



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Handbuch der Kunstgeschichte

Kugler, Franz

Stuttgart, 1848

Siebenzehntes Kapitel. Die italienische Kunst in der ersten Hälfte des
sechszehnten Jahrhunderts.

urn:nbn:de:hbz:466:1-29336

SIEBENZEHNTE KAPITEL.

DIE ITALIENISCHE BILDENDE KUNST IN DER ERSTEN HÄLFTE DES SECHSZEHNTEN JAHRHUNDERTS.

Allgemeine Bemerkungen.

Der Anfang und die ersten Jahrzehnte des sechszehnten Jahrhunderts brachten die bildenden Künste Italiens zu dem Gipfelpunkte ihrer Entfaltung. Diese Erscheinung war ein Erzeugniss der allgemeinen Culturverhältnisse, die sich, was den angegebenen Zeitpunkt anbelangt, für Italien äusserst günstig gestalteten. Die neue Geistesrichtung, die mit der Zeit des fünfzehnten Jahrhunderts in die Welt eintrat, hatte allerdings auch das italienische Leben mächtig durchdrungen; die im Vorigen besprochenen künstlerischen Bestrebungen geben dessen ein vollgültiges Zeugnis; dennoch war sie nicht so gar tief gegangen, dass sie hier den inneren Kern des Lebens angegriffen, dass sie die alte Zeit vernichtet und ein völlig neues Dasein begründet hätte. Sie bedurfte dies zunächst um so weniger, als die Interessen des romantischen Zeitalters in Italien überhaupt (wie dies früher vielfach angedeutet ist) nicht so ausschliesslich vorgeherrscht hatten, wie im Norden; sie brachte hier somit im Wesentlichen nur eine Umwandlung der alten Existenz hervor. Die künstlerische Entwicklung Italiens erscheint, trotz all jener, seit dem Beginn des fünfzehnten Jahrhunderts eingetretenen Veränderungen, dennoch als eine stetig fortschreitende. Man war der realen Elemente der Darstellung Herr geworden, man hatte den Sinn durch das Studium der Antike gebildet und geläutert; mit einer hohen und freien Anschauung der Welt und des Lebens wandte man sich nunmehr auch den grossen Ueberlieferungen der Vergangenheit aufs Neue zu, und schuf in solcher Art Werke, die, sicher, gemessen und würdig in ihrer körperlichen Erscheinung, zugleich das erhabenste Geistesleben bekunden mussten. Das Begehren der Zeitgenossen kam solcher Sinnesrichtung förderlichst

entgegen. Machtvolle und hochgebildete Päpste, wie Julius II. und Leo X., Herren, Städte und Privatleute erkannten es, dass sie durch die Veranlassung solcher Werke, mehr als durch alles übrige Thun, ihren Tagen das schönste Denkmal stiften würden. Um die Meister der Kunst, welche die lichtvollen Höhen dieser Zeit bilden, reihten sich zahlreiche Kreise von Schülern, welche das Gut, das sie von jenen empfangen, willig weiter verarbeiteten.

Wir lassen in dieser Periode der italienischen Kunst wiederum die Betrachtung der Sculptur vorangehen. Zwar erscheint jetzt, in noch grösserem Maasse als im fünfzehnten Jahrhundert, die Mehrzahl der künstlerischen Kräfte der Malerei zugewandt, und noch deutlicher treten uns in letzterer die verschiedenen Grund-Elemente und Richtungen der Zeit entgegen. Wiederum jedoch ist die Sculptur, eben weil sie auch in dieser Zeit mehr das allgemeine Streben repräsentirt, vorzüglich geeignet, den Ueberblick über dasselbe zu eröffnen; und in nicht geringerem Maasse wie die Malerei, wenn schon keineswegs in derselben Breiten-Ausdehnung, lässt auch sie die Höhe der Entwicklung erkennen.

A. SCULPTUR.

(Denkmäler, Taf. 72 u. 73. D. IX. u. X.)

§. 1. Die Meister von Florenz.

Die vorzüglichsten Mittelpunkte der Sculptur sind für jetzt, wie im fünfzehnten Jahrhundert, Florenz und Venedig, denen sich sodann, wie dort, Neapel anschliesst. Wir betrachten zunächst die bedeutendsten Künstler, die in Florenz thätig waren oder von dort ausgingen.

Um den Beginn des sechszehnten Jahrhunderts treten uns in Florenz vorerst zwei Meister entgegen, deren Arbeiten, in einer einfach schlichten Würde gehalten, den Anfang des neuen und freieren Strebens bezeichnen: Baccio da Montelupo, von dem die treffliche Statue des Evangelisten Johannes an Orsanmichele zu Florenz herrührt, und Benedetto da Rovezzano; von dem letzteren sechs schöne Reliefs aus der Geschichte des h. Gualbertus im Museum von Florenz, die in dem Ausdruck edler Milde auf die Arbeiten der früheren Florentiner zurückdeuten, und eine würdige, doch etwas schwer gewandete Statue des Täufers in dem dortigen Dome.

Zu einer höheren und grossartigeren Stellung entwickelten sich einige Zeitgenossen der ebengenannten. So Giovanni Francesco Rustici, ein Schüler des Andrea Verocchio. Das einzige Werk, welches man von diesem Künstler kennt, besteht aus einer Gruppe von drei Bronzestatuen über der nördlichen Thüre des Baptisteriums von Florenz; sie stellen den Täufer Johannes, predigend, zwischen einem Pharisäer und einem Leviten dar. Hoher Adel des Styles, Freiheit des Lebens, durchgebildete Charakteristik und ruhige Majestät

sind in diesen Gestalten auf's Glücklichste verbunden; sie zeigen die Bestrebungen eines Donatello und Ghiberti in durchaus vollendeter, meisterlicher Entfaltung. Rustici brachte die späteren Jahre seines Lebens in Frankreich zu. — Auf seine Ausbildung scheint sein grosser Mitschüler Leonardo da Vinci einen nicht ganz unwesentlichen Einfluss ausgeübt zu haben. Leonardo, besonders zwar im Fache der Malerei ausgezeichnet, war auch in andern Kunstzweigen thätig; im Fache der Sculptur wird von ihm vornehmlich das Modell zu einer colossalen Reiterstatue des Francesco Sforza, in Mailand gefertigt, gerühmt; doch hat sich dies so wenig, wie sonst ein sicheres Sculpturwerk seiner Hand erhalten.¹ — Ein verwandtschaftliches Verhältniss zu Leonardo, das ebenfalls auf einen solchen Einfluss hindeuten dürfte, erscheint ferner bei Andrea Contucci, genannt Sansovino (gest. 1529, nicht zu verwechseln mit seinem Schüler Jacopo Tatti, genannt Sansovino, von dem später). Vornehmlich gilt dies von einem der vorzüglichsten Werke des Andrea, das wiederum den edelsten Erzeugnissen der gesammten italienischen Kunst zuzuzählen ist, der Marmorgruppe der h. Anna und der Maria mit dem Kinde, in S. Agostino zu Rom; einem Werke, das sich durch ebenso liebevolle Anmuth und Milde, wie durch hohe Würde auszeichnet. In Rom sind von A. Sansovino ausserdem noch anzuführen zwei Grabmonumente in S. Maria del Popolo, und verschiedene Sculpturen, von ihm und seinen Schülern, in dem Corridore, ebendasselbst. An den beiden Grabmälern (1505—1507) sind die Nebenfiguren von idealer Energie, die Statuen der Verstorbenen von edelster Durchführung; nur ist es ein nicht ganz reiner, naturalistischer Zug, dass die letzteren nicht mehr strenge in liegender Stellung, sondern bereits mit untergestütztem Arme, als hielten sie Mittagsschlaf, gebildet sind; eine Geberde, welche von zahllosen spätern Bildhauern wiederholt worden ist. — In Florenz fertigte Sansovino die Gruppe des Christus, der von Johannes getauft wird, über dem Hauptportal des Baptisteriums, auch diese Arbeit voll hoher grossartiger Reinheit und Einfachheit. Das umfassendste Werk, welches A. Sansovino in Italien, zwar mehr leitete als selbst ausführte, betrifft die Anordnung der reichen Sculpturen, welche das heilige Haus in Loretto schmücken, Reliefs aus der Geschichte der Maria, Propheten und Sibyllen darstellend; von seiner eignen Hand rühren hier die Scenen der Verkündigung und der Geburt Christi her. Sonst war Andrea viel ausserhalb Italiens, u. a. neun Jahre

¹ Die Sammlung des Stadthauses zu Lille besitzt eine weibliche Wachsüste, welche dahin aus dem Nachlass des Malers *Wicar* übergegangen ist. Nur der Kopf ist alt und zeigt deutliche Spuren von Bemalung; die Augen bestehen aus einer glänzenden Masse; dagegen ist das Haar plastisch ausgedrückt. Nach der wunderbaren Schönheit der Formen, welche das Portrait in völlig idealer Weise darstellen, darf man hier auf einen der grössten italienischen Meister, nach gewissen Einzelheiten vielleicht sogar auf *Leonardo* schliessen.

in Portugal, beschäftigt. Im Berliner Museum befindet sich von seiner Hand ein schönes Relief, anbetende Engel.

Als dritter neben Rustici und A. Sansovino ist Michelangelo Buonarotti (1474—1563) zu nennen. Die Sculptur war das Fach, welches dieser Künstler zu seinem eigentlichen Beruf ersehen hatte, obschon er auch in der Architektur, wie bereits früher angeführt ist, Bedeutendes (zwar zumeist wenig Erfreuliches) leistete, und obschon er bestimmt war, die reichsten und edelsten Erzeugnisse seines Geistes durch den Pinsel herzustellen. Michelangelo fasste das realistische Streben des fünfzehnten Jahrhunderts — wenn man es bei ihm noch so nennen darf — im grossartigsten Sinne auf; wie die Werke der Antike, so haben auch seine Gestalten in sich ihr Genügen und ihre Befriedigung; aber sie tragen zugleich ein eigenthümliches, hochgewaltiges Gepräge, das sie zum Ausdruck, zur unmittelbaren Personification der elementarischen Kräfte, welche die Welt halten und bewegen, zu machen scheint. Wo solche Darstellungsweise mit dem Gegenstande in Einklang steht, da wirken sie höchst ergreifend auf den Sinn des Beschauers; aber auch in andern Fällen strebt Michelangelo gern nach demselben Eindrucke hin, und er erreicht denselben alsdann zumeist nur auf Kosten der Naivetät (d. h. der Wahrheit). So beginnt mit ihm, der einen der höchsten Glanzpunkte der neueren Bildnerei bezeichnet, zugleich auch, und besonders in der späteren Zeit seines thatenreichen Lebens, der Verfall der Kunst, der in dem Streben nach äusserem Scheine beruht.

Am Wenigsten gilt das Letztere von seinen Jugendwerken, in denen seine ungestüme Kraft noch schlummernd erscheint, noch wie träumend unter dem milderen Hauche der Kunst, die in den Zeiten seiner Jugend in Florenz blühte. Zu diesen Werken gehört ein anmuthvoller Engel in S. Domenico zu Bologna, an dem Denkmale des Heiligen knieend, sodann zwei Reliefbilder der heil. Familie, in der Akademie von London und im Museum von Florenz (beide unvollendet). Ihnen reiht sich, obschon zu höherer Würde erwacht, die Gruppe der Maria mit dem Christusleichname im Schoosse an, die sich in der Peterskirche zu Rom befindet und die Michelangelo in seinem fünfundzwanzigsten Jahre fertigte. Etwa gleichzeitig mit dieser ist seine Statue des Bacchus im Museum von Florenz, wenig später seine kraftvoll belebte Statue des David vor dem Palazzo vecchio, ebendasselbst (die letztere fertigte er, als Zeugniss seines Kunstgeschickes, aus einem Marmorblock, der früher, durch jenen Agostino di Guccio, übel verhauen war und seitdem unbenutzt gelegen hatte). — Auch eine milde und würdevolle Madonnenstatue in Notre-Dame zu Brügge, wenn sie überhaupt Michelangelo's Werk ist, reiht sich diesen frühern Schöpfungen an.

Zur Ausführung eines grossartigeren und umfassenden Sculpturwerkes ward Michelangelo hierauf nach Rom berufen, nachdem

Julius II. (1503) den päpstlichen Stuhl bestiegen hatte. Der Papst wollte sich ein mächtiges Grabmonument, wie kein zweites vorhanden war, gründen. Michelangelo entwarf den Plan und ging an die Arbeit. Das Ganze ward auf achtzehn Ellen in der Länge und zwölf in der Breite bestimmt, und zahlreiche Statuen und Reliefs zur Verzierung desselben angeordnet. Die Statuen sollten die vom Papst mit dem Kirchenstaate wieder vereinigten Provinzen unter dem Bilde von gefesselten Gefangenen darstellen; ferner die Künste, ebenfalls gefesselt, weil ihre Thätigkeit durch seinen Tod gehemmt sei; sodann Moses und Paulus, als Repräsentanten des thätigen und beschaulichen Lebens; auf dem Gipfel des Monumentes endlich die Statuen des Himmels und der Erde, als Träger des Sarkophags; u. s. w. Doch ward die Arbeit bald unterbrochen, theils wegen mancherlei äusserer Missverhältnisse, theils weil Michelangelo auf Befehl des Papstes die Deckengemälde in der sixtinischen Kapelle ausführen musste, theils auch wohl wegen der Kosten, die das riesige Unternehmen selbst verursachte. Vor seinem Tode (1513) liess Julius II. dasselbe nach einem kleineren Maassstabe neu entwerfen, und hievon, wie es scheint, ist der Entwurf, der manches Aehnliche mit jenem ersten hat, auf unsre Zeit gekommen.¹ Aber auch diese Arbeit kam ins Stocken, da Michelangelo auf's Neue zu andern Werken schreiten musste. Wiederum wurde der Plan verändert und eingeschränkt, und erst 1545 ward das Werk, in S. Pietro ad Vincula zu Rom, aufgestellt. So darf es nicht befremden, wenn dasselbe einen wenig erfreulichen Eindruck macht. Die bedeutendste Statue desselben, die des Moses, auf jene grossartigere Anlage berechnet, steht ausser allem Verhältniss zu der kleinlichen Architektur; ihre höchst ungünstige Stellung setzt die Mängel, die ihr bei aller Mächtigkeit eigen sind, namentlich ein gewisses Haschen nach Effekt, in ein sehr grelles Licht. Ausser dieser Statue sind noch zwei andre, die der Rahel und Lea (hier wiederum als thätiges und beschauliches Leben gefasst) von Michelangelo's Hand, doch weniger bedeutend. Die übrigen Statuen des Monumentes rühren von verschiedenen seiner Schüler her. — Zwei (unvollendete) Statuen gefesselter Männer von Michelangelo's Hand, gegenwärtig im Museum von Paris, waren ohne Zweifel für dasselbe Denkmal, in seiner ersten oder zweiten Anlage, gearbeitet. Die Statue des Jüngern ist von grossartiger Schönheit, die des Aeltern dagegen in der Stellung widerwärtig und wahrscheinlich bedeutend verhauen.

Eine zweite grosse Arbeit im Fache der Sculptur wurde dem Michelangelo durch Leo X. (gest. 1521) übertragen; diese betrifft die Grabmonumente zweier Verwandten des Papstes, seines Bruders Giuliano de' Medici und seines Neffen, Lorenzo, Herzogs von

¹ Abgebildet u. a. bei d'Agincourt, Sculptur, T. 46.

Urbino. Auch diese Arbeit wurde mehrfach unterbrochen und kam erst unter Papst Clemens VII. (1523—1537, wie Leo aus dem Hause Medici) zur Vollendung. Die Monumente befinden sich in der Sakristei von S. Lorenzo zu Florenz; sie enthalten, in Wand-Nischen, die Statuen der genannten Herren, darunter die Sarkophage, auf denen je zwei nackte Gestalten von allegorischer Bedeutung, Aurora und Abend, Nacht und Tag, ruhen. (Sie passen aber nicht völlig zu der Form der Sarkophage, was ohne Zweifel wieder aus einer Veränderung des ursprünglichen Planes herrührt.) Die Statue des Lorenzo, in tiefem Sinnen dasitzend, — daher von den Italienern treffend „der Gedanke“, *il pensiero*, benannt, — ist als Michelangelo's Meisterwerk im Fache der Sculptur zu bezeichnen; sie erscheint durchaus edel, in ihrer Stellung bedungen, klar und gemässigt. Unter den nackten Figuren ist besonders die der Aurora hervorzuheben; sie hat in der Bewegung ihrer Glieder einen mächtigen Rhythmus, einen grossartig architektonischen Schwung, der das, was oben als Michelangelo's Eigenthümlichkeit bezeichnet ist, in edelster Weise offenbart. Die übrigen Statuen sind weniger anziehend, zum Theil unvollendet, zum Theil wiederum nicht frei von jenem Streben nach Effekt, so dass z. B. der linke Ellbogen über das rechte Bein gestemmt ist. Dasselbe gilt, in noch höherem Maasse, von einer in derselben Kapelle befindlichen Statue der Madonna. — Zu den trefflichsten Sculpturen Michelangelo's gehört ferner die Statue eines auferstandenen Christus, in S. Maria sopra Minerva zu Rom; während seine Gruppe der Kreuzabnahme, im Dome von Florenz, nur geringe Bedeutung hat. Unter einigen wenigen Büsten, die man ihm zuschreibt, ist besonders eine geistvolle Bronzearbeit, die sein eignes Portrait enthält, im Pal. der Conservatoren auf dem Capitol zu Rom, anzuführen.¹

Von der Mehrzahl der Nachfolger des Michelangelo kann erst im folgenden Abschnitt die Rede sein. Hier ist zunächst des Baccio Bandinelli (1487—1559) zu gedenken, der, obschon Michelangelo's eifriger Nebenbuhler, doch wesentlich unter dem Einflusse von dessen Richtung stand. Er zeigt ein ähnliches Streben nach Grossartigkeit, doch bereits in ungleich mehr manieristischer Weise. Zu den bedeutendsten Arbeiten dieses Meisters gehören die Figuren, Propheten, Apostel, Tugenden u. dergl., welche er für die Chor-Einfassung des Domes von Florenz arbeitete. Andres, wie sein Hercules und Cacus vor dem Palazzo vecchio und das

¹ Neuerlich wird auch *Raphael* als Bildhauer anerkannt. Die Statue des Jonas, in der Kapelle Chigi, in S. Maria del popolo zu Rom, welche gemäss der gewöhnlichen Ansicht nach seiner Angabe von *Lorenzetto* ausgeführt sein sollte, gilt jetzt (*Passavant, Rafael, I, 249*) als eigenhändiges Werk des grossen Meisters, dessen sie auch an wunderbarer Schönheit der Conception wie der Ausführung nicht unwürdig ist. Von einem als Arbeit Raphaels angeführten Knaben auf einem Delphin ist in der Mengs'schen Sammlung zu Dresden ein Gypsabguss erhalten.

Relief des grossen Piedestals auf der Piazza di S. Lorenzo in Florenz, ist weniger erfreulich.

Unter den eigentlichen Schülern des Michelangelo dürften hier zwei hervorzuheben sein, die u. a. an der Ausführung seiner Sculpturwerke Theil hatten und sich, gemässiger als viele Andre, der Grossartigkeit des Meisters anzuschliessen wussten. Der eine von ihnen ist: Gio. Ang. Poggibonzo, gen. Montorsoli, der Gehülfe bei jenen Grabmonumenten der Mediceer; in der Sakristei von S. Lorenzo zu Florenz, wo die letzteren sich befinden, rührt von ihm die Statue des heil. Cosmas (zur Seite von Michelangelo's Madonna) her. Später hat er Vieles in Genua, auch in Neapel und Sicilien gearbeitet. — Der zweite ist Raphael da Montelupo, der, neben Anderen, an dem Grabmonumente Julius II., wie dasselbe ausgeführt worden, Theil hatte. Von ihm in der Sakristei von S. Lorenzo zu Florenz die Statue des h. Damianus. Als sein Hauptwerk wird das Grabmal des Bald. Turini in der Kathedrale von Pescia genannt.

Gleichfalls als Nachfolger des Michelangelo und zum grossen Theil wenigstens der in Rede stehenden Periode angehörig, ist Benvenuto Cellini (1500—1572) zu nennen. Benvenuto war eigentlich Goldarbeiter und hat in diesem Kunstfache Vieles gearbeitet; doch hat er auch mancherlei Werke andrer Gattung, zum Theil von colossalster Dimension geliefert. Seine Arbeiten haben insgemein, in der Anordnung wie im Style, einen mehr dekorativen Charakter. Längere Zeit hielt er sich in Frankreich auf, wohin er von Franz I. berufen war. Aus dieser Zeit seiner künstlerischen Thätigkeit ist Manches erhalten; so das elegante, mit grosser Zartheit ausgeführte Bronzerelief der Nymphe von Fontainebleau, jetzt im Museum von Paris; ein zierliches, aus Gold gearbeitetes und mit figürlichen Darstellungen geschmücktes Salzfass, in der k. k. Sammlung zu Wien; und ein noch reicheres Schmuckwerk, ein Ritterschild, der mit Figuren, Masken, Arabesken u. dergl., von kunstvoller getriebener Arbeit, versehen ist, gegenwärtig in Windsorcastle, George-Hall, in England.¹ Von den lebensgrossen, aus Silber gearbeiteten Statuen, die Benvenuto für Franz I. gefertigt hatte, und von dem ungeheuren Modell einer Marsfigur (deren Kopf u. a. als Schlafgemach benutzt ward) ist Nichts mehr vorhanden. Unter den Werken, die er später in Italien arbeitete, mag hier die Bronzestatue des Perseus, in der Loggia de' Lanzi zu Florenz, ein ziemlich nüchternes Werk, und eine treffliche

¹ Waagen, Kunstw. und Künstler in England, I, S. 165. — Ein ähnlicher und ähnlich werthvoller Schild befindet sich in der Waffensammlung des Prinzen Karl von Preussen zu Berlin. Hier mag bemerkt werden, dass überhaupt die italienische Kunst jener Zeit an Waffenarbeiten dieser Art mannigfach treffliche Werke hervorgebracht hat, wie an solchen die eben genannte Sammlung eine ganze Reihenfolge der schätzbarsten Stücke enthält.

Bronzebüste des Cosimo I., im dortigen Museum, angeführt werden; so auch die in einem ausgezeichneten ornamentistischen Style gearbeitete Fassung eines Gebetbuches, dessen Miniaturen von Giulio Clovio herrühren, in der Bibliothek von Neapel. Als Medailleur wird Benvenuto weiter unten noch einmal genannt werden.

In etwas abweichender Richtung erscheint Niccolo Pericoli, gen. il Tribolo, (1500—1565). Die Hauptarbeiten dieses Künstlers sieht man an der Façade von S. Petronio zu Bologna. Die hier befindlichen Arbeiten des Jacopo della Quercia scheinen auf seine Richtung nicht ohne Einfluss gewesen zu sein; er entfaltet sich von solcher Grundlage aus, ohne dass man ihn zwar den ersten Meistern zuzuzählen hätte, zu einer eigenthümlichen Heiterkeit und Grazie, die indess einer gewissen grossartigen Haltung keinesweges entbehrt.

§. 2. Die Meister von Oberitalien und Neapel.

Lebhafte und anziehende Entwicklungsmomente finden sich zu Anfange des sechszehnten Jahrhunderts in der oberitalienischen Sculptur, vornehmlich im Gebiete von Venedig. Wie bei den venetianischen Sculpturen der letzten Zeit des fünfzehnten Jahrhunderts, so zeigt sich auch hier die von der paduanischen Schule ererbte vollkommen antikisirende Darstellungs- und Behandlungsweise des Einzelnen, nur in der freieren, minder scharfen und strengen Art des sechszehnten Jahrhunderts; zugleich jedoch wird in den Reliefs fortwährend die perspectivisch gedachte, oft sehr überfüllte Anordnung beibehalten.

In diesem Bezuge ist hier zuerst Andrea Riccio von Padua, genannt Briosco (1480—1532) anzuführen. Von ihm sind zwei der Bronzereliefs im Chore von S. Antonio zu Padua (zwischen den roheren Arbeiten des Vellano, — sie stellen den David vor der Bundeslade und Judith mit Holofernes dar), sowie die eines grossen reichgeschmückten Kandelabers, ebendasselbst, gefertigt 1507; ausserdem eine Reihe von Bronzereliefs, welche, dem Grabmonumente der Torriani zu Verona entnommen, sich gegenwärtig im Museum von Paris befinden, und vier bronzene Hochreliefs vom Jahre 1513, die Findung des wahren Kreuzes darstellend, in der Akademie zu Venedig. Alles dies sind Arbeiten, die, mehr oder weniger, eine geistvoll lebendige, selbst zarte Aufnahme und Aneignung antiker Elemente erkennen lassen, zugleich jedoch durchgängig an malerischer Ueberfüllung, theilweise auch an flauer Behandlung leiden.

Sodann ist hier abermals die Familie der Lombardi zu erwähnen, deren spätere Arbeiten entschieden das Gepräge eines freieren und grossartigern Styles tragen. Das anmuthvollste Werk ist der grosse Bronze-Altar in der Kapelle Zeno von S. Marco

(1505—1515); hier ist die Nachahmung der Antike minder einseitig; namentlich die Statue der thronenden Madonna, welche zwischen denen des h. Petrus und des Täufers Johannes diesen Altar schmückt, ist von einer stillen Anmuth, einer ernsten Lieblichkeit, die an die Werke des Andrea Sansovino erinnert. In der Gewandung hat das überzierliche, feine Faltenwerk der frühern Sculpturen hier einem ernsten, selbst grandiosen Wurf den Platz geräumt. Als die Urheber dieses Werkes werden Pietro und Antonio Lombardi, und neben ihnen Alessandro Leopardi genannt; dem letzteren, von dem u. a. auch (wenigstens theilweise) das schöne Denkmal des Dogen Andrea Vendramin in S. Giovanni e Paolo und die brillanten Bronze-Piedestale für die drei berühmten Masten des Markusplatzes herrühren (1505), dürfte die Erfindung des Architektonischen an jenem Monumente zuzuschreiben sein. Dagegen macht sich in denjenigen Marmorreliefs, welche Antonio und Tullio Lombardo (bis 1525) für die Kapelle del Santo in S. Antonio zu Padua arbeiteten, bei grosser, selbst idealer Schönheit einzelner Theile und dramatisch lebendiger Composition eine gewisse Kraftlosigkeit der Körpermotive bemerklich. (Ein späteres Mitglied der Familie, Tommaso Lombardo, erscheint in seiner Gruppe der h. Familie in S. Sebastiano zu Venedig, und in seiner Statue des h. Hieronymus, in S. Salvatore, als ein nicht sehr bedeutender Nachfolger J. Sansovino's). — Ein anderer, etwas jüngerer Künstler von ähnlicher Richtung wird gewöhnlich mit dem Namen Alfonso Lombardi, und als ein Ferrarese bezeichnet; vermuthlich erhielt er seine Ausbildung bei einem der Familie der Lombardi, die sich in Ferrara aufhielten; sein eigentlicher Name war Alfonso Cittadella, und er stammte aus Lucca.¹ Zwei Werke seiner Hand, beide zu Bologna befindlich, stellen ihn den gediegensten Meistern der Zeit gleich: das eine ist eine figurenreiche und höchst würdig gehaltene Gruppe lebensgrosser Statuen, aus Thon gebrannt, welche den Tod der h. Jungfrau darstellen, im Oratorium della Vita (1519); das andre ein Relief der Auferstehung Christi, voll klarer, einfacher Schönheit, über einer Seitenthür von S. Petronio (1526). — Von Guglielmo Bergamasco findet sich in S. Giovanni e Paolo zu Venedig eine Marmorstatue der h. Magdalena, welche die reife Schönheit tizianischer Frauen in Stein darstellt und bei einer freilich nicht ganz plastischen Auffassung doch durch den grossen Reiz der Behandlung, z. B. der Hand, anzieht.

Durch Jacopo Tatti aus Florenz (1479—1570), der ursprünglich ein Schüler des Andrea Sansovino war und nach diesem gewöhnlich Jacopo Sansovino genannt wird, der sich nachmals jedoch mehr der Richtung Michelangelo's zuneigte, ward auch die letztere nach Venedig verpflanzt. Dies geschah, seit Jacopo seinen

¹ C. Frediani, intorno ad Alfonso Cittadella, etc. (Vgl. Schorn'sches Kunstblatt, 1835, no. 73.)

Aufenthalt zu Rom (nach der Plünderung dieser Stadt durch die Franzosen, 1527) mit dem zu Venedig vertauscht hatte und hier durch zahlreiche Werke, sowie durch eine bedeutende Anzahl von Schülern, die seinen Styl nachzuahmen strebten, bis an seinen Tod den bedeutendsten Einfluss ausübte. Indess gehört Jacopo Sansovino keinesweges zu jenen einseitigen Nachahmern des Michelangelo, wie deren in der zweiten Hälfte des sechszehnten Jahrhunderts so viele auftauchten, die nur in der Uebertreibung der Einseitigkeiten des Meisters das Heil für die Kunst zu finden wähnten; im Gegentheil ist in seinen Arbeiten häufig eine zartere Formengebung, eine eigenthümliche Liebenswürdigkeit zu bemerken, die ebensowohl, wie dem eigenen Sinne des Künstlers, eines Theils wohl den Nachwirkungen seines ursprünglichen Meisters, andern Theils dem allgemeinen künstlerischen Streben, in welches er zu Venedig eintrat, zugeschrieben werden muss. Unter den mannigfaltigen Werken seiner Hand, welche Venedig besitzt, sind besonders die in S. Marco, und unter diesen namentlich die reiche Bronzethür der Sakristei, hervorzuheben; sodann die theils von ihm, theils von seinen Schülern gefertigten Sculpturen der Halle am Fuss des Glockenthurmes von S. Marco; die einfach würdige Statue des Marco da Ravenna über dem Portal von S. Giulia; die kleine Statue des Täufers über dem Weihwasserbecken von S. Maria dei Frari, das sehr an Michelangelo's Formenauffassung erinnernde Denkmal des Dogen Venier (st. 1556) in S. Salvatore, u. s. w. In S. Antonio zu Padua wurde, die bereits genannten Sculpturen der Lombardi ausgenommen, hauptsächlich von ihm und seinen Schülern der reiche Reliefschmuck der Kapelle del Santo gefertigt (von seiner eigenen Hand die Erweckung eines Mädchens). — Unter seinen Schülern und gleichstrebenden Zeitgenossen zu Venedig, mit denen er, wie bemerkt, mehrfach gemeinschaftlich arbeitete, sind besonders hervorzuheben: Danese Cattaneo (von diesem u. a. der schöne, von E. Fregoso gestiftete Altar in S. Anastasia zu Verona, aber auch das manierirte Grabmal des L. Loredan in S. Giovanni e Paolo zu Venedig, um 1572); Girolamo Campagna (treffliche Reliefs in S. Antonio zu Padua, Kap. del Santo; eine treffliche Gruppe, der todte Christus von Engeln gestützt, in S. Giuliano zu Venedig; eine Madonna mit zwei Engelgenien in S. Salvatore, etc.); Alessandro Vittoria (Altar mit der Statue des h. Hieronymus in S. Maria dei Frari zu Venedig; Mehreres, zum Theil schon etwas manierirt, in S. Giovanni e Paolo; ein vortrefflicher S. Sebastian in S. Salvatore, ein geringerer in S. Francesco della vigna); Giulio dal Moro (Mehreres in S. Salvatore); Tiziano Aspetti (zwei Statuen an der Façade und zwei im Innern von S. Francesco della vigna, von etwas gesuchter Grossartigkeit); Francesco Segala, Tiziano Minio, u. A. m.

In Rücksicht auf die Sculptur in der Lombardei ist hier an

jene Arbeiten in der Karthause von Pavia zu erinnern, die, im fünfzehnten Jahrhundert begonnen, auch noch im sechszehnten, in ähnlicher Anmuth des Styles, ihren Fortgang hatten.¹ Zu den Meistern des sechszehnten Jahrhunderts, welche hier thätig waren, gehört u. a. Antonio Begarelli (1498—1565) aus Modena, dessen Styl an denjenigen seines Freundes Correggio erinnert; von seinen seltenen Arbeiten ist ein Altar mit Crucifix und vier Engeln (Statuen aus gebranntem Thon) im Berliner Museum zu nennen, für die Art und Weise, wie malerische Feinheit in Anlage und Behandlung sich mit plastischer Wirkung verbindet, einer der merkwürdigsten Belege. — Sodann Agostino Busti, gen. Bambaja, von Mailand, ein Künstler, der besonders in sauber durchgeführten Arbeiten von kleinerer Dimension ausgezeichnet war. Sein Hauptwerk war das, durch die feinste, zierlich phantastische Ornamentik ausgezeichnete Grabmonument des Gaston von Foix in Mailand, das gegenwärtig zerstreut ist und von dem nur einzelne Theile in der Sammlung der ambrosianischen Bibliothek, andere in der Brera von Mailand aufbewahrt werden. Ein Nachfolger des Bambaja in solcher Arbeit, doch bereits bedeutend manierirt, war Francesco Brambilla. Ein anderer unter den Meistern der Karthause von Pavia war Marco Agrate; von ihm rührt eine Statue des h. Bartholomäus im Dome von Mailand her, mit abgezogener Haut (nach der Legende des Heiligen), ein vollständig genaues anatomisches Modell, somit für die Verirrungen, zu denen die realistische Richtung und das wissenschaftliche Streben der modernen Zeit allerdings führen konnte, ein nur zu deutliches Zeugniß. Die Statue trägt die naive Inschrift, dass sie nicht von Praxiteles, sondern von M. Agrate gefertigt sei, was Niemand in Zweifel zu ziehen geneigt sein wird. —

Endlich begegnen uns auch in Neapel einige beachtenswerthe Meister der Sculptur, welche der ersten Hälfte des sechszehnten Jahrhunderts angehören. Giovanni da Nola, gen. il Merliano, (1478—1559) war Schüler jenes älteren Meisters, des Angelo Aniello Fiore. Von ihm sieht man Arbeiten in verschiedenen Kirchen der Stadt, die jedoch nicht alle gleichen Werth haben. Die trefflichsten, durch eine einfache Schönheit ausgezeichnet, sind drei Grabmäler in S. Severino e Sosio, Kapelle Sanseverino; so auch das anmuthige Grabmonument eines jungen Mädchens, der Antonetta Gandino, in S. Chiara. — Schüler des Merliano war Domenico d'Auria. Wie die genannten Arbeiten seines Meisters, so sind auch ihm Adel und Einfachheit eigen, namentlich in den schönen Reliefs der Kapelle Gesualda in S. Severino e Sosio, welche den gekreuzigten Heiland und die Madonna mit dem Leichnam des Sohnes vorstellen. — Bedeutender als beide jedoch war Girolamo

¹ Vgl. oben S. 702.

di Santa Croce (1502—1537). Seine Arbeiten, wie die Statue des h. Antonius von Padua in der Kirche Monte Oliveto und zwei Grabmonumente in S. Domenico maggiore (Kap. S. Stefano) zeichnen sich ebenso durch liebenswürdige Naivetät, wie durch hohe und reine Schönheit aus.

§. 3. Die Gemmenschneider und Medailleure.

Jene kleine Gattung der Sculptur — die Medaillen-Arbeit — die bereits im fünfzehnten Jahrhundert, und vornehmlich in den oberitalienischen Gegenden, so mancherlei interessante Werke hervorgebracht hatte, tritt uns auch im sechszehnten Jahrhundert in hoher Bedeutung entgegen.¹ Die Technik hatte sich, durch den Gebrauch in Stahl geschnittener Stempel, bedeutend vervollkommenet, so dass die Arbeiten, keiner besondern Nachhülfe bedürftig, nunmehr in grosser Vollkommenheit geliefert werden konnten; auch strebte man jetzt, mehrfach wenigstens, dahin, den für den Verkehr bestimmten Münzen in solcher Art ein wirklich künstlerisches Gepräge zu geben. In andern Fällen wurden Medaillen in getriebener Arbeit geliefert. Sehr bedeutend aber wirkte in dieser Zeit ein zweites Fach der kleinen Sculptur, das mit dem eben genannten in naher Verwandtschaft steht, die Steinschneidekunst, auf die der Medailleure zurück. Vorzügliche Talente wandten sich nunmehr auch dieser Kunstgattung zu und leisteten, zumeist in beiden Fächern thätig, das Bedeutendste. Antike Muster wurden häufig zum Vorbilde genommen und nachgeahmt, oder sonst der Antike ähnliche Arbeiten mit solcher Meisterschaft gefertigt, dass es oft sehr schwer ist, das Moderne von dem Antiken zu unterscheiden. Besonders waren es auch gegenwärtig wiederum oberitalienische Meister, die sich in der Fertigung geschnittener Steine und Medaillen auszeichneten.

Valerio Belli von Vicenza, gen. Valerio Vicentino (geb. um 1468 oder 1478, gest. 1546) ist als einer der ersten und vorzüglichsten Meister in diesen Kunstzweigen zu nennen. Sein Hauptwerk ist ein Kästchen, welches er für den Papst Clemens VII. fertigte und welches gegenwärtig im Museum von Florenz aufbewahrt wird; es ist aus einer grossen Anzahl von Krystallplatten zusammengesetzt, auf denen Scenen aus der Geschichte Christi eingeschliffen sind, in einer Würde und Grössheit des Styles, in einer so gediegenen plastischen Behandlung, dass sie den edelsten Werken der Zeit zur Seite gesetzt werden müssen.² Die wenigen Medaillen, die man bestimmt als Arbeiten seiner Hand bezeichnen

¹ *Bolzenthals*, Skizzen, Abschn. 2.

² Vgl. meine Beschreibung der in der k. Kunstammer zu Berlin vorhandenen Kunstsamml., S. 126, wo über Bronzeabgüsse von diesen und andern Arbeiten des *Valerio* berichtet ist.

kann, entsprechen denselben Vorzügen. — Ihm stehen andre ausgezeichnete Meister zur Seite: Giovanni Bernardi da Castel Bolognese (1495—1555, treffliche Gemmen und Medaillen, unter den letzteren besonders ein paar bedeutende Stücke, die sich auf den Zug Kaiser Karls V. nach Afrika beziehen); Alessandro Cesati, gen. il Greco, aus dem Mailändischen (dessen Medaille auf Papst Paul III. — auf ihrer Rückseite der Hohepriester von Jerusalem, vor dem Alexander d. Gr. sich beugt, — als das Meisterwerk des ganzen Kunstzweiges gilt); Giovanni Giacomo Caraglio von Verona (1500—1570); Matteo del Nassaro, ebenfalls von Verona (im Museum von Paris ein paar ausgezeichnete geschnittene Steine, einer mit dem Bildniss König Franz I., der andre mit der Darstellung der Constantinsschlacht); Francesco Anichini aus Ferrara; Domenico di Polo aus Florenz; Lodovico Marmitta aus Parma, u. a. m. — Die ebengenannten waren in den beiden Kunstgattungen ausgezeichnet. Unter denen, die ausschliesslich als Steinschneider berühmt sind, ist Maria di Pescia hervorzuheben, der den sogenannten Siegelring des Michelangelo, einen, lange Zeit für antik ausgegebenen Stein mit der Darstellung eines figurenreichen Bacchanales (gegenwärtig im Museum von Paris) gefertigt hat. — Unter den Medailleuren nimmt sodann Niccolo Cavallerino von Modena (sonst auch als Goldschmied und Bildhauer bekannt) eine vorzügliche Stelle ein; von ihm sind einige sehr grossartige Schaumünzen auf den Feldherrn und Astronomen Guido Rangoni gefertigt. Ferner Benvenuto Cellini, dessen in Gold getriebene Schaumünzen, zum Schmuck der Hüte vornehmer Herren, sehr gesucht waren, und der auch eine bedeutende Anzahl von Stempeln zu Münzen geliefert hat. Die auf den letzteren enthaltenen Darstellungen haben aber schon das etwas manieristische Gepräge, welches fast den sämtlichen Nachfolgern Michelangelo's eigen ist. Noch mag hier Giovanni Cavino von Padua (1499—1570) erwähnt werden, der, wie auch der obengenannte Marmitta, in der Nachahmung antiker Münzen vorzüglich geschickt war.

B. M A L E R E I.

§. 1. Vorbemerkung.

Die Blüthe der italienischen Malerei entfaltetete sich, wie dies bereits angedeutet ist, auf eine mannigfach verschiedene Weise. Für diese Verhältnisse gaben zunächst die Zustände der verschiedenen Kunstschulen, wie wir dieselben in der Zeit um den Schluss des fünfzehnten Jahrhunderts verlassen haben, die bedingende Grundlage; doch fanden gerade um diese Zeit mehr oder minder bedeutende

Wechselwirkungen statt, welche die Einseitigkeit des Strebens, die an manchen Orten bemerklich wird, wohlthätig milderten. Reichbegabte Künstler verbanden mehrfach die Vorzüge der einen mit der andern Schule, und nicht minder war der Glanz ihres eigenthümlichen Geistes, der über die engeren Grenzen ihrer Wirksamkeit, oft bis in weite Fernen hinausstrahlte, sehr wohl geeignet, einen mannigfaltigen Einfluss, auch auf Künstler von übrigens abweichender Richtung hervorzubringen.

Zum besseren Verständniss der folgenden Bemerkungen ist es vorthailhaft, wenn wir die glänzendsten Erscheinungen der Zeit hier vorerst in einem flüchtigen Ueberblick an uns vorübergehen lassen. Zwei vorzüglich emporragende Meister traten aus der, den eigenthümlich realistischen Interessen zugewandten Schule von Florenz hervor. Der eine von diesen, der ältere, ist Leonardo da Vinci, ein Meister, der mit vollkommener Ausbildung der Form eine mildere, inniger tiefe Auffassungsweise verband. Seine vorzüglichste Thätigkeit gehört aber nicht Florenz, sondern Mailand an, wo er die eigenthümliche Richtung der lombardischen Schule zu ihrer schönsten Entfaltung brachte. Unter den Wechselverhältnissen, die schon früher in dieser Schule vorhanden waren und die durch Leonardo noch wesentlich vermehrt wurden, ging sodann (freilich eben so sehr durch eigenthümliche Sinnesweise gehoben) die Richtung des Correggio hervor. Doch viel weiter noch erstreckte sich Leonardo's Einfluss, und auch in Florenz treten andere Künstler von einem ihm verwandten Streben auf. Zugleich aber erscheint hier, als der zweite grosse Meister neben Leonardo, Michelangelo, in seiner gewaltigen, bereits oben (bei Betrachtung der Sculptur) geschilderten Eigenthümlichkeit. Auch er war nicht ohne Einfluss auf die Kunst seiner Heimath; doch gehört seine vorzüglichste Thätigkeit und Wirksamkeit im Fache der Malerei Rom an. Hier trat ihm ein jüngerer Meister zur Seite, Raphael, der, aus der schwärmerischen Schule von Umbrien hervorgegangen, sich nachmals, in dem sinnlich kräftigeren Florenz gestärkt hatte und nunmehr in Rom die höchste Reinheit und Grazie des künstlerischen Styles entfaltete, in seiner freieren Entfaltung zum Theil durch die Nähe Michelangelo's gefördert. Um Raphael versammelten sich zahlreiche Schüler, die sich ihm theils unmittelbarer anzuschliessen strebten, theils die Richtungen andrer Schulen (auch älterer, in denen sie die erste Bildung empfangen hatten) mit der seinigen verbanden. In anderer Beziehung bildete sich bei den Meistern von Venedig, bei Giorgione und namentlich bei Tizian, die wärmste Erfassung des Lebens aus. Auch ihnen schlossen sich zahlreiche Nachfolger an, von denen viele indess wiederum andre Elemente, wie z. B. die der benachbarten lombardischen, im Einzelnen auch die der römischen oder florentinischen Kunst, mit den eigentlich venetianischen verbanden.

§. 2. Leonardo da Vinci und seine Nachfolger.

(Denkmäler Taf. 74, D. XI.)

Leonardo da Vinci (1452—1519),¹ in der Nähe von Florenz geboren und hier in der Schule des Andreo Verocchio gebildet, ist derjenige Meister, der die grosse Glanzzeit der italienischen Malerei eröffnet. Seine Thätigkeit fällt zwar grössten Theils noch in die Periode des fünfzehnten Jahrhunderts, gleichzeitig mit der Thätigkeit vieler derjenigen Künstler, die im vorigen Kapitel besprochen sind; seine Entwicklung aber ragt bedeutend über diese hinaus und leitet entschieden die vollkommen freien und umfassenden Bestrebungen des sechszehnten Jahrhunderts ein. Leonardo war von einem forschsamen Geiste und von der vielseitigsten Schöpferkraft beseelt; in allen Künsten und Wissenschaften erfahren, wusste er ebenso scharf das Leben der Seele, wie das des Körpers bis in die letzten Endpunkte hinab zu durchdringen und in seinen Gebilden darzustellen; und dennoch war er frei von aller Nüchternheit der Auffassung, vielmehr waltet in seinen Darstellungen durchweg zugleich der Hauch einer zarten und tiefsinnigen Schwärmerei, der ihnen, bei der Fülle des Lebens, die sich darin ausspricht, einen um so eigenthümlicheren Reiz gibt. Solcher Auffassung gemäss zeichnen sie sich, was das Aeussere der Behandlung betrifft, durch einen weichen, aber höchst durchgebildeten Schmelz des Vortrages aus.

Die vielseitige Thätigkeit des Leonardo war der Grund, dass er, wie es scheint, keine sonderlich grosse Anzahl von Arbeiten geliefert hat, die dem Fache der Malerei zugezählt werden müssen, obschon dies jedenfalls sein Hauptfach war. Ungleich mehr zu bedauern ist es, dass die wichtigsten dieser Arbeiten untergegangen sind und dass wir über dieselben somit nur eine unzulängliche Kunde besitzen. (Dass dasselbe Missgeschick auch sein grosses Werk im Fache der Sculptur betroffen hat, ist bereits erwähnt worden.) Die vorzüglichsten Werke seiner Jugendzeit, einen graunvollen Medusenkopf, einen Carton des Neptun auf sturmbewegtem Meere, einen andern, der das Paradies vorstellte, kennen wir nur aus der Beschreibung. — Im J. 1482 ward Leonardo nach Mailand an den Hof des Lodovico Sforza berufen und hielt sich hier bis 1499 auf. Hier eröffnete sich ihm die anziehende Eigenthümlichkeit der lombardischen Kunst, in ihrer weichen und süssen Anmuth und in jener gemessenen Durchbildung, welche sie dem Einfluss der Paduaner verdankte. Gewiss blieb diese Kunstrichtung nicht ohne Einfluss auf ihn, wie er dieselbe umgekehrt, an der Spitze einer zahlreichen

¹ Ueber Leonardo u. s. Schule s. die Umrissse bei *Fumagalli, scuola di Lion. da Vinci in Lombardia.*

Schule, die sich alsbald um ihn versammelte, zu ihrer edelsten Entfaltung brachte. Hier schuf er das grosse Meisterwerk seines Lebens, das berühmte Abendmahl, welches er auf eine Wand im Refektorium von S. Maria delle Grazie (mit Oelfarben) malte, ein Werk, das bei der lebendigsten dramatischen Entwicklung die grösste Harmonie des Styles, bei der besonnensten Charakteristik die höchste religiöse Begeisterung offenbarte. Aber frühzeitig verdorben und übermalt, und wieder übermalt und wieder verdorben, ist das Gemälde jetzt nur eine traurige, gespensterhafte Ruine, und wir kennen dasselbe eigentlich nur aus verschiedenen alten Copien, welche zum Theil bereits von seinen Schülern angefertigt wurden, sowie aus seinen eigenhändigen, auf Papier gezeichneten Entwürfen der Köpfe, die sich gegenwärtig zum grössten Theil in der königlichen Sammlung im Haag befinden und die freilich den höchsten Begriff von der Schönheit des Werkes, wie dasselbe ausgeführt ward, geben. Von andern Arbeiten, die Leonardo in Mailand ausgeführt haben dürfte, wird später die Rede sein. — Im J. 1499 kehrte er nach Florenz zurück. In die ersten Jahre seines dortigen Aufenthalts fallen wiederum zwei höchst wichtige Werke, Beides Cartons. Der eine, erhalten und in der Akademie von London aufbewahrt, stellt die h. Jungfrau mit ihrer Mutter (der h. Anna) und mit dem Christkinde, das mit einem Lamm spielt, dar; ein Werk, das ein eben so hohes und durchgebildetes Gefühl für Schönheit der Form, wie für innerliche Beseelung erkennen lässt. Von seinen Schülern ist dasselbe (wie auch eine zweite, ähnliche Composition) mehrfach gemalt worden. Der zweite Carton stellte ein Reitergefecht, eine Scene aus der florentinischen Geschichte, dar; Leonardo arbeitete denselben im Auftrage der florentinischen Regierung und im Wettkampfe mit Michelangelo; die höchste und gewaltigste Aeusserung des Lebens war hierin, in den Menschen wie in den Thieren, aufs Ergreifendste zur Erscheinung gebracht. Leider kennen wir diesen Carton (wenn nicht etwa nur einen Theil desselben) einzig nur aus einem späteren Kupferstich, von der Hand des Edlink, den dieser nach einer von Rubens gefertigten Zeichnung gestochen hat; hier erscheint das Ganze, obschon mit rüstigstem Sinne aufgefasst, doch wesentlich in die schwerere Darstellungsweise des Rubens übertragen. Der erstgenannte Carton hatte, als er öffentlich ausgestellt ward, ganz Florenz zur Bewunderung hingerissen; der zweite, und ebenso zwar auch der gleichzeitig von Michelangelo gefertigte Carton, ward förmlich als eine Schule für die jüngere Künstlerwelt betrachtet. — Im J. 1516 wurde Leonardo durch König Franz I. nach Frankreich berufen, und starb dort nach wenigen Jahren.

Unter den Werken, die, ausser den ebengenannten, bei der Betrachtung von Leonardo's Thätigkeit im Fache der Malerei vornehmlich zur Sprache kommen dürften (denn sehr Vieles wird ihm ganz irrthümlich zugeschrieben), sind zunächst die folgenden hervor-

zuheben: Die Bildnisse des Lodovico Sforza und seiner Gemahlin, in der Sammlung der ambrosianischen Bibliothek zu Mailand, noch streng behandelt, somit (wenn vollkommen ächt) als frühere Arbeiten des Meisters zu betrachten. Ebendasselbst mehrere andre, in farbigen Stiften entworfene Bildnisse, zum Theil, trotz der Flüchtigkeit der Anlage, von grosser Schönheit. — Eine Anbetung der Könige im Museum von Florenz, eine grosse und reiche Composition, doch nur untermalt, somit nur als flüchtig entworfener Carton zu betrachten. Ein Jünglingsporträt ebenda; das Bildniss der Ginevra Benci und das eines Goldschmiedes im Palast Pitti. — Mehrere ausgezeichnete Madonnen und heilige Familien, die zum Theil jedoch von seinen Schülern ausgeführt sind; eine überaus holdselige Madonna mit dem Kinde, zu Mailand, früher im Besitz der Familie Araciel; eine grossartige Mater dolorosa, ebendasselbst; eine unvollendete Madonna mit dem Kinde, in der Mailänder Brera; eine heilige Familie, die, mit manchen Veränderungen, mehrfach vorkommt, im Mailändischen, in der Gall. der Eremitage zu Petersburg, in englischen Gallerien (die bekannteste Composition dieser Art führt den Namen der *Vierge au basrelief*, und das eigentliche Original derselben soll sich im Privatbesitz in England befinden); eine höchst liebliche heilige Familie, unter dem Namen der *Vierge aux rogers* bekannt, doch nur von einem der Schüler ausgeführt, im Museum von Paris, u. s. w. Endlich ist hiebei das Wandbild einer Madonna mit der Halbfigur des Donators, im Kloster S. Onofrio zu Rom, zu erwähnen, ein Gemälde, dessen Aechtheit indess etwas problematisch sein dürfte. — Ob die Composition eines, wiederum in verschiedenen Exemplaren vorhandenen Gemäldes, Christus als Jüngling zwischen vier Schriftgelehrten, von Leonardo sei, mag hier ebenfalls dahin gestellt bleiben; das bisher als Original betrachtete Exemplar, in der National-Gallerie zu London, gilt jetzt entschieden als eine Arbeit seines Schülers Bernardino Luini. — Dasselbe ist der Fall mit dem, übrigens höchst anmuthvollen Bilde der Eitelkeit und Bescheidenheit im Pal. Sciarra zu Rom. — Ueber ein, in neuerer Zeit verschollenes Bild, das sich früher in der Gallerie von Cassel befand und als eines der vorzüglichsten Werke von Leonardo galt, lässt sich noch weniger etwas Sicheres sagen. Das Bild, eine Mutter mit ihren Kindern, führte den Namen der Caritas; der tief sinnig süsse und sehnsuchtsvolle Ausdruck der Köpfe desselben wird höchlichst gerühmt. Neuerlich wird indess mit Bestimmtheit versichert, das Gemälde habe ursprünglich eine Leda vorgestellt und sei nur durch Uebermalung, die Nacktheit in etwas zu verhüllen, zu einer Caritas umgestempelt worden; auch befinde sich dasselbe gegenwärtig in der Sammlung des Königs von Holland, im Haag.

Aber alle bisher angeführten Werke sind theils nur Cartons, theils unvollendete, theils verdorbene Gemälde; bei mehreren ist die Sicherheit, ob sie von Leonardo's Hand herrühren, noch nicht

genügend ermittelt, bei andern ist ihm wenigstens die Ausführung mit Bestimmtheit abgesprochen worden. Als vollkommen sichere und durchgebildete Gemälde aus der Blüthezeit seiner künstlerischen Kraft sind, soweit die bisherigen Forschungen ein bestimmtes Urtheil zulassen, nur drei Arbeiten anzuführen, die sich im Museum von Paris befinden.¹ Das eine ist die Halbfigur des Täufers Johannes, der Kopf von begeistertem, fast wonnetrunkenem Ausdruck. Das zweite ein weibliches Bildniss, früher ohne Grund mit dem Namen der *Belle feronnière* (einer Geliebten des Königs Franz I.) bezeichnet, vermuthlich das Portrait der Lucrezia Crivelli, Geliebten des Lodovico Sforza, somit in Mailand gemalt, ein Bild von höchst edler und reiner Auffassung, anziehend durch einen leis melancholischen Hauch, der über die Züge des Gesichtes hingeweht ist. Das dritte ist das Bildniss der Monna Lisa, später in Florenz gemalt, von höchster Feinheit in der Zeichnung und Zartheit in der Modellirung, und durch einen wundersamen Liebreiz ausgezeichnet.

An Leonardo schliessen sich zunächst die Künstler der Mailänder Schule² an, die sich theils inniger seiner persönlichen Richtung hingaben, theils mehr von der älteren Auffassungsweise beibehielten, theils auch fremdartige Einwirkungen mit diesen Elementen zu verbinden strebten. Die meisten derselben sind als seine unmittelbaren Schüler zu bezeichnen.

Als der anziehendste unter ihnen ist Bernardino Luini oder Lovino voranzustellen. Die hohe, kindlich reine Naivetät der Auffassung, die Einfalt in der Composition, die süsse Anmuth der Köpfe, das heiter blühende Colorit geben den Bildern dieses Künstlers einen grossen Reiz; ohne die Energie, die grossartige Charakteristik, die tiefe Durchbildung des Leonardo zu erreichen, hat er dennoch einen grossen Theil von der eigenthümlichen Richtung des Meisters mit Glück aufgenommen und frei und unbefangen, seiner individuellen Stimmung gemäss, weiter zu verarbeiten gewusst. Zugleich tritt in seinen Werken zuweilen, ebenfalls günstig wirkend, eine Erinnerung an Raphael hervor, die vielleicht den aus der Schule des letzteren hervorgegangenen und nach seinen Zeichnungen gefertigten Kupferstichen beizumessen ist. Häufig hat man Bilder Luini's als Hauptwerke des Leonardo betrachtet; so einige der bereits im Vorigen genannten Gemälde; so das Brustbild des Johannesknaben mit dem Lamme, in der ambrosianischen Bibliothek zu Mailand, die Herodias in der Tribune des Florentiner Museums, die Madonna zwischen der h. Katharina und Barbara in der Gall. Esterhazy zu Wien. Die Brera von Mailand besitzt eine bedeutende Anzahl von Werken seiner Hand, zumeist Fresken aus aufgehobenen

¹ Waagen, Kunstw. und Künstler in Paris, S. 423, ff.

² Vergl. Passavant, Beiträge zur Geschichte der alten Malerschulen in der Lombardei; Schorn'sches Kunstblatt, 1838, No. 69, ff.

Mailändischen Kirchen. Andre Fresken sieht man noch gegenwärtig in verschiedenen Kirchen von Mailand, zahlreiche und bedeutende Arbeiten vornehmlich im dortigen Monastero maggiore (S. Maurizio); drei Altarbilder im Dom von Como. Seine Hauptwerke sind die Fresken im Franciskanerkloster degli Angeli zu Lugano (um 1529, namentlich die Leidensgeschichte Christi) und die in der Kirche von Saronno (um 1530, Geschichten der h. Jungfrau). — Aurelio Luini, der Sohn des Bernardino, ist wenig bedeutend.

Unter den übrigen Schülern des Leonardo soll Francesco Melzi dem Meister ebenfalls vorzüglich nahe stehen; ihm schreibt man das grossartige Wandbild einer Madonna im Schlosse Vaprio und ein höchst anmuthvolles Gemälde, Vertumnus und Pomona, im Berliner Museum zu. — Andrea Salaino (oder Salai) zeichnet sich durch eine gewisse frische Wärme aus. (Bilder in der Brera.) — Marco d'Oggione ist als ein mehr handwerklicher Maler zu betrachten. (Eine Reihe von Bildern in der Brera, ein treffliches Altarblatt in S. Eufemia zu Mailand). — Giovan Antonio Beltraffio erinnert mehr, als die ebengenannten, an die alterthümlich lombardische Schule, deren Richtung sich bei ihm zu einem hohen, ergreifenden Ernste gestaltet; sein Hauptwerk ist eine Madonna zwischen dem Täufer und dem h. Sebastian, nebst knieenden Donatoren, jetzt im Museum von Paris; im Berliner Museum, von seiner Hand, eine grossartige h. Barbara. — Auch bei Gaudenzio Vinci klingt die ältere Schule des Landes nach, doch mehr jene zart religiöse, gemüthliche Richtung; sein Hauptwerk ist das Altargemälde zu Arona, am Lago maggiore. — Cesare da Sesto strebte dem Leonardo, wenn schon ohne grossen Ideen-Reichthum, mit glücklichem Erfolge in gründlicher Durchbildung des Gegenstandes nach. In früheren Bildern erscheint er dem Meister sehr verwandt; sein bedeutendstes Werk aus dieser Zeit ist eine Taufe Christi im Hause des Duca Scotti zu Mailand (die reiche Landschaft des Bildes ist von der Hand des Bernazzano). Anderes beim Duca Melzi zu Mailand, in der Gallerie Manfrini zu Venedig, im Belvedere zu Wien, etc. Später ging Cesare zu Raphael und bemühte sich, dessen Richtung mit der des Leonardo zu vereinen, wozu es ihm indess an der genügenden Kraft gebrach, so dass er in den Bildern dieser Zeit zuweilen in's Affektirte übergeht. Sein Hauptwerk aus dieser späteren Periode ist eine Anbetung der Könige im Museum von Neapel. — Von den minder bedeutenden Schulgenossen dieser Meister nennen wir Pietro Riccio, Bernardino Fassolo und Bernardo Zenale, welcher aus der Schule des älteren Civerchio zu der Weise Leonardo's überging.

Gaudenzio Ferrari¹ (1484—1549) war nicht Schüler des Leonardo, doch ist auch in seinen Bildern der Einfluss, den der

¹ Gaud: Bordiga, *le opere del pittore e plastatore Gaud. Ferrari.*

letztere auf die Schule des Landes ausgeübt hatte, wahrzunehmen. Damit aber verbinden sich bei ihm noch andere Richtungen, die durch seinen Studiengang und durch seine persönliche Eigenthümlichkeit erklärt werden; eine Zeit lang arbeitete er in der Werkstatt des Perugino, später in Rom bei Raphael, dessen Darstellungsweise er sich, für den Augenblick wenigstens, anzueignen bemüht war; seine eigne Sinnesweise endlich gibt seinen Arbeiten oft einen mehr oder weniger phantastischen Charakter. Sie sind von verschiedenem Werth; nicht selten bemerkt man in ihnen das Streben, ungewöhnlich zu erscheinen, oft aber haben sie auch eine hohe und freie Würde. Die Lombardei besitzt einen grossen Reichthum seiner Werke. So zunächst die Mailänder Brera (hier besonders ausgezeichnet drei Fresken mit den Hauptmomenten der Geschichte der Maria). Die vorzüglichsten Werke sieht man zu Varallo. Hier stellte er, in der Kapelle del Sacro Monte, den Opfertod Christi in einer grossen, höchst umfangreichen Composition dar, und zwar die Hauptfiguren als eine freie Statuengruppe (doch naturgemäss bemalt), an den Wänden eine grosse Menge zuschauender Personen, an den Gewölben klagende Engel. Einen nicht geringeren Reichthum an Fresken besitzt, ebendasselbst, die Kirche der Osservanti (seit 1507 und 1510). So auch Vercelli, namentlich die dortige Kirche S. Cristoforo (1532 und 1535); ein Abendmahl im Refectorium von S. Paolo. In Saronno malte er die Kuppel der Kirche mit anmuthvollen Engelschaaren aus (1535). U. a. m. Als letztes Hauptwerk seiner Hand sind zwei Fresken, Geisselung und Kreuzigung Christi, in S. M. delle Grazie zu Mailand zu nennen (1542). — Andrea Solario, Schüler des Gaudenzio, wusste die Eigenthümlichkeiten seines Meisters aufs Liebenswertigste mit der durch Leonardo vorgebildeten zarteren Gefühlsweise zu verbinden. Hauptwerke seiner Hand: eine Himmelfahrt Mariä in der neuen Sakristei der Karthause bei Pavia; eine Madonna mit dem Kinde und eine Herodias im Pariser Museum; ein kreuztragender Christus im Berliner Museum; eine schöne Madonna in der Gallerie zu Pommersfelden. — Bernardino Lanini und andere Nachfolger des Gaudenzio Ferrari sind weniger bedeutend.

Ferner übte die Richtung des Leonardo einen wesentlichen Einfluss auf die Entwicklung des Gianantonio Razzi, gen. il Sodoma, aus (geb. um 1480, gest. 1554). Dieser Künstler scheint aus dem Mailändischen gebürtig; später liess er sich in Siena nieder. Die Werke, welche der Zeit seiner schönsten künstlerischen Kraft angehören, haben das Gepräge einer überaus anmuthvollen, doch ebenso hohen und selbst ernsten Süssigkeit. Zu seinen früheren Werken, die noch eine mehr alterthümliche und strenge Richtung erkennen lassen, gehören die Fresken im Klosterhofe von

M. Uliveto maggiore bei Buonconvento (neben denen des L. Signorelli), sodann die in der Farnesina zu Rom, aus der Geschichte Alexanders des Grossen; in den letzteren tritt sein eigenthümliches Streben schon bedeutsam hervor. Seine Meisterarbeiten aber finden sich in Siena: ¹ namentlich in der Kirche S. Domenico, Kapelle der h. Katharina von Siena, wo er die Legende dieser Heiligen auf eine wunderbar ergreifende Weise dargestellt hat; und im Oratorium von S. Bernardino, wo die Mehrzahl der Fresken (aus der Geschichte der Maria) von seiner Hand herrührt; ausserdem verschiedene andere Wandbilder und Altartafeln, die jedoch nicht durchweg den gleichen Werth haben. Andere Tafelbilder in den Uffizien zu Florenz und in den Studj zu Neapel; eine sehr vorzügliche Lucretia bei Herrn Comthur v. Kestner in Rom. — Hin und wieder zeigt sich in Sodoma's späteren Werken der, nicht günstig wirkende Einfluss der Manieren der florentinischen Schule (sofern die letztere namentlich von Michelangelo abhing). Mehr noch ist dies der Fall bei Sodoma's Schülern und Mitstrebenden in Siena, wobei zum Theil auch Einflüsse der Schule Raphaels eintreten, obschon diese Künstler im Allgemeinen zugleich, mehr oder minder deutlich, der Richtung des Sodoma folgten. So seine Schüler Michelangelo Anselmi (gen. Michelang. da Siena) und Bartolommeo Neroni (gen. Maestro Riccio). So sein Mitarbeiter in S. Bernardino, Domenico Beccafumi (gen. il Meccherino), der sich wenigstens in den Fresken, welche er dort ausgeführt, dem Sodoma erfreulich anzuschliessen wusste. Eigenthümlich merkwürdige Arbeiten des Beccafumi sind die musivischen, aus hellerem und dunklerem Marmor zusammengesetzten Darstellungen, welche den Fussboden im Chore des Domes von Siena bilden. — In minder nahem Verhältniss steht Baldassare Peruzzi, der Baumeister (1481—1536). Einige Malereien aus der früheren Zeit dieses Künstlers, wie die Fresken, welche er in der Farnesina und in der Altartribune von S. Onofrio zu Rom ausgeführt, haben noch ein lebenswürdig alterthümliches Gepräge; spätere, wie sein Augustus mit der Sibylle in dem Kirchlein Fonte Giusta zu Siena, sind etwas frostiger, nach römischer Manier, behandelt. —

Noch mag hier der Veroneser Gianfrancesco Carotto (um 1470—1546) angeschlossen werden. In seinen früheren Arbeiten den älteren Meistern von Verona, namentlich dem Girolamo dai Libri verwandt, scheint auch er sich später unter dem vorwiegenden Einfluss des Leonardo ausgebildet zu haben; zugleich aber macht sich in seinen Werken eine Annäherung an den Styl Raphaels bemerklich, die bei ihm jedoch keinesweges einen Zwiespalt des künstlerischen Bewusstseins hervorbringt. Vielmehr erscheint Carotto

¹ Einige Blätter in der *Raccolta delle più celebri pitture esistenti nella città di Siena.*

als ein sehr edler und reiner Meister und wenn auch den Ersten nicht gleich, so doch auf ähnlich achtungswürdiger Stufe stehend, wie etwa Luini und Sodoma. Die Galerie des Rathspalastes und die Kirchen zu Verona enthalten zahlreiche Werke seiner Hand; vorzüglich bedeutend sind seine Arbeiten, Fresken aus der Geschichte des Tobias und eine Altartafel, in der Kirche S. Eufemia, Kap. degli Spolverini.

§. 3. Correggio und seine Nachfolger.
(Denkmäler Taf. 75. D. XII.)

Aus derjenigen Richtung der lombardischen Malerei, welche durch Leonardo da Vinci ihr bestimmtes Gepräge erhalten hatte, entwickelt sich ein Meister, dessen Werke wiederum den höchsten Erscheinungen im Gebiete der Kunst zugezählt werden müssen: Antonio Allegri, genannt Correggio (1494—1534). Ueber seinen Bildungsgang liegen wenig bestimmte Nachrichten vor. Als sein eigentlicher Meister wird gegenwärtig mit Zuversicht jener ältere lombardische Maler Francesco Bianchi Ferrari genannt.¹ Das bedeutendste, fast das einzig bekannte unter den Jugendbildern des Correggio, eine thronende Madonna mit vier Heiligen (darunter der h. Franciscus) vom J. 1514, in der Gallerie von Dresden, lässt dies sein Verhältniss zu dem ebengenannten mit Bestimmtheit erkennen; zugleich aber zeigt dasselbe die entschiedene Nachwirkung des Leonardo, wie es an sich das Zeugniß eines sehr früh entwickelten Talentes ist. Diesem Bilde nahe verwandt ist noch ein zweites Werk des Correggio, eine Altartafel mit vier Heiligen, in der Sammlung des Lord Ashburton zu London. — Aber es lebte in Correggio ein Geist, der sich bald in einer selbständigen und eigenthümlichen Weise entfaltete. Er war von der Natur mit dem tiefsten und feinsten Empfindungsvermögen begabt, und seine Bilder wurden der unmittelbare Ausdruck desselben; er weiss in ihnen die seligste Lust einer paradiesisch heitern Welt, die vollste Inbrunst der Liebe (der göttlichen wie der irdischen), und nicht minder den erschütterndsten Schmerz, der auch die geheimsten Falten des Gemüthes durchdringt, dem Auge gegenüberzustellen. Dabei ist eine wunderbare Verklärung über seine Gestalten ausgegossen; ein reinerer Aether umfängt sie und spielt leise zitternd um sie her, eine licht-erfüllte Luft, die auch die Schatten hell zu machen scheint und überallhin den Bewegungen jenes gesteigerten Empfindungsvermögens folgt. Dies ist die Kunst des Helldunkels, welche den Schmelz der Modellirung, der bei Leonardo da Vinci sichtbar wird, in einem hoch potenzirten Maasse ausbildet, und in welcher die technische Meisterschaft des Correggio beruht. Uebrigens ist bei dieser flüchtigen Charakteristik gleich von vorn herein zu bemerken,

¹ Waagen, Kunstwerke und Künstler in Paris, S. 420.

dass die Richtung, welche Correggio eingeschlagen, eine gefahrvolle war, dass seine affektvolle Beweglichkeit leichter als in andern Richtungen zum Affektirten hinüberleiten konnte, und dass eine solche Ausartung (oder wenigstens der Beginn dazu) besonders da nahe lag, wo der Gegenstand der Darstellung an sich eine ruhigere Stimmung erforderte.

Unter den im Folgenden anzuführenden Hauptwerken Correggio's nenne ich zunächst die Cyklen seiner Freskomalereien in Parma, die für den Gang seiner Entwicklung bestimmte Anhaltspunkte bieten. Im J. 1518 malte er hier die zierlichen, der antiken Mythe entnommenen Dekorationen in einem Saale des Nonnenklosters S. Paolo, unter denen besonders die, mit Jagd-Attributen versehenen Genien der gewölbten Decke von liebenswürdigster Anmuth sind. Hierauf folgen (1520—1524) die Malereien der Kuppel von S. Giovanni Evangelista, die Himmelfahrt Christi und auf den Pendentifs der Kuppel die Evangelisten und die Kirchenväter darstellend, ein Werk von eigenthümlicher Grossheit des Sinnes. In der Altartribune hatte er gleichzeitig eine Krönung der Maria gemalt; diese Arbeit verschwand bei dem Abbruch der Tribune (1584); alte Copien derselben, von der Hand des Annibale Caracci, finden sich im Museum von Neapel. Von 1526—1530 malte Correggio die Kuppel des Domes, wo er die Himmelfahrt der Maria vorstellte, ein höchst figurenreiches Werk, Alles erfüllt von himmlischer Entzückung, doch, bei der Ueberfülle der Gestalten und der Menge perspektivischer Verkürzungen, die darauf angebracht sind, minder klar im Eindrücke des Einzelnen, als das vorige Werk.

Die wichtigeren Tafelbilder des Correggio lassen sich, dem Inhalte nach, in verschiedene Gattungen theilen. Eine derselben umfasst diejenigen Bilder, welche der Darstellung einer kindlich heiteren Unschuldswelt gewidmet sind und sich vorzugsweise in dem Kreise der heil. Familie bewegen. So das überaus liebliche Bildchen einer h. Familie, wo im Hintergrunde Joseph mit Tischlerarbeit beschäftigt erscheint, in der National-Gallerie zu London; ein Bildchen der Vermählung des Christkinds mit der h. Katharina im Museum von Neapel, und eine grössere Darstellung desselben Gegenstandes (wobei auch der h. Sebastian) im Museum von Paris; ein Bildchen der Ruhe auf der Flucht (la Zingarella benannt) im Museum von Neapel; eine andere Darstellung desselben Gegenstandes in der Gallerie von Parma; in der letzteren auch das höchst anmuthvolle Freskobild einer Madonna mit dem Kinde. Diesen Bildern ist sodann die berühmte heilige Nacht (Anbetung der Hirten) in der Gallerie von Dresden zuzuzählen. — Andere Gemälde haben die Darstellung des tiefsten, erschütterndsten Seelenschmerzes zu ihrem Gegenstande. Die bedeutendsten von diesen sind: das miniaturartig vollendete Bildchen des Christus am Oelberge, ein Werk voll der ergreifendsten Poesie, in der Gallerie des Herzogs von

Wellington zu London; und die Ausstellung des Erlösers vor Pilatus, die höchste Verklärung des Schmerzes offenbarend, in der National-Gallerie von London. Ihnen ähnlich eine Kreuzabnahme in der Gallerie von Parma, und das Martyrthum der h. h. Placidus und Flavia, ebendasselbst. — Wieder andre sind einfache Altartafeln, Madonnen und Heilige vorstellend. Diese aber, deren Gegenstand mehr eine feierliche Ruhe des Gefühles verlangt, konnten dem inneren Wesen von Correggio's Kunstrichtung nicht eben günstig entsprechen, und so wirken sie, bei vielen Vorzügen und Schönheiten im Einzelnen, insgemein auf das Gefühl des Beschauers minder wohlthuend. Die wichtigsten sind die unter dem Namen des h. Hieronymus (in der Gall. von Parma), des h. Sebastian und des h. Georg (beide in der Gallerie von Dresden) bekannten Bilder. — Als eine vierte Gattung sind die Gemälde zu betrachten, die, dem Kreise der antiken Mythe sich anschliessend, das Verlangen und die Wonne der Sinnenwelt in verklärten Zügen offenbaren. Zu diesen gehören zwei Bilder des Berliner Museums, Leda, die mit ihren Gespielinnen badet, und Jo, von der Wolke umarmt, letzteres namentlich ein Werk von hinreissender Gewalt. Ferner: Jupiter und Antiope im Pariser Museum, minder erfreulich in der Composition, obgleich von dem vollendetsten Schmelz des Vortrages; Danae mit Amorinen, in der Gallerie Borghese zu Rom; die Erziehung des Amor (durch Venus und Merkur) in der National-Gallerie zu London, ein Bild von hohem, geläutertem Adel; und der überaus anmuthige Ganymedesraub in der k. k. Gallerie zu Wien. — Endlich noch zwei eigenthümlich vollendete Bilder der Gallerie von Dresden, die h. Magdalena und ein männliches Bildniss.

Die Schüler und Nachfolger des Correggio geriethen insgemein, wo sie die Empfindsamkeit des Meisters in sich aufzunehmen strebten, in eine affektirte Manier; nur in einzelnen Fällen, wo sie sich einer schlichteren Naivetät überliessen, erscheinen sie ansprechender. Die bedeutendsten unter ihnen sind: Pomponio Allegri (Sohn des Correggio), Francesco Maria Rondani, Michelangelo Anselmi (derselbe, der schon oben als Schüler des Sodoma aufgeführt ward), Bernardino Gatti, Giorgio Gandini, Lelio Orsi, u. s. w. — Bei weitem der berühmteste unter den Nachfolgern Correggio's ist Francesco Mazzuoli, gen. il Parmigianino (1503—1540). Dieser Künstler hatte allerdings ein sehr bedeutendes und gleichfalls schon sehr früh gereiftes Talent; aber die seelenvolle Grazie seines grossen Vorgängers ward bei ihm zu einer, ihres Strebens sich stets bewussten Koketterie, und die letztere wirkt in seinen Bildern um so widerwärtiger, als er darauf hinarbeitet, mit solcher Richtung zugleich eine gewisse Grossheit, nach der Weise des Michelangelo, zu verbinden. Nur wo das unmittelbare Vorbild der Natur ihm einen wohlthätigen Zügel anlegte, d. h. in der Darstellung von Bildnissen, wie sich solche u. a. im Museum

von Neapel vorfinden, erscheint Parmigianino wahrhaft bedeutend; doch ist auch unter seinen meist widerwärtigen Historienbildern wenigstens eine Madonna mit Heiligen, in der Nationalgalerie zu London (1527) um der Virtuosität der Darstellung willen anzuführen. — Ein noch grösserer Manierist in derselben Richtung war sein Schüler und Vetter, Girolamo di Micchele Mazzuoli.

§. 4. Fra Bartolommeo, Andrea del Sarto und andere florentinische Meister von verwandter Richtung. (Denkm. Taf. 76. D. XIII.)

Wenn Leonardo da Vinci in Florenz nicht, wie in Mailand, eine eigenthümliche Schule gegründet hat, so ist gleichwohl auch hier ein mehr oder weniger bedeutender Einfluss seiner Persönlichkeit und der durch ihn mächtig gehobenen technischen Ausbildung keineswegs zu verkennen. In diesem Betracht darf hier eine Reihe von, zum Theil sehr ausgezeichneten Malern namhaft gemacht werden, deren Richtung sich auf der einen Seite an jenes ältere, realistische Streben der florentinischen Schule (wie dasselbe zuletzt in seiner grossartigsten Bedeutung bei Ghirlandajo erschienen war) anschloss, auf der andern Seite aber durch Leonardo zu einer tieferen Durchdringung der künstlerischen Aufgabe und zu einer freieren Gestaltung derselben hingeführt ward.

Der älteste unter diesen ist Baccio della Porta, nachmals Mönch und gewöhnlich mit seinem Klostersnamen Fra Bartolommeo genannt, (1469—1517). Auch von seinem Leben gehört noch ein grosser Theil in die Periode des fünfzehnten Jahrhunderts; er war ursprünglich ein Schüler des Cosimo Roselli, und die Richtung dieses Künstlers zeigt sich auch noch, obschon aufs Edelste durchgebildet, in ein paar miniaturartig gemalten Täfelchen von der Hand des Fra Bartolommeo, welche sich im Museum von Florenz befinden und die Geburt und die Beschneidung Christi vorstellen. Die Blüthe seiner künstlerischen Thätigkeit fällt indess erst in die letzten Jahrzehnte seines Lebens; dieser Periode gehört die bei weitem grössere Mehrzahl seiner Werke an, und in ihnen liegt das Streben der neuen Zeit klar ausgesprochen. Es sind zumeist Gemälde von einfacher Composition, Altarbilder mit der thronenden Madonna und Heiligen, oder kleinere Madonnen- oder Heiligenbilder; ohne eine besondere religiöse Schwärmerei zu verrathen, entfalten sie eine ruhige, aber ernste und würdige Auffassung des Lebens, oft nicht ohne Anmuth, zuweilen mit dem Streben nach höherer Grossartigkeit, dessen der Meister jedoch nicht überall mächtig wird. Sein Vortrag hat einen zarten weichen Schmelz, der ziemlich deutlich auf Leonardo zurückweist. Die florentinischen Sammlungen enthalten eine bedeutende Anzahl solcher Werke, namentlich ist die Gallerie des Palastes Pitti reich daran. Ausserdem finden sich bedeutende Altarbilder seiner Hand vornehmlich in einigen Kirchen von

Lucca (S. Martino und S. Romano); Einzelnes im Quirinal zu Rom (die beiden von Raphael vollendeten Apostel), im Louvre zu Paris, im Dom von Besançon, etc. — Freskobilder von Fra Bartol. sind selten; als ein sehr bedeutendes Werk solcher Art kann hier nur die grossartige (doch leider sehr verdorbene) Darstellung des jüngsten Gerichtes in einem Hofe von S. Maria Nuova zu Florenz angeführt werden. — Ein trefflicher Nachahmer des Fra Bartolommeo war sein Freund Mariotto Albertinelli, (mehrere Bilder u. a. in den Sammlungen von Florenz, vorzüglich ausgezeichnet eine Heim-suchung Mariä im dortigen Museum). So auch Fra Paolo da Pistoja; (Altarblatt in der k. k. Gallerie in Wien).

Andrea Vanucchi, gen. Andrea del Sarto (1488—1530), ursprünglich ein Schüler des Pier di Cosimo, bildete sich in ähnlicher Richtung aus. Auch seine Werke bewegen sich zum grossen Theil in denselben Gegenständen, doch ist auf der einen Seite der Geist, mit welchem er dieselben auffasst, mehr der der alten florentinischen Schule (d. h. der einer noch grösseren Realität), andern Theils ist seine Durchbildung freier und leichter. In einzelnen Gemälden Andrea's macht sich eine glückliche Aufnahme von Motiven, die dem Leonardo da Vinci unmittelbar eigen sind, bemerklich, und er verdankt diesem Meister ohne Zweifel einen Schmelz der Modellirung, der ihn zuweilen fast bis zu dem zauberisch wirkenden Helldunkel des Correggio führt; in andern, seiner späteren Zeit angehörigen Gemälden neigt er sich zuweilen zu der Richtung des Michelangelo, die im Allgemeinen jedoch nicht sonderlich harmonisch zu seiner persönlichen Eigenthümlichkeit stimmt. Die letztere besteht in einer freien und heiteren Naivetät, die vornehmlich in seinen heiligen Familien sehr erfreulich wirkt. Solche und andere Altar-bilder finden sich zahlreich in den florentinischen Gallerien (namentlich wiederum in der des Palastes Pitti), sowie auch in auswärtigen Sammlungen. Als Fresken seiner Hand¹ ist zunächst eine Reihe von Bildern, grau-in-grau gemalt und die Geschichte des Täufers darstellend, im Vorhofe der Compagnia dello Scalzo zu Florenz zu nennen; einige von diesen gehören noch seiner frühesten Zeit an und erscheinen der älteren florentinischen Darstellungsweise noch sehr nahe stehend, die Mehrzahl aber rührt aus seiner vollendeteren Entwicklungsperiode her. Sodann eine Reihe von Fresken im Vorhofe von S. Annunziata zu Florenz, fünf Scenen aus der Geschichte des h. Philippus Benizzi, von einer anziehend schlichten Würde, sowie, ebendasselbst, die Geburt Mariä und die Anbetung der Könige; eine grossartige h. Familie (la Madonna del Sacco, 1525) in dem grossen Klosterhofe von S. Annunziata; und ein Abendmahl in dem Refektorium des Klosters S. Salvi bei Florenz (1526—1527). Von den während Andrea's Aufenthalt in Frankreich gemalten

¹ S. die *Pitture a fresco di Andrea del Sarto*.

Bildern ist eine Caritas in der Gallerie des Louvre als strenge und meisterhafte Composition zu erwähnen. — Als glücklicher Nachahmer des Andrea erscheint sein Freund Marco Antonio Franciabigio, namentlich in ein paar Scenen des Vorhofes dello Scalzo, die von ihm herrühren, und in einer Darstellung der Vermählung der Maria im Vorhofe von S. Annunziata. — Unter Andrea's Schülern ist vornehmlich Jacopo Carucci, gen. Pontormo, ausgezeichnet. Von ihm die Heimsuchung Mariä im Vorhofe von S. Annunziata. Vorzüglich ausgezeichnet war er in Portraitbildern, die er wiederum im zartesten Schmelz der Modellirung durchzubilden wusste. — Sodann Jacone, und Domenico Puligo, bei welchem die Formenauffassung des Meisters in das Unbestimmte zerfließt.

Als ein sehr ausgezeichnetes Talent unter den florentinischen Künstlern, die im Anfange des sechszehnten Jahrhunderts blühten, ist ferner Ridolfo Ghirlandajo, Sohn des Domenico, zu nennen. Zwei Bilder seiner Hand, aus der Legende des h. Zenobius, im Museum von Florenz, stehen den Werken der vorgenannten Meister würdig zur Seite, namentlich was die schöne und weiche Durchbildung der Köpfe anbetrifft. So auch ein Altarbild im Pariser Museum vom J. 1504. Später jedoch zeigt sich in seinen Werken eine grosse und unerfreuliche Verflachung.

Auch Rosso de' Rossi (1496—1541, von den Franzosen Maître Roux genannt) zeigt in seinen früheren Werken manches Verwandte mit jenen, zugleich aber ein gewisses, eigenthümlich phantastisches Element. Sein bedeutendstes Werk in Florenz, in welchem sich diese Richtung ausspricht, ist eine Darstellung der Himmelfahrt Mariä im Vorhof der Annunziata; im Palast Pitti eine Madonna mit Heiligen. Seine Hauptthätigkeit gehört jedoch Frankreich an, wo er im Dienste des Königs Franz I. arbeitete; in den Werken, die er hier ausgeführt, tritt zumeist eine mehr oder weniger manierirte Nachahmung des antiken Geschmackes hervor.

§. 5. Michelangelo Buonarotti und seine Nachfolger.

(Denkmäler Taf. 77. D. XIV.)

Endlich ging aus Florenz ein, schon mehrfach genannter Meister hervor, dessen Richtung von der der bisher besprochenen Maler wesentlich abwich, der jedoch in seiner eigenthümlichen Weise wiederum das Höchste leistete und der auch, auf Zeitgenossen und nachfolgende Künstler, nicht ohne bedeutenden Einfluss blieb. Dies war Michelangelo Buonarotti (1474—1563).¹ Seine ursprüngliche Bildung hatte er bei Domenico Ghirlandajo erhalten, doch hatte er sich bald, fast ausschliesslich, der Sculptur zugewandt;

¹ Umrisse nach seinen Gemälden *bei Landon, *Vies et oeuvres des peintres les plus célèbres*.

was bei Betrachtung dieses Kunstfaches bereits früher (S. 728) über die Eigenthümlichkeit seiner Auffassungs- und Darstellungsweise gesagt ist, findet auch hier seine Anwendung. Nur ist hier noch hinzuzufügen, dass seine Behandlung auch in der Malerei mehr auf eine plastische als auf eine eigentlich malerische Wirkung (die zum Beispiel in dem Helldunkel des Correggio einen ihrer höchsten Triumphe feierte) hinausgeht; dass gleichwohl indess seine Composition nicht mit Einseitigkeit an den Gesetzen der Sculptur festhält, sondern sich mit Umsicht derjenigen freieren Mittel bedient, welche die Malerei gewährt (soweit diese nicht etwa von jenen Licht- und Luftwirkungen, welche das Helldunkel hervorbringen, bedingt sind). Und noch wichtiger ist es, zu bemerken, dass gerade dem Fache der Malerei, obschon er dasselbe nicht als sein Hauptfach betrachten wollte, seine grossartigsten, freisten und edelsten Leistungen angehören: sei es, dass ihm hier seine Unternehmungen durch äusseres Missgeschick nicht verkümmert oder dass seine künstlerischen Gedanken durch keine mühselige Technik gelähmt wurden, oder sei es, dass überhaupt in seiner Richtung Etwas lag, was mit den eigentlichen Gesetzen der Sculptur nicht völlig übereinstimmte.

Als das frühste der hier zu betrachtenden Werke Michelangelo's, von dem wir Kunde haben, ist ein Carton mit der Darstellung einer Begebenheit aus der florentinischen Geschichte zu nennen, den er im Wettkampfe mit jenem Carton des Leonardo da Vinci, dem Reitergefecht, gefertigt hatte (um 1504). Michelangelo stellte eine Schaar badender Soldaten dar, die so eben zum Kampfe gerufen werden; er entwickelte darin (obschon die Wahl der Scene wiederum sehr deutlich auf die realistischen Interessen der damaligen florentinischen Kunst hinweist) eine so grosse Meisterschaft, dass man ihm noch grössern Ruhm spendete als dem Leonardo. Doch auch dieser Carton ist verloren; wir kennen den wichtigsten Theil desselben nur aus einer späteren, grau-in-grau gemalten Copie, die sich im Schlosse Holkham in England befindet, sowie einzelne Stücke aus ein paar alten Kupferstichen.

Es ist bereits bemerkt, dass Michelangelo hierauf nach Rom berufen ward, das Grabmal Julius II. zu arbeiten, dass dies Werk aber unterbrochen ward, namentlich durch die grosse Malerei, die er auf Befehl des Papstes an der Decke der sixtinischen Kapelle ausführen musste. Die letztere, eine Arbeit von höchst bedeutendem Umfange, begonnen 1508 und innerhalb weniger Jahre von ihm ganz eigenhändig ausgeführt, bildet das Erhabenste und Gediegenste unter Allem, was Michelangelo in den verschiedenen Fächern der Kunst geleistet hat. An dem mittleren flachen Theil der Decke stellte er in einer Reihe von Bildern die bedeutendsten Geschichten der Genesis dar; in den grossen Dreieckfeldern des gewölbten Randes die sitzenden Gestalten von Propheten und Sibyllen, als Vorherverkünder der Erlösung; in den Stiehkappen und den darunter

befindlichen Bögen über den Fenstern die Vorfahren der h. Jungfrau (deren Kreis ebenfalls auf die Zukunft des Erlösers hindeutet); in den Gewölbkappen der vier Ecken Momente der Rettung des Volkes Israel (wiederum als Vordeutungen der Erlösung). Der äussere Zusammenhang dieser Darstellungen wird durch ein (gleichfalls gemaltes) architektonisches Gerüst von eigenthümlicher Composition vermittelt, welches die einzelnen Gegenstände umschliesst, die Hauptmassen bedeutsam hervorhebt und dem Ganzen den Anschein von Festigkeit und freier Haltbarkeit giebt; zu diesem Gerüst gehört eine grosse Anzahl mehr dekorativer Figuren, welche die architektonischen Formen stützen, tragen und beschliessen und die man als die lebendig verkörperten Geister der Architektur bezeichnen darf. Hier hatte Michelangelo eine Reihenfolge von Gegenständen gefunden, deren Bedeutung seiner eigenthümlichen Richtung vollständig angemessen war. Das Urweltliche in den Geschichten der Genesis ist nirgend glücklicher ausgedrückt als in diesen Bildern, und es steigert sich in den Gestalten des ersten Menschenpaars bis zur erhabensten Schönheit; ebenso in den Gestalten der Propheten und Sibyllen, bei denen es darauf ankam, diejenige Kraft des Geistes zu vergegenwärtigen, welche in Mitte einer verdorbenen Welt die zuversichtliche Hoffnung aufrecht zu halten vermag; in den Familiengruppen der heiligen Vorfahren dagegen entwickelt sich Michelangelo's Streben mehrfach zu einer Milde und Zartheit, die, im Gegensatz gegen seine sonstige übergewaltige Kraft, fast rührend auf das Gemüth des Beschauers wirkt. — Beträchtlich später ist sein zweites grosses Werk im Fache der Malerei, die 60 Fuss hohe Darstellung des jüngsten Gerichtes an der Altarwand der sixtinischen Kapelle (begonnen um 1534, beendet 1541). Dies Werk, so kunstreich dasselbe im Einzelnen auch ausgebildet ist, steht dem Vorigen in sofern bedeutend nach, als hier der hohe, geläuterte Adel fehlt, der den schönsten Vorzug von jenem ausmacht, in den himmlischen Schaaren namentlich vermischen wir allen Hauch der Verklärung, der für solche Darstellung doch unbedingt nöthig ist. Dennoch tritt uns, trotz dieses Mangels, auch hier die grossartige Kraft des Meisters in ihrer ergreifendsten Gewalt entgegen, und in den niedern Scenen, in dem Sturze der Verdammten, in ihrem Kampfe mit den Dämonen, u. s. w. hat er auch hier das Erhabenste geleistet. — Etwa gleichzeitig mit dem jüngsten Gericht sind noch zwei andere Fresken seiner Hand, in der paulinischen Kapelle des Vatikans, die Kreuzigung Petri und die Bekehrung Pauli darstellend, auch sie nicht ganz ohne erhebliche Vorzüge.

Für die Tafelmalerei bewies Michelangelo kein sonderliches Interesse. Von solchen Arbeiten bezeichnet man nur ein Werk, eine, überdies wenig erfreuliche heilige Familie im Museum von Florenz, mit Bestimmtheit als von seiner Hand gefertigt. Dagegen

hat er nicht selten Zeichnungen zu Staffeleibildern geliefert, die sodann von seinen Schülern in Farben ausgeführt wurden. Eine Reihe von, zum Theil grossartig bedeutsamen Compositionen findet sich in solcher Art mehrfach in den Gemäldesammlungen verbreitet: die Verkündigung Mariä, die h. Familie, Christus am Oelberge, der gekreuzigte Erlöser u. s. w., auch Scenen der antiken Mythe, wie Venus und Amor, Leda, die drei Parzen, der Ganymedesraub, u. a. m. —

Unter den Schülern und Nachfolgern des Michelangelo wird besonders Marcello Venusti in der gediegenen Ausführung von Bildern nach Zeichnungen des Meisters gerühmt. — Bedeutender und selbständiger war Daniele Ricciarelli, genannt D. da Volterra (1509—1566). Die vorzüglichsten Arbeiten dieses Künstlers finden sich in der Kirche S. Trinità de' Monti zu Rom, und unter diesen ist namentlich eine mächtige, leidenschaftlich bewegte Darstellung der Kreuzabnahme als sein Hauptwerk zu bezeichnen. — Dann ist hier der Venetianer Fra Sebastiano del Piombo (1485—1547) zu nennen, den Michelangelo an sich zog, um durch ihn grossartige Compositionen in dem schönen venetianischen Colorit ausführen zu lassen. Manche der auf solche Weise entstandenen Gemälde vereinen beide Vorzüge in glücklicher Weise; so namentlich das berühmte Gemälde der Auferweckung des Lazarus, in der Nationalgalerie zu London, welches von Fra Sebastiano nach einer Zeichnung, zum Theil auch nach einem grösser ausgeführten Carton des Michelangelo gemalt ward. Auch die Fresken einer Kapelle von S. Pietro in Montorio zu Rom führte er nach Michelangelo's Entwürfe aus; einfach grossartig ist hier die Geisselung Christi.

§. 6. Raphael Santi und seine Nachfolger.

(Denkmäler Taf. 78 u. 79, D. XV. u. XVI.)

Raphael Santi von Urbino¹ (geb. am 6. April 1483, gest. am 6. April 1520), der Sohn des Giovanni Santi, empfing seine erste Bildung in der umbrischen Schule, in welcher eine tief gemüthliche Auffassung, eine zarte Gestaltung der Formen, eine liebevoll durchgeführte Behandlung als dasjenige galten, was der Künstler vorzugsweise zu erstreben habe. Er hatte sich dieser Richtung mit aller Innigkeit eines jugendlichen Gemüthes hingegen; als aber der Geist, der in ihm wohnte, seine Schwingen mächtiger zu regen begann, trat ihm auch das äussere Leben der Welt in seiner Frische und heitern Kraft entgegen, und rüstigen Sinnes wandte er sich nunmehr dem zu, was in andern Richtungen (namentlich in der Schule von Florenz) die grossen Meister der

¹ Hauptwerk: *J. D. Passavant, Rafael von Urbino, etc.* — Sehr zahlreiche Umrisse bei *Landon, Vies et oeuvres des peintres les plus célèbres.*

Kunst vorgearbeitet hatten, was an künstlerischer Vollendung die Denkmäler des classischen Alterthums darboten. Doch auch in solchem Streben blieb er nicht mit Einseitigkeit befangen; zu noch höherer Kraft entwickelt, von den glücklichsten Verhältnissen emporgetragen, gelangte er dahin, die beiden Richtungen seiner früheren und seiner späteren Jugend zu einer in sich einigen zu verschmelzen und die göttliche Schönheit, die seiner inneren Anschauung vorgeschwebt hatte, dem Auge der Menschen zu offenbaren. Die Schönheit der Form als Ausdruck eines lauterer Zustandes der Seele, das harmonische Gleichmaass der inneren und äusseren Existenz, die hohe und ungetrübte Ruhe des Gemüthes, die aus solchem Verhältniss hervorgeht, bildet den eigentlichen Grundzug in Raphaels Kunst; seine Werke tragen das Gepräge der gediegensten Vollendung des Styles; sie stehen in ihrer Form der Antike zur Seite, aber sie sind zugleich von dem milden Geist des Christenthums beseelt, und umgekehrt zeigen sie das tief sinnige Streben des letzteren zur klarsten, classischen Ruhe umgestaltet. Solch ein Ziel zu erreichen, war aber nur der höchsten moralischen Kraft möglich; und diese moralische Kraft brachte es zugleich mit sich, dass wir bei Raphael nur im seltensten Falle eine Neigung zu manieristischer, (auf die äussere Schau berechneter) Behandlungsweise finden, während dergleichen bei den übrigen Meistern, und gerade bei denen, die auf der Höhe der Meisterschaft stehen, nicht so gänzlich selten eintritt. Auch ist sie der Grund, dass seine Werke nimmer ein Verweilen auf der einmal gewonnenen Stufe der Kunst, sondern einen steten Fortschritt erkennen lassen. Die neuere Forschung hat demnach die Zeit, in der die einzelnen seiner Arbeiten gefertigt sind, mit zuversichtlicher Genauigkeit, zum Theil bis auf Monate, bestimmen können; wir sind dadurch in den Stand gesetzt, den Gang seiner Entwicklung in allen, auch den feinsten Abstufungen zu verfolgen, und es dürften hiebei wenigstens nur sehr vereinzelte Streitfragen noch zur Sprache kommen. — Bei diesen Umständen wird es nicht überflüssig scheinen, wenn im Folgenden die sämtlichen uns bekannten Gemälde Raphaels namentlich aufgeführt werden.

Die früheste Kunstbildung verdankt Raphael ohne Zweifel seinem Vater, dessen, als eines namhaften Meisters, bereits bei den der umbrischen Schule verwandten Künstlern gedacht ist. Es ist nicht unmöglich, dass er bereits in dieser Zeit Bemerkenswerthes gemalt habe; doch hat sich das, was man seiner frühesten Thätigkeit in Urbino zugeschrieben, als unbegründet oder entschieden irrtümlich erwiesen. Im J. 1494 starb der Vater, und Raphael kam, nicht lange nachher, wie es scheint, nach Perugia, in die Schule des Perugino, in der er sich bis in die Zeit um das J. 1504 aufhielt. Hier schloss er sich gänzlich der Richtung des Meisters an. Man nennt einige Gemälde, die aus der Werkstätte des Perugino herrühren und in denen der Schultypus bereits ein eigen anmuthiges

und edles Gepräge hat, als von seiner Hand oder mit seiner Theilnahme gefertigt: — ein Christkind mit Johannes, in der Sakristei von S. Pietro maggiore zu Perugia (Copie nach Perugino); Theilnahme an dem grossen Bilde der Geburt Christi in der Gallerie des Vatikans (namentlich der Kopf des Joseph); Auferstehung Christi in derselben Gallerie; Theilnahme an einem grossen, jetzt zerstreuten Altarwerke aus der Karthause bei Pavia, die Hauptstücke bei Duca Scotti in Mailand (hier namentlich die Bilder der beiden Erzengel, des Michael und des Raphael mit dem Tobias, von seiner Hand).

In die Jahre von 1500—1504 fallen die selbständigeren Arbeiten, die Raphael im Style des Perugino ausgeführt hat und die zu den bedeutsamsten Erzeugnissen der gesammten umbrischen Schule gehören. Wir stellen dieselben, zur leichteren Uebersicht, in einige Gruppen zusammen, bei denen die Folge der einzelnen Bilder die fortschreitende Entwicklung anzeigt. Zunächst mehrere Bilder von grösserer Dimension, von denen die ersten bereits im J. 1500 gemalt wurden: Zwei Gemälde in S. Trinità zu Città di Castello, die Dreieinigkeits- und die Erschaffung der Eva, ursprünglich die beiden Seiten einer Kirchenfahne bildend; — die Krönung des h. Nicolaus von Tolentino (ebenfalls für Città di Castello gemalt, nicht mehr vorhanden); ein von vier Heiligen verehrtes Crucifix, bisher in der Sammlung des Kardinals Fesch zu Rom; — die Anbetung der Könige im Museum von Berlin (sehr beschädigt); — die Krönung der Maria, in der Gallerie des Vatikans zu Rom (die drei Bilder der Predella, Verkündigung, Anbetung der Könige und Darstellung im Tempel, abgetrennt in derselben Gallerie); — die Vermählung der Maria, in der Gallerie der Brera von Mailand (1504). Sodann mehrere Madonnenbilder. Zwei im Museum von Berlin, das grössere (I. no. 223) aus der früheren Zeit, das kleinere (I. no. 225) aus der späteren Zeit dieser Periode. Zwei andre sehr zart ausgeführte Madonnenbilder in Perugia, das eine bei der Gräfin Anna Alfani, das andere im Hause Connestabile. — Ferner andre kleine Bilder, zum Theil zu Predellen (Untersatzstücken grösserer Altarwerke) gehörig: Zwei Stücke in der Pinakothek von München, die Taufe und die Auferstehung Christi; die Anbetung der Könige, im Schlosse Christiansburg zu Kopenhagen; zwei Bildchen, Magdalena und Katharina, bei Camuccini in Rom; das Opfer Kains und Abels, beim Kunsthändler Emmerson in London; drei Rundbildchen (Christus und zwei Heilige), dem Könige von Preussen gehörig, im Berliner Museum. — Sorglicher, als selbständige Bilder, ausgeführt: die Vision eines Ritters (der Ritter schlafend, zwei Frauen, Lebensernst und Lebenslust, zu seinen Seiten) in der Nationalgallerie zu London; Brustbild eines Jünglings in der Sammlung des Königs von England zu Kensington; Halbfigur des h. Sebastian, bei Graf Guglielmo Lochis in Bergamo. Dann einige Bilder, die Raphael nach Vollendung der

Vermählung der Maria im J. 1504 zu Urbino ausgeführt: Christus am Oelberge, bei der Familie Gabrielli zu Rom; St. Michael und St. Georg mit dem Schwert, beide im Pariser Museum. (Die Zeit dieser beiden Bilder wird zum Theil auch etwas später gesetzt.) — Endlich gehören in diese Periode noch die, um 1503 gefertigten Zeichnungen zu den Gemälden der Libreria des Domes von Siena, deren Ausführung Pinturicchio besorgte. (Zwei davon sind erhalten, eine im Museum von Florenz, eine andere im Hause Baldeschi zu Perugia.)

Im Herbste des J. 1504 machte Raphael einen Besuch in Florenz, der für die Umwandlung seines künstlerischen Strebens entscheidend wurde.¹ Zwar verweilte er nicht lange, doch kehrte er nach einiger Frist wiederum zurück und blieb nun, etwa bis in die Mitte des J. 1508, daselbst. Von der Zeit jenes ersten Besuches ab beginnt sein Styl sich wesentlich zu verändern; ohne zunächst zwar die umbrische Auffassungsweise aufzugeben, bestrebt er sich doch, seine Gestalten in volleren, würdigeren Formen zu behandeln; dann verschwindet allmählig jener schwärmerische, zum Sentimentalen sich neigende Zug, der das Eigenthum der Schule des Perugino ist, aus seinen Bildern, und mehr und mehr wendet er sich der heitern Naivetät der Florentiner, selbst ihrer realistischen Auffassung zu, wobei jedoch zugleich sein eigenthümliches Stylgefühl sich auf eine immer klarere Weise bemerklich macht. — Als Bilder aus der ersten Zeit dieser Periode, von vorwiegend umbrischer Auffassungsweise, sind zu nennen: Ein Altarbild, auf der Haupttafel eine Madonna mit vier Heiligen, in der Lünette (dem Halbrund über letzterer) Gottvater mit Engeln, für S. Antonio di Padua in Perugia gemalt, jetzt im kön. Schloss zu Neapel befindlich; das Werk, verschiedenartig in seinen verschiedenen Theilen, scheint vor der ersten florentinischen Reise begonnen und nach derselben beendet. Die Bilder der Predella sind in englischen Gallerien verstreut; doch rühren unter diesen nur zwei von Raphael selbst her, die Kreuztragung (zu Leightcourt) und die Klage über dem Leichnam Christi (zu Barronhill.) — Eine Altartafel, Madonna und zwei Heilige, aus S. Fiorenzo in Perugia, gegenwärtig zu Blenheim in England (1505); das Mittelbild der Predella, Predigt des Täufers Johannes, zu Bowood in England. Mit letzterem nahe verwandt das Bildchen eines auferstandenen Christus bei Graf Paolo Tosi zu Brescia. — Ein grossartiges Frescobild, Christus zwischen Engeln und Heiligen-Gruppen, in einer Kapelle bei S. Severo in Perugia (1505.) Ein jugendlicher Kopf, al Fresco auf

¹ In die Zeit dieses ersten florentinischen Aufenthaltes Raphaels fällt das mit der Jahrzahl 1505 bezeichnete Abendmahl in dem ehemaligen Nonnenkloster S. Onofrio zu Florenz (Via Faenza, No. 4771.) Die Gründe, um derentwillen wir dieses Werk bis auf weitere Beweise Raphael nicht beilegen können, s. in unserer Geschichte der Malerei, Bd. I, S. 567.

einen Ziegelstein gemalt, in der Pinakothek von München, scheint eine Vorübung zu diesem Gemälde. — Sodann drei Madonnenbilder: die sog. Madonna del Granduca, im Besitz des Grossherzogs von Toscana; eine Mad. beim Duca di Terranuova zu Neapel; eine dritte (die Mutter von dem Kinde umhalset) zu Pansanger in England. — Im näheren Uebergange zwischen umbrischer und florentinischer Richtung stehen: die sog. Madonna del Cardellino, in der Tribune des Museums von Florenz; die sogen. Jungfrau im Grünen, in der k. k. Gallerie von Wien; die heilige Familie mit der Fächerpalme, in der Bridgewater-Gallerie zu London; — das zierliche Bildchen des h. Georg mit der Lanze, in der Gall. der Eremitage zu Petersburg (1506); ein Bildchen mit einer Darstellung der drei Grazien, bisher bei Lord Dudley in London; — eine kleine Madonna aus dem Hause Orleans, später bei Aguado in Paris; eine heil. Familie in der Eremitage zu Petersburg; ein grosses Bild der h. Familie, aus dem Hause Canigiani, in der Pinakothek von München; und die berühmte Grablegung (1507) aus S. Francesco zu Perugia, gegenwärtig in der Gallerie Borghese zu Rom. Die zu diesem Bilde gehörige Lünette mit dem Gottvater, über einem Gemälde von Or. Alfani (Geburt Christi) in S. Francesco zu Perugia; die Bilder der Predella, die drei Kardinaltugenden darstellend, in der Gallerie des Vatikans zu Rom. — In vorwiegend florentinischer Auffassungsweise erscheinen: die unter dem Namen der *Belle jardinière* bekannte Madonna im Museum von Paris (1507); eine h. Katharina, bei H. Beckford zu Bath in England; die Madonna aus dem Hause Tempi, in der Pinakothek von München; eine Madonna zu Pansanger in England; die Madonna aus dem Hause Colonna, im Museum von Berlin, ein Paar nur untermalte Madonnenbilder, eins in Spanien, im Oratorium des Escorials, und ein zweites, das in mehreren Exemplaren (das ausgezeichnetste beim Inspektor Wendelstadt zu Frankfurt a. M.) vorhanden ist; — sodann zwei Altarbilder: die Madonna di Pescia (*Vierge au baldaquin*, Mad. mit vier Heiligen) in der Gall. Pitti zu Florenz, nicht ganz vollendet; und eine Himmelfahrt Mariä bei E. Solly in London, die von der Hand des Rid. Ghirlandajo beendet scheint. Die zuletzt angeführten Bilder hatte Raphael, als er im J. 1508 eilig nach Rom berufen ward, unvollendet in Florenz zurücklassen müssen. — Endlich gehören in die Zeit von Raphaels Aufenthalt in Florenz noch mehrere Bildnisse: die des Angelo Doni und seiner Gemahlin (um 1505), in der Gall. Pitti zu Florenz; das einer jungen Florentinerin (als Madd. Doni benannt) in der Tribune des Museums von Florenz; Raphaels eigenes Porträt (um 1506) in demselben Museum; die Bildnisse zweier Klostergeistlichen in der Akademie von Florenz; das Bildniss einer jungen Frau in der Gall. Pitti (no. 229); das Bildniss eines jungen Mannes von schwermüthig ernstem Ausdruck, im Pariser Museum; das Bildniss

eines blondhaarigen Jünglings, der den Kopf in die Hand stützt, ebendasselbst (nach Andern aus Raphaels späterer Zeit).

Um die Mitte des J. 1508 ward Raphael, wie bereits bemerkt, nach Rom berufen. Hier verweilte er die zwölf Jahre bis zu seinem Tode; hier schuf er die grossartigsten Werke seines Lebens, gründete er eine zahlreiche Schule, welche seinen Styl sich anzueignen und nachmals weiter zu verbreiten strebte. Als ein höchst glückliches Verhältniss für die neue und wiederum gesteigerte Entwicklung Raphaels ist zunächst der Umstand hervorzuheben, dass seine Berufung nach Rom gerade mit dem Momente zusammentraf, in welchem er die volle künstlerische Freiheit errungen hatte. Es darf nicht geläugnet werden, dass sich in den letzten Bildern, die er in Florenz gemalt hat, der Realismus der florentinischen Kunst mit einer gewissen Einseitigkeit bemerklich macht, die, wenn die schöpferische Kraft des Künstlers, ohne einen neuen und bedeutsameren Inhalt, sich selbst überlassen geblieben wäre, leicht hätte auf Abwege führen können; und nicht minder hätten jene umfassenden Aufgaben, die ihm in Rom entgegentraten, wären sie ihm eine geraume Frist vor jenem Zeitpunkte zu Theil geworden, die freie Entwicklung des Talent es leicht unterdrücken können. So aber trugen die Aufgaben, deren Lösung nunmehr von ihm gefordert ward und die zu lösen er alle Mittel besass, wesentlich dazu bei, ihn auf einen erhöhten und grossartigeren Standpunkt zu führen, von dem aus sich ihm ein tieferer Einblick in das Wesen der Dinge, ein volleres Bewusstsein, eine erhabener Weise der Gestaltung erschliessen musste. Daneben waren auch die Nähe Michelangelo's, der gleichzeitig (für den Anfang zwar ohne alle Mittheilung) seine Deckengemälde in der sixtinischen Kapelle begann, und der nothwendige Wettstreit mit diesem nicht ohne Einfluss auf Raphaels gesteigerte Entwicklung, sowie die unmittelbare Nähe des classischen Alterthums, das ihn in Rom begrüsst, ebenfalls nicht ohne Einwirkung bleiben konnte. — Uebrigens sind die einzelnen Werke, welche Raphael in Rom ausgeführt, wiederum als eben so viel Stadien seines Entwicklungsganges zu betrachten. Die früheren tragen zumeist ein eigenthümlich zartes und mildes Gepräge; im Gegensatz gegen die letzten Arbeiten seiner florentinischen Periode scheint er hier gewissermaassen auf das Streben seiner früheren Jugend zurückzugehen, ohne dass jedoch von dessen Einseitigkeit (d. h. von den besondern Typen der umbrischen Schule) eine Erinnerung sichtbar würde. Die folgenden Arbeiten gestalten sich sodann, in steigendem Maasse, grossartiger und kühner, mehr der Richtung der classischen Kunst vergleichbar; wenn wir in diesen die anziehende Zartheit der ebengenannten vermissen, so werden wir dafür durch den erhabenen und sicheren Reichthum des Geistes, der ihnen sein Gepräge aufgedrückt hat, entschädigt. Diesen Momenten der Entwicklung entsprechen zugleich die äusseren Ver-

hältnisse, unter denen Raphael arbeitete. Von Papst Julius II., einem Manne von gewaltiger Energie und Consequenz des Charakters, nach Rom berufen, wurde er von diesem, so lang derselbe lebte (bis 1513), streng an der Durchführung der zuerst begonnenen Arbeit (der Stanzen) festgehalten; während er nachmals durch Papst Leo X. mannigfach verschiedene Aufträge erhielt, und sich den letztern auch von andern Seiten neue und vielfach abweichende Aufträge zugesellten. Sodann sieht man Raphael in den Werken, die der früheren Zeit seiner römischen Epoche angehören, zumeist noch durchweg eigenhändig thätig, während er später den Schülern, die er sich heranbildete, einen grösseren oder geringeren Theil der Ausführung überlassen musste. Bei den früheren Werken bewundern wir somit, im enger geschlossenen Kreise, mehr die Originalität der Durchbildung bis in die feineren Einzelheiten; bei den späteren die Fülle der Ideen, den unversieglichen Reichthum der schöpferischen Kraft. — Wir stellen im Folgenden die Werke von Raphaels römischer Periode, der bequemeren Uebersicht wegen, wiederum in besondere Gruppen zusammen, bei denen die Folge der einzelnen Werke jedesmal den Gang der Entwicklung bezeichnet.

Die Freskomalereien in den Stanzen des Vatikans (den Prunkgemächern des päpstlichen Palastes) sind dasjenige Werk, zu dessen Ausführung Raphael nach Rom entboten ward; mit ihnen beginnt seine dortige Thätigkeit; die Arbeit an ihnen dauerte bis an seinen Tod, und sie wurden erst nach seinem Tode völlig beendet. Aus dem Vorhergehenden ergibt sich bereits von selbst, dass sein eigenhändiger Antheil an den späteren Werken dieser grossen Reihenfolge minder bedeutend sein musste als an den früheren (die späteren wurden sogar, im Verhältniss zu andern, wohl dringender erschienenen Arbeiten, auf eine nicht ganz erfreuliche Weise vernachlässigt). Raphael hatte die Aufgabe erhalten, hier die päpstliche Macht als das, was sie in jenem Augenblicke theils wirklich war, theils doch zu sein glaubte, als die Herrscherin im Bereiche der geistigen und im Bereiche der weltlichen Interessen darzustellen. Er erfüllte diese Aufgabe, indem er in seinen Compositionen das Symbolische mit dem Historisch-Dramatischen auf eine umfassende Weise zu verschmelzen wusste. Der Inhalt des Einzelnen kann hier nur in kurzer Uebersicht angedeutet werden. 1) Stanza della Segnatura (1508—1512), mit Darstellungen in Bezug auf das geistige Leben der Wissenschaft: der Theologie, Poesie, Philosophie, Jurisprudenz. 2) Stanza d'Eliodoro (1512—1515), mit Darstellungen des göttlichen Schutzes der Kirche, in besonderem Bezuge auf die Zeitverhältnisse; die Hauptbilder: die Vertreibung des Heliodor aus dem Tempel von Jerusalem, das Wunder der Messe von Bolsena; Roms Befreiung von Attila; die Befreiung Petri aus dem Gefängniss. 3) Stanza dell' Incendio (seit 1515), mit Darstellungen zur Verherrlichung der päpstlichen Macht; vorzüglich bedeutend nur das Bild

des Brandes im Borgo. 4) Sala di Costantino (erst nach Raphaels Tode ausgeführt), mit Gemälden, welche die Begründung der weltlichen Macht der Kirche durch Constantin vorstellen; vorzüglich bedeutend die grosse, durch Giulio Romano u. A. nach Raphaels Zeichnung ausgeführte Constantinsschlacht; die übrigen Gemälde zum Theil gar nicht mehr nach Raphaels Composition.

Ein zweites grosses Werk war die Ausmalung der Logen des Vatikans, einer Reihe derjenigen Arkaden (um den Hof des h. Damasus), deren Bau durch Raphael selbst vollendet war, und die den Zugang zu den Stanzten bilden. Raphael hatte den Auftrag hiezu durch Leo X. erhalten; doch ist hier im Ganzen nur die Composition sein Werk, die Ausführung wurde fast völlig durch verschiedene seiner Schüler besorgt. An den dreizehn Kuppelgewölben, welche die Bedeckung der Logen bilden, wurden vierundfünfzig biblische Scenen, vornehmlich aus dem alten Testamente dargestellt; steht Raphael in den ersten dieser Scenen, denen der Schöpfungsgeschichte, gegen Michelangelo's Deckengemälde der Sixtina zurück, so hat er dagegen in denjenigen Darstellungen, welche die Einfalt und Hoheit des Patriarchenlebens schildern, seine innere Eigenthümlichkeit wiederum auf die edelste und liebenswürdigste Weise zur Erscheinung gebracht. An den Pfeilern und Wänden der Logen finden sich nur dekorative Malereien, zumeist im Sinne des classischen Alterthums behandelt, die aber in Bezug auf den Geschmack der Composition, auf die schöne Gemessenheit, in welcher sich die leichten Spiele der Phantasie bewegen, auf den schier unermesslichen Reichthum dieser Phantasie, wiederum zu den eigenthümlichsten Werken des Meisters, überhaupt zu den merkwürdigsten in ihrer Art, gehören. Mit der Ausführung dieser dekorativen Arbeiten war vornehmlich Giovanni da Udine beschäftigt.

Als drittes grosses Werk sind die Cartons zu den Tapeten zu nennen, welche für den Schmuck der sixtinischen Kapelle bestimmt waren. Die Fertigung derselben, (die wiederum mit Beihülfe der Schüler geschah) fällt bald nach dem Regierungsantritte Leo's X. (1513—1514); die Tapeten wurden zu Arras in Flandern gewirkt und waren theilweise schon im J. 1518 vollendet. Den Inhalt ihrer Darstellungen bilden Scenen aus der Geschichte der Apostel, um solcher Gestalt die bedeutendsten Momente aus der Gründungsgeschichte der Kirche zu vergegenwärtigen; die Compositionen sind rein als historisch-dramatische gehalten, aber in einer so grossartigen Fassung und Entwicklung der Begebenheiten, dass hier die Classicität des raphaelischen Styles auf ihrem Höhepunkte zu stehen scheint. Die Tapeten, zehn an der Zahl, werden gegenwärtig im Vatikan aufbewahrt; von den Cartons sind sieben erhalten und im Schlosse Hamptoncourt in England befindlich; unter den Hauptdarstellungen jener sind noch kleine einfarbige Sockelbilder, theils gleichfalls Scenen der Apostelgeschichte, theils Scenen

aus dem Leben Leo's X. enthaltend. — Ausserdem ist im Vatikan noch eine zweite Folge von Tapeten vorhanden, auf denen Begebenheiten aus dem Leben Christi dargestellt sind. Sie sind vermuthlich erst nach Raphaels Tode ausgeführt, und scheinen nur — obschon auch unter ihnen grossartig schöne Compositionen vorkommen — nach kleineren Zeichnungen des Meisters gefertigt zu sein; einige auch erscheinen so abweichend in der Auffassung und im Style, dass man bei ihnen wohl gar nicht an ein Vorbild seiner Hand denken darf.

Diesen drei grossen Werken sind zunächst ein Paar kleinere Wandmalereien anzuschliessen, die Raphael für römische Kirchen lieferte: das Bild des Propheten Jesaias in S. Agostino (1512, eine nicht ganz günstige Nachahmung des Styles des Michelangelo verathend); und die schöne Darstellung von vier Sibyllen mit Engeln in S. M. della Pace (1514). — Neben ihnen die Zeichnungen für die Mosaikgemälde der Kuppel einer Kapelle in S. M. del Popolo, das Planetensystem darstellend (1516), sowie die geringen Ueberreste von Fresken (das Marterthum der h. Felicitas) in dem kleinen Jagdschloss la Magliana unweit Rom (1518—1520).

Sehr bedeutend ist sodann wiederum die Anzahl der in Oel gemalten Staffeleibilder, Madonnen, heilige Familien, andere Andachtsbilder, grössere Altargemälde und Bildnisse umfassend. Ich führe dieselben nach diesen Rubriken auf, indem auch hier die Folge der einzelnen Werke zur Bezeichnung der im Obigen angegebenen Entwicklungsmomente dient. Als Madonnen mit dem Kinde, dem sich häufig auch der kleine Johannes zugesellt, sind zu nennen: die Madonna aus dem Hause Alba, in der Eremitage zu Petersburg; die Madonna aus dem Hause Aldobrandini, bei Lord Garvagh in London (eine Wiederholung, bisher bei Camuccini in Rom); die sog. *Vierge au Diadème*, im Museum von Paris; die Madonna von Loreto (gegenwärtig verschollen; mehrfache Wiederholungen, gewöhnlich *Vierge au linge* genannt); eine Madonna bei H. Rogers in London; die sog. Madonna della Sedia, in der Gall. Pitti zu Florenz; die sog. Madonna della Tenda, in der Pinakothek von München (Wiederholung in der k. Gallerie zu Turin); eine Madonna in der Bridgewater-Gallerie zu London (Wiederholungen in den Museen von Neapel und Berlin). — Als Atelierbilder, an deren Ausführung Raphael theils nur geringen, theils gar keinen Antheil hat, sind hervorzuheben, die sog. *Vierge aux candelabres*, neuerlich aus der Sammlung des Herzogs von Lucca nach England verkauft; die sog. Madonna dell' Impannata, in der Gall. Pitti zu Florenz; die Madonna del Passeggio, in der Bridgewater-Gallerie zu London. — Die heiligen Familien, deren Composition aus mehreren Figuren zu bestehen pflegt, fallen zumeist in Raphaels spätere Zeit (namentlich in die Jahre von 1517 und 1518). Zu ihnen gehören: die unter dem Namen der „Perle“ bekannte heilige Familie, im Museum von Madrid (die sog. Madonna della Gatta im

Mus. von Neapel, ist von Giul. Romano nach derselben Composition gemalt worden); eine heilige Familie unter einer Eiche, ebenfalls im Mus. von Madrid (eine Wiederholung, als *Vierge au lézard* benannt, in der Gall. Pitti u. a. a. O.); verschiedene andere heilige Familien (von mehr oder weniger eigenhändigem Antheil Raphaels) in Spanien, namentlich im Escorial, auch in englischen Sammlungen; ein kleines Bild der h. Familie im Pariser Museum; die grosse, für Franz I. gemalte h. Familie, ebenfalls im Pariser Museum (1518). Diesen Bildern schliesst sich die Heimsuchung Mariä, im Escorial, an. — Von andern Andachtsbildern ist zunächst das kleine Bildchen der Vision des Ezechiel, in der Gallerie Pitti zu Florenz, anzuführen, das wiederum der früheren Zeit von Raphaels Aufenthalt in Rom angehört, und im kleinsten Raume die ganze Herrlichkeit seines Genie's entfaltet. Sodann die grösseren: die h. Cäcilia in der Mitte von vier andern Heiligen, in der Pinakothek von Bologna (um 1515); der Erzengel Michael, im Pariser Museum (1517); die h. Margaretha, ebendasselbst; der Täufer Johannes, in der Tribune von Florenz (wohl nur mit geringem Antheil Raphaels und erst nach seinem Tode vollendet; viele spätere Wiederholungen desselben Bildes). — Als grössere Altartafeln sind endlich zu nennen: die Madonna von Fuligno (*Vierge au donataire*, 1511) in der Gall. des Vatikans; die Madonna del Pesce, zu Spanien im Escorial; die sog. Sixtinische Madonna, in der Gall. von Dresden, der freiste Erguss des raphaelischen Geistes; die Kreuztragung Christi (lo spasimo di Sicilia), im Museum von Madrid; und die Verklärung Christi, in der Gall. des Vatikans, die letzte Arbeit von Raphaels Hand, erst nach seinem Tode völlig beendet, ein Werk, in welchem sich inhaltstiefe Symbolik und dramatisch bewegte Handlung zum erhabenen poetischen Ganzen verschmelzen.

Von Bildnissen dieser Periode sind anzuführen: Papst Julius II., in der Gall. Pitti (mehrfache Wiederholungen); Papst Leo X. mit zwei Kardinälen, in derselben Gallerie; die sog. Fornarina, Raphaels Geliebte, jugendlicher und fast unbekleidet im Palast Barberini zu Rom (um 1509, mehrfach wiederholt), etwas älter und bekleidet in der Gall. Pitti (um 1518); ein weibliches Bildniss, das fälschlich den Namen der Fornarina führt, in der Tribune des Museums von Florenz; Johanna von Arragonien, Gemahlin des Ascanio Colonna, im Mus. von Paris (nur der Kopf von Raphael, das Bild häufig wiederholt); Bindo Altoviti, in der Pinakothek von München (auch, obschon minder sicher, als Raphaels eignes Bildniss bezeichnet); ein Violinspieler, im Palast Sciarra zu Rom (1518); Kardinal Giulio de' Medici, und Graf Castiglione, beide im Mus. von Paris; Kardinal Bibiena, und Fedra Inghirami, beide in der Gall. Pitti; ein Bild mit zwei Figuren, fälschlich als Bartholus und Baldus benannt, in der Gall. Doria zu Rom. Bei

andern Bildnissen ist die Aechtheit in Zweifel zu ziehen oder die Unächtheit erwiesen. —

Endlich brachte Raphael in Rom eine Reihe von Wandmalereien zur Ausführung, deren Gegenstand aus dem Gebiet der Mythe des classischen Alterthums entnommen ist. Sie entfalten unsern Augen ein hohes und heitres Leben im Genusse der Schönheit, dem Leidenschaft und Sorge fern liegen. Hieher gehören namentlich die Malereien in der Farnesina: die Galathea (um 1514), und Scenen aus der Geschichte der Psyche (etwa 1518—1520), die letzteren an der Decke der grossen, gegen den Garten geöffneten Halle der Villa. Ferner eine Reihe von Gemälden, welche das Walten und die Herrschaft der Liebe in der Natur vorstellen, im Badezimmer des Kardinal Bibiena im vatikanischen Palaste (Obergeschoss über den Logen; Nachahmungen von diesen, von Giulio Romano, in der sog. Villa Spada, auf dem Palatin). Unter den Malereien der angeblichen Villa Raphaels (im Garten Borghese, vor Porta del Popolo), die Hochzeit Alexanders d. Gr. mit der Roxane, nach seiner Composition ausgeführt. — U. a. m.

Unter den Schülern und Nachfolgern Raphaels war Giulio Pippi, gen. Giulio Romano (1492—1546) der bedeutendste und zugleich derjenige, welcher sich den Styl und die Darstellungsweise des Meisters mit vorzüglicher Entschiedenheit anzueignen strebte. So bediente sich Raphael vorzugsweise seiner, wo es sich um die Ausführung wichtiger Werke handelte. Doch fehlte ihm die Zartheit, die Grazie, der keusche Sinn seines Meisters, und seine eigenthümliche Richtung trieb ihn mehr darauf hin, ein keckes, frisches Naturleben, unbekümmert um das tiefere Leben der Seele, mit raschen Zügen zu entfalten. Der kirchlichen Malerei zog er demgemäss gern die Darstellung antiker, namentlich mythischer Gegenstände vor, welche letzteren mit solcher Richtung im besseren Einklange standen. Doch hat er auch in der Zeit zunächst nach Raphaels Tode, in welcher der Geist des Meisters und die Umgebung seiner Werke noch einen näheren Einfluss auf ihn ausübten, manch ein bedeutendes und im Allgemeinen würdiges kirchliches Bild geliefert, so namentlich: das Bild der Steinigung Stephani in S. Stefano zu Genua; eine Madonna mit Heiligen über dem Hauptaltar von S. Maria dell' Anima zu Rom; eine heil. Familie in der Gallerie von Dresden, u. A. m. In dieselbe Zeit fallen auch einige Freskomalereien mythischen Inhalts, die sich noch durch eine gewisse heitere Anmuth auszeichnen, namentlich die in der Villa Madama und in der Villa Lante bei Rom. — Im J. 1524 ward Giulio nach Mantua berufen; wie sich ihm hier (was bereits früher bemerkt ist) ein weites Feld für sein architektonisches Talent

eröffnete, ebenso ward ihm nunmehr Gelegenheit geboten, auch den Reichthum seiner Phantasie im Fache der Malerei zu entfalten. Grosse Paläste wurden von ihm und von den Schülern, die sich alsbald um ihn versammelten, mit Freskomalereien, deren Gegenstand durchaus der Antike angehört, ausgefüllt; doch ist zu bemerken, dass aus diesen Arbeiten, trotz aller Kraft des Talentes, jener edlere und geläuterte Sinn immer mehr entschwindet und dass die Auffassungsweise mehrfach bis zur Gemeinheit, die Darstellung bis zur Rohheit und Unschönheit gehen. Es sind namentlich die Arbeiten zweier Paläste anzuführen: die in dem älteren, in der Stadt belegenen herzoglichen Palaste (in einem Zimmer des Untergeschosses, dem Uffizio della Scalcheria, Scenen aus der Jagd der Diana, — diese noch in einem edleren, an Raphael erinnernden Style; in dem Hauptsale des Palastes die Geschichte des trojanischen Krieges), und die in dem Palaste del Te, ausserhalb der Stadt (zwei Haupträume mit dem Sturz der Giganten und mit den Geschichten der Psyche u. a., Beides wenig erfreulich). An Staffeleibildern aus dieser späteren Zeit sind im Allgemeinen nicht viele, und hierunter nur einzelne Arbeiten von Bedeutung, vorhanden; ihr Inhalt gehört zumeist ebenfalls der Mythe an. — Was bei Giulio Romano bereits als Ausartung erschienen war, wurde es in noch viel höherem Maasse bei denjenigen Künstlern, die sich in der Theilnahme an seinen Mantuaner Arbeiten auszeichneten. Zu diesen gehören der Mantuaner Rinaldo und Fermo Guisoni, sodann, als der bedeutendste, Francesco Primaticcio (1490—1570). Der letztere wurde nach Frankreich berufen und leitete dort, neben andern Arbeiten, den künstlerischen Schmuck des Schlosses von Fontainebleau, in welchem man die reiche Ausstattung der mantuanischen Paläste nachzuahmen suchte; doch ist hievon wenig erhalten. Sein vorzüglichster Gehülfe bei diesen Arbeiten war Niccolo dell' Abbate aus Modena (um 1509—1571). Ihr Styl, der Richtung des Giulio verwandt, aber ungleich mehr manierirt, zeigt ein studiertes Eingehen auf die Elemente der Antike; durch Niccolo wurden damit Reminiscenzen an Correggio verbunden. — Sonst ist als Schüler des Giulio Romano noch der Miniaturmaler Giulio Clovio (1498—1578) zu nennen, dessen Arbeiten sehr elegant, doch nicht minder nüchtern und studirt erscheinen. (Von ihm u. a. die Miniaturen eines Gebetbuches in der Bibliothek von Neapel und die einer Handschrift des Dante in der vatikanischen Bibliothek).

Ein zweiter Schüler Raphaels war Pierino Buonaccorsi aus Florenz, gen. Pierin del Vaga (1500—1547). Dem Giulio in der Sinnesrichtung und Productionsgabe verwandt, fehlt es ihm doch an dessen energischer Fülle; er verfiel bald in eine handwerksmässige Manier. Seine Hauptthätigkeit gehört Genua an, wo er den Palast Doria, wiederum in ähnlicher Weise, ausschmückte.

Unter seinen Staffeleibildern ist der Parnass im Pariser Museum und das Porträt des Kardinals Polus zu Althorp das bedeutendste. Er bildete in Genua zahlreiche Schüler, unter denen Lazzaro und Pantaleo Calvi genannt werden mögen.

Andrea Sabbatini, gen. Andrea da Salerno (1480 bis 1545) war in Neapel, in der Schule der Donzelli, gebildet worden und hatte anziehende Bilder im Style der letzteren geliefert. In den ersten Jahren von Raphaels Aufenthalt in Rom besuchte er dessen Schule und ward durch ihn in seiner eigenthümlichen Richtung wesentlich gefördert. Später neigte er sich mehr den allgemeinen Typen der römischen Schule zu. Werke dieses liebenswürdigen Künstlers im Museum und in den Kirchen von Neapel. Schüler und Nachfolger von ihm: Francesco Santafede, dessen Sohn Fabrizio, und Gianbernardo Lama. — Gianfrancesco Penni aus Florenz, gen. il Fattore (1488—1528), ein mittelmässiger Schüler Raphaels, arbeitete in seiner späteren Zeit ebenfalls in Neapel und wirkte dort für die weitere Verbreitung des römischen Styles. — Auch Polidoro Caldara, gen. Pol. da Caravaggio, kam aus Raphaels Schule nach Neapel. In Rom hatte er in Gemeinschaft mit Maturino die Façaden vieler Paläste mit reliefartigen, grau-in-grau gemalten oder al Sgraffitto¹ ausgeführten Compositionen geschmückt, (von dieser Art ist nur sehr Weniges erhalten); in seinen neapolitanischen Bildern (im dortigen Museum) zeigt er eine derb naturalistische Richtung, welche in einer grossen Kreuztragung sich zu einer bedeutenden Wirkung aufschwingt.

Mehrere Künstler, die ursprünglich in der Schule des Francesco Francia zu Bologna gebildet waren, gingen später in die Schule Raphaels über oder nahmen, ohne die letztere besucht zu haben, den Styl Raphaels auf. Zu den ersteren gehören: Timoteo Viti (oder della Vite, um 1470—1523) aus Urbino; in seinen frühern Werken der gemüthvollen Weise des Francia verwandt, so besonders in einem höchst anmuthigen Bilde der h. Magdalena in der Pinakothek von Bologna; später ein wenig geistreicher Nachahmer Raphaels (Bilder im Berliner Museum); — und Bartolommeo Ramenghi, gen. Bagnacavallo (1484—1542), einer der edelsten und selbständigsten Nachfolger Raphaels, dessen Bilder jedoch selten sind; Hauptwerke: ein Altarblatt in der Gallerie von Dresden, ein zweites bei E. Solly in London, ein drittes im Berliner Museum; Fresken in S. Maria della Pace zu Rom. — Unter den andern Schülern Francia's sind hier anzuführen: Innocenzo Francucci da Imola, anziehend gemüthvoll, aber ohne Phantasie, oft ganze

¹ Für das Sgraffitto wurde die Mauer zuerst mit einer dunkeln Farbe angestrichen, und, wenn diese getrocknet, eine hellere darüber gezogen. In die letztere riss man sodann die Zeichnung mit einem spitzen Instrument ein, so dass in den Strichen die dunklere Farbe zum Vorschein kam.

Gruppen aus Raphaels Bildern entlehnend, (Pinakothek von Bologna, u. a. O.); — Girolamo Marchesi da Cotignola, ein tüchtiger Meister; — Pellegrino Tibaldi, gen. Pell. Pellegrini, durch Sanftheit und Anmuth ebenfalls anziehend, (er war zumeist in Spanien thätig); u. A. m.

Aus der älteren, durch eine Neigung zum Phantastischen ausgezeichneten Schule von Ferrara ging Benvenuto Tisio, gen. Garofalo (1481—1559) zu Raphael über. Seine Bilder, besonders die aus seiner früheren Zeit, zeigen die Nachwirkung jener phantastischen Richtung, vornehmlich in Bezug auf eine gewisse frappante Farbenwirkung; später verschmilzt er damit die Typen des raphaelischen Styles auf eine nicht unglückliche Weise. Uebrigens war ihm kein besondrer Reichthum der Phantasie eigen. Er ist in den italienischen Gallerien sehr häufig; seine Hauptwerke sieht man in Ferrara (namentlich in S. Francesco und S. Andrea); andere wichtige Bilder in den Gallerien Doria und Borghese zu Rom u. a. a. O. — Aehnliches Streben zeigt sich bei mehreren seiner ferraresischen Zeitgenossen. So bei Lodovico Mazzolino (1481—1530), der indess mehr in der alterthümlichen Richtung befangen bleibt, auch das Phantastische, in der Composition wie in dem Glanze der Farben, mit Absicht ausbildet (seine Hauptwerke im Museum von Berlin); — so bei den Gebrüdern Dossi, namentlich bei Doso Dossi, der sich durch eine freiere Energie vortheilhaft auszeichnet (seine Hauptwerke in der Gallerie von Dresden; eine treffliche Circe im Palast Borghese zu Rom; Fresken im Schloss zu Ferrara); — so auch bei einigen andern, mehr untergeordneten Künstlern.

Andere unter den Schülern Raphaels haben keine selbständig hervortretende Bedeutung. Einiger, wie des Cesare da Sesto und des Gaudenzio Ferrari, ist bereits bei den Schulen gedacht worden, denen sie mehr als der seinigen angehören. Auch der Venetianer Giovanni Nanni da Udine (1487—1564), der bei den Dekorationen der Logen des Vatikans vorzüglich betheilig war und der sich überhaupt in der zierlichsten Behandlung der dekorativen Malerei auszeichnete, ist bereits genannt worden.

§. 7. Die Meister der venetianischen Schule.
(Denkmäler Taf. 80. D. XVII.)

Die Blüthe der venetianischen Malerei entwickelte sich auf dem Grunde derjenigen Bestrebungen, welche der Schule von Venedig bereits am Schlusse des fünfzehnten Jahrhunderts eine eigenthümlich ausgezeichnete Bedeutung gegeben hatten. Wir haben gesehen, wie dort das antikisirende Element der paduanischen Schule und der feine, durch flandrischen Einfluss geweckte Naturalismus mit heiterem, liebenswürdigem Sinne zu einer in sich einigen Richtung verschmolzen waren. Mit erhöhter Energie strebte man nunmehr in derselben Richtung fort, und man erreichte das Ziel, die freudige

Herrlichkeit der antiken Kunst, — nicht etwa in äusserlich getreuer Nachahmung ihrer einzelnen Werke, — sondern ihr inneres Wesen, aus der Tiefe eines vollen, freien Gefühles, neu zu gestalten, sie neubelebt in die Gegenwart einzuführen. Wie in den Werken der venetianischen Sculptur (z. B. in denen der Lombardi, in den Arbeiten der Medailleure und Gemmenschneider), so bildet auch hier das verwandtschaftliche Verhältniss zur Antike den Grundzug des künstlerischen Strebens; aber was dort in der That, mehr oder weniger, nur in dem Gepräge der Nachahmung erschienen war, das tritt uns hier, durch jenen Naturalismus vermittelt, in freiem selbständigem Leben entgegen. Wir sehen in diesen Bildern dasselbe hohe, bedürfnisslose Genügen des Daseins, dieselbe Läuterung der körperlichen Existenz, die in der Antike unsere Bewunderung erwecken; aber sie sind zugleich mit aller Wärme des Lebens erfasst, sind wieder unmittelbar gegenwärtig geworden, und erscheinen somit in allem Zauber des Lichtes und der Farbe, in welchem unser Auge die Gestalten des Lebens erblickt. Diese Ausbildung des Colorits macht denjenigen unter den technischen Vorzügen der venetianischen Schule aus, der am entschiedensten ins Auge fällt. Wie aber die Meister dieser Schule, bei solcher Auffassung, unmittelbar an das Leben der Gegenwart gebunden waren, so konnten sie sich auch nicht gegen die tieferen Interessen desselben verschliessen, so fehlt es bei ihnen gleichwohl nicht an Momenten, in denen die innere Seelenstimmung anschaulich, zum Theil höchst ergreifend, dargestellt ist.

Giorgio Barbarelli von Castelfranco, gen. Giorgione (um 1477 — 1511) ist derjenige unter den Meistern der venetianischen Schule, der diese neue Richtung der Kunst eröffnet. Er war Schüler des Giovanni Bellini, und erscheint in seinen früheren Bildern noch als ein entschiedener Nachfolger seines Meisters. In seinen späteren Bildern entwickelte er sich zu einer eigenthümlich glühenden, etwas herben Kraft, welche den hohen venetianischen Lebenssinn noch, wie eine nicht völlig erschlossene Blume, in sich zurückgehalten trägt. In solcher Art hat man von seiner Hand einzelne treffliche Madonnen und einige seltene Altarbilder (ein vorzügliches bei E. Solly in London). Doch verweilt er nicht bei dem engen Kreise der herkömmlichen Darstellungen solcher Art, sondern er schafft sich zugleich, mit einem eigen poetischen Sinne, ein weiteres Feld, welches mit seiner Auffassungs- und Behandlungsweise im näheren Einklange steht. In dieser Art erscheinen bereits manche an die Allegorie streifende Darstellungen, die zumeist noch seiner früheren Zeit angehören, (wie einige Bilder in der Gall. Manfrin in Venedig); sodann Charakterköpfe, zuweilen mehrere auf Einem Bilde, dergleichen in verschiedenen Sammlungen vorkommen; einzelne, mit grossartig freier Phantasie behandelte legendarische Scenen, wie sein Seesturm in der Akademie von Venedig; besonders

aber verschiedene Bilder, die das Gepräge theils einer mehr idyllischen, theils einer mehr novellistischen Poesie tragen, wie das anmuthige Bild von Jacob und Rahel in der Gall. von Dresden, und die Findung Mosis in der Mailänder Brera; bei dem letzteren ist der dargestellte Vorgang mit reichem und heiterem Sinne ganz in das Leben der Gegenwart herübergezogen. — Unter den Schülern des Giorgione ist besonders Fra Sebastiano del Piombo von Bedeutung, dessen bereits bei den Nachfolgern des Michelangelo gedacht ist; ehe er der Compositionsweise des letzteren sich anschloss, erscheint er entschieden als Nachfolger des Giorgione (Hauptwerk dieser frühern Zeit: das Altarbild in S. Giovanni Crisostomo zu Venedig); zugleich ist er in Portraitbildern sehr ausgezeichnet. Sodann Giovanni Nanni da Udine, der ebenfalls schon, bei den Schülern Raphaels, genannt ist. — Ein anderer vorzüglicher Nachfolger des Giorgione war Jacopo Palma, il vecchio, der indess nicht jene strenge Kraft des grösseren Meisters hat; er ist liebenswürdig in dem Ausdrucke eines milderen Gefühles, wesshalb auch die kirchlichen Bilder seiner besonderen Eigenthümlichkeit wohl zusagen (Hauptbild in S. Maria formosa zu Venedig). In früheren Werken erscheint er übrigens, gleich Giorgione, noch als Anhänger des Gio. Bellini.

Tiziano Vecellio (1477 — 1576) war ebenfalls in der Schule des Bellini gebildet worden; auf seine weitere Entwicklung scheint das kühne Streben seines Mitschülers Giorgione nicht ohne Einfluss gewesen zu sein; doch war es ihm, dem ein günstiges Geschick das äusserste Lebensziel steckte, beschieden, das, was der letztere begonnen, zur vollendeten, klaren und freien Entfaltung zu bringen. Von seinen Gemälden gilt vornehmlich, was im Obigen über den Charakter der venetianischen Kunst gesagt ist; in ihnen erscheint derselbe in seiner umfassendsten und ergreifendsten Bedeutung; in ihnen wandelt sich die, noch etwas herbe Glut des Giorgione zum heitersten, lichtvoll harmonischen Colorit um. Natürlich tragen die Werke seiner Hand, je nach den verschiedenen Zeiten seines Lebens, einen verschiedenartigen Charakter, mehr indess nur in Bezug auf das Aeussere der Behandlung, als in Bezug auf das innere Streben. In den wenigen Bildern, die sich aus seiner Jugendzeit erhalten haben, erkennt man wiederum noch das alterthümlich strenge Gepräge der Bellini'schen Schule; als ein ungemein schönes Werk, welches an der Grenze dieser Frühperiode steht, ist sein Christus mit dem Zinsgroschen, in der Gall. von Dresden, zu nennen; die Strenge der Behandlung erscheint hier bereits zur liebevoll zartesten Durchbildung umgewandelt. In den Zeiten seiner glücklichen Kraft vereint sich sodann mit dieser Durchbildung ein freier, auf die Gesamtwirkung berechneter Vortrag; später jedoch hat er zumeist nur die Gesamtwirkung im

Auge, und die letzten Bilder seiner Hand endlich können, bei aller meisterlichen Praxis, doch die Schwäche des Alters nicht verleugnen. — Jenes, der Antike verwandte Element, welches oben als Grundzug der venetianischen Kunstrichtung bezeichnet wurde, tritt am Entschiedensten an denjenigen Bildern hervor, welche den Menschen in einem ursprünglichen Naturzustande fassen; ihr Gegenstand ist demgemäss sehr häufig aus der antiken Mythe selbst entnommen. Als vorzügliche Beispiele von Bildern solcher Art sind anzuführen: die sogenannten drei Lebensalter in der Gallerie Manfrini zu Venedig und in der Bridgewater-Gallerie zu London; ein Bild, als himmlische und irdische Liebe bezeichnet, in der Gall. Borghese zu Rom; ein grosses Bacchanal, im Museum von Madrid; Venus und Adonis, ebendasselbst; Bacchus und Ariadne, in der National-Gallerie zu London; zwei Bilder des Dianenbades, mit der Calisto und mit dem Actäon, in der Bridgewater-Gallerie zu London (beide schon aus der späteren Zeit des Meisters); u. a. m. Auch gehört hierher eine Reihe von Bildern, in denen Tizian, ohne die Entwicklung einer besondern Handlung, nur die einfache Schönheit des nackten weiblichen Körpers zum Gegenstande seiner Darstellung genommen hat; dergleichen, zumeist als Venus, Danae oder dergl. benannt, kommen mehrfach vor. (Zwei vorzüglich bedeutende Bilder dieser Art in der Tribune des Museums in Florenz, von denen das eine indess schon auf die Schaustellung schöner Glieder berechnet ist). — Auch die kirchlichen Bilder Tizians spiegeln grossentheils jene hohe, der Antike verwandte Ruhe des Daseins wieder. So verschiedene grössere Altartafeln der Madonna mit Heiligen und mit Anbetenden (in venetianischen Kirchen — die schönste in S. Maria de' Frari — und in der Gall. von Dresden); so noch deutlicher die kleineren Bilder ähnlicher Art, welche die heiligen Gestalten nur als Halbfiguren und in sehr ungezwungener Verbindung vorführen und welche von den Italienern, charakteristisch, als „heilige Conversazioni“ benannt werden. So auch einzelne Werke, welche ein mehr feierlich erregtes Gefühl zum Ausdrucke bringen, wie namentlich das grossartige Bild der Himmelfahrt Mariä in der Akademie von Venedig. Wie bedeutsam aber Tizian, von solcher Auffassungsweise aus, zugleich die tiefste Erschütterung des Seelenlebens zum Ausdrucke zu bringen vermochte, bezeugt vornehmlich seine Grablegung Christi, in der Gall. Manfrin zu Venedig; (Wiederholung derselben im Museum von Paris). Ausserdem sind als dramatische Compositionen zwei grosse Altarblätter zu nennen: der Tod des h. Petrus Martyr in S. Giovanni e Paolo, und die Marter des h. Laurentius in der Jesuitenkirche zu Venedig. — Endlich brachte es die Richtung der venetianischen Kunst mit sich, dass sie für Bildnissdarstellungen vorzüglich geeignet sein musste. Tizian ist auch in solchen höchst ausgezeichnet; mit dem lebenvollen Natursinne, der ihm

eigen ist, mit seinem zauberisch wirkenden Colorit verbindet er auch in diesen Werken eine eigenthümlich grosse Auffassung, die wiederum den, der Antike verwandten Geist verräth und die dem unmittelbaren Spiegelbilde des Lebens wiederum den Anschein eines erhöhten Daseins zu geben weiss. Werke solcher Art findet man in allen bedeutenden Sammlungen. Eigenthümlich interessant ist u. a. das Bildniss seiner Tochter Lavinia, das mehrfach vorhanden ist, (das schönste Exemplar im Berliner Museum); sie hebt eine silberne Schüssel mit Früchten (oder andern Gegenständen) empor: in einem Exemplar, das sich im Museum von Madrid befindet, ist sie zur Tochter der Herodias geworden, indem auf jener Schüssel das Leichenhaupt des Täufers liegt. — Noch ist zu bemerken, dass, dem ebengenannten Naturalismus gemäss, in manchen der Tizianischen Gemälden auch die Landschaft bedeutsam hervortritt; dieser Theil der bildlichen Darstellung zeigt sich bei ihm nicht minder in einer grossartig poetischen Durchbildung.

Als nähere Nachfolger Tizians sind hervorzuheben: seine Verwandten Francesco, Orazio und Marco Vecellio; Girolamo Dante, gen. Girol. di Tiziano; Bonifazio Veneziano, ein schlichterer, mehr handwerklich tüchtiger, doch zumeist ansprechender Künstler (sehr zahlreiche Bilder in Venedig); Andrea Schiavone; Domenico Campagnola aus Padua; Giovanni Cariani aus Bergamo (die Mehrzahl seiner Bilder in seiner Vaterstadt); Girolamo Savoldo aus Brescia; u. A. m.

Die letzteren unter den ebengenannten Künstlern gehören, ihrer ursprünglichen Heimath nach, der Lombardei an. Bei einigen andern lombardischen Malern vermischen sich die, jener Gegend eigenthümlichen Kunstrichtungen mit den Elementen der venetianischen Kunst und bringen in solcher Art manche eigenthümliche, im Einzelnen sehr anziehende Erscheinungen hervor. Zu diesen gehört zunächst Lorenzo Lotto von Bergamo (zwar kein sonderlich bedeutender Meister), der die Richtung des Leonardo da Vinci, welcher er besonders in früherer Zeit folgt, mit der des Giorgione und Tizian zu verbinden strebt. — Sodann Calisto Piazza von Lodi, Sohn jenes früher genannten Martino Piazza, der die gemüthvoll zarte Richtung des letzteren durch venetianische Studien zu einer höheren Grossartigkeit und Energie umgestaltet. Sein Hauptwerk ist die Himmelfahrt Mariä in der Parochialkirche zu Codogno (1533); andere Bilder in der Kirche dell' Incoronata zu Lodi. — Der bedeutendste jedoch unter diesen Künstlern ist Alessandro Bonvicino von Brescia, gen. il Moretto. Sein Streben war vorzugsweise auf den Ausdruck eines ernsten Gemüthszustandes, auf die Darstellung einer stillen und hohen Würde gerichtet. Zu solchem Zweck wusste er mit der Zartheit des venetianischen Colorits sehr glücklich das lombardische Helldunkel und zugleich die Grossheit der Zeichnung, welche die römische Schule durch

Raphael als ihr Eigenthum empfangen hatte, zu vereinigen. Er ist durchaus den trefflichsten Meistern jener Zeit zuzuzählen. Brescia besitzt vorzügliche Werke seiner Hand, namentlich die Kirche S. Nazario, in der sich u. a. eine Krönung der Maria auszeichnet; manches Andere findet sich in den Sammlungen verstreut, häufig jedoch unter falschem Namen, wie z. B. das schöne Bild der h. Justina in der k. k. Gallerie zu Wien (dort Pordenone genannt) und eine Judith in der Eremitage von Petersburg (dort als Raphael bezeichnet) von ihm herrühren. Vorzügliche Altarbilder etc. im Städelschen Institut zu Frankfurt a. M. und im Berliner Museum. — Schüler des Moretto war Gio. Batista Moroni; dieser Künstler gehört zu den ausgezeichnetsten venetianischen Portraitmalern, hat jedoch, bei aller meisterlichen Behandlung, in der Auffassung eine gewisse beschränkte Naivetät.

In ähnlicher Weise bildete sich zu Venedig Gio. Antonio Licinio Regillo, gen. Pordenone, (1484—1539) aus. Auch in seinen Bildern verbindet sich das venetianische Colorit mit dem Schmelz der Modellirung und dem Helldunkel, in welchem die Lombarden ausgezeichnet sind. Der Ausdruck einer einfach ruhigen Stimmung macht seine Altarbilder (mehrere u. a. zu Venedig), seine Zusammenstellungen von Charakterköpfen (wie in solcher Art seine angeklagte Ehebrecherin im Berliner Museum behandelt ist), seine Portraitbilder sehr anziehend, während er in der Darstellung dramatisch bewegter Bilder weniger genügt. — Gute Schüler und Nachfolger von ihm sind: Bernardino Licinio, Calderari und Pomponio Amalteo.

Endlich sind, als der in Rede stehenden Periode angehörig, noch zwei venetianische Meister von Bedeutung zu erwähnen. Der eine ist Paris Bordone (1500—1570); durch die zarteste Ausbildung des Colorites, somit vornehmlich in weiblichen Bildnissen ausgezeichnet, in Darstellungen aber, wo eine höhere Kraft erfordert wird, nur wenig befriedigend. — Der andere ist Batista Franco, gen. il Semolei (gest. 1561). Dieser Künstler hatte in Rom, namentlich nach Michelangelo, studiert; er geht somit mehr auf eine plastische Wirkung aus, ohne dabei jedoch das Colorit zu vernachlässigen. In seiner ganzen Eigenthümlichkeit ist er etwa dem Bildhauer Jacopo Sansovino zu vergleichen. In mehr dekorativen Malereien sehr trefflich, erscheint auch er jedoch, wo es sich um grössere, selbständige Werke handelt, wiederum weniger genügend.