymus und Paulus von Lombardo 146
- Hieronymusaltar von F. Squarione (Padua) 213
- Hildesheim, Knochenhaueramtshaus 97
- Wedekindsches Haus 97
- Himmelfahrt Christi von M. da Forlì 201\*; Correggio 321\*
- Mariä, von Nanni di Banco 120; Pseudo-Basaiti 246; A. Borgognone 224; Correggio 321, 322\*; Ferrari 317; A. del Sarto 311; Tizian 335\*, 336
- Himmlische und irdische Liebe v. H. Baldung (Frankfurt) 500; von Tizian (Rom) 334\*
- Hirschgalerie von Schloß Fontainebleau 72\*
- Hirschvogelhaus zu Nürnberg, Gartensaal 94, 96\*
- Hirsvogel, Augustin 481, 560
- Hochaltar von H. Baldung 499\*, 500\*; A. Berruguete 421; Dancart 419; Ad. Dauer 543; F. Herlin 440, 523; B. Notke 550; M. Pacher 525; Hans Pleydenwurff 448; T. Riemenschneider 533; Hans Schüchlin 438; M. Wolgemut 527\*, 528
- zu Blaubeuren 521\*, 523; Coimbra 420; Kalkar 548
- Hochrenaissance 17
- Hochzeit zu Kana von P. Veronese 354
- Hof der Universität zu Bologna 59
- des Palazzo Scrofa zu Ferrara 27\*
- des Palazzo Gondi zu Florenz 10\*, 28
- im Funkschen Haus zu Nürnberg 97\*
- der Cancellaria zu Rom 15\*, 30
- des Palazzo Venezia zu Rom 13\*
- bei S. Caterina zu Siena 51
- des Alten Schlosses zu Stuttgart 104\*
- des Schlosses Hartenfels bei Torgau 91\*
- des Dogenpalastes zu Venedig 37
- Hofer Altarwerk des M. Wolgemut 449
- Hoffassadedes Palazzo Farnese zu Rom 45\*
- Hofkirche zu München 110
- Hofmann, Nikolaus 98
- Hohemühl, Heinrich von der 562
- Holbein d. Ä. 86, 441\*, 442, 443\*, 448, 474, 493, 502
- Holbein d. J., Hans 13, 86, 88, 500\*—502\*—514\*, 552, 553\*, 561
- Holders, Jan van 548
- Holl, Elias 113
- Holland-House, Schloß 78
- Holzbildnis aus Schloß Neuburg (München) 545\*
- Holzfachwerkbautenzu Braunschweig 97
- zu Frankfurt a. M. 97
- zu Halberstadt 97, 99\*
- zu Hameln 97
- zu Hörter 97
- Holzkanzel des Doms zu Coimbra 419\*, 420
- Holzmobiliar 554\*, 555\*
- Holzschmitt 10, 14, 422, 423
- Holzschmittarbeiten H. Holbeins d. J. 506—509
- Holzschmittpassion, Große, von A. Dürer 454\*
- Kleine, von A. Dürer 463, 465\*
- Holzschnitzerei 41
- Holzschuhler, Hieronymus, von A. Dürer (Berlin) 472
- Horenbout, Gerard 394
- Hospital de Santa Cruz (Findelhaus) zu Toledo 73
- von S. Spirito zu Rom 29
- Hôtel 66
- Hörter, Bürgerhäuser 101
- Holzfachwerkbauten 97
- Huber, Jörg 529
- Huber, Wolf 481, 482\*
- Hueber, Hans 86
- Humanismus 6, 11, 12
- Hylas mit den Nymphen von P. di Cosimo (London) 192
- Imola, Innocenzo (Francucci da) 316
- Impruneta, Kirche: Luca della Robbia, Reliefs 128
- Inghirami, Tommaso, von Raffael (Florenz) 299
- Incoronata zu Lodi 35
- Ingolstadt, Garnisonkirche: H. Dauer 545
- Inkrustation 33
- Innsbruck, Hofkirche: Grabmal Kaiser Maximilians 537, 539
- Intarsia 41, 355, 556
- Io von Correggio (Wien) 323
- Isaia da Pisa 150
- Isenbrant, Adriaen 387
- Isenheimer Altar von Matthias Grünewald (Kolmar) 493, 494\*, 495, 496\*, 497\*
- Isenmann, Kaspar 432
- Jagellonenkapelle am Dom zu Krakau 108
- Jahreszeiten, Die, von Jac. Bassano (Madrid) 351
- Jakobskirche zu Stockholm 82
- Jakobus, Der hl., von Jac. Sansovino (Florenz) 250
- Jamnitzer, Wenzel 557
- Jegher, Derik 548
- Jeremias von Donatello (Florenz) 121, 122\*
- von Michelangelo (Rom) 278\*
- Jerusalemfahrer, Die, von Scovel (Utrecht) 405
- Jever, Schloß 102
- Jodocus (Justus) von Gent 374
- Joest, Jan 390, 515
- Johann von Rheydt, Bildnis von B. Bruyn (Berlin) 516
- Johanna von Aragon von Giulio Romano (Paris) 304
- Johannes Ev. von Donatello 120\*
- auf Patmos von H. Burgkmair 489; Hans von Kuhnzbach 476; Meister E. S. 426; M. Schongauer 433
- der Täufer von Donatello 123, 145; Geertgen tot S. Jans 388; Ghiberti 119; Lionardo da Vinci 273; Bened. da Majano 134; Masolino 158; Michelangelo 254; Hans Memling 381; Penni (Paris) 304; E. Roberti 227; A. del Sarto 311; Tizian 342
- Abschied von seinen Eltern von F. Lippi 179\*
- Johannesaltar von J. Boegel 548; Quinten Metsys 398; Memling 381\*, 382; Veit Stoß (Krakau) 529; Rogier van der Weyden 376
- Jongelincx, Jakob 406
- Joos van der Beke (van Cleve) 515
- Jouvenel des Ursins von J. Fouquet (Paris) 414
- Juanes, Juan de (Vincente Juan Macip) 421
- Judith von Lukas Cranach d. Ä. 486; K. Meit 406
- und Holofernes von Donatello 125
- Jugendleben Mosis von Botticelli (Rom) 182\*, 183
- Julius II., Bildnis von Raffael (Florenz) 298\*
- Jungfrauen, Die klugen und törichten, von M. Schongauer 433
- Jüngstes Gericht von Fra Bartolommeo 306; Jean Cousin 416\*; Fra Angelico da Fie-

- sole 171; F. Floris 404; Hans Memling 381; Michelangelo 283\*; Hugues Samblin 411; Tintoretto 350
- Jupiter und Antiope von Correggio (Paris) 323
- Jurisprudenz von Raffael (Rom) 292
- Justina, Ill., von Moretto 348
- Justus (Jodocus) von Gent 201, 374, 396
- K**abinett 556
- Kaiserbau zu München 110
- Kalkar, Nikolaikirche: Altäre 548\*; Joest, Jan, Malereien an den Altarflügeln 390; Kalksteinreliefs 545
- Kalmar, Schloßbrunnen 82\*
- Kaltnadelarbeiten 463
- Kalvarienberg vom Meister des Hausbuchs (Freiburg) 435
- Kamin nach Entwurf Holbeins d. J. 553\*
- von L. Blondeel im Rathaus zu Brügge 406
- Kampen, Jakob van 81
- Kampf des Faschings und der Fasten von P. Brueghel d. Ä. (Wien) 402
- zwischen Keuschheit und Liebe von Perugino (Paris) 208
- Kanzel im Dom zu Freiberg 545
- Kanzleigebäude, Altes, zu Brügge 79\*
- Kapelle Pirleij zu Bejsce 108
- Pazzi von S. Croce zu Florenz 22
- S. Giovanni im Dom zu Genua 145
- an S. Maria del Popolo zu Rom 50
- des päpstlichen Palastes zu Rom 29
- Zeno in S. Marco zu Venedig 147
- Kapitelsaal am Dom zu Münster 102
- Kapitolplatz zu Rom 52
- Kardinaltugenden von Donatello 122; Raffael 292
- Karscher Altar des H. Multscher (Ulm) 521
- Karl V., Bildnis von Chr. Amberger 490; B. Strigel 491; Tizian 339, 340\*
- Karl VII., Bildnis von J. Fouquet (Paris) 414
- Karlsruhe, Kunsthalle: Baldung 499, 500; Cranach 485; Grünewald 495; Holbein d. J. 502; Patinier 400; Pencz 476
- Kartenspiele vom Meister E. S. 426
- Kartenspieler, Kupferstich vom Meister des Hausbuchs 435\*
- Kartons zu raffaelitischen Teppichen 296
- Kartusche von de Vries 78\*
- Kartuschwerk 85
- Käsewaag zu Alkmar 80
- Kassel, Kgl. Gemäldegalerie: Cranach 486; Dürer 456
- Katharinenaltar Lukas Cranachs d. Ä. (Dresden) 484
- Kathedrale (s. auch Dom) zu Salamanca 73; Toledo 73; Tours 70; Valladolid 76
- Kaufbeuren, Blasinskirche: Apostelzyklus 440
- Keldermans, Rombout 78
- Kenotaph 539
- Key, Lieven de 80\*, 81\*
- Keyzer, Hendrik de 81
- Kiel, Thaulow-Museum: Altar aus Neunkirchen 550
- Kilian, Stecherfamilie 518
- Kilianskirche zu Heilbronn, Turm 86, 87\*
- Kingston Lacy, Giorgione, Urteil Salomos 327
- Kirchenbau 17
- Kirchenfassade des Findelhauses (Hospital de Santa Cruz) zu Toledo 73, 74\*
- Kirchenväter, Die vier, von Dosso Dossi (Dresden) 815
- Kirschenmadonna von Tizian (Wien) 333
- Klage am Kreuze Christi von Lukas Cranach d. Ä. (Berlin) 485
- Kleinmeister 94, 476
- Kleve, Liebfrauenaltar des H. Douwermann 548
- Klöppelspitze 562
- Kloster zu Batalha 76
- zu Belem 76
- Klostergewölbe 20
- Klosterhof der Certosa bei Pavia 19\*, 33
- von S. Maria della Pace zu Rom 45
- Knochenhaueramtshaus zu Hildesheim 97
- Koburger, Anton 449
- Kokosnußbecher von P. Flötner (Augsburg) 540
- Kölderer, Jörg 540
- Kollegium Sa. Cruz zu Valladolid 73
- Kolmar, Martinskirche: Schongauer, M. 430\*, 432
- Museum: Dauer, H. 545; Grünewald 493, 494\*, 495, 496\*, 497\*; Isenmann 432
- Köln, Museum: Bruyn 516\*; Meister des Marienlebens 436; Meister von St. Severin 437; Meister des Thomasaltars 437
- Rathausvorhalle 101, 107\*
- Sammlung Oppenheim: Petrus Cristus 373\*; H. Dauer 545
- Königsberg, Dom: C. Floris, Grabmal Albrechts I. 551
- Königsschloß auf dem Wavel zu Krakau 108
- Konstantinsschlacht, Fresko von Giulio Romano 304
- Konzert, Das, von Giorgione (Florenz) 327
- Ländliches, von Giorgione (Louvre) 327
- Kopenhagen, Börse 81
- Dyvekes-Haus 81
- Trinitatiskirche 81
- Museum: Mantegna, A., Schmerzensmann 220
- Kopf von Adam und Eva von T. Riemenschneider (London) 534, 537\*
- der hl. Katharina aus Correggios Tag (Parma) 323
- der Roxaue von Soddoma (Rom) 312\*
- Körbecke, Johann 438
- Korbhogen 67
- Kraft, Adam, 530, 531\*, 532\*, 533\*
- Krakau, Arkadenhof des Dekanatshauses 108
- Dom, Kreuzkapelle: Veit Stoß 528
- Florianskirche: Veit Stoß 529
- Johanneskapelle: Sues von Kulmbach 476
- Frauenkirche: Veit Stoß, Altar 528
- Jagellonenkapelle am Dom 108
- Königsschloß auf dem Wavel 108
- Marienkirche: Sues von Kulmbach 475\*
- Nationalmuseum: Veit Stoß 528
- Kratzer, Nikolaus, von H. Holbein d. J. (Paris) 513
- Krebs, Konrad 91\*
- Krell, Oswolt, von A. Dürer (München) 456
- Kreubener-Kanne 562\*
- Krug 562\*
- Kreuzabnahme von A. Begerelli 250; C. Engelbrechtsz 390; Fra Angelico da Fiesole 167\*; F. Francia 230; Meister des Marienlebens 436; D. da

- Volterra 284; Sordoma 312; Rogier van der Weyden 376\*
- Kreuzigung Christi von A. Altdorfer 479\*; H. Baldung 499; Jacopo Bellini 235; Bramantino 317; H. Burgkmair 488; Lukas Cranach d. Ä. 484; C. Engelbrechtsz 390; Ferrarari 317; V. Foppa 222; Matthias Grünewald 493, 495; Konrad Laib 444; Lukas von Leyden 391; L. Lotto 331; Masaccio 160, 162\*; Meister von Flémalle 379; A. da Messina 237; Montorfano 222; Perugino 207; H. Pleydenwurff 448; Chr. Schwarz 518; Scorel 405; Signorelli 204; Jac. Tintoretto 350\*
- Petri von Michelangelo 284
- Kreuzigungsgruppen von H. Backoffen 547\*
- Kreuztragung Christi von P. Aertsen 393; Jacopo Bellini 235; Hier. Bosch 389; Pieter Brueghel d. Ä. 402; Hans Holbein d. J. 502; Meister von Meßkirch 478\*; Pinturicchio 212; M. Schongauer 432\*, 433
- Kreuzwunder von B. Beham 476; Carpaccio 242
- Kriegsstube im Rathause zu Lübeck 102
- Kristianstad, Dreifaltigkeitskirche 82
- Kronborg, Schloß 81
- Krönung Mariä von Giov. Bellini 239; Botticelli 183; Burgkmair 487\*, 489; L. Costa 228; C. Crivelli 234; Filippo Lippi 173; Moretto 347\*, 348; A. da Murano 232; von M. Pachters Schnitzaltar zu St. Wolfgang 526\*; von Raffael 304
- Krug, Hans 541
- Krug, Ludwig 541
- Kruzifixus (s. auch Christus am Kreuz) von G. Bellini 239; J. Bellini 235; A. Dürer 460, 461\*; M. Grünewald 493; Hans von Heilbronn 522\*, 524; N. Lerch 523; am Hochaltar der Georgskirche zu Nördlingen 524; von M. Pachter 525
- mit Heiligen von A. Castagno 163; P. Perugino 207\*; H. Schäußelein 473\*, 475
- Kupferschläger 558
- Kupferstich 10, 14, 422, 425
- Kupferstichpassion Dürers 463, 465\*
- Kuppel von St. Peter zu Rom, Durchschnitt und Aufriß 38\*
- Kurfürstenfiguren des Jörg Syrlin am Rathaus zu Ulm 522
- Labenwolf, Georg 541
- Labenwolf, Pankraz 541
- Laib, Konrad 444
- Lais Corinthiaca von H. Holbein d. J. (Basel) 510
- Landauer, Berthold (Meister des Imhofschen Altars) 448
- Ländliches Konzert von Giorgione (Louvre) 327
- Landschaft mit Viehtrieb von P. Brueghel d. Ä. (Wien) 401\*
- Landschaftsmalerei 155
- Landshut, Burg Trausnitz 110
- St. Martin: Chr. Schwarz, Kreuzigung 518
- Schloß 109
- Landsknechte, Drei, von A. Dürer 452
- Lanziani, Polidoro 343
- Lathem, Lievin van 394
- Laterne 21
- Lauben 95
- Laubwerkornament der deutschen Frührenaissance 83\*
- Laurana, Francesco di 153\*, 409
- Laurana, Luciano da 31, 32, 153, 286
- Lautensack, Hans Sebald 481
- Le Mans, Notre-Dame: G. Pilon, Madonna 412\*
- Léau, St. Léonard: C. Floris, Tabernakel 406
- Lebensalter, Die drei, von Tizian (London) 336
- Leda von Correggio (Berlin) 323
- Leeuw, s. Léau
- Legende des hl. Markus von Jac. Tintoretto (Venedig, Mailand) 349\*
- der hl. Ursula von V. Carpaccio (Venedig) 242\*, 243\*
- des hl. Wolfgang von M. Pachter (München) 447, 448\*
- Legnano, San Magno 35
- Leichnam Christi von A. Mantegna (Mailand) 218
- Leiden, Rathaus, Mittelteil 80\*
- Leipzig, Fürstenhaus 92\*
- Städt. Museum: Meister Francke 428
- Rathaus (altes) 92
- Lemgo, Rathaus 100\*
- Lemoiturier, Antoine 405
- Lenher, Hans 557
- Leo X., Bildnis von Raffael (Florenz) 298, 299\*
- Leonhard, Hl. (Nürnberg) 525
- Leoni, Pompeo 263
- Leone 263
- Leopardi, Alessandro 55, 137, 149\*
- Lerch, Nikolaus (Niclaus Gerhaert von Leiden) 523
- Leroux, Roland 410
- Lescot, Pierre 67, 68, 411
- Lettner von J. Dubroeuq (Mons) 406
- Len, Hans 501
- Leuchterengel von Niccolo dall'Arca (Bologna) 141, 143\*; Michelangelo 254; Bened. da Majano 134
- Leyden, Lukas Jakobsz von 390, 391\*, 392\*, 393, 423
- Leyden, Museum: Engelbrechtsz 390
- Libri, Girolamo dai 222
- Liebenstein, Schloßkapelle 114
- Liebfrauenaltar des H. Douwer-mann (Kleve) 548
- Liegnitz, Profanbauten 90
- Lievin van Lathem 394
- Limburg, Paul von 363
- Limoges, Emailmalerei 417\*, 418
- Limousin, Léonare 418
- Linz a. D., Kirche: Meister des Marienlebens, Altar 436
- Lionardo da Vinci 11, 32, 42, 134, 163, 180, 192, 222, 248, 249\*, 264, 265\*—269\*, 270, 271\*, 272\*, 273, 274, 275, 318, 319, 328
- Lippi, Filippino 159, 161, 180, 186, 187\*, 188, 191, 192, 208
- Lippi, Fra Filippo 171\*, 172\*, 173\*, 174\*, 175\*, 176, 177, 180, 181, 184, 186, 192, 212
- Lissabon, Ayuda-Schloß: Hier. Bosch 389, 390\*
- Kloster Belem 76
- Schloß: Holbein d. Ä., Brunnen des Lebens 443
- Liverpool, Incehall: Jan van Eyck, Madonna 370
- Locarno, S. Maria del Sasso: Bramantino 317
- Lochner, Stephan 426
- Lodi, Santa Incoronata 35
- Borgognone, Gemälde 224\*
- Loedewic 548
- Loggetta zu Venedig 55
- Loggia del Consiglio zu Verona 26\*, 37; Padua 37
- der Cappellas imparfeitas zu Batalha 76
- im Palazzo del Tè zu Mantua 43\*



- Loggien des Vatikans zu Rom 63
- Logis 65
- Lombard, Lambert 404
- Lombardi, Alfonso 250
- Lombardi, Antonio 146, 147, 149
- Lombardi, Pietro 36
- Lombardo (Pietro Solari) 146
- Lombardo, Tullio 55
- London, Bridgewater Gallery (Lord Ellesmere): Raffael 288; Tizian 336
- British Museum: J. Bellini 235; Holbein d. J. 509\*, 512
- Lambeth House: Holbein d. J. 513
- Nationalgalerie: Baldung 499, 500; Bellini 238, 240, 241\*; Boltraffio 274; Botticelli 183, 184, 185\*; Correggio 323; P. di Cosimo 192; Crivelli 234\*; David 386; Jan van Eyck 370, 371\*, 372; V. Foppa 222; M. da Forlì 198; P. della Francesca 196\*, 197; Holbein d. J. 513; Filippino Lippi 186; Mantegna 220; Marmion 414; Memling 383; A. da Messina 237; Moretto 348; Moroni 348\*; Pesellino 177; Pisanello 212; Piombo 329; Pollajuolo 178\*, 179; Preda 269\*; Solario 274; Tizian 336, 338, 341\*; Uccello 164, 167\*; Veronese 354
- Sammlung Ashburnham: Mantegna, A. 218
- Sammlung Benson: Correggio 319; Piero di Cosimo 192
- Sammlung Mond: Raffael 286
- Sammlung Robinson: Raffael (? Penni) 299
- South Kensington Museum: Andreoli 359\*; Faenza-Schüssel 358\*; Donatello 123; Raffael 296; Riemschneider 534, 537\*
- Westminsterabteikirche: Grabmal Heinrichs VII. 77
- Longford Castle, Schloß 78
- Holbein d. J., 510
- Longhena, Bald. 55
- Longleat House, Schloß 77
- Loredan, Leonardo, von Giovanni Bellini (London) 240, 241\*
- Lorenzetti 193
- Lorenzo, Florenzo di 204, 210
- Loreto (Loretto), Dom (Wallfahrtskirche): Casa Santa 249; Signorelli 201; M. da Forlì 199, 200\*
- Lori, Francesco (della Lora) 108
- Lot und seine Töchter von Lukas von Leyden 393
- Lotter, Hieronymus 92
- Lotto, Lorenzo 330\*, 331\*
- Louvre zu Paris (Bau) 67, 68, 69\*
- Lovere, Sammlung Tadini: Bellini, J., Madonna 235
- Löwen, Peterskirche: Dirk Bouts, Abendmahl 383; Martyrium des hl. Erasmus 383
- Löwenberg, Gröditzburg 88
- Rathaus 90
- Lübeck, Bürgerhäuser 101
- Kaufhaus: Fredenagisches Zimmer 102, 109\*
- Marienkirche: Antwerpener Schnitzaltar 407\*; B. Dreyer 550; H. Memling 382
- Museum: Rode, H., Lukasaltar 550
- Rathaus: Kriegsstube 102
- Lucca, Dom: Fra Bartolommeo 307; Civitale 140; Ghirlandajo 190; Quercia 138, 139\*
- Galerie: Fra Bartolommeo 307
- Luciano, Sebastiano (del Piombo) 329
- Lucretia von Cranach d. Ä. 486; Dürer 471
- Lugano, Kathedrale: Marmorornament 32\*
- S. Maria degli Angeli: Luini, B., Wandbilder 274
- Luini, Bernardino 274
- Lukasaltar von J. Mabuse 403
- A. Mantegna 214; H. Rode 550; Rogier van der Weyden 377
- Lurago, Rocco 61
- Lüsterverzierung 358
- Lusthaus, Das ehemalige, zu Stuttgart 95\*, 99, 105\*
- Lustschloß Stern zu Prag 109
- Lützelburger, Hans 507
- Mabuse (Gossaert), Jan 403\*, 484
- Macchiavelli, Niccolo 42
- Machuca, Pedro 73
- Macip, Vincente Juan (Juanes, Juan de) 421
- Madonna (Kirche) di San Biagio zu Montepulciano 11\*, 27, 28
- dell' Umiltà zu Pistoja 28
- delle Carceri zu Prato 27
- di Campagna zu Verona 53
- Madonna (Darstellung) Alba 288; degli Alberetti 238\*; Ansidei 287; delle Arpie 310; del Baldacchino 288; mit dem Basrelief 273; del Belvedere 193; des Bürgermeisters Meyer 507\*; dei Candelabri 299; della Candeletta 234; Canigiani 288; del Cardellino 289\*; Colonna 288; Connestabile 288; mit dem Diadem 299; del Divino Amore 299; mit dem Fische 301\*; di Foligno 300\*; des hl. Franciscus 319\*; des hl. Georg 323; del Granduca 288\*; im Grünen 288; dell' Impannata 299; mit den beiden Johannes 183; mit dem Kuchen 485; Litta 273; von Lucca 373; des Kanonikus van der Pale 373; der Familie Pesaro 337\*; des Kanzlers Rolin 372\*; del Sacco 310; della Scarpa 149; della Sedia 288; Sistina 300\*; von Solothurn 510; mit dem Stieglitz 289\*; vor den Tannen 484; Tempi 288; an der Treppe 254; della Vittoria 220; mit dem Vogel 459\*; mit der Wage 273; mit dem Waschbecken 304\*
- Madonna (Darstellung) das Kind anbetend von Baldovinetti 177\*; Francia 231\*; Filippo Lippi 172\*, 174
- mit dem Kinde von G. Bellini 233\*; J. Bellini 235; H. Burgkmair 489; Correggio 323; Cranach 484, 485; Dürer 454, 459\*; Jan van Eyck 373; G. Ferrari 317\*; Holbein d. Ä. 442; Filippo Lippi 175\*; Mantegna 218, 220; Memling 383; Metsys 399; Preda 273; Raffael 288\*, 289\*; 299; Giulio Romano 304\*; Cesare da Sesto 274\*; Squarcione 213; Verrocchio 180
- am Fenster von B. Beham 477
- in der Felsgrotte von Lionardo 268\*, 269\*
- im Blumenhag vom Meister E. S. 426
- in der Rosenlaube von Botticelli 181; Francia 231\*; Grünewald 495; Lotto 331; Luini 275\*; Schongauer 430\*
- unter Tannen von Filippo Lippi 172\*; Cranach 484
- della Misericordia von Fra Bartolommeo 307; P. della Francesca 195; Holbein d. J. 510
- Rosenkränze austeilend von Dürer 460

- Madonna (Darstellung) mit  
Stiftern von Jan van Eyck  
370, 372\*, 373; P. della  
Francesca 198; Holbein d. J.  
507\*; Lukas v. Leyden 392\*;  
Mantegna 220; Memling 381;  
Preda 225\*; Tizian 337\*
- mit den Kirchenvätern von  
Moretto 348; A. da Murano  
232\*
- thronend von Correggio 319\*,  
323; Cossa 227, 228; Crivelli  
234; Dürer 460; Fiesole 168;  
Meister des Todes Mariä  
515\*; A. del Sarto 310;  
Tura 226\*
- mit Engeln von Dürer 452;  
V. Foppa 222; Lukas von  
Leyden 392; Mabuse 403;  
Mantegna 219\*; 220; Mem-  
ling 383\*; A. Vivarini 238
- mit Joseph von A. del Sarto  
310
- mit Heiligen von Fra Bar-  
tolommeo 306\*; G. Bellini  
239; Botticelli 183; Cima  
da Conegliano 244, 245\*;  
Correggio 319\*, 323; Cossa  
227, 228; G. David 386;  
P. della Francesca 198; F.  
Francia 229, 230; Ghirlan-  
dajo 190; Holbein d. J. 502;  
Filippino Lippi 186; Lotto  
330; Mantegna 220; Mont-  
tagna 223\*; Perugino 206\*,  
207; A. del Sarto 311; A.  
Vivarini 237; Rogier v. d.  
Weyden 377
- in Wolken von Correggio  
319; Raffael 300\*
- in der Glorie von Fra Barto-  
lommeo 307
- Madonnenkirche zu Busto Ar-  
sizio 35
- zu Saronno 35
- Madonnenrelief von Michel-  
angelo 254, 255; Verrocchio  
136; Andrea della Robbia  
130\*; Luca della Robbia  
128\*, 130\*; H. Dauer 544
- Madonnenstatue aus Blüten-  
burg 525\*; von P. Lombardo  
149; B. da Majano 133\*;  
Michelangelo 255, 262; G.  
Pilon 412; Riemenschneider  
532, 534, 535\*; in Nürnberg  
530\*; von A. Krafft 531
- Madonnenondo von Filippo  
Lippi 175\*; Botticelli 183\*;  
Signorelli 203
- Madrid, Prado: Bassano 351;  
Correggio 323; Dürer 455\*,  
460, 462\*, 472; Mantegna  
218; Meister von Flémalle  
379; Memling 381; Patinier  
400\*; Penni 304; Raffael  
299, 300, 301\*; Tizian 338,  
339, 340\*, 341, 342, 343;  
Veronese 354; Rogier van  
der Weyden 377
- Madrid, Schloß: Niederlän-  
dische Teppiche 395, 397\*
- Maes, Tydeman 406
- Magdalena von Crivelli 233\*;  
Lukas von Leyden 392\*;  
Scorel 405; am Fuße des  
Kreuzes von Signorelli 204;  
Perugino 207\*
- und Walpurgis von T. Rie-  
menschnneider 534
- Magdalenenaltar des Lukas  
Moser 428\*, 429
- Magdeburg, Dom: Grabmal der  
Kaiserin Editha 546; P. Vis-  
cher d. Ä., Grabmal des  
Erzbischofs Ernst 535, 538\*
- Magnificat von Botticelli 183\*,  
184
- Mahl des reichen Mannes von  
P. Veronese 345
- Maidbrunn, Kirche: Riem-  
schneider, Beweinung 533,  
536\*
- Mailand, Ambrosiana: Bra-  
mantino 317; Lionardo da  
Vinci 272; Luini 274
- Brera: Gentile Bellini 236,  
237\*; Borgognone 224; Bra-  
mante 225; Bramantino  
316\*, 317; Crivelli 234;  
Dosi 315; Ferrari 317\*;  
Foppa 222, 224\*; P. della  
Francesca 198; Luini 274,  
275\*; Mantegna 214, 218,  
219\*, 220; Montagna 222,  
223\*; Preda 224, 225\*; Raf-  
fael 286, 287\*; Roberti 227;  
C. da Sesto 274\*; Signorelli  
202; Solario 274; Tintoretto  
349\*; Tizian 342\*; Veronese  
354
- Castello Sforzesco: Bra-  
mante, Gemälde 225
- Dom: C. Solari, Adam und  
Eva 144
- Erzbischöflicher Palast 59
- Galleria Crespi: Correggio,  
Geburt Christi 319
- Museo Archeologico: Bam-  
baja, Grabmal Gaston de  
Foix 144
- Museum Poldi-Pezzoli: Bol-  
traffio, Madonna 274; Sola-  
rio 274; Domenico Vene-  
ziano 165
- Ospedale maggiore 32
- Palazzo Borromeo: Pintu-  
ricchio, Kreuztragung 212
- Sammlung Nosedà: V. Fop-  
pa, Madonna mit Engeln 222
- Mailand Sammlung Trivulzio:  
Bramantino 316; Mantegna  
220
- San Fedele 59
- San Lorenzo 35
- San Maurizio: B. Luini,  
Fresken 274
- Sant' Eustorgio, Portinari-  
kapelle 18\*, 32
- Santa Maria delle Grazie  
22\*, 33, 35; Bramantino 316;  
Ferrari 317; Lionardo da  
Vinci 270, 271\*; Montor-  
fano 222
- Santa Maria presso San  
Satiro 21\*, 33
- Mailänder Schule 275
- Mainardi, Bastiano 191
- Mainz, Dom: Backoffen 547;  
Grabdenkmäler 546; Grab-  
mal Gemmingen 86\*, 87;  
Thomasgruppe 547
- Museum: Meister des Haus-  
buchs 435
- Kurfürstliches Schloß 108
- Maitre des Bourbons (Meister  
von Moulins) 414
- Majano, Benedetto da 133\*,  
141, 153, 355
- Majano, Giuliano da 31, 355
- Majolika 357
- Malere-mail 418
- Malouel, Jean 362
- Mann, mit dem Palmenzweig  
von Tizian 343
- mit dem Pfeil von Rogier  
van der Weyden 378
- mit den Handschuhen von  
Tizian 338
- mit den Nelken von Jan  
van Eyck 370\*, 371
- mit der Brille von Quinten  
Metsys 399\*
- vor einem flammenden Bek-  
ken von Moroni 348
- Manoir 66
- Mansueti, Giovanni 242
- Mantegazza, Antonio 143
- Mantegazza, Cristoforo 143
- Mantegna, Andrea 213, 214\*,  
215\*, 216, 217\*, 218\*, 219\*,  
220, 221, 222, 228, 235, 246,  
289, 319, 321, 453
- Mantegna, Francesco 221
- Mantegna, Ludovico 221
- Mantua, Castello di Corte:  
Mantegna 217\*, 218\*
- Frührenaissancebauten 37
- Palazzo del Tè: 43\*, 51
- — Giulio Romano 305
- San Andrea 9\*, 26, 58
- San Benedetto 51
- Manuel, Nikolaus Aleman 501
- Mannalese von Dirk Bouts  
(München) 383

- Manutius, Aldus 336  
 Marcanton 276  
 Marconi, Rocco 329  
 Marescalco (Giovanni Buonconsiglio) 222  
 Maria von Regensburg von A. Altdorfer 480  
 — von Einsiedeln, Kupferstich vom Meister E. S. 426  
 Marienaltar von Douwermann 548; Filippino Lippi 186; Montagna 222; Riemen-schneider 531, 534\*; V. Stoß 528  
 Marienkirche zu Wolfenbüttel Pfeilerkapitell 114\*  
 Marini, Giovanni 109  
 Marinus von Roymerswale 400  
 Mark-Aurel-Statue zu Rom 52  
 Marktbauer, Der, Kupferstich von Martin Schongauer 431\*  
 Markus, Hl., v. Tizian (Venedig) 333  
 Marmion, Simon 414  
 Marmordavid von Donatello (Florenz) 121  
 Marmorkanzeln von Donatello 123; Benedetto da Majano 133  
 Marmormadonna Michelangelos (Brügge) 255  
 Marmorornament an der Kathedrale zu Lugano 32\*  
 Marmorschranken in der Sixtinischen Kapelle zu Rom 152  
 Mars und Neptun von Jac. Sansovino (Venedig) 251  
 — und Venus von Lukas von Leyden 393  
 Märter der hl. Agatha von Piombo 329  
 — der Heiligen Comas und Damian von Fiesole 170\*  
 — der hl. Dorothea von Baldung 499  
 — des hl. Hippolyt von Bouts 384  
 — des hl. Jakobus von Mantegna 215\*  
 — des hl. Laurentius von Tizian (Venedig) 342  
 — der Heiligen Placidus und Flavia von Correggio 323  
 — des hl. Sebastian von Baldung 499; Holbein d. Ä. 444\*; Foppa 224\*; Pollajuolo 178\*; vom Peringsdörferschen Altar 451\*  
 Martin von Urach 524  
 Martino, Giovanni di 145  
 Martino, Pietro di 31  
 Martino da Udine (Pellegrino da San Daniele) 345  
 Martino, Simone di 193  
 Martyrium s. Marter  
 Masaccio (Tommaso di Ser Giovanni) 157, 158\*—163\*, 164, 171, 173, 176, 186, 188, 190, 369  
 Masè, Villa Giacomelli: Veronese, P., Gemälde 355  
 Masolino (Tommaso di Cristoforo Fini) 157\*, 158, 212  
 Massys (Metsys) Quinten 397  
 Matthäus von Ghiberti 119; Michelangelo 255  
 Mauresko 541  
 Maximilian I. und seine Familie von B. Strigel (Wien) 492\*  
 Maximilian I. von Dürer 470; von Lukas von Leyden 392  
 Maximiliansgrab in Innsbruck 551  
 Mazzola, Francesco (Parmegianino) 324  
 Mazzoni, Guido 141, 143\*, 250  
 Mecheln, Haus zum Salm 79  
 — Palast der Margarete von Parma 78  
 Meckenheim, Israel van 426\*, 427  
 Medaillen, italienische 142\*, 263  
 — deutsche 540, 541, 543\*  
 Medaillon des Pfalzgrafen Philipp von H. Dauer 545  
 Mediceergräber Michelangelos 258\*, 259\*, 260  
 Medici, Cosimo 7, 19, 23  
 Medici, Cosimo I., Herzog 263, 264  
 Medici, Lorenzo Magnifico 19  
 Meißen, Dom: Cranach 485, 487  
 Meister J. A. 427  
 — des Amsterdamer Kabinetts 434  
 — des Bamberger Altars 448  
 — des Bartholomäusaltars (Meister des Thomasaltars) 437\*, 515  
 — J. B. (Jörg Benz) 476  
 — Berthold 434, 448  
 — des Carrandschen Triptychons 176  
 — des Creglinger Altars 532  
 — des Donaustils 480  
 — des hl. Erasmus 426  
 — R. F. 449  
 — von Flémalle 378, 379\*, 431  
 — Francke 427\*, 428  
 — von Frankfurt 517  
 — der weiblichen Halbfiguren 415  
 — des Hausbuchs 434, 435\* 493  
 — des Imhofschen Altars (Berthold Landauer) 448  
 — der Liebesgärten 426  
 Meister von Liesborn 438  
 — der Lyversbergschen Passion 436  
 — des Marienlebens 436\*  
 — von Meßkirch 478\*  
 — von Moulins (Maître des Bourbons) 414, 415  
 — der Passionsfolge 434\*  
 — des Peringsdörferschen Altars 449  
 — E. S. 424\*, 426, 432  
 — W. S. 478  
 — von St. Severin 437  
 — der hl. Sippen 437, 515  
 — der Spielkarten 426, 432  
 — des Todes Mariä 515\*, 516  
 — des Tucherschen Altars (H. Peurl 448)  
 — der Verherrlichung Mariä 436  
 — P. P. W. 435  
 — des Wolfgangsaltars 448  
 — von Zwolle 391  
 Meisterblätter Dürers 464, 466\*, 467\*  
 Meit, Konrad 406, 546\*  
 Melancholie, Kupferstich von A. Dürer 464, 467\*  
 Meldolla, Andrea (Schivavone) 343  
 Meleto 286  
 Mellini, Pietro, Porträtbüste von B. da Majano 134  
 Melozzo 219, 321  
 Melzi, Francesco 274  
 Memling, Hans 379, 380\* bis 383\*, 394  
 Merkur von G. da Bologna (Florenz) 264  
 Messe von Bolsena, Wandbild von Raffael (Rom) 294  
 Messina, Antonello da 237, 238\*  
 Meßornat, Burgundisch. (Wien) 395  
 Metsys, Cornelis 400  
 Metsys, Jan 400  
 Metsys (Massys) Quinten 397, 398\*, 399\*, 400, 484, 515, 516  
 Mezzarotta, Kardinal, Bildnis von Mantegna (Berlin) 218  
 Michael, Hl., von Giulio Romano 304; Schongauer 433  
 Michelangelo, Buonarroti 11, 13, 29, 37\*, 46, 47, 52, 58, 117, 138, 159, 193, 203, 206, 248, 251, 252, 253\*, 254, 255, 256\*, 257\*, 258\*, 259\*, 260, 261\*, 262, 264, 275\*, 276, 277\*, 278\*, 318, 329  
 Michelozzo di Bartolommeo 23, 24, 32, 121, 123, 126, 142, 153  
 Middelburger Altar von Rogier van der Weyden (Berlin) 377

- Milano, Ambrogio d'Antonio da 144  
 Milano, Pietro da 153  
 Mitlemädchen von Lukas von Leyden 391\*, 392  
 Millefioriglas 357  
 Miniaturen, Französische 412  
 — Niederländische 394  
 — aus dem Breviarium Grimani (Venedig) 395\*  
 Mino da Fiesole 133, 150, 151  
 Mino del Reame 150  
 Miraflores, Kartause: Siloe, 420  
 Mocetto, Girolamo 220, 246  
 Modelbücher 562  
 Modena, Nicoletto da 220  
 Modena, Pellegrino da 305  
 Modena, Nationalgalerie: Dossi 315  
 — San Domenico: Begarelli 250  
 — San Francesco: Begarelli 250  
 — San Giovanni Decollato: Mazzoni 141, 143\*  
 — San Pietro: Begarelli, A., 250  
 Moderno 140, 142\*  
 Mohammed II., Bildnis von Gentile Bellini (Venedig) 236\*  
 Molenaer, Cornelis 403  
 Monaco, Lorenzo 155\*, 156, 157, 168, 173  
 Monalisa von Lionardo da Vinci (Paris) 272\*  
 Mons, St. Waltrud: Dubroeuq, Lettner 406  
 Montagna, Bartolommeo 222, 223\*  
 Montagna, Benedetto 222, 244, 246  
 Montefalco, Fresken B. Gozzolis 175  
 Montefeltre, Federigo da, von Piero della Francesca 197\*  
 Montfort, Graf, Bildnis von B. Strigel 491  
 Montelupo, Raffaelo da 262  
 Monte Oliveto, Soddoma, Fresken 312  
 Montepulciano, Madonna di S. Biagio 11\*, 27, 28  
 Montepulciano, Dom: Grabmal Aragazzi 126  
 Montoliveto Maggiore, Signorelli 201  
 Montorfano, Giovanni Donato da 222  
 Montorio, S. Pietro, Cortile 73  
 Montorsoli, Giov. Angelo 262  
 Mont Ventoux bei Avignon 3  
 Mor, Anton 405  
 Morales, Luis 421, 422\*  
 Morando, Paolo (Cavazzola) 316  
 Morel, Jacques 405  
 Moretto (Alessandro Bonvicino) 347\* 348  
 Moro, Ludovico 32  
 Morone, Domenico 222  
 Morone, Francesco 316  
 Moroni, Giov. Battista 348\*  
 Moser, Lukas 428, 429, 438, 523  
 Moses von Michelangelo (Rom) 256, 257\*  
 Mostaert, Gillis 403  
 Mostaert, Jan (Adriaen Isenbrant?) 387  
 Moulins, Kathedrale: Perréal (?) J., Flügelaltar 415  
 Mülhausen, Rathaus 95  
 Multscher, Hans 438, 439\*, 519\*: 521  
 München, Antiquarium 110  
 — Frauenkirche: Grabmäler 524\*, 525  
 — Grottenhof 110  
 — Hofkirche 110  
 — Nationalmuseum: Bamberger Altar 448; Grabplatte Herzog Ludwigs des Gebarteten 524; Holzdecke aus Jever 102; Holzbildnis aus Schloß Neuburg 545\*; Meit 406; Pacherschule 525; Riemenschneider 534  
 — Alte Pinakothek: Altdorfer 479; Baldung 500; Beham 477; Bouts 383, 384, 385\*; Burgkmair 489; Dürer 456\*, 460, 470.\* 471\*, 472; Francia 230, 231\*; Grünwald 495, 498\*; Holbein d. A. 442, 443, 444\*; Holbein d. J. 513; Lukas von Leyden 392\*; Fra Filippo Lippi 171\*, 173; Lotto 330; Mabuse 403\*; Meister des Bartholomäusaltars 437\*; Meister des Marienlebens 436\*; Memling 381, 382; Metsys 399; Pacher 447, 448\*; Perugino 207, 208; Pleydenwurff 448; Raffael 288; Schaffner 490, 491\*; Schwarz 518; Strigel 491\*; Tizian 338, 342, 343\*; Rogier van der Weyden 377, 378\*; Wolgemut 449  
 — St. Michael: Schwarz, Chr., Engelsturz 518  
 — Universitätssammlung: Grünwald 493  
 Münnersstadt, Pfarrkirche: Riemenschneider, Hochaltar 533  
 Münster, Dom: Kapitelsaal 102  
 — Rathaus, Friedenssaal 102  
 — Stadtweinhaus 102  
 Münzer, Sebastian, Bildnis von Chr. Amberger (Berlin) 490  
 Münzturm zu Amsterdam 81  
 Murano, S. Pietro Martire: Bellini 239; Pseudo-Basaiti 246  
 Musenhof, Der, der Isabella d'Este von L. Costa (Paris) 228, 229\*  
 Musi, Agostino (Veneziano) 305  
 „Musik“ von M. da Forlì 198  
 Musik und Weisheit von Hans Baldung (Nürnberg) 500  
 Musikanten von Lukas von Leyden 392  
 Nancy, Bischöflicher Palast 66  
 Nann. di Banco 119\*, 120  
 Nantes, Kathedrale: Grabmal von Perréal und Colombe 409\*  
 Navagero 336  
 Navarrete, Juan Fernandez 422  
 Neapel, Montoliveto: Bened. da Majano 153; Rossellino 133  
 — Museo Nazionale: G. Bellini 240; Brueghel 402\*; Correggio 323; Mantegna 214; Onyxgefäß 357\*; Penni (?) Raffael) 299; Tizian 339\*, 340\*, 341\*; Witz 430  
 — Palazzo Gravina 31  
 — Porta Capuana 31  
 — Santa Monaca: A. da Florentia 153  
 — Sant' Angelo a Nilo: Michelozzo, Grabmal 153  
 — Triumphbogen Alfons' I. 30, 153  
 Negker, Jost de 490  
 Nelli, Ottaviano 193  
 Neptun und Mars von Jac. Sansovino (Venedig) 251  
 — und Amphitrite von J. Mabuse (Berlin) 403  
 Neptunbrunnen zu Bologna von G. da Bologna 263\*, 264  
 Nepveu, Pierre (Trinqueau) 66  
 Neuburg a. D., Schloß 98  
 Neuchâtel, Nikolaus 404  
 Neustadt a. d. Orla, Johanneskirche: Cranach 485  
 New Haven, Sammlung Jarves: Pollajuolo, Herakles und Nessus 179  
 Niccolo da Urbino 358  
 Niccolo dall' Arca (von Bari) 141, 143\*  
 Niccolo d' Arezzo 142  
 Niccolp da Tolentino, Reiterfigur von Castagno (Florenz) 163, 166\*

- Niccolo von Bari (dall' Arca) 141, 143\*
- Niccolo, Piero di 145
- Niello 355
- Noahs Weinlese, Fresko von B. Gozzoli (Pisa) 176\*
- Noli me tangere von Correggio 323; Holbein d. J. 505\*, 510; Tizian 336
- Nördlingen, Georgskirche: Kreuzfixus 524
- Stadtgalerie: Herlin 440
- Notke, Bernt 550
- Novara, S. Gaudenzio 59
- Novellenbild 328
- Nürnberg, Ägidienkirche: Kraft 531; Vischer 538
- Besitz des Freiherrn von Scheurl: Cranach 484
- Frauenkirche: Kraft 531
- Gänsemännchenbrunnen v. P. Labenwolf 541
- Germanisches Museum: Altdorfer 479; Baldung 500; Betende Madonna 530\*; Burgkmair 489; Cranach 484; Holbein d. Ä. 442; Meister von Moulins 415; Pacherschule 525; Peringsdörflescher Altar 449, 451\*; Pleydenwurff 448, 449\*; Riemen-schneider 534; Schaffner 491; Schüftelein 473\*, 475; Stoß 528\*, 529\*, Hans Vischer 538; Wolgemut 528; Zeitblom 440
- Giebel von einem Hause 94\*
- Haus „Zum gläsernen Himmel“: Kraft 531
- Hirschvogelhaus, Gartensaal 94, 96\*
- Hof im Funkschen Haus 97\*
- Holzschuherkapelle: Kraft 531
- Jakobskirche: Pietà 530; Stoß 530
- Hallersche Kreuzkapelle: Wolgemut 449, 528
- Lorenzkirche: Kraft 530, 531\*, Stoß 529\*
- Pellerhaus 94
- Rathaus 113\*, 114
- Sebalduskirche: Hans von Kulmbach 561; Kraft 530; Maximiliansfenster 561; Stoß 530; Vischer 535—537, 539\*, 540\*, 541\*
- Stadtwage: Kraft, Ad., Relief 531, 532\*
- Die sieben Stationen von A. Kraft 531, 533\*
- Tucherhaus 94
- Tugendbrunnen B. Wurzelbauers 542
- Obbergen, Anthonius van 100
- Oberstadion, Kirche: Syrlin d. J. Chorgestühl 522
- Obervellach, Kirche: Scorel, Flügelaltar 404
- Oberwesel, Ottensteinepitaph 547
- Ofenindustrie 560
- Ofenkachel 559\*
- Offenbach, Schloß Isenburg 98
- Offenbarung Johannes, Holzschnittfolge von A. Dürer 454
- Offenburg, Dorothea, als Laïs Corinthiaca und als Venus von Holbein d. J. (Basel) 510
- Oggionno, Marco d' 274
- Oiron-Fayencen 419
- Ölberg der Kirche in Eltville 547
- Olivel de Gand 420
- Ölmalerei 10, 364
- Onyxgefäß (Neapel) 357\*
- Oostanen, Jacob Cornelisz 393
- Opfer Abrahams, von Brunelleschi 116\*; Ghiberti 116\*
- zu Lystra von Raffael 296
- Ordnung, Französische 70
- Ordoniez, Bartholome 421
- Orgelflügel von G. Bellini 236; Holbein d. J. 506; C. Tura 225
- Orgellettner aus S. Maria della Scala zu Siena 356\*
- Orgelspieler, Der, Kupferstich von J. van Meckenem 426\*
- Orley, Bernaert van 404, 408
- Orléans, Haus der Agnes Sorel 66
- Haus Ducerceau 70
- Haus Franz' I. 66
- Rathaus 66
- Orme, Philibert de l' 68
- Ornamentstich von H. Aldegrever 518\*
- Orsanmichele zu Florenz 119
- Orvieto, Dom, Madonnenkapelle: Fiesole 170, 171\*; Signorelli 203\*, 204\*
- Ospedale maggiore zu Mailand 32
- Ostendorfer, Michael 481
- Ostindischer Hof zu Amsterdam 81
- Ottensteinepitaph in Oberwesel 547
- Öttingen, Graf Wolfgang, von M. Schaffner (Ulm) 491
- Otto-Heinrichs-Bau v. Schlosse zu Heidelberg 106, 107, 110\*, 551
- Ouwater, Aalbert van 387\*, 388
- Pacchia, Girolamo della 314
- Pacher, Friedrich 447
- Pacher, Michael 445, 446\* bis 448\*, 525, 526\*
- Pacherschule 447
- Padua, Giovanni da 77
- Padua, Juan Maria von 91
- Padua, Dom 55
- Eremitani: Mantegna 213, 214\*, 215\*
- Frührenaissancebauten 37
- Municipalpalast 37
- Museo Civico: Romano 348; Squarcione 213; Vivarini 237
- Palazzo Giustiniani 53
- Reiterstatue des Gattamelata 124, 125\*
- Santa Giustina 55; Veronese, P., Gemälde 355
- Santo: Donatello 115\*, 124; Mantegna 214; Marmorreliefs 149
- Pailly, du, Schloß 70
- Pala Portuense von E. Roberti (Mailand) 227
- Sforzesca von A. Preda (Mailand) 224, 225\*
- Palais Luxembourg zu Paris 72
- Palast zu Alcalá de Henares, Erzbischoflicher 73
- zu Aranjuez 76
- bei der Alhambra zu Granada 73, 76\*
- del' Infanzado zu Guadaluaxara 73
- zu Gubbio 32
- Erzbischoflicher zu Mailand 59
- der Margarete von Parma zu Mecheln 78
- Bischoflicher, zu Nancy 66
- — zu Sens 66
- Herzoglicher, zu Urbino 17\*, 31, 144
- Palastbau 17
- Palazzo Bevilacqua zu Bologna 30\*, 39
- Isolani-Bolognini zu Bologna 29\*, 39
- Piella zu Bologna 56
- municipale zu Brescia 37
- Piccolomini zu Corsignano (Pienza) 24
- Scrofa-Calcagnini zu Ferrara 27\*, 38
- Gondi zu Florenz 10\*, 28
- Medici (Riccardi) zu Florenz 5\*, 23
- Pandolini zu Florenz 51
- di Parte Guelfa zu Florenz 22
- Pazzi (Quaratesi) zu Florenz 23
- Pitti zu Florenz 4\*, 22, 24, 55\*, 59

- Palazzo Quaratesi (Pazzi) zu Florenz 23  
 — Rucellai zu Florenz 8\*, 26, 30  
 — Strozzi zu Florenz 7\*, 24, 28  
 — Vecchio zu Florenz 22, 24,  
 — Cambiaso zu Genua 60  
 — Cataldi-Carrega zu Genua 60  
 — Doria Tursi zu Genua 57\*, 61  
 — Ducale zu Genua 60  
 — Gambaro zu Genua 60  
 — Lercari zu Genua 60  
 — Spinola zu Genua 60  
 — del Tè zu Mantua 42\*, 51  
 — Gravina zu Neapel 31  
 — Giustiniani zu Padua 53  
 — Prefettizio zu Pesaro 32  
 — Farnese zu Piacenza 51\*, 56  
 — della Cancelleria zu Rom 30  
 — Farnese zu Rom 44\*, 45\*, 51, 52  
 — Giraud zu Rom 30  
 — Massimi alle Colonne zu Rom 51  
 — di S. Biagio zu Rom 45  
 — Venezia zu Rom 13\*, 29, 45  
 — Vidoni zu Rom 42\*, 50  
 — Nerucci zu Siena 24  
 — Piccolomini zu Siena 24  
 — Spannocchi zu Siena 24  
 — Corner della Cà grande zu Venedig 54  
 — Corner-Spinelli zu Venedig 37  
 — Dario zu Venedig 37  
 — Grimani zu Venedig 53  
 — Pesaro zu Venedig 55  
 — Rezzonico zu Venedig 55  
 — Vendramin Calergi zu Venedig 25\*, 37  
 — Bevilacqua zu Verona 48\*, 53  
 — Chierigati zu Vicenza 61  
 — Cà del Diavolo zu Vicenza 61  
 — Marcantonio Tiene zu Vicenza 61  
 — Porto-Barbarano zu Vicenza 59\*, 61  
 — Prefettizio zu Vicenza 61  
 — Valmarano zu Vicenza 60\*, 61  
 Palermo, Museum: Mabuse 403  
 Palissy, Bernard 418\*  
 Palladio, Andrea 56, 61, 62, 113, 355  
 Palladianismus 78  
 Pallas mit einem Kentaur von Botticelli (Florenz) 183  
 Palma Vecchio, Jacobo 328\*  
 Palmezzano, Marco 200  
 Pan mit den Hirten von Signorelli (Berlin) 202\*
- Pantoja de la Cruz, Juan 422  
 Papstbildnisse von Pinturicchio 210; Raffael 298\*, 299\*; Tizian 339, 340\*  
 Paradies, Wandbild von Tintoretto (Venedig) 350  
 Paradiesesporte von Ghiberti 117  
 Paris, Domenico di 141  
 Paris, Champs Elysées 66  
 — Ecole des Beaux-Arts 65  
 — Louvre (Bau) 67, 68, 69\*, 72; Baldovinettil 79; Bellini 235; Boltraffio 274; Clouet 415\*; Colombe 410; Correggio 323; Costa 228, 229\*; Cousin 416\*; Jan van Eyck 372\*, 373; Fiesole 169; Fontana 358\*; Fouquet 414; Ghirlandajo 191; Giorgione 327; Goujon 411\*, 412, 413\*; Holbein d. J. 510, 513; Lionardo da Vinci 268\*, 272\*, 273; Lotto, L. 331; B. da Majano 134; Mantegna 220; A. da Messina 237; Metsys 399; Michelangelo 256; Penni 299, 304; Perugino 208; Pilon 412; Pisanello 212, 213\*; Raffael 288, 298\*, 299; Romano 304; Tizian 336, 338; Uccello 164; Veronese 354  
 — Manufacture des Gobelins: Niederländische Teppiche 395  
 — Nationalbibliothek: Bening 394; Brevier des Herzogs von Bedford 394; Clouet 415  
 — Palais Luxembourg 72  
 — Sammlung Goldschmidt: Dürer 453  
 — Sammlung Kann: Ghirlandajo 191\*  
 — Saint Etienne du Mont 67  
 — Saint Eustache 67  
 — Schloß Madrid 66  
 — Tuilerien 68, 71\*  
 Parisurteil von Lukas Cranach d. Ä. 486  
 Parma, La Steccata 47  
 — Dom: Correggio, Himmelfahrt Mariä 321, 322\*  
 — Galerie: Correggio 323\*; Francia 230; Holbein 512  
 — S. Giovanni Evangelista 38; Correggio, Fresken 320, 321\*  
 — San Paolo: Correggio, Fresken 319, 320\*  
 Parmegianino (Francesco Mazzola) 324  
 Parnaß von Mantegna 220; Raffael 292  
 Parr, Franz 102  
 Parr (Pahr, Bawor) 90
- Passahmahl von Dirk Bouts (Berlin) 383, 384\*  
 Passion Christi von Hans Memling (Turin) 382  
 Passionsaltar des Jan Borman (Güstrow) 408  
 — des H. Dauer (Berlin) 544  
 — Hans Memlings (Lübeck) 382  
 Passionsfolgen von Dürer 455\*, 459, 463; Lukas von Leyden 392; Holbein d. Ä. 442; Holbein d. J. 509  
 Passionsteppiche des H. v. d. Hoehemühl (Dresden) 562  
 Pastorino 264  
 Patinier, Joachim 400\*  
 Paul III., Papst, Bildnisse von Tizian 339, 340\*  
 Paulus, Apostel, Kolossalfigur von Romano (Rom) 151  
 Paulus, Magister 149  
 Paulus und Markus von A. Dürer (München) 471\*, 472  
 Paumgartnerscher Altar von A. Dürer (München) 456\*  
 Pavia Canapanova 33  
 — Certosa 19\*, 20\*, 32, 33, 88; Solari 144, 146\*; Portalünette 143, 144\*; G. C. Romano 143, 145\*  
 — Dom 35  
 Pazzikapelle von S. Croce zu Florenz 22  
 Peintre-graveur 221  
 Pellegrino da Modena 305  
 Pellegrino da San Daniele (Martino da Udine) 345  
 Pellerhaus zu Nürnberg 94  
 Penez, Georg 476\*  
 Penicaud, Jean 418  
 Penicaud, Nardon 417\*, 418  
 Pennacchi, Girolamo 329  
 Pennacchi, Piermaria 329  
 Penni, Francesco 296, 297, 299, 304  
 Pennone, Rocco 60  
 Peringsdörrferscher Altar (Nürnberg) 449, 451\*  
 Perle, Die, von Raffael (? Romano [Madrid]) 299  
 Perréal Jean 404, 415  
 Perserschlacht, Fresko von P. della Francesca 194\*, 195  
 Perseusstatue von B. Cellini (Florenz) 262\*, 263  
 Perugia, Cambio: Perugino P. Wandmalereien 208  
 — Dom: Gozzoli 175; Signorelli 203  
 — Pinakothek: P. della Francesca 195; San Bernardino 127  
 — San Severo: Raffael, Fresko der Dreieinigkeit 287

- Perugino, Pietro (Vannucci) 204, 205\*, 206\*, 207\*, 208, 209, 210, 212, 228, 229, 286, 289
- Peruzzi, Baldassare 51, 289, 314
- Pesaro, Palazzo Prefettizio 32  
— San Francesco: Bellini 239  
— Villa Imperiale 314
- Pesello (Giuliano d'Arrigo) 177
- Pesellino (Francesco di Stefano) 177
- Peterskirche zu Rom 37\*, 38\*, 46
- Petrarca, Francesco 3, 6
- Petrarcomeister 500
- Petri Fischzug von Raffael 295\*; K. Witz 429\*
- Schlüsselübergabe von Perugino 205\*, 206
- Taufe, Predigt usw. von Masaccio (Florenz) 161
- Petrus in Antiochia von Masaccio (Florenz) 161
- mit sechs Heiligen von Palma Vecchio (Venedig) 328
- Martyr von Tizian 336
- Peurl, Hans (Meister des Tücherschen Altars?) 448
- Peutinger mit Gemahlin, Bildnis von Chr. Amberger (Augsburg) 490
- Pezolt, Hans 557
- Pfeilerkapitell aus der Marienkirche zu Wolfenbüttel 114\*
- Philipp II., Bildnis von Tizian (Neapel) 339\*
- Piacenza, Dom: Pordenone, Fresken 346  
— Palazzo Farnese 51\*, 56  
— San Sisto 38
- Piazzo da Lodi 346
- Piccolomini, Aneas, als Gesandter beim König von Schottland, Fresko von Pinturicchio (Siena) 211\*
- Pienza, Bischofshof, Dom, Palazzo Piccolomini 24
- Pietà von H. Baldung 499; Pseudo-Basaiti 246; Giovanni Bellini 239\*; Donatello 123; Grünewald 495; Michelangelo 254, 255\*, 261\*, 262; der Jakobskirche zu Nürnberg 530; von Perugino 207; Piombo 329; Tizian 342; Holzgruppe in der Marienkirche zu Zwickau 545
- Pietrasanta, Giacomo da 29
- Pietro, Giovanni di (lo Spagna) 212
- Pietro, Guido di (Fiesole) 166
- Pilger vom Genter Altar der Brüder van Eyck 367\*
- Pilon, Germain 412\*
- Pinturicchio, Bernardino (Betti) 206, 208, 209\*, 210, 211\*, 212, 276, 286, 314
- Piombo, Sebastiano del (Luciano) 284, 299, 329
- Piperno, Baboccio di 153
- Pippi, Giulio (Romano) 304
- Pippo Spano, Bildnis von Castagno (Florenz) 164\*
- Pisa, Isaia da 150
- Pisa, Campo Santo: Gozzoli 176\*  
— Dom: A. del Sarto 311
- Pisano, Andrea 115, 116, 117, 127
- Pisano, Vittore (Antonio Pisanello) 141, 142\*, 212, 231
- Pisanello s. Pisano, Vittore
- Pistoja, Grabmal des Kardinals Forteguerra 136  
— Ceppohospital: Fries G. della Robbia 129  
— Madonna dell' Umiltà 28  
— San Giovanni: Robbia 128, 129\*
- Pitati, Bonifazio (Veronese) 345
- Plaketten 126, 140, 142\*, 538
- Plassenburg bei Kulmbach, Schloß 99
- Plateresk 73
- Pleydenwurf, Hans 448
- Pleydenwurf, Wilhelm 449
- Polidoro da Caravaggio 305
- Pollajuolo, Antonio 134, 141, 150, 178\*, 179, 180, 192, 201, 220
- Pollajuolo, Piero 179\*
- Pomedello, G. M. 264
- Pommerscher Kunstschrank (Berlin) 556
- Pontormo, Jacopo Carucci da 311
- Pordenone, Bern. Licinio da 346
- Pordenone, Giov. Antonio da 345\*, 346
- Porta, Giacomo della 58
- Porta Guglielmo della 262
- Porta della Rana am Dom zu Como 90  
— Capuana zu Neapel 31  
— Pia zu Rom 52  
— della Carta zu Venedig 37, 146
- Portal der Kirche Corpus Domini zu Bologna 28\*  
— im Dom zu Breslau 88\*  
— der Schloßkirche zu Dresden 91
- Portallünette Mantegnas am Santo zu Padua 214  
— in der Certosa zu Pavia von G. A. Amadeo 143, 144\*
- Portico dei Banchi zu Bologna 56
- Portinarikapelle an S. Eustorgio zu Mailand 18\*, 32
- Porträt, s. Bildnis
- Porträtmalerei 155
- Porträtzeichnungen H. Holbeins d. J. (Windsor) 512\*, 513\*, 514
- Pourbus 404
- Prag, Belvedere 109  
— Dom: Colin. A., Grabmäler der böhmischen Könige 551  
— Kloster Strahow: Dürer, A. 460  
— Lustschloß Stern 109  
— Rudolfinum: Baldung 499; Geertgen tot S. Jans 388; Mabuse 403; Meister des Todes Mariä 515  
— Sammlung Lanna: Dauer, Relief 545  
— Wallenstein-Palast, Gartenhalle 109
- Prato, Dom: Donatello 123; Fra Filippo Lippi 173, 174\*; A. della Robbia 129  
— Madonna delle Carceri 27  
— Madonna dell' Ulivo 133\*, 134
- Preda, Ambrogio 224, 273
- Predigt des hl. Markus in Alexandria von Gent. Bellini (Mailand) 236, 237\*  
— Johannes d. T., Bronze-Gruppe von F. Rustici (Florenz) 247\*, 249
- Previtali, Andrea (Cordeliaghi) 246
- Priour, Barthélémy 412
- Primiticcio, Francesco 417
- Problematischer 164
- Prokurazien zu Venedig 55
- Propheten von Donatello 121; Michelangelo 281; Raffael 297
- Protorennaissance 16
- Pseudo-Basaiti 246
- Pseudo-Grünewald 485
- Puligo, Domenico 311
- Putto 123
- Quattrocento 17
- Quellnymphe, Dieschlummern-  
de von Lukas Cranach d. Ä. 486
- Quercia, Jacopo della 137, 138, 139\*, 140\*, 141, 193
- Quirinuslegende von A. Altdorfer (Nürnberg, Siena) 479
- Radierung 10
- Raerener Krug 561\*
- Raffael (Raffaello di Santi) 11, 13, 48, 49, 50, 51, 63, 73, 196, 200, 203, 208, 210, 212, 231, 264, 285, 286, 287\*

- bis 291\*, 292, 293\*, 294\*, 295\*, 296, 297\*—303\*, 304, 305, 317, 328, 329
- Raffaellino del Garbo 192
- Raffaello dal Colle 305
- Raibolini, Francesco (Francia) 228
- Raimondi, Marcantonio 305
- Ramenghi, Bartolommeo da 316
- Randzeichnungen A. Dürers zu Kaiser Maximilians Gebetbuch 469\*, 470
- Rathaus zu Amsterdam 81; Antwerpen 79; Augsburg 114; Beaugency 66; Bolsward 80; Danzig 100; Gent 78; Haag 80; Heilbronn 97; Leiden 80\*; Leipzig 92; Lemgo 100\*; Löwenberg 90; Lübeck Kriegsstube 102; Mühlhausen 95; Münster Friedenssaal 102; Nürnberg 113\*, 114; Orléans 66; Rothenburg o. T. 98; Schweinfurt 98, 101\*; Sevilla 73; Straßburg 107; Ulm 95; Würzburg 108
- Rathaustreppe zu Görlitz 89\*, 90
- Rathausvorhalle zu Köln 101, 107\*
- Ratshof (Livland), Sammlung Liphart: Michelangelo 254
- Ratssilberschatz von Lüneburg (Berlin) 558
- Ratsversammlung von Bordone (Venedig) 344\*
- Rattenfängerhaus zu Hameln 101
- Raub der Europa von P. Veronese (Venedig) 354
- der Sabinerinnen von G. da Bologna (Florenz) 264
- Reame, Mino del 150
- Recanati, Rathaus: Lotto, L., Altarbild 330
- Redentore, Il, zu Venedig 62\*
- Refinger, Ludwig 478
- Reformation 13
- Regensburg, Dom: Vischer 538 542\*
- Domkreuzgang 86
- Schöne Maria 86
- Rehabeam mit den Ältesten des Volkes von Holbein d. J. (Basel) 512
- Reiberdruck 425
- Reinhard, Hans, d. Ä. 541
- Reise des jungen Tobias mit den Engeln von Botticini (Florenz) 192
- Reisealtärchen Jan van Eycks (Dresden) 373
- Reiterbild Cosimos I. von G. da Bologna 264
- Reiterbild des Gattamelata von Donatello 124, 125\*
- Maximilians als hl. Georg von H. Dauer, Relief 545
- Skizzen zu einem, von Lionardo da Vinci 249\*
- Karls V. von Tizian 339, 340\*
- des Giovanni Acuto von Ucello 163, 166\*
- des Bartolommeo Colleoni von Verrocchio 137, 138\*
- Reiterzug von Dürer (Bremen) 452
- Relief 11
- von Berruguete 421\*: Brunelleschi 116\*; Civitale 140; M. Colombe 410; Donatello 115\*, 123, 124; Federighi 139; Ghiberti 116\*, 117\*, 119; Goujon 412; Ad. Kraft 531, 532\*; Lombardi und Tribolo 250; K. Meit 546\*; Michelangelo 253\*; Quercia 138, 140\*; L. Richier 410; Luca della Robbia 127\*, 128; Jacopo Sansovino 252\*
- „Religion“ von Tizian (Madrid) 342
- Relinger, Konrad, von B. Strigel (München) 491
- Renaissance 1
- Renaissancestil 8
- Retablo 419
- Reußbildnis von Lukas Cranach d. A. (Nürnberg) 484
- Reutlingen, Marienkirche: Martin von Urach, Heiliges Grab 524
- Taufstein 523\*, 524
- Reval, Heiligengeistkirche: Notke, B., Hochaltar 550
- Rewyk, Erhart 425
- Reymond, Pierre 418
- „Rhetorik“ von M. da Forlì (London) 198
- Ribalta, Francisco de 422
- Riccio (Andrea Briosco) 140
- Richier, Ligier 410
- Richmond, Sammlung Cook: Fra Filippo Lippi 173
- Ridderholmskirche zu Stockholm 82
- Riedinger, Georg 107
- Riemenschneider, Tilmann (Dill) 532, 533, 534\*—537\*
- Righetti, Agostino 55
- Rimini, S. Francesco 26, 126, 127
- Rimpar, Pfarrkirche: Riemenschneider 532
- Rinascimento 1
- Ring des hl. Markus von Bordone (Venedig) 344\*
- Ring d. Ä., Ludger tom 517
- Rivius, Walter 104
- Ritter mit Tod und Teufel, Kupferstich von A. Dürer 464, 466\*
- Rizo, Francesco 329
- Rizo, Girolamo 329
- Rizzi, Giov. Pietro (Giampe-trino) 275
- Rizzo, Antonio 146\*, 147\*, 150
- Robbia, Andrea della 127, 128, 129, 130\*
- Robbia, Giovanni della 127, 129
- Robbia, Luca della 127\*, 128\*, 129\*, 130\*, 174, 357
- Roberti, Ercole 227
- Robusti, Jacopo (Tintoretto) 349\*
- Rodari, Tommaso 143
- Rode, Hermen 550
- Roélas, Juan de la 422
- Roeskilde, Dom, Grabkapelle 81
- Rollwerk 85\*
- Rom, Engelsbrücke: Kolossalfiguren 151
- Galerie Barberini: Dürer, 460
- Galerie Borghese: Correggio 323, 324\*; Dossi 315; Giorgione 327; Lotto 330; d'Oggionne 274; Raffael 288, 289, 290\*; Strigel 491; Tizian 334\*, 342, 343
- Galerie S. Luca: Bassano 351\*
- Il Gesù 52\*, 57, 58, 110
- Kapitolin. Museum: Dossi 315
- Kapitolsplatz 52, Mark-Aurel-Statue 52
- Laterans-Museum: Crivelli 234; Ghini, Grabplatte Martins V. 150
- Palazzo di S. Biagio 45
- Palazzo della Cancelleria 15\*, 16\*, 30, 45, 63
- — Vasari, G., Fresken 285
- Palazzo Chigi: Dossi 315
- Palazzo Corsini: Meister des Todes Mariä 516
- Palazzo Doria: Piombo 329; Scorel 405; Tizian 336
- Palazzo Farnese 44\*, 45\*, 51, 52
- Palazzo Giraud 30
- Palazzo Massimi alle Colonne 51
- Palazzo Rondanini: Michelangelo 262
- Palazzo Rospigliosi: Lotto 331
- Palazzo Venezia 13\*, 29, 45
- Palazzo Vidoni 42\*, 50
- Peterskirche 37\*, 38\*, 46;



- Bronzetür Filaretos 150; Donatello 123; M. da Forli 199, 201\*; Michelangelo 254, 255\*; Grabmäler: Sixtus' IV. 134; Innozenz' VIII. 134; Pauls III. 262; Kolossalstatuen der Apostelfürsten 151  
 — Porta Pia 52  
 — Sammlung Albani-Torlonia: Perugino 207  
 — San Clemente: Dalmata 150\*, 151; Masaccio 157, 159, 160, 162\*  
 — San Giacomo degli Spagnuoli: Engel am Portalgiebel 150  
 — San Pietro in Montorio Tempietto 35\*, 42  
 — San Pietro in Vincoli: Michelangelo, Moses 256, 257\*  
 — Sant' Agostino 29  
 — Sansovino, A. Anna selbdritt 249  
 — Sant' Eligio degli Orefici 48  
 — Sant' Onofrio: Peruzzi, B., Fresken 314  
 — Santa Maria in Araceli: Bregna 151; Pinturicchio 210  
 — Santa Cecilia: Mino da Fiesole 150  
 — Santa Maria Maggiore: Ciborium 150  
 — Santa Maria sopra Minerva: Filippino Lippi 186; Michelangelo 260  
 — Santa Maria ai Monti 53\*, 58  
 — Santa Maria della Pace 45: Peruzzi 314; Raffael 297  
 — Santa Maria del Popolo 29, 45, 50, 152\*; Pinturicchio 210; Raffael 297; Rizzo 150; Sansovino 249, 250\*  
 — Santa Maria in Trastevere: Grabmal 149; Tabernakel 150  
 — Santa Trinità de' Monti: Volterra, Daniele da, Kreuzabnahme 284  
 — Santi Apostoli: A. Bregno 151\*  
 — Santo Spirito, Hospital 29  
 — Vatikan 45  
 — Appartamenti Borgia: 209\*, 210  
 — — Belvedere 45  
 — — Bibliothek 45  
 — — Braccio nuovo 45  
 — — Capella Paolina: Michelangelo 284  
 — — Cortile di S. Damaso 45  
 — — Galerie degli Arazzi: Teppiche 296  
 — — Hofanlage 36\*
- Rom, Vatikan, Kapelle Nikolaus' V.: Fiesole 170, 171\*  
 — — Loggien 63, 296, 297\*  
 — — Forli, M. da, Gründung der vatikanischen Bibliothek 198, 199\*  
 — — Pinakothek: Lionardo da Vinci 269; Melozzo da Forli 199\*; Raffael 286, 300\*, 302, 303\*, 304; Tizian 336  
 — — Sala regia: Vasari, G., Fresken 285  
 — — Sixtinische Kapelle: Marmorschranken 152; Sängertribüne 152; Botticelli 182\*, 183; Ghirlandajo 188; Michelangelo 276, 277\*, 278\*, 279, 280\*—283\*; Perugino 205\*, 206; Signorelli 201  
 — — Stanzen: Wandgemälde Raffael's 289—296  
 — Villa Farnesina 41\*, 49, 63  
 — Piombo 329; Peruzzi 314; Raffael 297; Soddoma 312\*  
 — Villa Madama 51, 73  
 — Villa di Papa Giulio III. 58  
 — Vitruvianische Akademie 56  
 Roman des Herrn von Rousillon (Wien) 394  
 Romanino, Girolamo 348  
 Romano, Antoniazio (Aquilio di Benedetto) 200  
 Romano, Gian Cristoforo 143, 145\*  
 Romano, Giulio (Pippi) 51, 296, 299, 303, 304\*, 305  
 Romano (Paolo Taccone) 151  
 Römhild, Stiftskirche: Vischer 537  
 Rondinelli, Niccolo 246  
 Rosenborg, Schloß 81  
 Rosenkranz von Veit Stoß 528\*, 529  
 Rosenkranzfest von Dürer 460  
 Roskopf, Wendel 89  
 Rosselli, Cosimo 192  
 Rossellino, Antonio 131, 145, 153  
 Rossellino, Bernardo 24, 26, 29, 46, 130, 131\*  
 Rossetti, Biagio 38  
 Rossi, Rosso de' 311  
 Rosso, il (Giambattista di Jacopo) 417  
 Rothenburg, Bürgerhäuser 94  
 — Haus Hafner, Täfelung 555\*  
 — Jakobskirche: Herlin 440; Hochaltar 523; Riemen-schneider 531  
 — Rathaus 98  
 Rottenhammer, Johann 518  
 Rouen, Kathedrale: Goujon 412; Leroux 410  
 — Museum: David 386  
 Rovezzano, Benedetto da 250  
 Roymerswale, Marinus van 400
- Rückkehr des verlorenen Sohnes von Lukas von Leyden 391  
 Ruhe auf der Flucht von Cranach 484; Correggio 319, 323; Dürer 459; Patinier 400\*; A. Solario 274; Tizian 336  
 Ruhende Venus von Giorgione (Dresden) 326\*, 327  
 Rundmedaillons am Findelhaus zu Florenz 129  
 Rusconi, Benedetto (Diana) 242  
 Rustica 22  
 Rustici, Giovanni Francesca 247\*, 249
- Saal, Großer, im Schlosse zu Heiligenberg 103\*  
 Sacra Conversazione s. Santa Conversazione  
 Sadeler, Stecherfamilie 518  
 Saint Denis, Abteikirche: Grabmäler 410\*, 411; Pilon, Grabmal Heinrichs II. 412  
 Saint Mihiel, St. Etienne: Richier, L., Grablegung 410  
 Saint Omer, Kathedrale: Dubroeuq, Grabmal Croy 406  
 Saint Porchaire: Fayencen 419  
 Sakramentsbild des Rogier van der Weiden (Antwerpen, Madrid) 377  
 Sakramentshäuschen von Ad. Kraft 530, 531\*; Jörg Syrlin 522  
 Sakramentsschrein Settignano in S. Lorenzo zu Florenz 130  
 Sakristei-brunnen in S. Lorenzo 136; in S. Maria Novella zu Florenz 129  
 Salaino, Andrea 274  
 Salamanca, Colegio mayor de Santiago 73  
 — — Berruguete, Hochaltar 421  
 — Kathedrale 73  
 — San Domingo 73  
 — Universität 73  
 Salome von Tizian (Rom) 336  
 Salvator Mundi, von Marco d' Oggionno (Rom) 274  
 Salzfaß im Wiener Museum 357  
 Salzburg, Pfarrkirche: Pachier, M., Altar 525  
 Sabin, Hugues 411  
 Samuels Begegnung mit Saul von Holbein d. J. (Basel) 508\*, 512  
 San Francesco al Monte bei Florenz 12\*, 28  
 San Gimignano, Dom: Ghirlandajo, 176, 188; Bened. da Majano 134

- Sanchez, Nufro 419  
 Sandro, Amico di 186  
 Sangallo, Antonio da 27, 28, 51, 52  
 Sangallo, Guiliano da 27, 28, 114, 250, 357  
 Sängertribüne des Florentiner Doms 127  
 — in der Sixtinischen Kapelle zu Rom 152  
 St. Peter zu Rom, s. Peterskirche  
 St. Petersburg: Bibliothek, Kaiserl.: Marmion 414  
 — Eremitage: Cranach 484, 485; Francia 230; Giampe-trino 275; Lukas von Leyden 392; Preda 273; Raffael 288; Tizian 339, 341  
 St. Wolfgang, Pacher, M., Schnitzaltar 525, 526\*  
 Sanmiccheli, Michele 53, 55, 70, 109  
 Sansovino, Andrea (Andrea Contucci del Monte Sanso-vino) 249, 250\*, 421  
 Sansovino, Jacopo (Tatti) 53, 55, 250, 251\*, 336, 354  
 Santa Conversazione 154, 165, 172, 198, 202, 217, 299, 333  
 Santacroce, Girolamo da 242  
 Santi, Giovanni 200, 286  
 Santi, Raffaello di (Raffael) 286  
 Santo, il, zu Padua 140  
 Saronno, Madonnenkirche 35; Ferrari 317; Luini 274  
 Sarto, Andrea del (d'Agnolo) 308\*, 309\*, 310\*, 311\*, 317  
 Sasseti, Francesco Porträt-büste von B. Rossellino 131\*  
 Savoldo, Girolamo 346\*  
 Savonarola, Girolamo 184  
 Scamozzi, Vincenzo 55  
 Schachspieler, Die, von Lukas von Leyden (Berlin) 391  
 Schaffhausen, Haus „Zum Ritter“ 95, 518  
 Schaffner, Martin 490, 491\*  
 Schallburg b. Melk, Schloß 99  
 Schale von Giorgio Andreoli (London) 359\*  
 Schalldeckel der Münsterkanzel zu Ulm von Jörg Syrlin d. J. 522  
 Schattenheilung Petri von Mas-saccio (Florenz) 161  
 Schänfelein, Hans Leonhard 474\*  
 Scheurlbildnis von Lukas Cra-nach d. Ä. (Nürnberg) 484  
 Schiavone (Andrea Meldolla) 343  
 Schickentanz, Hans 90  
 Schickhardt, Heinrich 113, 114  
 Schilderbent 517  
 Schildhalter vom Vendramin-grabe zu Venedig 149  
 Schindung des ungerechten Richters Sisammes von G. David (Brügge) 385  
 Schlacht bei Arbela von A. Altdorfer (München) 479  
 — bei San Egidio von Uccello (London) 164, 167\*  
 — Konstantins von Giulio Ro-mano 304  
 Schlachtkarton von Lionardo 273; Michelangelo 276  
 Schlachthaus zu Haarlem 81\*  
 Schlafender Amor von Michel-angelo (Turin) 254  
 Schleißheim, Galerie: Beucke-laar 394; Cranach 484  
 Schleswig, Dom: Brüggemann, 549\*, 550, 551\*; Floris 551  
 Schloß Amboise 65  
 — Ambras 98, 109  
 — Ancy-le-France 70  
 — Anet 68, 70\*  
 — Aschaffenburg 107  
 — Azay-le-Rideau 66  
 — Baden 98  
 — Kurfürstliches, zu Berlin 91  
 — Blois 65\*  
 — Brieg 90\*  
 — Burleigh House 78  
 — Bury 64\*, 66  
 — Caprarola bei Viterbo 56  
 — Chambord 66  
 — Chantilly 66  
 — Châteaudun 66  
 — Chenonceau 66\*  
 — Dresden 91  
 — Escorial 73, 75\*  
 — Fontainebleau 66, 67\*  
 — Frederiksborg 81  
 — Gailion 65  
 — Gottesau 98, 107  
 — Gripsholm 82  
 — Güstrow 102  
 — Hämelschenburg 102  
 — Hartenfels bei Torgau 91\*  
 — Hatfield House 78  
 — Heidelberg 105, 110\*, 111\*  
 — Heiligenberg, Großer Saal 103\*  
 — Holland House 78  
 — Jever 102  
 — Kronburg 81  
 — Landshut 109  
 — Longfort Castle 78  
 — Longleat House 77  
 — Mainz 108  
 — Neuburg a. D. 98  
 — Isenburg zu Offenbach 98  
 — du Pailly 70  
 — Madrid bei Paris 66  
 — Plassenburg bei Kulmbach 99  
 Schloß Stern zu Prag 109  
 — Rosenburg 81  
 — Schalaburg bei Melk 99  
 — Spital a. d. Drau 109  
 — Stuttgart 98, 104\*  
 — Sully 70  
 — Tratzberg 98  
 — Tübingen 98  
 — Velthurns 98  
 — Verneuil 70  
 — Wadstena 82  
 — Fürstenhof zu Wismar 102, 104\*  
 — Wollaton Hall 77\*, 78  
 Schloßbrunnen zu Kalmar 82\*  
 Schloßhof zu Dippoldiswalde 90  
 Schloßkapelle zu Dresden, Por-tal 91  
 — zu Liebenstein 114  
 Schlüsselübergabe Petri, Wandbild von Perugino 205\*, 206  
 Schmerzensmann von Lukas Cranach 485; Mantegna 220; Meister Francke 427\*, 428; H. Multscher 521  
 Schmiedekunst 558\*, 559\*  
 Schmucksachen 557\*, 558  
 Schneider, Der, von G. B. Mo-roni (London) 348\*  
 Schnellen, Siegburger 560\*  
 Schnitzaltäre, Deutsche 518; Niederländische 407\*, 408; Spanische 420\*  
 Schoch, Johann 107  
 Schönborn, Kanonikus, von H. Pleydenwurff (Nürnberg) 448, 449\*  
 Schöne Maria zu Regensburg 86  
 Schongauer, Ludwig 433, 441  
 Schongauer, Martin 427, 430\* bis 433\*, 448, 488  
 Schönhofen, Agathe von, von J. von Scorel (Berlin, Rom) 405  
 Schöpfer, Hans 478  
 Schrank der Frührenaissance aus Nürnberg 554\*  
 Schreyersches Grabmal von Adam Krafft (Nürnberg) 530  
 Schrotblätter 426  
 Schüchlin, Hans 438, 523  
 Schule Amors von Correggio (London) 323  
 — von Athen von Raffael 292  
 — (Künstlerschule) von Amiens 414; Ferrara 314; Fontaine-bleau 66, 417; Fränkische 448; Mailänder 275; der Provence 412; Schwäbische 438, 519; von Tours 414; von Verona 316  
 Schlüssel von Orazio Fontana (Paris) 358\*  
 — von Bernard Palissy 418\*

- Schwabach, Stadtkirche: Wolgenut, Flügelaltar 450, 527\*, 528
- Schwartz, Hans 541
- Schwarz, Christoph 518
- Schwarz, Martin 440
- Schweiner, Hans 86, 87\*
- Schweinfurt, Rathaus 98, 101\*
- Schweizerkrieg vom Meister P. P. W. 435
- Schwestern, Die drei, von Palma Vecchio (Dresden) 329
- Schwerin, Museum: Cranach 485, 486\*; Meister Francke 428
- Scorel, Jan van 404, 405
- Sebaldugrab P. Vischers d. Ä. (Nürnberg) 535—537, 539\*, 540\*, 541\*
- Sebastian, hl., von Dosso Dossi 315; A. Mantegna 220; P. Pollajuolo 179\*; A. Rossellino 133; Soddoma 313, s. auch Marter des hl. Sebastian
- Sebastiansaltar von Hans Holbein d. Ä. 443, 444\*
- Selbstbildnisse von Filippo Lippi 173\*; Signorelli 204\*; Tizian 343\*; Uccello 164; Burgkmair 489; Dürer 452, 455\*, 463\*
- Sellaio, Jacopo del 191
- Sens, Bischöflicher Palast 66
- Serio 56, 67
- Sesto, Cesare da 274\*, 275
- Seßlschreiber, Gilg 540
- Sittignano, Desiderio da 130, 131\*, 133
- Sevilla, Börse 76
- Kathedrale: Dancart 419; Vargas 421
- Museum: Torrigiani, P., Hl. Hieronymus 421
- Rathaus 73
- Seymour, Jane, Bildnis von H. Holbein d. J. (Wien) 511\*, 513
- Sfumato, lo 267, 309
- Sgraffito 41
- Sgraffitofassade zu Florenz 34\*
- Sibylle von Cleve von Lukas Cranach 485
- von Tibur von Lukas von Leyden 391; Peruzzi 314
- Sibyllen und Propheten von Michelangelo 281; Raffael 297
- Sieben Freuden Mariä, Die von H. Memling (München) 382
- Sieg der Tugend über die Laster von A. Mantegna (Paris) 220
- Siegburger Kanne 560\*
- „Schnelle“ 560\*
- Sieger von Michelangelo (Florenz) 256
- Siena, Akademie: Altlorfer 479; Soddoma 312
- Dom: Donatello 125; Federighi, 139, 141\*; Pinturicchio 210, 211\*; Stefano 139
- Fahnen- oder Fackelhalter 33\*, 41
- Fonte Gaja 138
- Fontegiustakirche: Peruzzi 314
- Loggia de' Nobili: Federighi, Reliefs 139
- Palazzo d' Elci: Federighi 139
- Palazzo Nerucci 24
- Palazzo Petrucci: Pinturicchio 212
- Palazzo Piccolomini 24
- Palazzo Pubblico: Soddoma 313
- Palazzo Spannocchi 24
- S. Bernardino, Oratorium: Soddoma 313
- S. Caterina 51
- S. Domenico: Ciborium 134; Leuchterengel 134
- Katharinenkapelle: Soddoma, Fresken 313\*
- San Giovanni: Donatello 122, 123\*; Ghiberti 119
- S. Spirito, Jakobuskapelle: Soddoma 313
- Santa Maria della Scala: Orgellettner 355
- Stadthaus: Soddoma, Fresken 313
- Sieur de Morette, Bildnis von H. Holbein d. J. (Dresden) 514\*
- Signaringen, Galerie: Dauer 545; Meister des Hausbuchs 435
- Signorelli, Luca 201, 202\*, 203\*, 204\*, 207
- Silberdrucke 483
- Siloe, Gil de 420
- Simson vom Sebaldugrab in Nürnberg 541\*
- und Delila von Lukas Cranach d. Ä. (Augsburg) 486
- und die Philister, Terrakotta-gruppe von G. da Bologna (Douay) 264
- Singepult von Jörg Syrlin 521
- Sintflut von H. Baldung 499; Michelangelo 281; Uccello 164
- Sitzmöbel 556
- Sixdeniers, Christian 79
- Sixtinische Madonna von Raffael (Dresden) 300
- Skizzenbücher Jacopo Bellinis 235\*; Lionardos da Vinci 265; Pisanellos 212; Dürers 471; Holbeins 513\*
- Sklanden von Michelangelo 256, 282
- Sluter, Claus 363, 405, 408
- Soddoma (Giov. Antonio de Bazzi) 275, 289, 312\*, 313\*, 317
- Soest, Albert von 102
- Sogliani, Giov. Antonio 311
- Sohier, Hector 67
- Solari, Antonio 146
- Solari, Cristofore 143, 146\*
- Solari, Guiniforte 33
- Solari, Pietro (Lombardo) 146
- Solari, Tullio 147, 149
- Solario, Andrea 274
- Solothurn, Städt. Museum: Holbein d. J., Madonna im Gnadensmantel 510
- Sotto in su 199
- Southwell, Sir Richard, Bildnis von H. Holbein d. J. (Florenz) 514
- Spagna, Giovanni lo (Pietro) 212, 286
- Spano, Pippo, Bildnis von Castagno (Florenz) 164\*
- Spätgotisches Gewölbe in Renaissanceformen 95\*
- Spavento, Giorgio 55
- Spaziergang, Der, Kupferstich von A. Dürer 452\*
- Specklin, Daniel 107
- Specksteinrelief von P. Flötner 540, 543\*
- Spello, Dom: Pinturicchio, Malereien 210
- Sperandio 140
- Spielende Kinder von P. Brueghel d. Ä. (Wien) 402
- Spielkartenmeister 426, 432
- Spinelli, Niccolo (Fiorentino) 140
- Spital a. d. Drau, Schloß 109
- Spitzentechnik 562
- Spoleto, Dom: Lippi, Fra Filippo, Fresken 174
- Sporen 20
- Spotalizio von Raffael und Perugino 286, 287\*
- Springinsklée, Hans 474
- Squarcione, Francesco 213, 214
- Stadtkirche zu Bückeburg 114
- Stadtwinehaus zu Münsteri. W. 102
- Stanislausaltar von Veit Stob (Krakau) 528
- Stationen, Die sieben, von Ad. Krafft (Nürnberg) 531, 533\*
- Steccata, La, zu Parma 47
- Steenwinkel, Hans von 81
- Stefano, Francesco (Pesellino) 177
- Stefano, Giovanni di 139
- Stein a. Rh., Haus „Zum weißen Adler“ 95, 98\*

- Steinguug des hl. Stefanus von Romano (Genua) 304  
 Steinzeuglöpferei 560\*  
 Stephan, III. (Nürnberg) 525  
 Sterzing, Pfarrkirche: Altarwerk 438, 439\*, 519\*, 521  
 Stickerlei 562  
 Stile Bramantesco 35  
 Stimmer, Tobias 518  
 Stocker, Jörg 490  
 Stockholm, Haus von der Linde 82  
 — Haus Petersens 82  
 — Jakobskirche 82  
 — Ridderholmskirche 82  
 — Histor. Museum: Notke, B. (?) 550  
 — Nationalmuseum: Beuckelaar, J., *Ecce homo* 394  
 Stoß, Veit 528\*, 529\*  
 Strada, Jacopo, von Tizian (Wien) 343  
 Strada nuova zu Genua 60  
 Straßburg, Altes Rathaus 107  
 Streiter Christi vom Genter Altar der Brüder van Eyck 366\*  
 Strigel, Bernhard 441, 491, 492\*  
 Strozzi, Filippo, Porträtbüste von B. da Majano 134  
 Studienkopf, Weiblicher, von A. Dürer (Berlin) 460  
 — eines Hirten von Giorgione (Hamptoncourt) 327  
 Stuppach, Pfarrkirche: Grünewald 495  
 Stuttgart, Galerie: Zeitblom 440\*; Altarwerke 440  
 — Leonhardskirche: Hans von Heilbronn 522\*, 524  
 — Lusthaus (ehemal. 95\*, 99, 105\*  
 — Neuer Bau 114  
 — Altes Schloß 93\*, 98, 104\*  
 — Stiftskirche: Steinskulpturen 524  
 — Ehemal. Tor an der Kanzlei 93\*  
 Suardi, Bartolommeo (Bramantino) 316\*  
 Sues von Kulmbach, Hans 475\*  
 Sully, Schloß 70  
 Sulzer, Hieronymus, von Chr. Amberger (Gotha) 490  
 Sustris, Friedrich 110  
 Sylvius, Aneas 3, 211  
 Syrlin, Jörg 520\*, 521  
 Syrlin d. J., Jörg 522  
 Szczebanow, Kirche: Pleydenwurf, H., Altarbild 448
- Tabernakel** von Donatello 123; C. Floris 406; M. del Reame 150
- Taccone, Paolo (Romano) 151  
 Tafelaufsatz der Stadt Nürnberg (Frankfurt) 557  
 Tafelgemälde 10  
 Tafelung aus dem Hafnerschen Hause in Rothenburg 555\*  
 Tag, Der, von Correggio (Parma) 323\*  
 Tamagni, Vincenzo, da San Gimignano 305  
 Tamarocci, Cesare 231  
 Tanzende Bauernpaare, Stich von H. S. Beham 477  
 Tatti, Jacopo (Sansovino) 53, 250, 251\*  
 Taufbecken P. Vischers d. Ä. (Wittenberg) 535  
 Taufe Christi von Giov. Bellini 240; Cima da Conegliano 244; G. David 386\*; P. della Francesca 196\*, 197; Masolino 157\*, 158; J. Patinier 400; A. Sansovino 249; Signorelli 204; Verrocchio 180\*, 268  
 Taufstein der Marienkirche zu Reutlingen 523\*, 524  
 Tauschierung 537, 559  
 Teatro Olimpico zu Vicenza 62  
 Technik der Malerei 155  
 Tempelgang Mariä von Tizian 342  
 Tempietto bei S. Pietro in Montorio zu Rom 35\*, 42  
 Teppiche, Niederländische 394 bis 396, 397\*  
 Teppichentwürfe Raffaels 295\*, 296  
 Teppichwerkerei, Französische 417  
 Terra ferma 246  
 Terra verde 164  
 Terrakotta 100  
 Terrakottaarchitektur 102  
 Terrakottabüsten von Donatello 121; Verrocchia 136  
 Terzi, Filippo 76  
 Textilkunst 561  
 Theiß, Kaspar 91  
 Theodorich von Bern, Bronze-standbild von P. Vischer d. Ä. (Innsbruck) 537  
 Thomar: Gestühl der Rundkapelle des Christusordens 420  
 Thomas, hl., von Piombo 329  
 Thomasgruppe von Verrocchio 137\*; im Mainzer Dom 547  
 Tibaldi, Pellegrino 59  
 Tiefenbronn, Kirche: Lukas Moser 428\*, 429; Schüchlin 438  
 Tintenfässer P. Vischers d. J. 538
- Tintoretto, Jacopo (Robusti) 349\*, 350\*  
 Tischplatte H. Holbeins d. J. (Zürich) 502  
 Tisi da Garofalo, Benvenuto 315  
 Tizian, Cesare 343  
 Tizian, Francesco 343  
 Tizian, Orazio 343  
 Tiziano Vecellio 241, 331, 332\*, 333\*—335\*, 336, 337\*—343\*, 345, 346, 348, 349  
 Tod Mariä von Hugo van der Goes 374; A. Mantegna 218; vom Meister des Todes Mariä 515  
 — der Prokris von P. di Cosimo 192  
 — Der, als Würger von H. Baldung (Basel) 500, 501\*  
 Todi, S. Maria della Consolazione 39\*, 47  
 Toledo, Juan de 73  
 Toledo, Findelhaus (Hospital de Santa Cruz) 73, 74\*  
 — Kathedrale: Berruguete, A., Chorgestühl 421  
 Tommaso di Cristoforo Fini (Masolino) 157\*  
 Tommaso di Ser Giovanni (Masaccio) 157  
 Tor an der alten Kanzlei zu Stuttgart 93\*  
 Torbido, Francesco 316  
 Torgau, Schloß Hartenfels, Hof 91\*; Cranach 484  
 Torrigiani, Pietro 77, 421  
 Tornabuoni, Giovanna, von Ghirlandajo (Paris) 191\*  
 Totentanz von N. Manuel 501; Holbein d. J. 504\*, 508-  
 Tournai, Grabmäler 363  
 Tours, Kathedrale 70  
 Trajansteppiche 395  
 Tratzberg, Schloß 98  
 Trauerkannen 561, 562\*  
 Traum der hl. Ursula von V. Carpaccio (Venedig) 242\*  
 Trausnitz, Burg 98, 110  
 Traut, Hans 474  
 Traut, Wolf 474  
 Tretsch, Alberlin 98  
 Treviglio, S. Martino: Buti-  
 none und Zenale, Altarwerk 222  
 Treviso, Dom: Pordenone 346; Tizian 336  
 — Masèr, Villa Giacomelli Veronese, Gemälde 355  
 — S. Cristina: Lotto, L., Altar-  
 bild 330  
 — S. Niccolo: Piombo, III. Thomas 329  
 Trezzo, Jac. da 264  
 Tribolo (Niccolo Pericoli) 250

- Trient, Kastell: Romanino, Fresken 348  
 Trinität von Castagno 165\*; Masaccio 163\*; Pesellino (London) 177; Raffael 287; Tizian 342  
 Trinitatiskirche zu Kopenhagen 81  
 Trinqueau (Pierre Nepven) 66  
 Triptychon von Giov. Bellini 239, 240\*; Bramantino 317; Carlo Crivelli 234; Gebr. Dünwegge 517; Nicolas Froment 412; A. Mantegna 218; Meister von Flémalle 379; Memling 381, 382; Lorenzo Monaco 155\*; Nardon Penicaud 417\*, 418; Rogier van der Weyden 376, 377\*  
 Tritonenkämpfe, Kupferstich von A. Mantegna 220  
 Triumph der Armut von Holbein d. J. (London) 512  
 — der Keuschheit von L. Lotto (Rom) 331  
 — des Reichthums von Holbein d. J. (London) 509\*, 512  
 Triumphbogen Alfons I. zu Neapel 30, 153  
 Triumphzug Cäsars von A. Mantegna 219, 220  
 — Kaiser Maximilians von A. Dürer 468\*  
 Tübingen, Schloß 98  
 Tucherbildnisse von A. Dürer (Kassel, Weimar) 456  
 Tucherhaus zu Nürnberg 94  
 Tugendbrunnen B. Wurzelbauers (Nürnberg) 542  
 Tugendgestalt von Sansovino 250\*; Pollajuolo 179  
 Tuilerien zu Paris 68  
 Tuke, Sir Bryan, Bildnis von H. Holbein d. J. (München) 513  
 Tura, Cosimo (Cosmè) 225, 226\*, 227  
 Turin, Museum: Memling 382; Michelangelo 254  
 Türkenbildnis von Pinturicchio 209\*; G. Bellini 236\*  
 Turm der Kilianikirche zu Heilbronn 86, 87\*  
 — von St. Michel zu Dijon 71\*  
 Turmbau zu Babel von Pieter Brueghel d. Ä. (Wien) 402  
 Türumrahmung in S. Croce zu Florenz 31\*  
 Tybis, Dirk, Bildnis von H. Holbein d. J. (Wien) 513  
 Ubertini, Francesco (Bacchiacca) 311  
 Uccello (Paolo Doni) 163, 164, 166\*, 167\*, 195, 212, 213  
 Udine, Giovanni da 297  
 Udine, Martino da 345  
 Uffizien zu Florenz 54\*, 58  
 Ulm, Altertumsmuseum: Syrlin 521  
 — Bürgerhäuser 94  
 — Markt: Syrlin, Jörg, Brunnen (Fischkasten) 522  
 — Münster, Multscher 521; Schaffner 490, 491; Syrlin 520\*, 522  
 — Rathaus 95; Syrlin, Jörg, Kurfürstenfiguren 522  
 Ulocrino 140  
 Umbrosfrentiner 193  
 Unger, Georg 98  
 Universität zu Bologna, Hof 59  
 — zu Helmstädt 114  
 — zu Salamanca 73  
 — zu Würzburg 108  
 Urbino, Niccolo da 358  
 Urbino, Herzoglicher Palast 17\*, 31, 144  
 — Galerie: Justus von Gent, Abendmahl 374  
 — S. Domenico: Luca della Robbia 128  
 — Schloßbibliothek: M. da Forlì 198  
 Ursulalegende von V. Carpaccio (Venedig) 242\*, 243\*  
 Ursulaschrein Hans Memlings (Brügge) 382\*  
 Urteil Salomos von Giorgione 327; am Dogenpalast zu Venedig 145  
 Utrecht, Museum: Scorel 405; Uzzano, Niccolo da, von Donatello 121  
 Vaga, Perino del 297, 305  
 Valckenburg 403  
 Valesco da Coimbra 422  
 Valladolid, Kathedrale 76  
 — Kollegium Sa. Cruz 73  
 — Museum: Berruguete 421\*; Schnitzaltar 420\*  
 Valle, Andrea da 55  
 Varallo, Franziskanerkirche: Ferrari, Fresken 317  
 — Sacro Monte: Ferrari, Kreuzigung 317  
 Vargas, Luis de 421  
 Varotari, Alessandro (Padovano) 355  
 Vasari, Giorgio 58, 110, 284  
 Vatikan zu Rom (Bau) 45  
 Vecchietta, Lorenzo 139  
 Vecellio, Marco 343  
 Velata, Donsa, von Raffael (Florenz) 299\*  
 Velthurns, Schloß 98  
 Venedig, Akademie: Basaiti 246; Bellini, Gent. 236; Bellini, Giov. 238\*, 239, 241, 244; Bellini, J. 235; Bonifazio Veronese 345; Bordone 327; 344\*; Carpaccio 242\*, 243\*; Mantegna 218; A. da Murano 232\*; Palma Vecchio 328; Pordenone 345\*, 346; Tintoretto 349; Tizian, Pietà 343; Veronese 354; Vivarini 237  
 Venedig, Arco Foscari 37  
 — Dogenpalast 37; Bellini 236, 239\*; G. da Fabriano 231; Pisanello 231; Rizzo 146; Sansovino 251; Tintoretto 349, 350; Tizian 342; Veronese 354, 355; Gruppe des Salomonurteils 145  
 — Erlöserkirche (Il Redentore) 62\*; A. Vivarini 238  
 — Fondaco de' Tedeschi: Giorgione 327  
 — Frarikirche, s. Santa Maria de' Frari  
 — Jesuitenkirche: Tizian 342  
 — Karmeliterkirche: Lotto, Altarbild 331  
 — Loggetta 55  
 — Markusbibliothek: 49\*, 54  
 — — Breviarium Grimani 394, 395\*  
 — Markuskirche 36, 37  
 — — Bellini 236; Kapelle Zeno 147  
 — Markusplatz: Flaggenhalter Leopardis 149\*  
 — Museo Correr: Bellini 239; Bronzebüste eines Jünglings 146  
 — Palazzo Corner della Cà grande 54  
 — Palazzo Corner Spinelli 37  
 — Palazzo Dario 37  
 — Palazzo Giovanelli: Giorgione 327  
 — Palazzo Grimani 53  
 — Palazzo Pesaro 55  
 — Palazzo reale: Tintoretto 349  
 — Palazzo Rezzonico 55  
 — Palazzo Vendramin Calergi 25\*, 37  
 — Porta della Carta 146  
 — Prokurazien 55  
 — Sammlung Franchetti: Mantegna 220  
 — Sammlung Layard: Bellini 236\*; Piombo 329; Savoldo 346\*; Tura 226; Vivarini 237  
 — San Bartolommeo in Rialto: Piombo 329  
 — San Cassiano: A. da Messina 237; Tintoretto 350\*  
 — San Francesco della Vigna: Veronese, P., Altarbild 354  
 — San Giobbe 147

- Venedig, San Giorgio Maggiore 61\*, 62  
 — San Giovanni in Bragora: Cima da Conegliano 244  
 — San Giovanni Crisostomo 36; Bellini 241; Piombo 329  
 — San Giovanni e Paolo: Grabmäler 146, 147, 148\*, 149; Tizian 336  
 — San Pantaleone: A. da Murano 232  
 — San Salvatore 50\*, 55  
 — — Sansovino 251  
 — San Sebastiano: Veronese 352\*  
 — San Stefano: Pietro Lombardo 146  
 — San Zaccaria 36  
 — — Bellini 239  
 — Santa Caterina: Veronese 354  
 — Santa Maria Formosa: Palma Vecchio 328\*  
 — Santa Maria de' Frari: Bellini 239, 240\*; Donatello 145; Lombardi 146; Rizzo 146, 147\*; Tizian 336, 337\*; Vivarini 238  
 — Santa Maria de' Miracoli 23\*, 36, 147  
 — Santa Maria dell'Orto: Tintoretto 350  
 — Santa Maria della Salute: Tizian 333, 342  
 — Scuola degli Schiavoni: Carpaccio 243  
 — Scuola di S. Marco 36  
 — Scuola di S. Rocco 24\*, 36  
 — — Tintoretto 349, 350\*  
 — Scuola di S. Stefano: Carpaccio 243  
 — La Zecca 55  
 Veneto, Bartolommeo 246  
 Veneziano (Agostino Musi) 276, 305  
 Veneziano, Domenico 164, 165, 170, 176, 177, 195, 197, 204, 217  
 Venus, Ruhende, von Giorgione 326\*, 327; Tizian 339, 341  
 — von Holbein d. J. 510  
 — und Amor von Cranach 484, 486; Tizian 343  
 — und Mars von Botticelli 183; Piero di Cosimo 192\*  
 Venusfest von Tizian (Madrid) 338  
 Verbrennung der Gebeine Johannes d. T. von Geertgen tot S. Jans (Wien) 388  
 Vercelli, S. Cristoforo: Ferrari, Himmelfahrt Mariä 317  
 Verehrung des goldenen Kalbes von Jac. Tintoretto (Venedig) 350  
 Verklärung Christi von Giov. Bellini 240; Fiesole 168\*; Raffael 302, 303\*  
 Verkündigung Mariä von Baldovinetti 179; Jac. Bassano 351\*; Botticelli 184; Cossa 227; Crivelli 234\*; Donatello 122; P. della Francesca 195; Grünewald 493; Justus d'Allamagna 431; Lionardo da Vinci 268; Filippo Lippi 171\*, 173; Lotto 330; K. Meit 546\*; P. Pollajuolo 179; A. del Sarto 309\*, 310; Schongauer 433; Tizian 336  
 — an Zacharias, Relief von Quercia 138  
 Verkündigungsgruppe B. Rossellino (Empoli) 131  
 Verleumdung von Botticelli 184; Dürer 472  
 Verlobung der hl. Katharina von Fra Bartolommeo 307; Cranach 485; Memling 381\*; Tizian 336  
 Vermählung Alexanders mit der Roxana von Soddoma (Rom) 312  
 — Mariä vom Meister des Marienlebens 436\*; von Perugino 286; Raffael 286, 287\*  
 Vermejen, Jan 396  
 Verna, Kirchenschmuck Andrea della Robbias 129  
 Verneuil, Schloß 70  
 Vernuiken, Wilhelm 101  
 Verona, Liberale da 222  
 Verona, Dom: Bellini 235; Torbido 316  
 — Frührenaissancebauten 37  
 — Loggia del Consiglio 25\*, 37  
 — Madonna di Campagna 53  
 — Museo civico: Bellini 235; Crivelli 234  
 — Palazzo Bevilacqua 48\*, 53  
 — San Bernardino: Cappella Pellegrini 47, 53  
 — San Fermo maggiore: G. di Bartolo 142; Pisanello 212  
 — San Giorgio: Veronese 355  
 — S. S. Nazario e Cleso: Montagna 222  
 — San Zeno: Mantegna 217  
 Veronese, Paolo (Calari) 316 352\*, 353\*, 354\*, 355  
 Veronika, Hl., vom Meister von Flémalle (Frankfurt) 379  
 Verrocchio, Andrea del 134\* bis 138\*, 150, 180\*, 192, 201, 206, 212, 268  
 Verspottung Christi von Hier. Bosch 389; Grünewald 493  
 Versuchung des hl. Antonius von Hier. Bosch 389, 390\*; Grünewald 495; Patinier 400; Schongauer 433  
 Vertreibung aus dem Paradies von Masaccio 159\*, 160  
 — der Dämonen von Paris Bordone 327  
 — Heliodors von Raffael 293\*  
 Verzückung der hl. Katharina von Soddoma (Siena) 313\*  
 Vicenza, Basilika 58\*, 61  
 — Galerie: Cima da Conegliano 244  
 — Monte Berico: Montagna 222  
 — Palazzo Cà del Diavolo 61  
 — Palazzo Chiericati 61  
 — Palazzo Marcantonio Tiepolo 61  
 — Palazzo Porto-Barbarano 59\*, 61  
 — Palazzo Prefettizio 61  
 — Palazzo Valmarano 60\*, 61  
 — Santa Corona: Bellini 240, 241  
 — Teatro Olimpico 62  
 — Villa Rotonda 62  
 Vierge au lapin von Tizian (Paris) 336  
 Vigarni, Philipp (de Borgonia) 419  
 Vignola 56, 58, 59  
 Villa Farnesina zu Rom 41\*, 46, 63  
 — Imperiale bei Pesaro 314  
 — Sauli bei Genua 56\*, 61  
 — Madama zu Rom 51, 73  
 — di Papa Giulio III. bei Rom 58  
 — Rotonda bei Vicenza 62  
 Violante von Palma Vecchio (Wien) 328  
 Virginius, seine Tochter tödend, Stich von G. Pencz 476\*  
 Vischer, Hans 538  
 Vischer, Peter d. Ä. 88, 93, 534—537, 538\*—542\*  
 Vischer d. J., Hermann 535, 538, 541  
 Vischer d. J., Peter 535, 538, 541  
 Vischer, Kaspar 99  
 Vite, della (Timoteo Viti) 231  
 Viterbo, Fresken B. Gozzolis 175  
 — Museum: Piombo, Pietà 329  
 — Schloß Caprarola 56  
 Viti, Timoteo (della Vite) 231, 286  
 Vitoni, Ventura 28  
 Vitruv 79  
 Vitruvianische Akademie zu Rom 56  
 Vittoria, Alessandro 251

- Vittorio, von Soddoma (Siena) 313
- Vivarini, Alvise (Luigi) 237, 246, 325, 330
- Vivarini, Antonio 232, 237
- Vivarini, Bartolommeo 232, 233, 237
- Volterra, Daniele da 284
- Vorfrühlingslandschaft mit den Baumfällern von P. Brueghel d. Ä. (Wien) 402
- Vorhalle der Biblioteca Laurenziana zu Florenz 47\*, 59
- Vos, Marten de 404
- Votivbild von Giov. Bellini 239; Holbein d. Ä. 442; Piero della Francesca 198; Tizian 342
- Vriendt, Frans de (Frans Floris) 404
- Vries, Adriaen de 264, 552
- Vries, Hans Vredeman de 78\*, 80
- Vroom, Frederik 100
- Vroom, Gerard 100
- Wadstena, Schloß 82**
- Waffenschmiedekunst 559
- Walch, Jakob 453
- Waldlandschaft mit dem hl. Georg von A. Altdorfer (München) 479
- Wallenstein-Palast zu Prag, Gartenhalle 109
- Wandbilder, Wandgemälde, s. Fresken
- Wandbrunnen Verrocchios in S. Lorenzo zu Florenz 136\*
- Wandgräber von Donatello 122; Desiderio 130; Rossellino 132\*; Mino da Fiesole 134; Michelangelo 256, 258\*, 259\*; Sansovino 249; Venezianische 145—149; Französische 410
- Wappenbild von M. Schongauer 433\*
- Warham, Erzbischof von Canterbury, Bildnis von H. Holbein d. J. (London, Paris) 513
- Wechtlin, Johann 500
- Wedekindsches Haus zu Hildesheim 97
- Weide meine Lämmer, Wandteppich nach Raffaels Entwurf 296
- Weiditz, Hans 500
- Weihwasserbecken von Federighi 139, 141\*; Jörg Syrlin d. J. 522
- Weimar, Museum: Cranach, 485; Dürer 456
- Stadtkirche: Cranach 486
- Weinernte von Bassano 351; Gozzoli 176\*
- Weinhart, Kaspar 98
- Westerkerk zu Amsterdam 81
- Weyden, Rogier van der 374, 375, 376\*, 377\*, 378\*, 379, 380, 396, 399, 432
- Wien, Akademie: Lukas von Leyden 391
- Albertina: Dürer 452, 457
- Besitz A. von Rothschild: Ebenholzkästchen 554\*
- Galerie Liechtenstein: Memling 381
- Hofbibliothek: Miniaturen 394
- Hofmuseum: Aertsen 393\*; Baldung 500; Brueghel 401\*, 402; Burgkmair 489; Correggio 323; Donatello 123; Dürer 461, 464\*; Jan van Eyck 371; Flötner 540; Geertgen tot S. Jans 388, 389\*; Giorgione 327; Holbein d. J. 511\*, 513, 514; Laib 444; Meister des Todes Mariä 515\*, 516; Memling 383; Moretto 348; Palma Vecchio 329; Patinier 400; Perugino 207; Raffael 288; Riemenschneider 534; Strigel 492\*; Tizian 333, 339, 342, 343
- Schatzkammer: Dauer, II., Madonna 545
- Schottenstift: Cranach 484
- Stefansdom: Lerch, Grabmal 523
- Wiener-Neustadt, Stiftskirche: Lerch, N., Grabmal 523
- Wierandt, Kaspar Vogt von 91
- Willibald und Walburga mit dem Bischof von Eichstätt von Lukas Cranach d. Ä. (Bamberg) 485\*
- Willibald, Hl., von L. Hering (Eichstätt) 543
- Wimpfen, Kirche, Backoffen, H., Kreuzigungsgruppe 547\*
- Windsor Castle, Schloß: Holbein 512\*, 513, 514; Metsys 399
- Winterlandschaften von P. Brueghel 402
- Wismar, Fürstenhof 104, 108\*
- Witte, Pieter de (Pietro Candido) 552
- Wittenberg, Pfarrkirche, Vischer 535
- Schloßkirche: Vischer 538
- Witz (Witzinger), Hans 428, 430
- Witz, Konrad 429\*, 430
- Woensam, Anton 515
- Wolf, J. 98
- Wolfenbüttel, Marienkirche: Pfeilerkapitell 114\*
- Wolff, Jakob 113\*, 114
- Wolfgangaltar des M. Pacher 446\*, 447\*, 525, 526\*
- Wolgemut, Michael 448, 449, 450\*, 474, 528
- Wollaton Hall, Schloß 77\*, 78
- Wörlitz, Gotisches Haus: Cranach 484, 485; Memling 383
- Worms, Dom, Nikolauskapelle: Meit 546\*
- Wunder, Das, des Zollgroshens von Masaccio (Florenz) 161\*
- Wundertat des hl. Antonius. Relief von Donatello 115\*
- Würzburg, Rathaus 108
- Dom: Riemenschneider 533
- Marienkapelle: Riemenschneider 532, 534, 537\*
- Neumünster: Riemenschneider 532, 533, 535\*
- Universität 108
- Wurzelbauer, Benedikt 542
- Xanten, Dom: Bruyn 516; Kreuzigungsgruppe 548**
- Stiftskirche: Altäre von Douwermann 548
- Zaganelli, Francesco (Gotignola) 231**
- Zahnarzt, Der, von Lukas von Leyden 392
- Zahnschnitt 16
- Zecca, La, zu Venedig 55
- Zeichnungen Lionardos in den Uffizien 266\*
- 150, des Kodex Valardi von Pisanello 212
- Zeitblom, Bartholme 439, 440\*
- Zenale, Bernardo 222
- Zentralbau 33, 58
- Zenghaus zu Augsburg 114
- zu Danzig 100, 101, 106\*
- Zevio, Stefano da 213
- Zigeunermadonna von Tizian (Wien) 333
- Zinsgroshen, Der, von Tizian (Dresden) 332\*, 334
- Zuccaro, Federigo 285
- Zuccone (Kahlkopf) von Donatello 121
- Zuiderkerk zu Amsterdam 81
- Zürich, Museum: Holbein d. J., Tischplatte 502
- Sammlung Rahn: Schweizerisches Glasgemälde 563\*
- Seidenhof 95
- Zusammenkunft Kaiser Karls und König Ferdinands, Relief von H. Dauer (Köln) 545
- Zwerchgiebel 92
- Zwickau, Marienkirche: Holzgruppe der Pietà 545; Wolgemut, M., Altar 449, 528
- Zweifaltendorf, Kirche: Syrlin d. J., Chorgestühl 522

