

E. G. Troche
Italienische Malerei
des vierzehnten
und fünfzehnten
Jahrhunderts







ERNST GÜNTER TROCHE

✓

ITALIENISCHE MALEREI

DES VIERZEHNTEN UND FÜNFZEHNTEN
JAHRHUNDERTS

KURT WOLFF VERLAG · BERLIN

Mit 104 Tafeln



Der Druck des Textes
erfolgte durch die Leipziger Verlagsdruckerei AG. vorm. Fischer & Kürsten in Leipzig
Die Tafeln druckte Otto Elsner in Berlin
Copyright 1936 by Kurt Wolff Verlag A.-G., Berlin
Printed in Germany

Man weiß seit langem, daß die Renaissance Italiens mehr war als das bloße Aufleben gewisser Formen und Gedanken der Antike. Aber ihren Namen trägt sie zu Recht. Denn schließlich war sie doch das Wiedererwachen derselben schöpferischen Kräfte, die dieser alte Boden schon einmal den lebensstarken Völkern, die er trug, Etruskern und Römern, gespendet hatte. Die Kultur des Altertums versank in den Stürmen der Völkerwanderung. Aus dem Einstrom nordischen Blutes aber erstarkte aufs neue die Volkskraft. Die Kultur der Italiener wurde die unabhängigste und volkstümlichste der neueren Geschichte. Gerade die bodenfeste Ausbildung ihrer Eigenart erzeugte Formen, die höhere und allgemeine Gültigkeit erlangten. Keines der heutigen Kulturvölker kann ihren Einfluß aus seiner Geschichte tilgen. Die Renaissance Italiens ist, wie die großen Jahrhunderte der Griechen, ein Teil unserer Vergangenheit geworden, den wir „klassisch“ nennen.

Kaiser Friedrich II. hatte in Unteritalien das Muster des modernen Staates vorgezeichnet. Seither wuchsen die tüchtigsten und reichsten der Städte Italiens zu Staatswesen von Macht und Selbstbewußtsein. In ihrem Schutze fand die Kunst den Heimatboden und löste sich von den Formeln, die ihr bis dahin von der letzten Hauptstadt des antiken Reiches, von Byzanz her, vorgeschrieben wurden. Bald waren die künstlerischen Schulen ebenso einflußreich und eifersüchtig wie ihre Staaten. Es war in diesem Zeitalter ein Zeichen wahrer Machtverhältnisse, wenn im Jahre 1285 die florentiner Marienbruderschaft ein großes Bild der „Madonna“ bei dem Meister Duccio in Siena bestellte. Auf der gewaltigen, in S. Maria Novella erhaltenen Tafel tragen Engel den Thron der Gottesmutter schwebend im idealen Raum des Goldgrundes. Ein zierliches Fließen der Goldlinien auf den Gewändern, süße Züge in der Gestalt des Knaben und den Engeln versöhnen mit der starren Strenge der noch byzantinischen Haltung. Die „Madonna“ wurde dem ritterlichen Zeitalter zur Vermittlerin des Heiles und blieb es, als man später die Schönheit schlechthin dem Göttlichen gleichsetzte. Siena verehrte sie als eigenste Beschützerin des Staates. Duccios Hauptwerk, die 1311 auf dem Hochaltar des Domes in Siena errichtete „Maestà“, vereinigt neben dem Thron zu beiden Seiten die Scharen der Heiligen, es entsteht die „Santa Conversazione“. Sie wurde das häufigste Thema des kirchlichen Altarbildes, das unter den Aufträgen der Maler auf lange die erste Stelle hielt. Rückseite und Predellen der Maestà erzählen in Zyklen das Leben der Maria und das Leiden ihres Sohnes — dies war die andere Aufgabe, welche der Malerei gestellt wurde. Duccio änderte noch wenig an der überlieferten Darstellungsweise, die von der Ikonen- und der Handschriftenmalerei für diese Szenen ausgebildet war. Durch die Ausdruckskraft der Linie und den vollen Einsatz der Farbe aber erweckte er Le-

ben aus der Starrheit, Handlung aus stumpfer Wiederholung, setzte das Erlebnis des Künstlers an die Stelle der Kollektivität des Handwerks. Duccios Natur war einfühlsam und betrachtend. Neben der stillen Feierlichkeit der Madonnen ist er am echtesten in der Symbolik ringenden Menschentumes, in Christi Versuchung oder dem Gebet am Ölberge. Die Beobachtung der Wirklichkeit, in der er der erste war, ist spontan und unausgeglichen. Stimmungshaft stehen Bäume und turmreiche Stadtbilder zwischen den überkommenen felsigen Bodenwellen. Das Handeln der Menschen unterstützt der gebündelte Strom der Falten, wie es die Bildhauer lehrten, und die reichste Glut der Farbe. Die Kunst von Siena wurde durch ihn geprägt. Das fortschreitende 14. Jahrhundert begünstigte ihre Richtung und gab ihr Weltbedeutung. Die neuen, „gotischen“ Ideale kamen vom Norden. Frankreich lehrte die prächtige Lebenshaltung des höfisch gewordenen Rittertumes, Deutschland die hingebende Ausdruckssuche der Mystik. Simone Martini wurde Italiens gefeiertester Gotiker westlich-französischer Prägung. Er diente Fürsten und großen Herren. Die Krönung des Anjou von Neapel durch den eigenen Bruder im Glanze der eben vollzogenen Heiligspredung ist eine diplomatische Urkunde von der klugen Selbstsicherheit romanischen Geistes. In Assisi verherrlichen Fresken von stolzem Ritterglanz den hl. Martin, den Apostel Galliens. Das antike Vorbild für Sitz und Haltung des römischen Kaisers darin beweist Simones Weltblick, ist aber kein Vorausblick in die Zukunft. Seine Verkündigung, einst im Dom von Siena, ist wohl das schönste Denkmal der schaufreudigen Gotik Sienas. Im Gegenüber von Stolz und Hingebung, im zarten Fluß der Linien, dem kostbaren Glanz zartbelebter Flächen sah die Zeit das Ideal des Andachtsbildes erfüllt. Simones fahrendes Leben endete im Dienste des Papstes, am Hof von Avignon, und von dort gab er an Frankreich und Burgund zurück, was er ihnen verdankte. Pietro Lorenzetti war bodenständiger, sein Suchen ernster und planvoller. Statt des Wohllautes der gotischen Linie nahm er noch einmal die Härte der Byzantiner, um seine Gestalten groß und einfach zu machen. Im Zyklus der Passion sind sie ausschließlich Diener der heiligen Erzählung, aus ihren „Falkenaugen“ blickt etwas von der fanatischen Gottesminne, welche die heilige Katharina dem Volk von Siena vorlebte. Als Freskomaler verzichtete Pietro auf jede Ablenkung und öffnete der Gruppenwirkung monumentale Wege. Für das Tafelbild erkannte er zuerst die Aufgabe der Illusion: die Geburt Mariae stellte er in tiefe Räume, stattete sie mit allem Beiwerk edler Lebenshaltung aus und nutzte kühn den Rahmen als Durchblick. Ambrogio, der jüngere Bruder, ist durch die prachtvollen Erfindungen der Fresken im Ratssaale unsterblich. Dort sitzen um das strenge „Gemeinwesen“ die gerade blickende Justitia, die pedantische Temperantia, die weise Prudentia, die lässige Pax, kraftvolle Symbole des selbstbewußten und volkstümlichen Geistes, der damals der Republik ein segensreiches Friedensregiment bereitete. Die Linienkraft Pietros und Ambrogios Menschlichkeit wurden in der „Ma-

„donna del Latte“ zum wahrsten Sinnbild der Hingebung Sienas an seine göttliche Beschützerin. Die Stadt hat keine Maler solchen Ranges mehr hervorgebracht. Ihr Geist gehörte dem Mittelalter, und ihre Kraft sank mit dessen Ende. Zu Beginn des 15. Jahrhunderts mußte man den in Florenz geschulten Spinello Aretino rufen, um das Leben des sienesischen Papstes Alexander III., rückblickend auf die große Vergangenheit, an den Wänden des Stadthauses zu verherrlichen.

Die Kunst von Florenz wurde durch Giotto zur Führung berufen. In diesem Bauernsohn erwachte zuerst das klare und gerade Denken, das alte Erbe der Erde Toskanas. Sein Werk ist ein geordnetes System von Körpern und Linien in der Fläche, von klarer Berechnung und monumentaler Einfachheit jeglicher Form. Seine Erzählung vereint das tiefste Erlebnis und volkstümliche Anschaulichkeit wie jede große Kunst. In Giottos Formen und Gedanken lebte das ganze folgende Jahrhundert. Durch ihn hat der plastisch gesinnte Geist der Florentiner Körper von greifbarem Volumen geschaffen, breit und blockhaft gefügt aus Licht und Schatten, während die Linie als festgezeichneter Kontur ihren ursprünglichen Sinn zurückerhielt. Die Farbe war für ihn kein idealer, abstrakter Wert mehr, sondern hatte der Kennzeichnung ihres bestimmten Gegenstandes zu dienen. An den Wänden der Arenakapelle, Giottos Jugendwerk, entstand sein heroisch handelndes Geschlecht. Die Fresken stehen zeitlich vor Duccios Maestà, aber ihr Maler gehört zu einer jüngeren Generation. Von der episch gelassenen, weit in die Vorgeschichte des Marienlebens ausholenden, in steigernder Dramatik sich hebenden Erzählung, der Schlichtheit und Fülle ihrer Beziehungen kann die Wiedergabe einzelner Szenen keine Vorstellung geben. Giottos Künstlertum wuchs mit ihrem Fortschreiten. Die Vollendung der in sich ruhenden Form zeigt schon die Flucht nach Ägypten. Maria, die geraden Blickes das Kind an sich birgt, ist eine wahre Wiederkehr antiker göttlicher Größe. Der besorgte Joseph und die unbefangenen Begleiter geben dazu den ins Menschliche zurückleitenden Kontrast. Wenige, schroffe Landschaftsformen deuten Einsamkeit und Zerklüftung an, sie betonen wuchtig die Mitte, das mühevollen Ansteigen des Weges, gliedern übersichtlich die Fläche. In der Passion entsteht die Form dramatischer Bewegung. Nach der ungeheuren Klage der „Beweinung“ werden, um die Erregung nicht jäh abubrechen, zwei sonst getrennte Szenen zusammengenommen, die Wacht der Engel am leeren Grabe und Christi Erscheinung vor der Magdalena. Mannhafte Gestalten verkünden die Botschaft der Auferstehung, ein tiefes, bewegendes Geschehen liegt zwischen der sehnsüchtigen Gebärde der Knienden und der entweichenden Erscheinung des Herrn. Trauernd senkt sich der Hügel über das leere Grab, heftig drängt die Erzählung ihrem Fortgang nach rechts zu. Giottos Betrachter sollen nicht, wie bei Duccio, betrachtend mitfühlen, sondern handelnd miterleben. Nicht in gleitenden Linien, sondern von Block zu Block des Körpers schreitet die Handlung fort. Das große Marienbild aus Ognissanti ist

die erste „Madonna“ von rein italienischem Geiste. Im majestätischen Thronen Mariae erhält das segnende Kind gleichwertige Monumentalität, eine bis dahin unerfüllte Aufgabe. Alle Züge formt ein neues, ernstes Ideal der Schönheit. Der notwendigste Raum wird geschaffen durch die Staffelung der Engel und die Stufen des Thrones. Die Formen der Gotik erscheinen nur sparsam, überall triumphiert der Block, die Eigenschönheit der Materie über die ornamentale Linie. Von Giotto's Fresken in Florenz ist nicht mehr als der äußere Umriß geblieben. In der Franziskanerkirche Sa. Croce sieht man das Leben des Ordensheiligen, Giotto's letztes künstlerisches Wort. Im Sterben des hl. Franz klagen die Brüder an der schlichten Bahre, die Kirche aber feiert den größten Bettelmönch und Ordensgründer. Bei aller festen Körperlichkeit werden die Gestalten, zu Gruppen verstärkt, ganz Diener des Ausdruckes, menschlicher Verzweiflung auf der einen Seite, himmlischer Verklärung auf der anderen. Das Ganze steht fest in einer eng begrenzten Raumbühne. Was das Fresko diesem Zeitalter bedeutete, erlebt man hier im Chor von Sa. Croce. Die großen Ideen schufen sich große, der Architektur verwandte Form. Nirgends war der Sinn für das Bedeutende schöpferischer als in Florenz. Die Maler des späteren 14. Jahrhunderts freilich vermännigfaltigten die Formen, strebten unter dem Einfluß der gotischen Zeitstimmung nach reicherer Erzählung und glänzenderem Aufwand. Die Dogmen der Scholastik und die Bilder der Dichtung, deren Begründer Dante war, erfüllten die Inhalte, Mode und Ornamentik verzierlichten die Schlichtheit. Man darf trotzdem nicht sagen, daß in Italien die Gotik unverstanden blieb. Dazu war allein das nordische Blut noch unter den Führenden zu stark. Im Wellenrhythmus der Entwicklung finden wir ihre Vorstöße jedoch als Gegenströmung auf die Taten der großen schöpferischen Meister, in denen das italische Blut zur Wiedergeburt der alten Größe drängte.

Je näher die Künstler Giotto standen, desto mehr dachten sie noch seine Gedanken. Ein Altarbild wie das des Giottino ist wohl „schöner“ als Giotto es gemalt hätte. An die Stelle der Klage tritt sanfte Trauer, aber es besitzt doch seine große Würde. Die großen Freskounternehmungen fesseln vor allem den geschichtlichen Sinn durch ihr gedankenreiches Programm. In der Spanischen Kapelle sieht man die großangelegte Verherrlichung des Ordens der Dominikaner. Sie waren der Hort scholastischer Gelehrsamkeit. Eine der Hauptwände wurde der Apotheose ihres größten Denkers, des Thomas von Aquin, geweiht, die andere dem Jüngsten Gericht, worin der Orden die Führung der Gläubigen an die Himmelpforten übernahm. Die feierliche Repräsentation der kirchlichen Hierarchie ist darin die echtste Anschauung scholastischer Dogmatik. Dieses Jenseits war geglaubte Wirklichkeit, wie es auch die grausigen Visionen waren, die im Camposanto zu Pisa zur Einkehr vor den Gräbern mahnen. Hier durften sienesishe Elemente, die Ritterwelt Simones und die Liniensprache der Lorenzetti das Bild glanzreich erhöhen — in Florenz dachte man strenger und bürgerlicher.

Auch für das nördliche Italien brachte Giotto die Erweckung. In Padua stand sein Beispiel vor aller Augen. Dennoch war der künstlerische Wille ein durchaus anderer. In Treviso gibt es eine Apotheose der Dominikaner von Tommaso da Modena. Hier sieht man, ohne kunstvollen Aufbau, eine gleichmäßige Reihe geschichtlicher Personen, heiliger Ordensbrüder in ihren stillen Gelehrtenstuben, alles von bildhafter Wahrheit und packender Erfassung einer momentanen Eingebung. Auch die großartigen Zyklen des Altichiero in Padua besitzen diese mitten aus dem Leben gegriffene Fülle eines Wirklichkeitsausschnittes. Unter der Kreuzigung versammelt er die Stände und Völker aller Welt. Sie ist nicht der Brennpunkt eines ideal verstandenen Dramas, sondern ein Abbild, in dem der Gläubige sich selber wiederfindet. In den Köpfen der Zuschauer, den getreu nach bäurischen Modellen gezeichneten Körpern nähert die Beobachtung sich dem Porträt, selbst Pferde blicken herein. Für den Oberitaliener sollte das ‚Bild‘ ein frieshafter Ausschnitt des Lebens sein. Venedig löste sich damals erst langsam aus der Sonderstellung, in die seine Beziehungen zu der byzantinischen und orientalischen Welt es brachten. Etwas von dem geheimnisreichen Wesen des Ostens blieb hier stets lebendig. Die Madonna des Lorenzo Veneziano reicht dem Kinde eine Rose, ein zärtlicher Gedanke ganz nach dem Sinne der Venezianer. Venezianisch ist das Kostbare und Festliche, die reichen Goldmuster der Brokate, die zierlichen Einlagen am Thronbau. Bei Altichiero diente die Architektur zur Kennzeichnung des Schauplatzes, hier ist sie bloßes Schmuckstück. Die Schönheit Venedigs war nicht heroisch wie die der Florentiner, sondern eine idyllische und musikalische Traumwelt.

Gegen 1400 kam auch nach Italien die internationale Welle expressiver Gotik des ‚weichen Stiles‘. In Florenz herrschte noch Giottos Formenwelt, aber welche Erregung lebt in den Werken eines Don Lorenzo Monaco! In einer Komposition, die Giotto erfunden hatte, der Stigmatisation des hl. Franziskus, ist alles Körperliche aufgelöst, sie ist ein einziges rhythmisches Schwingen von Linien in der Fläche, die alle dem einen Ausdruck ekstatischen Erbebens und Hingebens an das Wunderbare dienen. Diese Welt kam aus den Klöstern, sie war die letzte heilige Verzückung des Mittelalters, geboren aus der mystischen Bewegung des Nordens. In der großen Kunst des Dominikanermönches Fra Angelico lebte sie bis weit in das neue Jahrhundert. Ihm hat die reine Einfalt seiner Engel den Namen verliehen. Er war der letzte Künstler, der ganz an das Göttliche hingegeben, seine Werke ganz dem Dienste der heiligen Erzählung weihte. Dabei war seine Gesinnung höchst fortschrittlich und gar nicht weltfremd. Seine Kreuzabnahme ist, trotz allen gotischen Mitfühlers in den sinkenden Konturen, ein großartig angelegter Bau, und sie spielt mitten in der blühenden toskanischen Landschaft, deren buntleuchtende Städte und silberig-olivgrünes Schimmern er wie kein anderer Florentiner lebhaft gesehen hat. Keiner hat die stumme Zwiesprache der Verkündigung inniger und schlichter aufgefaßt als er. Sie war das

Lieblingsthema des Frate. Auch hier vergaß er nicht die schöne Säulenhalle, mit der Brunellesco eben die frühe Renaissance einführte. Seine letzten Werke in der Kapelle des Papstes Nikolaus V. vereinigen mit der tiefen Bescheidenheit seines Wesens die große Klarheit der auch durch ihn gereiften Kunst von Florenz. Auf gleicher Generationsstufe stand Masolino, aber als Weltmann näherte er sich der höfischen Eleganz französischer Gotik. Seine Hauptwerke in der Taufkapelle zu Castiglione d'Olona stehen an demselben zarten Übergange zu der neuen Festigung der Form, die bei ihm, wie auch bei Fra Angelico, schon rückwirkend die Taten seines großen Schülers spiegelt.

Dies war Masaccio, der vor das neue Jahrhundert die entscheidende Tat stellte. Die neue Kunst des Malens und der Komposition entstand in der Braccikapelle. Im „Zinsgroschen“ ist alles Neue fertig: der klar und „richtig“ vertiefte Raum, die freie Plastik der Körper, die große Ordnung um eine Mitte, bedeutungsreiche Verflechtung der Glieder. Die Einfachheit Giottos ist zurückgekehrt. Masaccios malerische Mittel sind einzig Licht und Schatten; die lineare Zeichnung tritt zurück, da sie die Plastik aufhebt. Sie lebt gleichsam nur heimlich, denn sie bildet als perspektivische Konstruktion das mathematisch „richtige“ Gerüst. Massig und fast plump sind die Körper, wie bei Giotto, aber von heroisch stolzer Haltung, sie sprechen wieder durch eine Gebärde. Körper, Hügel und Bauten bildet dasselbe Licht und leiht ihnen die künstlerische Einheit. Obgleich nun die sichtbare Natur bezwungen ist, tritt sie nur in ihrer idealen Bedeutung auf. Wissenschaftliche Wiedergabe der Wirklichkeit und sorgsam wählende Idealität werden vereinigt zu Werken höchster Kunst. Die Tafeln des Pisaner Altares sind den Fresken an großer Haltung gleich. In der Kreuzigung spricht die erhabene Einsamkeit des Todes, statuenhaft wie eine alte Lettnergruppe. Die Anbetung der Könige gibt Platz für weltliches Treiben; der Maler erprobt sein Auge an der selbstbewußten Haltung einiger florentiner Jünglinge und der plastischen Rundung stehender Pferde. Von Marias königlichem Sitz her kommt das ideale Licht, aus dem der Raum und jede Form geschaffen sind. Masaccios Farbe ist von leuchtender Sättigung, kein Ornament darf ihren reinen Wert brechen. Er starb schon mit 27 Jahren. Mit ihm zusammen bilden Brunellesco, der aus antikem Geiste die neue italienische Architektur schuf und die Wissenschaft der Perspektive begründete, und Donatello, der als Bildhauer der neuen Gestaltenwelt körperhaftes Dasein gab, das Dreigestirn der Gründer der „Renaissance“.

Wieder teilten die Nachlebenden Masaccios Erbe. Teils zeichneten sie nach seinen Werken und umkleideten seine Körper aufs neue mit der leichten Gefälligkeit der Linie; teils nahmen sie seine Probleme auf und suchten weiter nach rationaler Bewußtwerdung. Zu den ersten Theoretikern gehört Paolo Uccello. Die liebste Beschäftigung soll ihm die Perspektive gewesen sein. In seinen Werken, so großartig das Ringen um die Meisterschaft der Form aus ihnen spricht, beginnt etwas für die Folgezeit Kennzeichnendes und oft Verhängnisvolles: der

Künstler meint kaum noch den Inhalt, sondern er löst selbstherrlich seine eigenen Probleme. Nicht Kampfesfeier und Siegesstolz herrschen in Uccellos Schlachtenbildern, sondern das Problem des Raumbildes, die kunstvolle Verkürzung, das Festhalten der Bewegung. Die winklig gelegten Lanzen, die gestellten Pferde und Ritter werden Requisiten einer wissenschaftlich rechnenden Bildgestaltung. Als Vorbereitung einer kommenden Synthese war Uccellos Werk von weittragender Bedeutung.

Um vieles ursprünglicher war *Domenico Veneziano*, der einzige, der Masaccios Größe als Maler verstand. Den malerischen Sinn gab ihm Venedig, seine Heimat, mit. Unvergeßlich ist der lichte, sonnenhafte Schimmer über seiner still und zustandhaft nach norditalienischer Weise vereinten Heiligenversammlung, der eine toskanische Säulenhalle den ernstesten Rahmen gibt. Nicht zufällig war er derjenige, der in Florenz das Einzelbildnis einführte, denn in Oberitalien trafen wir die Anfänge porträthafter Sehens. Venezianisch festlicher Farbensinn und das florentinische Ideal der Schönheit mußten zusammentreffen, um ein Bildnis von der vollkommenen Reinheit des in Berlin befindlichen entstehen zu lassen. Damals war es, daß *Leone Battista Alberti* das Wunschbild der Renaissance mutig niederschrieb: „Jener *Narzissus*, der sein Ebenbild im Wasser sah und vor der Schönheit seines Bildes erbebte, er sei der eigentliche Erfinder der Malerei“. Die Schönheit allein sollte nun der Kunst zum Inhalt werden, der Künstler die jedem Dinge innewohnende Vollkommenheit ergründen und in reiner Form verkörpern. Im froh bejahten Diesseits, im Menschen als der höchsten Schöpfung war das Göttliche zu finden. Damit versank das Mittelalter.

Aus dieser vorläufig theoretischen Forderung und dem tatsächlichen Weiterleben der mittelalterlichen Strömungen ergibt sich das reiche und wechselvolle Bild dieses Jahrhunderts. *Fra Filippo Lippi* kam aus der klösterlichen Welt des *Don Lorenzo Monaco* und *Fra Angelico* und bewahrte viel von ihrer Andacht. Das Altarbild für die Kapelle im Palaste *Cosimos de' Medici* feiert die Gottesmutter durch ihre reine Schönheit, doch es umgibt sie mit der mystischen Zauberstimmung eines nordischen Waldes. Schon hat auch die gotische Linie wieder ihr eigenes Leben, und das Licht umschleiert die Gestalten mehr als daß es sie bildet. Von den *Johannesfresken* in *Prato* ist die *Salomegeschichte* freilich ein reines Zeitbild. So sah es beim Gastmahl des reichen Florentiners aus, der diese Fresken stiftete, und für die Tänzerin nahm man jetzt ein antikes Vorbild. *Benozzo Gozzoli* gar malte in der *Medicikapelle* zu jenem Altarbilde einen *Dreikönigszug*, worin die Lebenslust der Florentiner, ihre prächtigen Kleider und schönen Pferde, die Freude an der Jagd und dem Leben auf der ländlichen „Villa“ in aller Unbefangenheit ein Denkmal gesetzt erhielten.

Führer des Fortschrittes aber blieben die ernstesten „Problematiker“. *Andrea del Castagno* stellte die Forderung der fest und plastisch durchgebildeten

Gestalt aufs neue mit aller Strenge. Bis zur vollständigen Illusion geht der Raum des Abendmahles. Die Körper scheinen darin aus Erz gegossen. In ihren gebauschten Gewändern und harten Gesichtern ist freilich die Lust am ausdrucksvollen Linienspiel ebenso wach wie der plastische Tastsinn. Beides zusammen verleiht Castagnos Gestalten die unheimliche Wirkung gemalter und belebter Plastik. So lebte die Gotik weiter; Donatello selbst bereitete ihr neue Wege. Alesso Baldovinetti nahm sich des Fortschrittes der Malerei an, er war ein Schüler des Domenico Veneziano. Farbexperimente haben seine Fresken fast zerstört. Wenige Tafelbilder lassen ahnen, wie er durch eine „pointillistische“ Malweise den Farben Transparenz und Leuchtkraft gab und mit der klaren Luft des Arnoteles die festen Körper licht und frei umkleidete. Am bedeutendsten dachte Antonio del Pollajuolo, der ein Erzbildner und Maler, Goldschmied und Kupferstecher war, der erste umfassende Künstler und eigentlich Naturforscher, wie ihn L. B. Alberti sich erhoffte. Auf seinen Gemälden stehen Erzfiguren über weiten Ebenen. Es ist ihnen anzusehen, wie sie als nackte Körper aus der Zeichnung vom Modell her entstanden sind. Wie er etwa den Flügel des Erzengels zeichnet, die Bewegung des fliehenden Kentauren festhält, muß Dürer erregt und begeistert haben, — wir haben für mehrere Fälle die Beweise. Eine Anzahl Zeichnungen und ein berühmter Kupferstich zeugen uns noch von dem gründlichen Ernst seines Körperstudiums. Ebenso empfindlich aber war Antonios Blick für die äußere Haut der Dinge. Er gab den Farben ein warmes Leuchten, und über die Fläche breitete er den braunen Ton des Erzes. Den Geist unbestechlicher Erkenntnis erbte Verrocchio, und er gab ihn dann an Leonardo weiter, der das gesamte Wissen des Quattrocento zusammenfaßte, um es schließlich zu überwinden. Auch Verrocchio war Bildhauer. Die Gruppe der „Taufe Christi“ ist so freistehend und pathetisch erdacht wie seine Thomasgruppe an Or San Michele. Noch weiter trieb er die anatomische Durchbildung der Nacktheit, aber seine Malerei ist hart, und sein Gemälde wäre ohne eigentlich malerische Reize, hätte nicht Leonardo als Lehrling den blonden Engel und die darüber sanft verschwimmende Landschaft gemalt. Dieser florentinische Realismus konnte, wenn ihm die überzeugende Treibkraft des Ideals mangelte, auch leicht zur Trockenheit und Flachheit werden. Domenico Ghirlandajo ist im Chor von Sa. Maria Novella dem nicht ganz entgangen, und wir nehmen das Jugendwerk der Finkapelle, um zu zeigen, daß die Empfindung heiliger Weihe auch ihm mitgegeben war. In dem Bildnis der Giovanna Tornabuoni ist er der Porträtist des vornehmen und selbstbewußten Glanzes der führenden Familien von Florenz geworden, und wir haben es immerhin ihm zu danken, daß uns ihre Lebensart, ihr Schmuck und ihre Kleider, das Innere ihrer Häuser, deren würdevolle Ausstattung zum Muster formvoller Lebensführung werden sollte, in deutlicher Anschauung überkommen sind.

Die frommere Richtung der florentiner Kunst führt von Fra Angelico und Fra Filippo zur letzten reinen Blüte in Sandro Botticelli. Er, der so oft als der Verherrlicher des freidenkenden, diesseitsfrohen Kreises um Lorenzo de' Medici gefeiert wird, stand diesem Treiben in Wahrheit zwiespältig und melancholisch gegenüber, ähnlich etwa wie Watteau der tändelnden Gesellschaft des Rokoko. Er war der letzte große Gotiker. Sein Ausdrucksmittel war noch einmal die Linie in ihrer feinsten, empfindsamsten Ausdeutung. Von zarter Schwermut sind seine Madonnen, denen er gerne die ideale Rundform gab. Die Bildfläche ist ein geistvolles Linienspiel von grenzenden Konturen, reichen Stoffen und wehenden Schleiern, in denen wieder das feierliche Gold aufschimmert. Raum und Tiefe scheinen fast vergessen. Den Köpfen verleiht die lautere Linie klare Offenheit, aufs schönste gesteigert in den Bildnissen. In den „heidnischen“ Allegorien für die Medicivilla ist die dichterische Welt erhöhten Lebens erschaut, die Polizians Stenzen der schönheitstrunkenen Gesellschaft des Medici-Kreises vorhielten. Botticelli entrückte sie in eine paradiesische Sphäre lieblicher Täuschung. Die Geistigkeit dieses Kreises dünkte sich von den alten Bindungen ledig. Drohend kündigte sich aber in den Predigten des Mönches Savonarola eine gewaltsame Korrektur an. Botticellis schwankende Natur warf sich bußfertig ihm in die Arme. Seine späteren Werke sind der ergreifendste Ausdruck jener fanatischen Askese, die das ganze florentiner Volk erfaßte. Sie sind ein Netz mitreißender Ausdruckskurven, verzehrter Körper, wuchtig und schreiend in der Farbe unter Verzicht auf alle „Schönheit“. Unbefangenheit und heiteres Gleichgewicht waren nun in Florenz dahin. Die Werke des ausgehenden Jahrhunderts, des Filippino Lippi und Piero di Cosimo, suchen eine romantische Naturzuflucht. Von antiken Gegenständen wählte man das Tragische und gab ihm düsteren Sinn, man sah sentimentalisch die alte Reinheit des Marienbildes und entdeckte die ernstesten Stimmungen der Landschaft. Bildnisse von tiefer Charakterprägung zeugen von der psychologischen Feinfühligkeit dieser zerrissenen Zeit. Es bedurfte des reinen Jünglings Raffael, der aus den umbrischen Bergen kam, um der zweifelnden Kunst Lebensmut und Selbstgefühl zurückzugeben.

Siena führte in diesem Jahrhundert das eigenartigste Sonderleben. Je eifersüchtiger man gegen alles Florentinische sich abschloß, umso reiner trat das Eigenwesen in die Erscheinung. Die Legenden der Heiligen behielten hier ihren alten Sinn, und das Weiterleben des zarten, unendlich sensitiven Linienausdruckes bewies die tiefe Verwurzelung der Gotik. Sassettas Denken war fast allein dem Leben des großen Bettelmönches von Assisi geweiht. Er sah die Wunder mit der Einfalt eines Kindes, und die irdische Wirklichkeit sollte dem Heiligen eine fleckenlose Umhüllung sein. Ganz unbefangen wagte er, ähnlich dem Fra Angelico, weit vorgreifende Kühnheiten, wenn er den Blick in das geweihte Dämmer der Kathedrale Sienas oder in die linienklare Weite der Apenninentäler lenkte. Rein archaisch dagegen wirken die Mittel des Giovanni di Paolo,

dessen verzückte und zerbrechliche Figurenwelt über den wohlbebauten Feldern der Erde rein und schwerelos zu schweben scheint.

Offener nahm das Bergland des angrenzenden Umbrien das Neue auf, aber durch einige seiner Söhne schenkte es dem übrigen Italien reichlich zurück, was es von außen nahm. Während der großen Wende um 1400 schon war Gentile da Fabriano der anregendste Geist. Er muß von den Burgundern die Sitten des höfischen Rittertumes, die reiche Erscheinungswelt des „weichen Stiles“ kennengelernt haben. Der Aufschwung der Malerei Venedigs, Pisanello, der Reichtum der Erscheinungen in Florenz sind ohne sein Auftreten nicht zu denken. Er weckte den Blick für die bunte Fülle der sichtbaren Welt, den Sinn für kostbare Stoffe und für die Lieblichkeit der Stimmung, die aus der blühenden Natur erwachsen kann. Die Lebhaftigkeit seines Schauens und Einfühlens war die charakteristische Stärke der Umbrier. Gentiles große Fresken in Venedig sind verloren; geblieben ist das berühmte Altarwerk für Florenz, das die Zeitgenossen ungeheuer beeindruckt haben muß. Einige Madonnenaltäre von zartester Mütterlichkeit lassen uns den großen menschlichen Eindruck ahnen, den er auf die Zeitgenossen hinterließ. Bald nach ihm hat ein noch weit Größerer, Piero della Francesca, den Bestrebungen dieses Jahrhunderts eine einzigartige Vollendung verliehen. Vor seinen Fresken in Arezzo erscheinen die Florentiner einseitig, die Oberitaliener kleinlich. Aus der Lehre bei Domenico Veneziano ererbte er eine glückliche Vereinigung beider Schulen. Nur Masaccio hatte vor ihm Ähnliches erstrebt. Piero aber war von Anfang an in seinen Zielen so gefestigt, daß sich in seinem Werk kaum Frühes und Spätes scheiden läßt. Er dachte körperhaft und statuarisch wie die großen Florentiner, und über die Perspektive schrieb er eine gelehrte Abhandlung. Das Neue seiner Kunst aber ist die ganz natürliche Beobachtung eines unbefangenen und sinnlich aufnehmenden Auges: es ist das Sonnenlicht in der klaren Luft der umbrischen Berghöhen, das er als lebenbringende und formenklärende Kraft sah und gestaltete. Aus dieser Vereinigung von plastischem und malerischem Sehen wurde Pieros Kunst zu etwas in sich schlechthin Vollkommenem. Seine Gestalten sind von fester Rundung und doch als optische Erscheinungen von aller Schwere frei, sie sind statuenhaft und doch erdgebunden. Dazu war Pieros Denken von der Einfachheit der alten großen Meister. In monumentaler Frontalität entsteigt Christus dem Grabe, unvergeßlich sein klarer Blick. Seine marmornen Hallen, die fernen Landschaften, die schwerhaftenden Gewänder durchdringt das gleiche, milchig-helle Sonnenlicht, das alle Gegenstände eint und eine Welt von atmosphärischer Gelöstheit erzeugt. Gruppenbildungen wie in der Geißelung zu Urbino oder die Engel der Geburt Christi ergreifen durch ihre ernste Schweigsamkeit. Über die Weite seines Landes blickend, durch das flutende Licht mit ihm verbunden, wurde aus dem Bildnis des Herzogs von Urbino das erste symbolische Herrscherporträt der neueren Geschichte.

Seit Piero dachten die Umbrier in großen Formen. Melozzo da Forlì war würdig, dem Machtstreben des Roveregeschlechtes das stolze Denkmal zu setzen. Luca Signorelli ließ sich zwar von Pollajuolos anatomischer Begeisterung mitreißen, aber auch er faßte in der Kapelle zu Orvieto die Szenen des Weltgerichtes als eine mächtige Vision. Das magische umbrische Licht und die erdige Tonigkeit seiner Farbe gaben der großartigen Allegorie des Naturlebens, die er Lorenzo de' Medici zum Geschenk gab, die tiefe und erdverbundene Symbolik, die ihr kein Florentiner, am wenigsten Botticelli, einzugeben vermocht hätte. Offensichtlicher noch lehnten sich örtliche Meister an Piero an, wie Fiorenzo di Lorenzo, der wohl der Meister jener bezaubernden Bernhardinslegende in Perugia ist. In Pieros sonnendurchschienenen Hallen wirkt hier das bunte Leben der Zeit noch heiterer und lebensechter als bei Gozzoli oder Ghirlandajo. Am reinsten hat dann Perugino das umbrische Wesen ausgedrückt. Die Gefühlzartheit Gentiles kehrt mit ihm wieder und vereint sich in der milden, sonnigen Klarheit der Landschaften zu empfindsamen Schöpfungen von neuer und echter Frömmigkeit. Durchaus nicht provinziell, hat Perugino die Einheit der Stimmung und des Inhaltes von neuem in ihr Recht eingesetzt. Er wurde so, neben Leonardo, der wichtigste Vorläufer der klassischen Höhe des 16. Jahrhunderts, und man darf keinen Zufall darin sehen, daß Raffael sein Schüler wurde und sein Erbe mit soviel Treue bewahrt hat. Die provinzielle Weise und das letzte Aufleben der Gotik am Jahrhundertende vertrat vielmehr Pinturicchio, der in schönklingendem Linienfluß und umständlicher Ausmalung der Sichtbarkeit wohl größere Volkstümlichkeit errang. Er durfte in Siena die Dombibliothek und den Palast des Machthabers Pandolfo Petrucci, in Rom sogar die Gemächer des Borgiapapstes schmücken, noch kurz bevor Julius II., der zweite Rovere, durch die Berufung Raffaels und Michelangelos die große Wende heraufführte.

Wie grundlegend der künstlerische Wille der Oberitaliener sich von dem der Mittelitaliener unterschied, war schon bei Altichiero zu erwähnen. Solange die Gotik lebte, gab es hier vieles, was den Strömungen nördlich der Alpen verwandt erscheint und zwischen Süden und Norden eine Mittlerstellung schuf. Verona, an der Mündung der Brennerstraße gelegen und dem Kaiser noch am längsten treu, öffnete auch den Formen des Nordens das Tor, und kein schöneres Beispiel läßt sich hierfür anführen als die Maria im Rosenhag des Stefano da Zevio, wo in der Umschlossenheit des Gärtleins zierliche Engel, ganz ähnlich wie in rheinischen Tafeln, die idyllisch vereinten Heiligen bedienen. Pisanello verfeinerte und verbreitete den Geist Veronas. Er verdankt auch dem höfisch-burgundischen Kreise und besonders dem Gentile da Fabriano vieles, ihm allein eigen ist aber sein tiefes und ganz umfassendes Einleben in die Natur. Von ihm besitzen wir zahlreiche Zeichnungen seiner Umwelt und namentlich von Tieren, von feinsten Genauigkeit und instinktivem Blick für die Bedingungen der opti-

schen Erscheinung. Die wenigen erhaltenen Gemälde können von der Weite seines Gesichtsfeldes keinen Begriff geben. Das für Oberitalien kennzeichnende stille Beieinander von Heiligen, durch eine Landschaft stimmungsvoll umschlossen, hat er mit begründet. Zu einem prächtigen Ritter wie dem hl. Georg gehörten ihm die edelsten Pferde. Wohl als erster malte er Einzelbildnisse, wie er auch die ersten und schönsten Bildnismedaillen des Jahrhunderts schuf. Die Voraussetzungen des Porträts fanden wir schon bei Altichiero. Pisanellos Bildnis der Estepinzessin entstand im Dienste des ritterlichen Hofes von Ferrara, wo man die unbefangene Sprache der Blumen auch poetisch und symbolisch deutete.

Die Zukunft gehörte der größten politischen Macht. Seitdem die Republik Venedig beschlossen hatte, ihre Verluste in Übersee durch festeres Zufassen auf der „Terraferma“ wettzumachen, legte das Schwergewicht sich immer mehr dorthin, und die Kunst Venedigs wurde im gleichen Maße italienischer. Gentile und Pisanello malten im Dogenpalast und hinterließen tiefen Eindruck. Michele Giambonos ritterlicher Heiliger beweist, wie die höfische Gotik auch hier Fuß faßte. Doch der Venezianer sah das Bild zuerst als Fläche. Wie die glänzende Mosaikenhaut von San Marco oder die Flächenpracht orientalischer Teppiche und eingelegter Arbeiten, so sollte das Gemälde seinen Raum dekorativ und festlich ausfüllen. Der wehende Mantel und das Banner des Ritters werden ebenso als Ornament gesehen wie die Umrisse des Pferdes, und ganz ähnlich verfuhr ja die venezianische Sondergotik in der Architektur. Jacopo Bellini ging freilich nach Florenz und vernahm die Forderung nach Körperhaftigkeit und Einfachheit der Form. Mit seiner Umformung des Madonnenbildes — nach Gentiles Vorbild — begann die große Tradition des zärtlichen und festlich prangenden venezianischen Madonnenbildes von glühender Farbentiefe, dem allein oder in seiner Erweiterung zur „Santa Conversazione“ sich die zärtlichste Verehrung der Venezianer zuwandte. In der Werkstatt von Murano schuf Antonio Vivarini zusammen mit einem Deutschen, Giovanni d'Almagna, hierfür das erste großartige Vorbild. Mit der Würde einer venezianischen Staatsrepräsentation umgeben die Heiligen den Baldachin der Gottesmutter, und als zierlicher Zaun umgibt eine venezianische Palastarchitektur ihren Bezirk. Das Ganze ist eine ebenmäßig gefüllte Fläche von höchster dekorativer Pracht. In dieser Weise lebte der Geist des Orients fort, bewahrt und immer wieder angeregt durch das erwachte Auge für das schimmernde Farnebild über dem Spiegel der Lagune. Die härtere Liniensprache der Spätgotik wirkte dann auf Bartolomeo Vivarini, Antonios Neffen, und seine Heiligen haben etwas von der geschnitzten Eckigkeit deutscher Holzfiguren, die man gerne einfuhrte und selbst nachbildete.

Ein großes und weiterzeugendes Schöpfertum brachte für Oberitalien erst das Auftreten eines Mannes, des Andrea Mantegna. Er konnte von anderen nur Äußerliches übernehmen, denn schon als Siebzehnjähriger malte er

seine erstaunlichsten Werke, die Fresken der Ovetarikapelle in Padua. Der Geist der Renaissance, die ernste Wissenschaftlichkeit des Forschens und das Vorbild der Antike, faßten erst durch ihn im nördlichen Italien feste Wurzel. Gewiß haben Donatellos Bronzewecke für den Santo in Padua ihn bestärkt, und früh ist auch der Eindruck von Pieros sonnenhafter Räumlichkeit bei ihm zu spüren. Die Reste der Antike nahm er mit antiquarischem Eifer auf und verwendete sie in jedem seiner Werke. Aber die unerbittliche Härte seiner Zeichnung, die nichts beschönigende Klarheit seiner ausschnitthaften Wirklichkeitsdarstellung kennzeichnen Mantegnas Norditalienertum. Für ihn ist der weltliche Schauplatz, die linienklar begrenzte Landschaft und der fest umschlossene Raum, vor den handelnden Menschen da, die erst aus ihm heraus leben und wirken. Es ist ein umgekehrtes Verhältnis zu dem, das den Florentinern „natürlich“ vorkam. Die Fortsetzbarkeit der Komposition über den Rahmen, ihr frieshafter Ablauf erzeugt die eigentümliche Wirklichkeit und zugleich die symbolische Transzendenz dieser Kunst. Die grausame Hinrichtung des Märtyrers findet im friedlichsten Schauplatz statt, sie schildert sachliche Wirklichkeit ohne jede Pathetik. Die unmittelbare menschliche Echtheit dieser Auffassung zeigen am ergreifendsten Mantegnas Madonnen. Seine unbestechliche Konsequenz führte ihn folgerichtig zum ersten Versuch der Illusion in der Camera degli Sposi in Mantua. Eine offene Laubenhalle wird vorgetäuscht, in die der Himmel von allen Seiten blickt, und wo die Gestalten sich aufs natürlichste und wie alltäglich bewegen. Die Größe des Werkes liegt allein in der menschlichen Wahrheit, und es ist eben auch eine der bedeutendsten Persönlichkeiten dieses Jahrhunderts, die hier in echtem Selbstbewußtsein und mit dem stolzen Blick auf sein blühendes Haus die großartigste Repräsentation eines Fürstenhofes der Renaissance mitgeschaffen hat. Es ist fesselnd zu erleben, wie den alternden Meister die Ideale der Spätgotik wieder ergriffen. Der heilige Sebastian, früher als Vorwand nackter heidnischer Schönheit angesehen, wurde ihm, wie dem späten Donatello der Johannes, zu dem von Qual gehärmten Dulder des Nordens, und die einst nüchtern sachliche Linie zwingt er in diesen Dienst.

Mantegnas Kunst wurde in Venedig nach zwei Richtungen ausgelegt. Sie verkörpern sich am reinsten in seinen Schülern, den beiden Söhnen des Jacopo Bellini. Gentile Bellini schuf den zuständlichen venezianischen Erzählerstil, künstlerisch ohne hohen Anspruch, aber von der sichersten Wiedergabe der sichtbaren Welt, die minutiös und gleichmäßig in der Fläche ausgebreitet wird. Er führte die historische Erzählung ein, Leben und Persönlichkeiten seiner Zeit sind uns durch ihn vertraut. Es ist erklärlich, daß er der Staatsmaler der Republik wurde, mit Pfründen geehrt und in wichtiger Mission zum Sultan gesandt worden ist. Vittore Carpaccio hat diesem Stil das Köstliche und Rauschende hinzugefügt, das dabei doch unbefangen und voller Liebe zur Natur blieb, so daß seine kostbar gekleideten und glänzend gerüsteten Gestalten wie Edelsteine aus

buntschimmernd eingelegter Fläche leuchten. Carlo Crivelli dagegen war ein Sonderling, ein letzter Spätgotiker, der mit Mantegnas harter Linie das prächtige venezianische Daseinsbild dramatisch und mitreißend steigerte. Als er Venedig jung verlassen mußte, fand er in den Marken die andächtige Gemeinde für seine vergeistigende, präziöse und schließlich manierierte Kunst.

Länger und kräftiger als in den Stadtrepubliken hielt sich die Gotik an den kleineren Fürstentümern, wo ritterliche Art und Lebensführung das Ideal des engen Kreises der Führenden blieben. Das Ferrara der Este vor allem hat Künstlern von rein gotischem Sinn die Führung zuerteilt. Der höchst eigenartige Stil des Cosimo Tura hat der ferrarischen Kunst den Charakter gegeben, eine Linienführung von seltsam knorpeliger Bildung und doch kräftig plastischer Schwellung, auf deren Konturen das Licht geheimnisvoll formend eingreift. Eines der ergreifendsten Bilder Turas behandelt das nordische Thema der Pietà. Mantegnas Linie, Pieros Licht und Castagnos Plastizität wurden hier abstrakt und ausdrucksvoll verwandelt. Kennzeichnend sind die hohen isolierten Heiligenfiguren vor tiefen und phantastischen Landschaftsgründen, zu deren stillem Duldetum der Gläubige von unten her aufblickt. So behandelte auch Francesco del Cossa das Abbild einer jugendlichen Landarbeiterin, um sie in idealer Erhöhung zur Verkörperung des Herbstes zu stempeln. Auf schönste ist Pieros lichtgelöste Körperlichkeit hier in die ornamentale Linie eingelassen. Ercole de Roberti stellte dagegen den asketischen Täufer Johannes in mystischem Abenddunkel hoch über eine nebelhafte „Weltlandschaft“. Wohl erweckte man auch in Ferrara die Götter- und Heldenwelt der Antike, aber sie war hier doch mehr eine der vielen Formen ritterlicher und poetischer Allegorie, ähnlich etwa wie man dem alten Sternenglauben grübelnd nachhing. Die Fresken des Palazzo Schifanoja vereinigen diese Welten unbefangen mit den Bildern aristokratischen Hoflebens, und Ercoles Argonautenbild veranschaulicht ihren märchenhaften Erzählton. Im Dienste des ritterlichen und familienstolzen Geistes stand auch das Bildnis, das in der Münchener Bildnisgruppe eines unbekanntem Meisters uns in seiner charakteristischen Lebenswirklichkeit entgegentritt. Aus Ferrara kam Lorenzo Costa, der in Bologna den Bentivoglio diente und nach deren Vertreibung in Mantua als Nachfolger Mantegnas Zuflucht fand. Eine gleichmäßige und etwas schwermütige Idealschönheit kehrt bei ihm immer wieder, am anmutigsten wohl in dem Bildnis der jungen und klugen Tochter des Gonzaga. In Mailand war vor Leonardos Ankunft der bedeutendste Geist Vincenzo Foppa, dessen Kreuzigung vor einsamer Landschaftsstimmung seine Herkunft von Pisanello und Jacopo Bellini verrät und doch schon jenen kühlen und graufarbigem Klassizismus entwickelt, der in dieser Stadt heimisch blieb.

Venedig wurde sich um so stärker seiner italienischen Mission bewußt, je enger die Verflechtung mit den anderen Schulen Italiens sich gestaltete. Die größte malarische Begabung, Giovanni Bellini, führte in langsamer Selbstentwicklung aus

der Schulung Mantegnas die Kunst der Republik zur Ausbildung ihres eigenen Wesens. Für ihn und ganz Venedig war es ein umstürzendes Erlebnis, als 1475 Antonello da Messina dort erschien. Der Sizilianer besaß das Geheimnis der bewunderten flandrischen Malweise, mit der Jan von Eyck seinen Farben die magische und emailhafte Leuchtkraft zu geben gewußt hatte. Die Venezianer sahen von dem Fremden ihre eigenen innersten Wünsche erfüllt, sein Erfolg war ohne Beispiel. Antonello selbst muß sich in der malerischen Stadt sogleich heimisch vorgekommen sein, denn er hinterließ hier seine schönsten Werke. Den dunklen und klargeformten Schönheitstypus des südlichsten Italiens erkennen wir noch in der Verkündigungsmadonna. Die gleiche sanfte Schönheit, im vollsten Gegensatz zu Mantegnas aufschreiendem Dulder, verkörpert sein Sebastian. Man erkennt den Südtaliener an der glatten, großflächigen Form voll tiefer Schatten, während die Sonne Pieros den Raum erleuchtet und weitet. Aber im ganzen ist diese träumerisch leise, durchwärmte Welt doch echt venezianisch — wurde es jedenfalls jetzt, als jeder Antonellos Weise aufnahm. Seine Bildnisse, durch die er am berühmtesten ist, nehmen ihr unheimlich nahes Leben aus derselben glutvollen Auflichtung der kühlen und objektiven niederländischen Form. Venedig hat durch Antonellos Auftreten sein eigenes Wesen tiefer begriffen. Seine großen, glatten Formen finden wir bei Alvise Vivarini in weicher Geschmeidigkeit. Alvises Auferstehung zeigt fast allein die große und leuchtende Gestalt Christi vor der reinen Himmelsbläue, nur zwei Zuschauer erläutern das Geschehen. Nichts blieb von der alten harten Weise der Muranoschule; die Gotik war vertrieben, aber man bewahrte die flächenhafte Vordergrundkomposition. Bartolomeo Montagna, der in Vicenza wirkte, gab die Pietà jetzt als ein „heiliges Gespräch“ in der warmen und verhaltenen Stille eines leuchtenden Sommertages. Bei ihm lernte Cima da Conegliano, der den von Antonello in der Pala für San Cassiano geschaffenen Typus des venezianischen Altarbildes luftiger und freier ausbildete. Die Hintergründe füllt er mit der bunten Landschaft seiner Voralpenheimat, deren kühle und klare Luft die Gestalten leuchtend umflutet. In einigen kleinen Arbeiten hat er als erster die landschaftliche Idylle mit zarter Einfühlung erschlossen. Immer einflußreicher erhob sich über alle diese Bestrebungen in langsamer Reife Giovanni Bellini. Mit Mantegnas durchdringendem Blick für die Wirklichkeit sah er als Venezianer die Welt als stilles und verträumtes Zustandsbild. Die Härte der Linie ersetzte er durch die reine und immer tiefer glühende Farbe. Aus ihr heraus strahlt ein Licht, das nicht mehr eigentlich „gemalt“ ist, sondern als milder Schimmer aus der Farbe selbst erglüht und eine warme und flutende Atmosphäre schafft. Von allen Venezianern spricht aus seinen Werken das tiefste Erlebnis. Des späten Mantegna und Donatello spätgotische Ergriffenheit klingt in seinem „Toten Christus“ nach. Man bemerkt an einem der Engel das noch ungeschickt verhehlte Streben nach räumlicher Plastik. Hier ist keine heftige Klage, son-

dern eine versunkene, schwermütige Trauer. In der Neapler Transfiguration ist das still und staunend erlebte Wunder in eine Landschaft eingebettet, deren unbegrenzte Weite die höhere und allgemeine Bedeutung des Vorganges symbolisiert. Die Strenge der Komposition bereitet auf die Klassik des kommenden Jahrhunderts vor, und ihre Freiheit in Raum und Licht verbreitet eine Harmonie von wunderbarer Ruhe. Bellinis Porträts führen die zustandhafte Objektivität der alten Bildnisform zur Höhe durchgebildeter Klarheit und kostbaren Farbenschmelzes, ihr starker Typus kennt noch nicht die psychologische Zerspaltung der kommenden Zeit. Für den Herzog von Ferrara hat der alte Meister das Bacchanal der Götter gemalt, einen antiken Gegenstand, der seinem Wesen fernstand. Aber um so reiner konnte er darin das verzauberte Idyll seiner erträumten Welt verklären; wir sehen Jünglinge und Mädchen von stiller und befriedeter Heiterkeit in einem idealen Hain, den Vögel und Tiere geheimnisvoll beleben. Glück und Unbefangenheit dieser Anschauung ragen wie eine versunkene Welt in das kräftegeladene und seelisch aufgerissene neue Jahrhundert. In dieses Bild Bellinis hat Tizian, aus ungewissem Grunde, eine pathetische Wald- und Felskulisse gemalt, die seine Ruhe aufstört. Zwei Jahre später — 1518 — vollendete Tizian für denselben Raum die lebensprühenden und wahrhaft bacchantischen Venusfeste in der neuen, kühnen und dramatisch gelösten Malweise. Jacob Burckhardt hat an Bellinis Bild die treffendste Bemerkung geknüpft: „Mit diesem köstlichen Werk nimmt die Malerei der Frührenaissance ihren feierlichen Abschied, um dem völlig malerischen Stil der Hochblüte das Szepter zu überreichen, und im Camerino des Alfonso d'Este, dürfen wir sagen, ist diese Funktion vor sich gegangen.“

S C H R I F T T U M

Allgemeines

Giorgio Vasari, *Le Vite de' più eccellenti Architetti, Pittori e Scultori Italiani...*, Florenz 1550, 2. Ausg. Florenz 1568; ed. G. Milanesi, Florenz 1878—81 (9 Bde.); dtsh. Übers., herausg. von A. Gottschewski u. G. Gronau, Straßburg 1916—27. — Luigi Lanzi, *Storia Pittorica della Italia*, Mailand 1824—25 (4 Bde.). — I. A. Crowe & G. B. Cavalcaselle, *A New History of Painting in Italy*, London 1864—66; ed. Langton Douglas, London 1903—14 (6 Bde.); dies., *A History of Painting in North Italy*, ed. T. Borenius, London 1912 (3 Bde.). — Jacob Burckhardt, *Der Cicerone*, Basel 1855, 10. Aufl., bearb. von W. Bode, Leipzig 1910; ders., *Die Kultur der Renaissance in Italien*, Basel 1860, 13. Aufl., bearb. von W. Goetz, Leipzig 1922; ders., *Beiträge zur Kunstgeschichte von Italien*, Basel 1898. — Victor Hehn, *Italien*, Berlin 1887. — Ivan Lermolieff (Gio. Morelli), *Kunstkritische Studien*, Leipzig 1890—93 (3 Bde.). — H. Wölfflin, *Die klassische Kunst*, Basel 1898, 7. Aufl. München 1924. — K. Brandi, *Die Renaissance in Florenz und Rom*, Leipzig 1900. — Ad. Venturi, *Storia dell'Arte Italiana*, Mailand seit 1901 (bisher bis Bd. X, 2). — B. Berenson, *The Study and Criticism of Art*, London 1901—16 (3 Bde.); ders., *Italian Painters of the Renaissance*, Oxford 1930; ders., *Italian Pictures of the Renaissance (Kataloge)*, Oxford 1932. — Rich. Hamann, *Die Frührenaissance in der italienischen Malerei*, Jena 1909. — W. v. Bode, *Die Kunst der Frührenaissance*, Berlin 1923 (*Propyläen-Kunstgeschichte*). — R. van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting*, Haag seit 1923 (bisher 15 Bde.). — F. Antal, *Gedanken zur Entwicklung der Trecento- und Quattrocentomalerei*, in *Jahrb. f. Kunstwissenschaft*, 1924/25, S. 207 f.; ders., *Studien zur Gotik im Quattrocento*, in *Jahrb. d. Preuß. Kunstsammlungen*, XLVI 1925, S. 3 f. — Moeller van den Bruck, *Die italienische Schönheit*, 3. Aufl., Stuttgart und Berlin 1930. — U. Thieme und F. Becker, *Allgemeines Künstlerlexikon*, Leipzig seit 1907 (bisher bis Scheffauer) (grundlegend).

Landschaften

FLORENZ (Toskana): B. Berenson, *The Florentine Painters of the Renaissance*, London 1897, 3. Ausg. London 1909. P. Toesca, *Die florentinische Malerei des 14. Jahrh.*, München-Florenz 1929. O. H. Giglioli, *Toscana*, Bergamo 1932. R. Offner, *Corpus of Florentine Painting*, New York seit 1930 (bisher 5 Bde.). — SIENA: E. Jacobsen, *Sienesische Meister des Trecento*, Straßburg 1907; ders., *Das Quattrocento in Siena*, Straßburg 1908. E. Cecchi, *Trecentisti Senesi*, Rom 1928. C. H. Weigelt, *Die sienesische Malerei des 14. Jahrhunderts*, Florenz-München (1930). — MITTELITALIEN: B. Berenson, *The Central Italian Painters of the Renaissance*, London 1897, 3. Ausg. London 1911. — UMBRIEN: E. Jacobsen, *Umbrische Malerei*, Straßburg 1914. W. Bombe, *Geschichte der Peruginer Malerei . . .*, Berlin 1912 (Ital. Forschungen, Bd. V). — MARKEN: A. Colasanti, *Die Malerei des 15. Jahrhunderts in den italienischen Marken*, Berlin-Florenz (1934). Luigi Serra, *L'Arte nelle Marche*, Bd. II, Rom 1934. — OBERITALIEN: Ad. Venturi, *Die Malerei des 15. Jahrhunderts in Oberitalien (Emilia)*, Berlin-Florenz (1931); ders., *Die Malerei des 15. Jahrhunderts in Oberitalien (Lombardei, Piemont, Ligurien)*, Berlin-Florenz (1930). — VENEDIG: C. Ridolfi, *Le Maraviglie dell'Arte*, Venedig 1648; ed. Hadeln, Berlin 1914—24 (2 Bde.). B. Berenson, *The Venetian Painters of the Renaissance*, London 1884, 3. Ausg. London o. J. L. Venturi, *Le Origini della Pittura Veneziana*, Venedig 1907. Laud. Testi, *Storia della Pittura Veneziana*, Bergamo 1909—15 (2 Bde.). — FERRARA: R. Longhi, *Officina Ferrarese*, Rom 1934.

Künstler

ALTICHIERO: P. Schubring, *Altichiero und seine Schule*, Leipzig 1898. — FRA ANGELICO: I. B. Supino, *Beato Angelico*, 2. Aufl. Florenz 1901. Fr. Schottmüller, *Fra Angelico da Fiesole* (Klass. d. Kunst), 2. Aufl. Stuttgart-Berlin-Leipzig 1924. E. Schneider, *Fra Angelico da Fiesole*, Paris (1933). — ANTONELLO DA MESSINA: J. Lauts, *Antonello da Messina*, in *Jahrb. d. Kunsthist. Sammlungen in Wien*, N. F. VII, 1933, S. 15 f. — GIO. BELLINI: G. Gronau, *Giovanni Bellini* (Klass. d. Kunst), Stuttgart-Berlin-Leipzig 1930. L. Dussler, *Giovanni Bellini*, Frankfurt 1935. — BOTTICELLI: A. Warburg, *Sandro Botticelli „Geburt der Venus“ und „Frühling“*, Hamburg und Leipzig 1893. H. P. Horne, *Sandro Botticelli*, London 1908. W. v. Bode, *Sandro Botticelli*, Berlin (1921). Yukio Yashiro, *Sandro Botticelli*, London und Boston 1925. W. v. Bode, *Sandro Botticelli* (Klass. d. Kunst), Stuttgart-Berlin-Leipzig 1926. — CARPACCIO: G. Ludwig und P. Molmenti, *Vittore Carpaccio*, Mailand 1906. G. Fiocco, *Carpaccio*, Rom (1931). — CIMA: R. Burckhardt, *Cima da Conegliano*, Leipzig 1905. — COSSA: Ad. Venturi in *L'Art XLIV*, 1888, S. 73 f., 96 f. — COSTA: Ad. Venturi in *Archivio Stor. dell'Arte I*, 1888, S. 421 f. — CRIVELLI: F. Drey, *Crivelli*, München 1927. — DOMENICO VENEZIANO: G. Pudelko in *Mitteilungen des Kunsthist. Institutes in Florenz*, IV, 1934, S. 145 f. — DUCCIO: C. H. Weigelt, *Duccio di Buoninsegna*, Leipzig 1911. — FIORENZO DI LORENZO: S. Weber, *Fiorenzo di Lorenzo*, Straßburg 1904. — FOPPA: J. Ffoulkes und R. Maiocchi, *Vincenzo Foppa*, London und New York 1909. — GENTILE DA FABRIANO: A. Colasanti, *Gentile da Fabriano*, Bergamo 1909. — GHIRLANDAJO: H. Hauvette, *Domenico Ghirlandajo*, Paris 1908. P. E. Küppers, *Die Tafelbilder des Dom. Ghirlandajo*, Straßburg 1916. — GIOTTO: F. Rintelen, *Giotto und die Giotto-Apokryphen*, 2. Aufl. Basel 1923. C. H. Weigelt, *Giotto* (Klass. d. Kunst), Stuttgart-Berlin-Leipzig 1925. O. Sirén, *Giotto and some of his followers*, Cambridge 1917. — GIOVANNI DI PAOLO: Cesare Brandi, *Giovanni di Paolo*, Siena (erscheint demnächst). — GOZZOLI: U. Mengin, *Benozzo Gozzoli*, Paris (1909). E. Gontaldi, *Benozzo Gozzoli*, Mailand 1928. — FRA FILIPPO LIPPI: I. B. Supino, *Les deux Lippi*, Florenz 1904. H. Mendelssohn, *Fra Filippo Lippi*, Berlin 1909. — FILIPPINO LIPPI: A. Scharf, *Filippino Lippi*, Wien 1935. — PIETRO UND AMBRÖGIO LORENZETTI: Ernest T. De Wald, *Pietro Lorenzetti*, in *Art Studies* 1929. G. Sinibaldi, *I Lorenzetti*, Siena 1933. — LORENZO MONACO: O. Sirén, *Don Lorenzo Monaco*, Straßburg 1905. V. Golzio, *Lorenzo Monaco*, Rom 1931. — MANTEGNA: P. Kristeller, *Andrea Mantegna*, Berlin und Leipzig 1902. F. Knapp, *Andrea Mantegna* (Klass. d. Kunst), 2. Aufl. Stuttgart-Berlin-Leipzig 1924. G. Fiocco, *L'Arte di Andrea Mantegna*, Bologna 1927. — MASACCIO UND MASOLINO: A. Schmarsow, *Masaccio*, Kassel 1900. P. Toesca, *Masolino da Panicale*, Bergamo 1908. J. Mesnil, *Masaccio et les debuts de la Renaissance*, Haag 1927. A. Schmarsow, *Masaccio und Masolino*, Leipzig 1928. M. Salmi, *Masaccio*, Rom (1932). H. Lindberg, *To the problem of Masolino and Masaccio*, Stockholm 1931. R. Oertel, *Masaccios Frühwerke*, in *Marburger Jahrbuch f. Kunstgesch.* VII, 1933, S. 3 f. — MELOZZO DA FORLI: P. Schmarsow, *Melozzo da Forli*, Berlin und Stuttgart 1886. — MONTAGNA: T. Borenius, *The Painters of Vicenza*, London 1909. — PERUGINO: W. Bombe, *Perugino* (Klass. d. Kunst), Stuttgart und Berlin 1914. — PIERO DI COSIMO: F. Knapp, *Piero di Cosimo*, Halle 1898. — PIERO DELLA FRANCESCA: H. Graber, *Piero della Francesca*, Basel 1920. R. Longhi, *Piero della Francesca*, Paris 1927. — PINTURICCHIO: C. Ricci, *Il Pinturicchio*, Perugia 1912. — PISANELLO: G. F. Hill, *Pisanello*, London 1905. K. Zoega von Manteuffel, *Die Bilder und Zeichnungen des A. Pisanello*, Halle 1909. A. Calabi und G. Cornaggia, *Pisanello*, Mailand 1928. J. Babelon, *Pisanello*, Paris (1931). — POLLAJUOLO: M. Crutwell, *Antonio and Piero Pollajuolo*, London 1907. — ERCOLE DE ROBERTI: Ad. Venturi in *Arch. Stor. dell'Arte*, II 1889, S. 339 f. — SASSETTA: B. Berenson, *A Sienese Painter of the Franciscan Legend*, London 1909. — SIGNORELLI: Ad. Venturi, *Luca Signorelli*, Florenz o. J. L. Dussler, *Luca Signorelli* (Klass. d. Kunst), Stuttgart-Berlin-Leipzig 1927. — SIMONE MARTINI: R. van Marle, *Simone Martini*, Straßburg 1920. — SPINELLO ARETINO: G. Gombosi, *Spinello Aretino*, Budapest 1926. — TOMMASO DA MODENA: L. Coletti, *L'Arte di Tommaso da Modena*, Bologna 1933. — TRAINI: I. B. Supino, *Il Camposanto di Pisa*, Florenz 1896; ders., *Arte Pisana*, Florenz 1904. — TURA: Ad. Venturi und F. Harck in *Jahrbuch der Preuß. Kunstsammlungen IX*, 1888, S. 3 f. — UCCELLO: Ph. Soupault, *Paolo Uccello*, Paris 1929. L. Venturi in *Arte XXXIII*, 1930, S. 52 f. — VERROCCHIO: M. Crutwell, *Verrocchio*, London 1904. — VIVARINI: G. Sinigaglia, *De' Vivarini*, Bergamo 1905.

KATALOG DER KÜNSTLER UND ABBILDUNGEN

Giovanni d'Alemagna, siehe
Antonio Vivarini

Altichiero Altichieri

Um 1330—1395. Aus Zevio bei Verona. Schulgründer in Verona, zwischen 1370 und 1390 in Padua tätig. Beeinflußt durch Giotto.

Die Kreuzigung Christi

Padua, Cappella di San Giorgio. — Fresko. Die fast vollständig erhaltene Ausmalung der 1377 von Raimundino Soragna gestifteten Kapelle wurde 1837 durch Ernst Foerster unter der weißen Tünche wiederentdeckt. An der Ausführung war neben Altichiero der Paduaner Avanzo beteiligt. Die Kreuzigung befindet sich an der Wand hinter dem Altar. Tafel 20

Andrea (Bonaiuti) da Firenze

Erwähnt 1343—1377. Tätig in Florenz und Pisa (Camposanto).

Triumph der Kirche

Florenz, Kloster von S. Maria Novella, Spanische Kapelle. — Fresko (Ausschnitt des linken unteren Viertels). Für die vollständig erhaltene Ausmalung der Kapelle ist das literarische Vorbild der „Specchio della Vera Penitenza“ des Dominikanerbruders Jacopo Passavanti. An der rechten Wand das Jüngste Gericht und der Weg zum Heil unter Beistand der Dominikaner, ausgehend von der Verherrlichung der Ekklesia Militans: in der Mitte der Papst, zu seiner Rechten ein Kardinal und die Vertreter aller Stufen der geistlichen Hierarchie, zur Linken der Kaiser und Vertreter aller weltlichen Stände bis herab zu den Bettlern; zu Füßen des Papstes eine Herde von Schafen (= Christen) und zwei schwarzweiß gefleckte Hunde (= Dominikaner, Wortspiel der „Domini canes“). Die symbolische Kirche dahinter Abbild des Florentiner Domes nach der damaligen Planung. Tafel 16

Fra Angelico da Fiesole

1387—1455. Aus Vicchio unweit Florenz, seit 1407 Dominikanerbruder in Fiesole, dort und in Florenz tätig, ferner in Cortona und Orvieto, zuletzt in Rom. Schüler des Lorenzo Monaco.

Die Kreuzabnahme Christi

Florenz, Museo di San Marco. — Holz, H. 276 cm, B. 285 cm. Ehemals in der Sakristei von Sa. Trinità, Florenz. Um 1430 bis 1440. Die Malereien in den Giebeln sind von Lorenzo Monaco. Tafel 23

Die Verkündigung Mariae

Florenz, Kloster S. Marco. — Fresko, H. 187 cm, B. 157 cm. In der dritten Zelle des zwischen 1437 und 1445 von Fra Angelico mit Wandbildern ausgestatteten Dormitoriums von San Marco. Tafel 24

Der hl. Laurentius teilt Almosen aus Rom, Vatikan, Kapelle Nikolaus' V. — Fresko. Ein Studienblatt hierzu in der Royal Library in Windsor. Die mit den Legenden der hl. Stephanus und Laurentius ausgemalte Kapelle ist das letzte Werk des Frate unter Beihilfe des Benozzo Gozzoli. Tafel 25

Antonello da Messina

Um 1430—1479. Aus Messina, 1475—1476 in Venedig, darauf wieder in Messina tätig. Gebildet unter Einfluß niederländischer und spanischer Meister.

Maria Annunziata

Palermo, Museo Nazionale. — Holz, H. 34 cm, B. 35 cm. Um 1474. Tafel 94

Der hl. Sebastian

Dresden, Staatliche Gemäldegalerie. — Holz, auf Lwd. übertragen, H. 171 cm, B. 85,5 cm. Entstanden um 1476 in Venedig, worauf auch die Architekturen und Ausblicke des Hintergrundes deuten. Tafel 95

Bildnis eines Mannes

London, National Gallery. — Holz, H. 34 cm, B. 25 cm. Nach einer alten, jetzt entfernten Inschrift angeblich Selbstbildnis des Künstlers. Um 1475. Tafel 96

Alesso Baldovinetti

1425—1499, Florenz. Schüler des Domenico Veneziano.

Maria mit dem Kinde

Paris, Louvre. — Lwd., H. 104 cm, B. 76 cm. Tafel 39

Gentile Bellini

1429—1507, Venedig. Schüler seines Vaters Jacopo, älterer Halbbruder des Giovanni, beeinflusst durch seinen Schwager Mantegna.

Prozession der Reliquie des hl. Kreuzes auf dem Markusplatz

Venedig, Akademie. — Lwd., H. 362 cm, B. 743 cm. Signiert und datiert 1496. Ehemals im Vorraum der Scuola di San Giovanni Evangelista in Venedig. Unter den Zuschauern das Selbstbildnis des Malers (Zeichnung hierzu im Kupferstichkabinett, Berlin). Rechts hinter dem Baldachin knieend der Kaufmann Jacopo Salis aus Brescia, dessen verletzter Sohn durch den Anblick der Reliquie geheilt wurde. An der Markuskirche die genauen Abbilder der später durch barocke Werke ersetzten Mosaiken des 13. Jahrh. Tafel 81

Bildnis der Caterina Cornaro, Königin von Cypern

Budapest, Museum der Schönen Künste. — Holz, H. 63 cm, B. 49 cm. Die von den Venezianern 1489 auf diplomatische Weise entthronte Königin zog in Venedig und auf ihrem Landsitz Asolo einen Kreis von Dichtern und Humanisten an sich. Tafel 82

Giovanni Bellini

Um 1430—1516, Venedig. Schüler seines Vaters Jacopo, in Padua seines Schwagers Mantegna; jüngerer Halbbruder des Gentile.

Der tote Christus, von Engeln gehalten

Rimini, Palazzo Communale. — Holz, H. 91 cm, B. 131 cm. Frühwerk unter dem Eindruck Donatellos (Marmorrelief im Victoria- und Albertmuseum, London). Wahrscheinlich die im Auftrage des Sigismondo Malatesta († 1468) für die Kirche S. Francesco in Rimini gemalte, von Vasari erwähnte „Pietà“. Tafel 101

Die Transfiguration Christi (Matth. XVII, 1—13)

Neapel, Museo Nazionale. — Holz, H. 115 cm, B. 150 cm. Signiert. Um 1480. Tafel 102

Bildnis des Dogen Leonardo Loredan

London, National Gallery. — Holz, H. 61 cm, B. 44 cm. Signiert. Der Doge regierte 1501 bis 1521. Tafel 103

Das Götterfest

Philadelphia, Sammlung Joseph E. Widener. — Holz, H. 167,5 cm, B. 185 cm. Spätwerk, signiert und datiert 1514. Gemalt im Auf-

trage Alfonsos I. d'Este für eines der Camerini d'alabastre im Schlosse zu Ferrara. Unvollendet gelassen oder nachträglich beschädigt, da der linke Teil der Landschaft, wie auch Vasari berichtet, von Tizian gemalt ist, der für dasselbe Gemach drei weitere mythologische Gemälde lieferte (heute in Madrid und London). Tafel 104

Jacopo Bellini

Um 1400—1470. Tätig in Venedig und Oberitalien. Beeinflusst durch Gentile da Fabriano und Pisanello.

Maria mit dem Kinde

Lovece, Galleria Tadini. — Holz, auf Lwd. übertragen, H. 98 cm, B. 58 cm. Signiert. Ehemals im Kloster degli Angeli in Murano. Tafel 74

Sandro Botticelli (Alessandro di Mariano Filipepi)

1444—1510, Florenz. Schüler des Fra Filippo Lippi.

Maria mit dem Kinde und singenden Engeln

Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum (ständige Leihgabe des gräfl. Raczinskischen Fideikommisses). — Holz, Tondo, Dm. 135 cm. Um 1476. Tafel 45

La Primavera (Das Reich der Venus)

Florenz, Uffizi. — Holz, H. 203 cm, B. 314 cm. Um 1476/78 zusammen mit der „Geburt der Venus“ (Uffizi) und „Venus und Mars“ (London) als Dekoration für die dem Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici gehörige Villa di Castello gemalt. Dargestellt ist das Reich der Liebe: unter Orangen in der Mitte Venus, über ihr pfeilschießend Amor, links die drei Grazien und der die Wolken zerstreuende Merkur, rechts die blumenstreuende Flora und die Frühlingsgöttin, vor den Armen Zephirs fliehend. Die Gedankenwelt steht dem Dichterkreise der Medici, namentlich den Stanzen des Poliziano nahe. Vgl. Schrifttumverzeichnis. Tafel 46

Bildnis eines Jünglings

London, National Gallery. — Holz, H. 35 cm, B. 27 cm. Tafel 47

Die Beweinung Christi

Mailand, Museo Poldi-Pezzoli. — Holz, H. 107 cm, B. 71 cm. Spätwerk unter dem Eindruck der Predigten Savonarolas. Tafel 48

Vittore Carpaccio

Um 1455—1526, Venedig. Schüler des Gentile Bellini.

Die Begegnung der hl. Ursula mit ihrem Verlobten und beider Abschied von ihren Eltern

Venedig, Akademie. — Lwd., H. 275 cm, B. 611 cm. Signiert und datiert 1495. In der Höhe um 20 cm verkürzt. Ehemals mit acht weiteren Gemälden aus der Legende der Heiligen in der Scuola di Sant' Orsola in Venedig. Links der Abschied des Prinzen von seinem Vater König Maurus, weiter rechts die Begegnung mit seiner Verlobten, der hl. Ursula, Tochter des Königs von England, ganz rechts der Abschied beider von den Eltern der Heiligen, im Hintergrund ihre Einschiffung nach Köln. Tafel 83

Ein junger Ritter

Lugano, Sammlung Baron Heinrich Thyssen-Bornemisza. — Lwd., H. 214 cm, B. 150 cm. Vielleicht der hl. Eustachius. Tafel 84

Andrea del Castagno

1423—1457, Florenz. Beeinflusst durch Masaccio, Donatello und Paolo Uccello.

Das Abendmahl Christi

Florenz, Refektorium von S. Apollonia (jetzt Museum). — Fresko. Um 1430—1440. Tafel 37

Bildnis eines Florentiners

New York, John Pierpont Morgan Library. — Holz, H. 53 cm, B. 39 cm. Aus dem Pal. Torregiani in Florenz. Zuschreibung von W. von Bode. Tafel 38

Cima da Conegliano

Um 1460—1517/18. Aus Conegliano, tätig in Venedig. Wohl Schüler des B. Montagna, beeinflusst durch Antonello da Messina und Gio. Bellini.

Die Taufe Christi

Venedig, S. Giovanni in Bragora, Hochaltar. — Holz, H. 350 cm, B. 210 cm. Signiert. Entstanden 1494. Vorbild der ähnlichen Komposition Gio. Bellinis in S. Corona in Vicenza. Tafel 99

Endymion und Selene

Parma, R. Galleria. — Holz, rund, Dm. 25,5 cm. Den Hirten Endymion liebt die Mondgöttin Selene und nähert sich ihm im Schlaf. Mit einem Gegenstück, dem Wettstreit des Apollo mit Marsyas, ehemals wohl Zierscheibe eines Möbels (Spinett?). Tafel 100

Francesco del Cossa

1435—1477, Ferrara. Schüler des Cosimo Tura, beeinflusst durch Piero della Francesca und die Florentiner.

Der Herbst

Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum. — Holz, H. 115 cm, B. 71 cm. Bildete zusammen mit Tafeln anderer ferraresischer Meister eine Folge von Monaten oder Jahreszeiten. Später in einem Saale des Dominikanerklosters in Ferrara aufbewahrt. Tafel 88

Lorenzo Costa

1460—1535. Aus Ferrara, Schüler des Ercole de'Roberti. Seit 1480 in Bologna tätig, nach 1506 als Hofmaler in Mantua.

Bildnis der Eleonora Gonzaga

Hampton Court Palace. — Holz, H. 44,5 cm, B. 33 cm. Nach Vermutung von G. Gronau (Pantheon I 1928, S. 235 f.) handelt es sich um das 1508 gemalte Bildnis der damals 15jährigen Tochter des Markgrafen von Mantua, die 1509 den Herzog von Urbino, Francesco Maria della Rovere, heiratete. Tafel 92

Carlo Crivelli

1430/35 — um 1495. Aus Venedig, seit 1493 in den Marken (Ascoli) tätig. Beeinflusst durch die Paduaner und nordische Meister.

Die Verkündigung Mariae

London, National Gallery. — Holz, H. 209 cm, B. 147 cm. Signiert und datiert 1486. Ehemals im Kloster der Annunziata in Ascoli. Neben dem Erzengel kniend der hl. Emidius mit einem Modell von Ascoli, unten (von links) die Wappen des Prospero Caffarelli, Bischofs von Ascoli, des Papstes Innozenz VIII. und der Stadt Ascoli. Tafel 85

Domenico Veneziano

Um 1400/10—1461. Aus Venedig, seit 1439 in Florenz. Beeinflusst durch Pisanello, später durch Masaccio und Fra Angelico.

Maria mit dem Kinde thronend und den Heiligen Franziskus und Johannes dem Täufer, Zenobius und Lucia. Florenz, Uffizi. — Holz, H. 209 cm, B. 213 cm. Signiert. Ehemals auf dem Hochaltar in S. Lucia de' Magnoli in Florenz. Die fünfteilige Predella heute verstreut (vgl. Dedalo V 1925, S. 637 f.). Um 1445. Tafel 32

Bildnis einer jungen Frau

Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum. — Holz, H. 51 cm, B. 35 cm. Zuschreibung von W. von Bode. Zu einer Gruppe florentinischer Profilbildnisse gehörig, deren Autorschaft vielfach umstritten wurde. Andere Forscher nennen A. del Pollajuolo (A. Venturi, Suida, R. Fry) oder dessen Bruder Piero (Benson). Tafel 33

Duccio di Buoninsegna

Um 1255—1319, Siena. Gründer der Schule von Siena.

Maria mit dem Kinde (Die „Madonna Rucellai“)

Florenz, S. Maria Novella, Cappella Rucellai. — Holz, über Lebensgröße. Wahrscheinlich identisch mit dem 1285 von der florentiner Marienbruderschaft für ihre Kapelle in S. Maria Novella bestellten großen Madonnenbilde, dessen Urkunde erhalten ist. Von Vasari als Werk des Cimabue bezeichnet, und noch heute von manchen Forschern für ein florentinisches Werk gehalten (F. Mason Perkins, Berenson). Tafel 1

Christus am Ölberg

Siena, Opera del Duomo. — Holz. Mittelbild der Rückseite (untere Reihe) der für den Hochaltar des Domes von Siena 1308 bis 1311 gemalten „Maestà“. Zur Rekonstruktion des Ganzen vgl. Schrifttumverzeichnis. Tafel 2

Die Versuchung Christi (Matth. IV, 10)

New York, Sammlung Henry Frick. — Holz, H. 43,2 cm, B. 44,4 cm. Vierte Tafel der rückseitigen Predella der „Maestà“ (nach der Rekonstruktion von Weigelt). Tafel 3

Ferraresischer Meister um 1480

Familienbildnis des Uberto de' Sacrati

München, Ältere Pinakothek. — Lwd., H. 112 cm, B. 90 cm. Auf der Kappe des Falken die Inschrift: Ubertus et Marchio Tomas de Sacrato (von späterer Hand). Ehemals im Palazzo Sacrati-Strozzi in Ferrara. Nach A. Venturi Frühwerk des Lorenzo Costa. In München dem Baldassare d'Este zugeschrieben. Beide Zuschreibungen wenig wahrscheinlich. Tafel 89

Fiorenzo di Lorenzo

Um 1440—1522, Perugia. Umbrische Schule, beeinflusst durch Benozzo Gozzoli und Piero della Francesca.

Die Geburt des hl. Bernhard

Perugia, R. Pinacoteca. — Holz, H. 82 cm, B. 56 cm. Aus einer Folge von acht Tafeln mit der Geschichte des hl. Bernhard, ehemals in S. Francesco zu Perugia. A. Venturi schreibt diese Tafel dem Bart. Caporali zu. Tafel 66

Vincenzo Foppa

Um 1427—1515. Wohl aus Brescia, tätig meist in Mailand. Beeinflusst durch Jacopo Bellini und Mantegna.

Die Kreuzigung Christi

Bergamo, Accademia Carrara. — Holz, H. 68 cm, B. 38 cm. Signiert und datiert 1456. Tafel 93

Della Francesca, siehe Piero

Gentile da Fabriano

1360(?)—1427. Aus Fabriano (Umbrien). Tätig in Venedig, Oberitalien, Florenz, Siena und Rom. Gründer der umbrischen Schule.

Die Anbetung der Könige

Florenz, Uffizi. — Holz, H. 300 cm, B. 282 cm. Signiert und datiert 1423. Ehemals Hochaltar in Sa. Trinità in Florenz, dort entstanden. Tafel 56

Maria mit dem Kinde

Yale University, New Haven, USA. — Holz, H. 90,5 cm, B. 63,7 cm. Signiert. Tafel 57

Domenico Ghirlandajo

1449—1494, Florenz. Schüler des Alesso Baldovinetti, beeinflusst durch Verrocchio.

Der hl. Bernhard verkündet der hl. Fina ihren nahen Tod

San Gimignano, Collegiata, Kapelle der hl. Fina. — Fresko. Die Ausmalung der Kapelle mit Szenen aus dem Leben der hl. Fina war 1475 vollendet. Tafel 43

Bildnis der Giovanna Tornabuoni

Detroit, Sammlung Edsel Ford. — Holz, H. 75,5 cm, B. 49,5 cm. Datiert 1488. Die Dargestellte, deren Schönheit und Geist die Inschrift feiert, entstammt der Adelsfamilie der Albizzi und heiratete Lorenzo Tornabuoni. Sie kehrt wieder auf dem Fresko der Heimsuchung im Chor von S. Maria Novella, dessen Auftraggeberin sie war, und auf zwei Medaillen des Andrea Fiorentino. (Vgl. Gaz. des Beaux-Arts, 1897, XVIII, S. 493 f.) Tafel 44

Michele Giambono

Tätig 1420—1462, Venedig. Beeinflusst durch Gentile da Fabriano und Pisanello.

Der hl. Chrysogonus

Venedig, SS. Gervasio e Protasio. — Holz, H. 184 cm, B. 135 cm. Um 1450. Tafel 73

Giotto di Bondone

Um 1266—1337. Aus Colle bei Florenz. Tätig zuerst in Rom, dann in Padua, später meist in Florenz. Gründer der Schule von Florenz.

Die Flucht nach Ägypten

Padua, Cappella dell' Arena. — Fresko, H. etwa 230 cm, B. etwa 250 cm. Die Ausma-

lung der Hauskapelle des Enrico Scrovegni in den Jahren 1303—1306 ist Giotto's umfangreichstes und besterhaltenes Werk. Die Fresken umfassen in drei Bildreihen übereinander die Jugendgeschichte der Maria und das Leben und Leiden Christi, in dem grau in grau gemalten Sockelstreifen die Allegorien der Tugenden und Laster, an der Eingangswand das Jüngste Gericht. Tafel 11

Die Engel am Grabe und Christi Erscheinung vor der hl. Magdalena (Joh. XX, 11—18)

Padua, Cappella dell' Arena. — Fresko, vgl. die Bemerkung zur vorhergehenden Tafel.

Tafel 12

Maria mit dem Kinde und Engeln thronend

Florenz, Uffizi. — Holz, H. 327 cm, B. 203 cm. Altarbild aus der Kirche Ognissanti in Florenz. Um 1315 (?).

Tafel 13

Der Tod des hl. Franz von Assisi

Florenz, Sa. Croce, Cappella Bardi — Fresko. Nach 1318. Die Fresken der Kapelle wurden 1853 unter der weißen Tünche freigelegt und bei der Wiederherstellung durch Gaetano Bianchi stark übermalt.

Tafel 14

Giovanni di Paolo

1403 (?) — nach 1482, Siena. Beeinflußt durch Sassetta.

Johannes der Täufer geht in die Wüste

Chicago, Sammlung Martin A. Ryerson. — Holz, H. 66 cm, B. 37,5 cm. Aus einer Reihe von sechs Tafeln mit dem Leben des Täufers, ehemals wohl Seiten eines Ciboriums (Schubring).

Tafel 55

Benozzo Gozzoli

1420—1498, Florenz. Schüler des Fra Angelico. Tätig, meist als Freskomaler, in Florenz, Rom und vielen Orten Mittelitaliens.

Die Reise der hl. drei Könige

Florenz, Palazzo Medici (jetzt Riccardi). — Fresko (Ausschnitt). — Um 1459. Die Fresken bedecken alle Wände der Palastkapelle. Sie waren bezogen auf das Altarbild mit der Anbetung des Kindes von Fra Filippo Lippi (siehe Tafel 34).

Tafel 36

Filippino Lippi

1457—1504, Florenz. Sohn und Schüler des Fra Filippo Lippi, beeinflusst vornehmlich durch Botticelli.

Maria in Anbetung des Kindes

Florenz, Uffizi. — Holz, H. 96 cm, B. 71 cm. Frühwerk, um 1485. Tafel 49

Der verwundete Kentaur Chiron

Oxford, Christ Church College. — Holz, H. 77,2 cm, B. 67,8 cm. Gemeint ist wohl sicher der durch seine Heilkunst und als Erzieher des Achill berühmte Kentaur, den (nach Ovid, Fast. V, 398) ein seinem Köcher entfallender Pfeil tödlich verwundete. Auf der Rückseite (unvollendet) Jünglinge und die drei Grazien (?). Um 1500.

Tafel 50

Fra Filippo Lippi

1406—1469, Florenz. Schüler des Lorenzo Monaco, beeinflusst durch Fra Angelico und Masaccio.

Maria in Anbetung des Kindes mit dem Johannesknaben und dem hl. Bernhard

Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum. — Holz, H. 127 cm, B. 116 cm. Signiert (auf der Axt). Ehemals Altarbild der Hauskapelle des Palazzo Medici in Florenz. Vgl. hierzu Tafel 36 (Benozzo Gozzoli).

Tafel 34

Der Tanz der Salome

Prato, Dom. — Fresko. Eines der 1452 bis 1468 ausgeführten Fresken aus der Johanneslegende an den Chorwänden. Salome erscheint dreimal: links empfängt sie das Haupt des Johannes, in der Mitte beim Tanz (die Stellung nach einem antiken, von den sog. Luna-Sarkophagen bekannten Motiv), rechts reicht sie ihrer Mutter das Haupt des Johannes. In der Mitte hinten das Wappen des Francesco di Marco Datini, des Hauptstifters der Fresken.

Tafel 35

Ambrogio Lorenzetti

Tätig 1319—1348. Schüler und Mitarbeiter seines älteren Bruders Pietro, beeinflusst durch Giotto.

Das Gute Stadttregiment

Siena, Palazzo Pubblico, Sala di Nove. — Fresko (Ausschnitt, rechte Seite). Signiert. Entstanden 1338—1339. In der Mitte thront „Das Gemeinwesen“ (Il Comune) mit Zepher und Weltkugel, zu seinen Füßen die Wölfin, die zwei Knaben nährt, das Wappentier von Siena. Oben schwebend die Verkörperungen der Caritas (Nächstenliebe), Fides (Glaube), und Spes (Hoffnung). Links sitzend Pax (Friede), Fortitudo (Tapferkeit) und Prudentia (Klugheit), rechts Magnanimitas (Großmut), Temperantia (Mäßigkeit) und Justitia (Gerechtigkeit). Auf den Sei-

tenwänden schließen sich Schilderungen der Folgen des Guten Regimentes in der Stadt und auf dem Lande an, auf der gegenüberliegenden Wand die Allegorie des Schlechten Stadtrimentes. Tafel 9

Maria mit dem Kinde („Madonna del Latte“)

Siena, Seminario di S. Francesco, Kapelle. — Holz, H. 90 cm, B. 45 cm. Vor 1866 in der Klosterkirche von Leceto. Tafel 10

Pietro Lorenzetti

Tätig 1305(?)—1348. Älterer Bruder des Ambrogio. Vielleicht Schüler Duccios, beeinflusst von Simone Martini und dem Bildhauer Giovanni Pisano.

Die Kreuzabnahme Christi

Assisi, S. Francesco, Unterkirche. — Fresko, H. 232 cm, B. 327 cm. Aus dem Passionszyklus des linken Querschiffflügels, entstanden wohl gegen 1340. Tafel 7

Die Geburt Mariae

Siena, Opera del Duomo. — Holz, H. 189 cm, B. 184 cm. Signiert und datiert 1342. Tafel 8

Lorenzo Monaco

Um 1370—1425 (?), Florenz. Kamaldolensermönch im Kloster degli Angeli in Florenz. Zuerst Miniaturenmaler, beeinflusst durch die späteren Giottisten und die Sienesen (P. Lorenzetti).

Die Stigmatisation des hl. Franz von Assisi

Amsterdam, Sammlung Prof. Otto Lanz (†). — Holz, H. 72 cm, B. 52 cm. Die Komposition lehnt sich an die kanonisch gewordene Darstellung Giotto's in der Oberkirche in Assisi an. Tafel 22

Lorenzo Veneziano

Tätig 1356—1379, Venedig.

Maria mit dem Kinde, eine Rose haltend

Paris, Louvre. — Holz, H. 124 cm, B. 50 cm. Signiert und datiert 1372. Tafel 21

Andrea Mantegna

1431—1506. Aus Isola di Cartura bei Vicenza, Schüler des Squarcione in Padua, beeinflusst durch Donatello und antike Bildwerke, tätig seit 1460 in Mantua und kurze Zeit in Rom (1488—1490).

Die Hinrichtung des hl. Jacobus

Padua, Eremitani, Cappella Ovetari. — Fresko. Die 1457 vollendeten Fresken schildern die Legenden der hl. Jacobus und Christophorus, an der Altarwand die Himmelfahrt Mariae. Tafel 77

Maria mit dem schlafenden Kinde

Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum (Stiftung James Simon). — Lwd., H. 42 cm, B. 32 cm. Frühwerk, vor 1460. Tafel 78

Markgraf Ludovico II. Gonzaga und seine Familie

Mantua, Castello di Corte, Camera degli Sposi. — Fresko (Ausschnitt). Die Ausmalung der Camera, eine Verherrlichung des Hauses Gonzaga und das früheste Denkmal illusionistischer Raumerweiterung, war 1474 vollendet. Der Raum war als Ehegemach des Markgrafen bestimmt. Zur Bestimmung der Familienmitglieder siehe P. Kristeller, S. 252 (vgl. Schrifttumverzeichnis). Tafel 79

Der hl. Sebastian

Venedig, Cà d'Oro (Sammlung Franchetti). — Lwd., H. 210 cm, B. 91 cm. Spätwerk von 1506, gemalt für den Kardinal Sigismondo Gonzaga, Bischof von Mantua, später im Besitz des Kardinals Bembo. An der Kerze rechts unten die Inschrift: Nil nisi divinum stabile est caetera fumus. Tafel 80

Masaccio (Tommaso di Ser Giovanni di Simone Guidi)

1401—1428. Aus Castello S. Giovanni bei Florenz. Schüler des Masolino. Tätig meist in Florenz, zeitweise in Pisa (1426) und Rom (gegen 1428).

Der Zinsgroschen (Matth. XVII, 24—27)

Florenz, Chiesa del Carmine, Cappella Brancacci. — Fresko. An der Ausmalung der dem Felice di Michele Brancacci gehörigen Kapelle mit Szenen aus dem Leben des hl. Petrus war zuerst Masolino, nach dessen Fortgang (1425) Masaccio beschäftigt. Die bei Masaccios Berufung nach Rom von ihm unfertig gelassenen Fresken wurden 1484 bis 1485 durch Filippino Lippi vollendet. Vgl. Schrifttumverzeichnis. Tafel 27

Die Schattenheilung durch den hl. Petrus (Apgesch. V, 14—16)

Florenz, Chiesa del Carmine, Cappella Brancacci. — Fresko. Vgl. die Bemerkung zur vorigen Tafel. Der Lichteinfall ist von dem rechts neben dem Fresko befindlichen Fenster her kommend angenommen. Tafel 28

Die Kreuzigung Christi

Neapel, Museo Nazionale. — Holz, H. 77 cm, B. 64 cm. Wahrscheinlich Bekrönung des vielgliedrigen, von Masaccio 1426 für die Kirche del Carmine in Pisa gemalten Altarwerkes (vgl. Rass. d'Arte VIII 1908, S. 81 f.).

Das Mittelbild, Maria mit dem Kinde, heute in London (National Gallery), Heilige von den Flügeln im Museum zu Pisa und in der Sammlung Lanskoronski in Wien, Teile des Rahmens und die Predella in Berlin (siehe die folgende Tafel). Tafel 29

Die Anbetung der Könige

Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum. — Holz, H. 21 cm, B. 61 cm. Mittelbild der Predella des Pisaner Altares von 1426, vgl. die Bemerkung zur vorigen Tafel. Tafel 30

Maso di Banco, gen. Giotto

Tätig in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts in Florenz. Schüler des Giotto.

Die Beweinung Christi

Florenz, Uffizi. — Holz, H. 195 cm, B. 134 cm. Von Vasari in der Sakristei der Kirche S. Romeo in Florenz beschrieben und einem durch Verwechslung entstandenen Tommaso di Stefano zugeschrieben. Tafel 15

Masolino da Panicale

1384 — nach 1435, Florenz.

Salome überreicht Herodias das Haupt des Johannes

Castiglione d'Olona, Collegiata, Taufkirche. — Fresko (Ausschnitt). Die Ausmalung der Taufkapelle mit dem Leben des Täufers ist auf der Innenseite des Spitzbogens über der Taufnische mit der Jahreszahl 1435 datiert. Tafel 26

Melozzo da Forlì (degli Ambrosi)

1438—1494. Aus Forlì, Schüler des Piero della Francesca; tätig in den Marken, in Rom und Forlì.

Die Gründung der vatikanischen Bibliothek durch Sixtus IV.

Rom, Pinakothek des Vatikans. — Fresko (auf Lwd. übertragen), H. 370 cm, B. 315 cm. Datiert 1477. Hauptbild der im übrigen fast ganz zerstörten Ausmalung der von Sixtus IV. erbauten vatikanischen Bibliothek (jetzt Floreria). Vor dem Papste kniend der Bibliothekar Bartolommeo Platina, Verfasser der „Vite dei Papi“, stehend die Angehörigen des Papstes aus der Familie della Rovere, in der Mitte der Kardinal Giuliano della Rovere (später Papst Julius II.). In der Einfassung Eichenzweige, das Emblem der della Rovere. Tafel 63

Bartolomeo Montagna

Um 1445/50—1523. Geschult wahrscheinlich in Verona, tätig in Vicenza und zeitweise in Venedig (1482). Beeinflußt durch Mantegna, Antonello da Messina und Giovanni Bellini.

Pietà mit den Heiligen Joseph, Johannes und Magdalena

Monte Berico bei Vicenza, Santuario. — Lwd. Signiert. Tafel 98

Perugino (Pietro Vannucci)

1445—1523. Aus Città della Pieve. Tätig meist in Perugia. Beeinflußt durch Melozzo da Forlì und die Florentiner, vornehmlich Verrocchio.

Die Kreuzigung Christi

Washington, Sammlung Andrew W. Mellon, D. C. — Holz, auf Lwd. übertragen, H. 157 cm, B. 102 cm. Auf den etwas niedrigeren Flügeln die hl. Hieronymus und Magdalena. Stiftung des Bartolomeo Bartoli, Bischofs von Cagli († 1497), für einen Altar in S. Domenico in San Gimignano. Bis 1935 in der Eremitage in Leningrad. Tafel 67

Die Madonna erscheint dem hl. Bernhard

München, Ältere Pinakothek. — Holz, H. 173 cm, B. 170 cm. Gemalt für die Kapelle der Familie Nasi in S. Maria Maddalena dei Pazzi in Florenz, wahrscheinlich 1489. Tafel 68

Piero di Cosimo

1462—1521, Florenz. Schüler des Cosimo Rosselli.

Der Tod der Prokris

London, National Gallery. — Holz, H. 64 cm, B. 182 cm. Nach der gefühlvollen Schilderung bei Ovid (Ars Amat. III, 685 f. und Metamorph. VII, 694 f.), der zufolge Prokris, die Gattin des attischen Helden Kephalos, den in ihrem Besitz befindlichen unent-rinnbaren Hund und den unfehlbaren Speer ihrem Gatten aus Liebe schenkt und, als sie Kephalos auf der Jagd aus Eifersucht belauscht, von diesem durch ihr eigenes Geschenk getötet wird. Tafel 51

Bildnis des Francesco Giamberti

Haag, Mauritshuis. — Holz, H. 45,4 cm, B. 33,5 cm. Mit seinem Gegenstück, dem Bildnis des Architekten Giuliano da San Gallo (dessen Vater der Dargestellte ist), von Vasari im Hause des Francesco da San Gallo beschrieben. Tafel 52

Piero della Francesca

1416(?)—1492. Aus Borgo San Sepolcro (Umbrien), tätig in Umbrien, Ferrara und Rom. Schüler des Domenico Veneziano, beeinflusst durch Masaccio und Paolo Uccello.

Die Auferstehung Christi

Borgo San Sepolcro, Museo Civico. — Fresko (abgelöst). Ehemals im Palazzo dei Con-

servatori; der auferstehende Christus ist der Schutzheilige des Ortes. Von Vasari als Piero's bestes Werk gefeiert. Um 1450 (?).

Tafel 58

Die Auffindung des hl. Kreuzes

Arezzo, S. Francesco, Chorkapelle. — Fresko. Der Chor der Kirche wurde zwischen 1452 und 1466 im Auftrage des Luigi Bacci mit der Geschichte des hl. Kreuzes ausgemalt. Die Stadt im Hintergrunde ist angeblich Arezzo.

Tafel 59

Die Geißelung Christi

Urbino, R. Pinacoteca. — Holz, H. 59 cm, B. 81,5 cm. Signiert. Ehemals in der Sakristei des Domes zu Urbino. Die drei Männer zur Rechten sind angeblich der 1444 ermordete Odd'antonio da Montefeltre (Vorgänger und Halbbruder des Federigo) und seine mit ihm getöteten Ratgeber Tommaso da Rimini und Manfreda da Carpi, doch ist die mehr ideale (barfüßige!) Darstellung des mittleren Mannes damit schwer zu vereinigen. Um 1460 (?).

Tafel 60

Bildnis des Federigo da Montefeltro, Herzogs von Urbino

Florenz, Uffizi. — Holz, H. 47 cm, B. 33 cm. Bildet ein Diptychon mit dem Bildnis der Gattin, Battista Sforza; auf den Rückseiten die Dargestellten auf Triumphwagen vor einer Landschaft. Wohl um 1465. Gelangte 1631 mit der Erbschaft der della Rovere nach Florenz.

Tafel 61

Die Geburt Christi

London, National Gallery. — Holz, H. 126 cm, B. 123 cm. Spätwerk (nach R. Longhi). Bis ins 19. Jahrh. im Besitz der Erben des Piero della Francesca. Tafel 62

Bernardino Pinturicchio

1454—1513. Aus Perugia, tätig dort und in Rom und Siena. Schüler wohl des Fiorenzo di Lorenzo, beeinflusst durch Perugino.

Die Rückkehr des Odysseus

London, National Gallery. — Fresko, auf Lwd. übertragen, H. 124 cm, B. 146 cm. Aus einem mythologischen Freskenzyklus im Palazzo Pandolfo Petrucci in Siena, an dem auch L. Signorelli arbeitete. Um 1509.

Tafel 69

Pisanello (Antonio Pisano)

Tätig um 1420—1455, Verona. Schüler des Stefano da Zevio, beeinflusst durch Gentile da Fabriano. Tätig in Verona und an zahlreichen Höfen Italiens. Hervorragender Medaillenkünstler.

Die Madonna erscheint den hl. Antonius Abbas und Georg
London, National Gallery. — Holz, H. 45 cm, B. 29 cm. Signiert. Wahrscheinlich 1447/48 in Ferrara entstanden. Stark übermalt.

Tafel 71

Bildnis einer Prinzessin von Este

Paris, Louvre. — Holz, H. 43 cm, B. 30 cm. Auf dem Kleide eine Vase, Emblem des Hauses Este, ferner ein Ginsterzweig, der vielleicht auf Ginevra d'Este anspielt (vgl. Burlington Magazine V, 1904, S. 408).

Tafel 72

Antonio del Pollajuolo

1429—1498, Florenz. Goldschmied, Erzbildner, Maler und Kupferstecher. Tätig in Florenz und seit 1484 in Rom.

Tobias und der Erzengel

Turin, R. Pinacoteca. — Holz, H. 187 cm, B. 118 cm. Wahrscheinlich aus Or San Michele in Florenz. Die Ausführung zum Teil von Antonios Bruder Piero (1443—1496).

Tafel 40

Der Raub der Dejanira

Yale University, New Haven, USA. — Holz, auf Lwd. übertragen, H. 54,2 cm, B. 80,7 cm. Der Kentaur Nessus raubt Dejanira, deren Gatte Herakles ihm Pfeile nachsendet. Die Gestalt des Herakles nach antikem Vorbild und von Dürer in dem „Kampf gegen die stymphalischen Vögel“ (Nürnberg, Germanisches Museum) benutzt.

Tafel 41

Ercole de' Roberti

1456—1496, Ferrara. Schüler des Francesco del Cossa, beeinflusst durch Mantegna und die Bellini. Seit 1487 Hofmaler der Este.

Johannes der Täufer

Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum. — Holz, H. 54 cm, B. 31 cm. Frühwerk. Tafel 90

Das Schiff der Argonauten

Padua, Museo Civico. — Holz, H. 47 cm, B. 58 cm. Tafel 91

Sassetta (Stefano di Giovanni)

1392—1450, Siena.

Der heilige Antonius (Abbas) weiht sich dem Dienste Gottes

Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum. — Holz, H. 46 cm, B. 32,5 cm. Der noch weltlich gekleidete Heilige hört die Messe und kniet ein zweites Mal im Hintergrunde betend; das Kircheninnere ist eine Nachbildung des

Domes in Siena. Gehört zu einer Serie von sieben Tafeln mit der Legende des Heiligen (die übrigen in englischem und amerikanischem Privatbesitz), ehemals wohl Teile eines Altares; vgl. E. K. Waterhouse in Burlington Magazine 59, 1931, S. 108 f. Tafel 53

Die Vermählung des hl. Franz mit Armut, Keuschheit und Gehorsam
Chantilly, Musée Condé. — Holz, H. 95 cm, B. 58 cm. Gehört zu einer Folge von neun Tafeln mit der Legende des Heiligen, von denen fünf weitere sich seit 1935 in der National Gallery in London befinden, die übrigen in Privatbesitz. Sie bildeten ursprünglich Vorder- und Rückseite eines Altares. Tafel 54

Luca Signorelli

Um 1440/50—1523. Aus Cortona. Schüler des Piero della Francesca, beeinflusst von den Florentinern, namentlich Pollajuolo. Tätig in Umbrien, Rom, Siena und Florenz.

Die Auferweckung der Toten
Orvieto, Dom, Cappella di Brizio. — Fresko. Die Ausmalung der Kapelle, eines Anbaues am rechten Seitenschiff des Domes, enthält in vier großen Wandfeldern Darstellungen des Weltendes; an der Decke Christus und Chöre von Propheten (schon 1447 von Fra Angelico begonnen), Aposteln, Patriarchen, Märtyrern und Engeln. Tafel 64

Pan als Gott des Naturlebens und der Musik
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum. — Lwd. H. 134 cm, B. 257 cm. Signiert. Nach Vasari als Geschenk für Lorenzo de' Medici gemalt. Die Allegorie schildert in besonderer Anlehnung an den Kommentar des Servius zu Vergils Bucolica Pan als Gott der Natur. Die weibliche Figur ist wohl die Nymphe Syrinx als Vertreterin des weiblichen Prinzips in der Natur. Die vier weiteren Figuren sind vielleicht Repräsentanten der vier menschlichen Lebensalter. Tafel 65

Simone Martini

1284(?)—1344, Siena. Schüler des Duccio. Tätig seit 1339 am päpstlichen Hof in Avignon.

Der hl. Ludwig krönt Robert von Anjou
Neapel, Museo Nazionale. — Holz, H. 200 cm, B. 138,5 cm. Signiert. Ehemals in S. Chiara, dann in S. Lorenzo in Neapel. 1317 gemalt, wahrscheinlich in Neapel anlässlich der Heiligsprechung des hl. Ludwig, der zugunsten

seines Bruders Robert von Anjou auf den Thron von Neapel verzichtet hatte. Der Heilige trägt über der Franziskanerkutte den Bischofsmantel (als Bischof von Toulouse). Tafel 4

Der hl. Martin verläßt den Kriegsdienst
Siena, S. Francesco, Cappella di San Martino. — Fresko. Um 1322/26. Eines der zehn Fresken mit der Geschichte des Apostels von Gallien in der Grabkapelle des Kardinals Gentile. Der hl. Martin kündigt dem Kaiser Julianus den Kriegsdienst, um allein mit dem Kreuze über die Gallier zu siegen. Tafel 5

Die Verkündigung Mariae
Florenz, Uffizi. — Holz, H. 186 cm, B. 186 cm. Ehemals im Dom zu Siena. Nach der Signatur gemeinsam mit Lippo Memmi, dem Schwager Simonese, gemalt. Auf zwei Flügeln die hl. Ansanus und Giulitta. Datiert 1333. Tafel 6

Spinello Aretino

Um 1346—1410. Aus Arezzo. Tätig in Florenz und zuletzt in Siena. Beeinflusst von den Schülern Giotto und den Lorenzetti.

Kaiser Friedrich Barbarossa und der Doge Sebastiano Ziani geleiten Papst Alexander III. nach Rom
Siena, Palazzo Pubblico, Sala di Balìa. — Fresko (Ausschnitt). Den Saal schmücken 16 Fresken aus dem Leben des sienesischen Papstes Alexander III. (Rolando Bandinelli). Nach der im späteren Mittelalter reichlich ausgeschmückten Legende sollen nach den glanzvollen Verhandlungen um den Friedensschluß von Venedig (1177) Kaiser Friedrich I. Barbarossa und der venezianische Doge Sebastiano Ziani das Pferd des Papstes nach Rom zurückgeführt haben. Tafel 18

Stefano da Zevio

Um 1375—1451. Aus Zevio bei Verona, tätig in Verona. Beeinflusst durch Gentile da Fabriano, Pisanello und deutsche Meister.

Maria im Rosenhag
Verona, Museo Civico. — Holz, H. 129 cm, B. 95 cm. Ehemals im Kloster S. Domenico in Verona. Tafel 70

Tommaso da Modena

1325—1379. Aus Modena. Beeinflusst von Giotto. Zeitweise in Prag für Karl IV. tätig.

Der selige Fra Giovanni da Schio
Treviso, S. Niccolò, Kapitelsaal. — Fresko, Lebensgröße. Um die Saalwände ziehen sich

40 Darstellungen von hervorragenden, meist heiligen Dominikanern, eine Verherrlichung des Gelehrtenfleißes des Ordens. Über der Tür die Signatur und das Datum 1352.

Tafel 19

Francesco Traini

Tätig etwa 1320 — nach 1364, Pisa. Beeinflußt durch Giotto, Simone Martini und Pietro Lorenzetti.

Der Triumph des Todes

Pisa, Camposanto. — Fresko (Ausschnitt des linken unteren Viertels). Dieses seit alters berühmteste Wandbild des Camposanto, das Vasari dem Andrea Orcagna zuschrieb, gilt heute fast allgemein als Werk des Pisaners Franc. Traini. Im gezeigten Ausschnitt die französische Legende von den drei Lebenden und den drei Toten, den Italienern bekannt durch die Übersetzung des Dominikaners Domenico Cavalca. Einer Jagdgesellschaft von drei Fürsten mit ihren Damen und Gefolge, die sich plötzlich drei offenen Gräbern gegenüber sehen, erklärt der Eremit Makarius, daß dies drei tote Könige seien und mahnt zur inneren Einkehr an diesem Beispiel des stets nahen und alle gleichmachenden Todes.

Tafel 17

Cosimo Tura, gen. Cosmè

1432(?)—1495, Ferrara. Beeinflußt durch Mantegna, Donatello und die Florentiner, namentlich Castagno. Hofmaler der Este.

Pietà

Venedig, Museo Correr. — Holz, H. 48 cm, B. 33 cm. Signiert. Frühwerk. Tafel 86

Der selige Jacopo della Marca

Modena, Galleria Estense. — Holz, H. 154 cm, B. 80 cm. Gemalt 1484 für die Kirche S. Nicolò in Ferrara. Vielleicht Mittelbild eines Polyptychons. Tafel 87

Paolo Uccello

1397—1475, Florenz. Goldschmied und Maler. Beeinflußt durch Ghiberti, Donatello und, in seinen perspektivischen Studien, durch Brunellesco.

Die Schlacht bei San Romano

Florenz, Uffizi. — Holz, H. 182 cm, B. 323 cm. Signiert. Bildete zusammen mit zwei ähnlichen Darstellungen (London, National Gallery, und Paris, Louvre), zwischen denen diese die Mitte einnahm, eine als Dekoration für den Palazzo Medici in Florenz

gemalte Verherrlichung des Sieges der Florentiner bei San Romano (1432). Tafel 31

Andrea del Verrocchio

1435—1488, Florenz. Goldschmied, Bildhauer und Maler. Beeinflußt durch Donatello. Tätig in Florenz und Venedig (um 1480—1488).

Die Taufe Christi

Florenz, Uffizi. — Holz, H. 177 cm, B. 151 cm. Gemalt für das Vallombrosaner Kloster San Salvi in Florenz. Der vorn links kniende blonde Engel wurde, nach Vasari, von Verrocchios Lehrling Leonardo da Vinci ausgeführt, ebenso Teile der Landschaft (links hinten). Um 1470. Tafel 42

Alvise Vivarini

Tätig um 1464—1503, Venedig (Schule von Murano). Schüler seines Vaters Antonio und seines Onkels Bartolommeo. Beeinflußt durch Antonello da Messina und Gio. Bellini.

Die Auferstehung Christi

Venedig, S. Giovanni in Bragora. — Holz. Entstanden 1496—1498 (nach erhaltenen Urkunden). Tafel 97

Antonio Vivarini

Tätig um 1435—1476, Venedig (Schule von Murano). Beeinflußt durch Gentile da Fabriano und Pisanello. Arbeitete von 1440—1450 zusammen mit Giovanni d'Alemagna, einem Deutschen († 1450 in Padua), später mit seinem Bruder Bartolommeo.

Maria mit dem Kinde thronend und den Heiligen Hieronymus, Gregor, Ambrosius und Augustinus

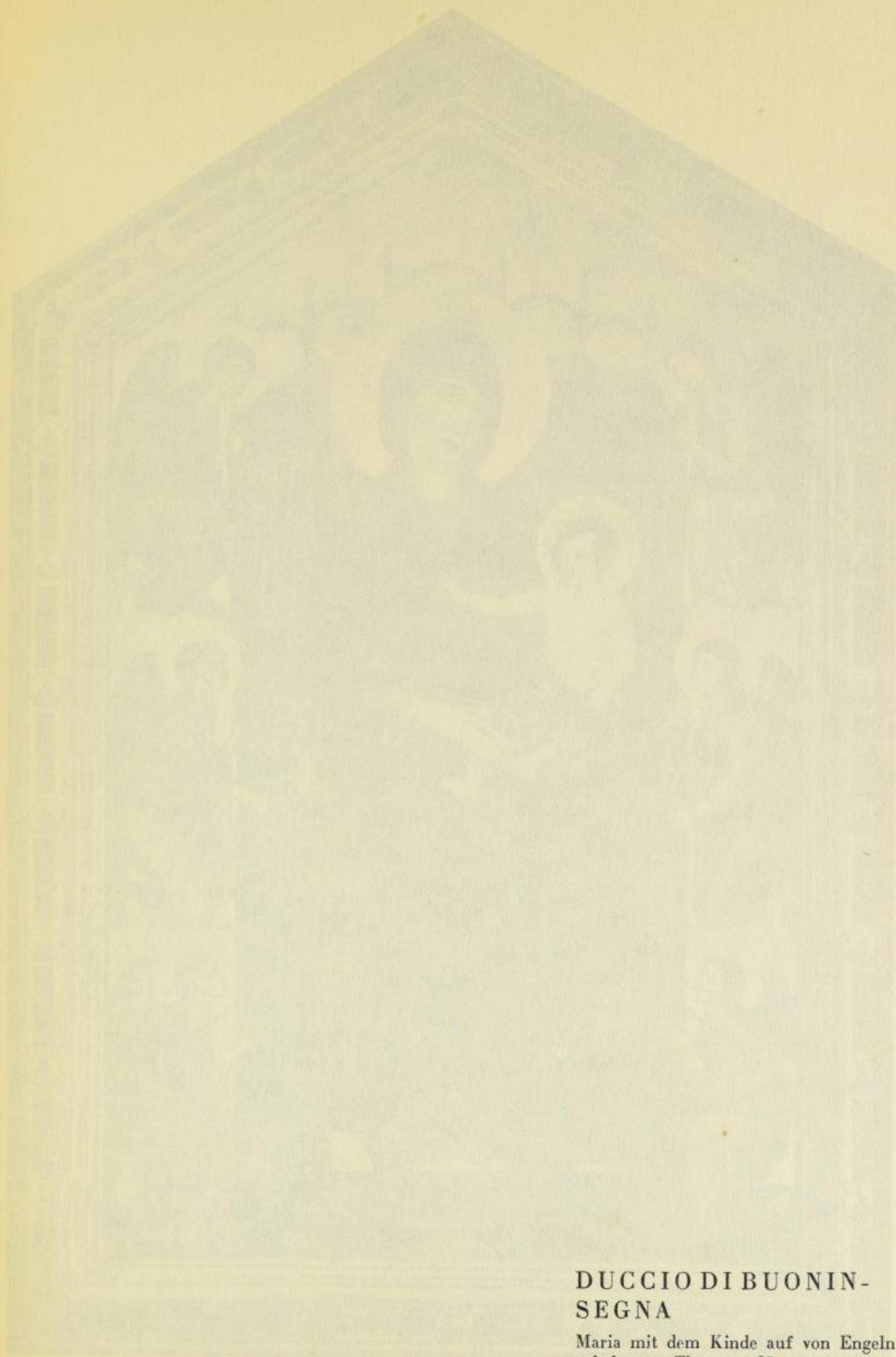
Venedig, Akademie. — Triptychon, Lwd., H. 338 cm, B. des Mittelbildes 204 cm, der Flügel je 138 cm. Signiert und datiert: 1446. Befindet sich heute wieder in dem Raum, für den es gemalt wurde, dem ehemaligen Albergo der Scuola Grande della Carità, neben dem „Tempelgang Mariae“ von Tizian. Tafel 75

Bartolommeo Vivarini

Um 1430—1499, Venedig (Schule von Murano). Schüler und anfänglich Mitarbeiter seines Bruders Antonio, beeinflusst durch Mantegna.

Der hl. Georg

Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum. — Holz, H. 129 cm, B. 66 cm. Signiert und datiert 1485. Tafel 76



1

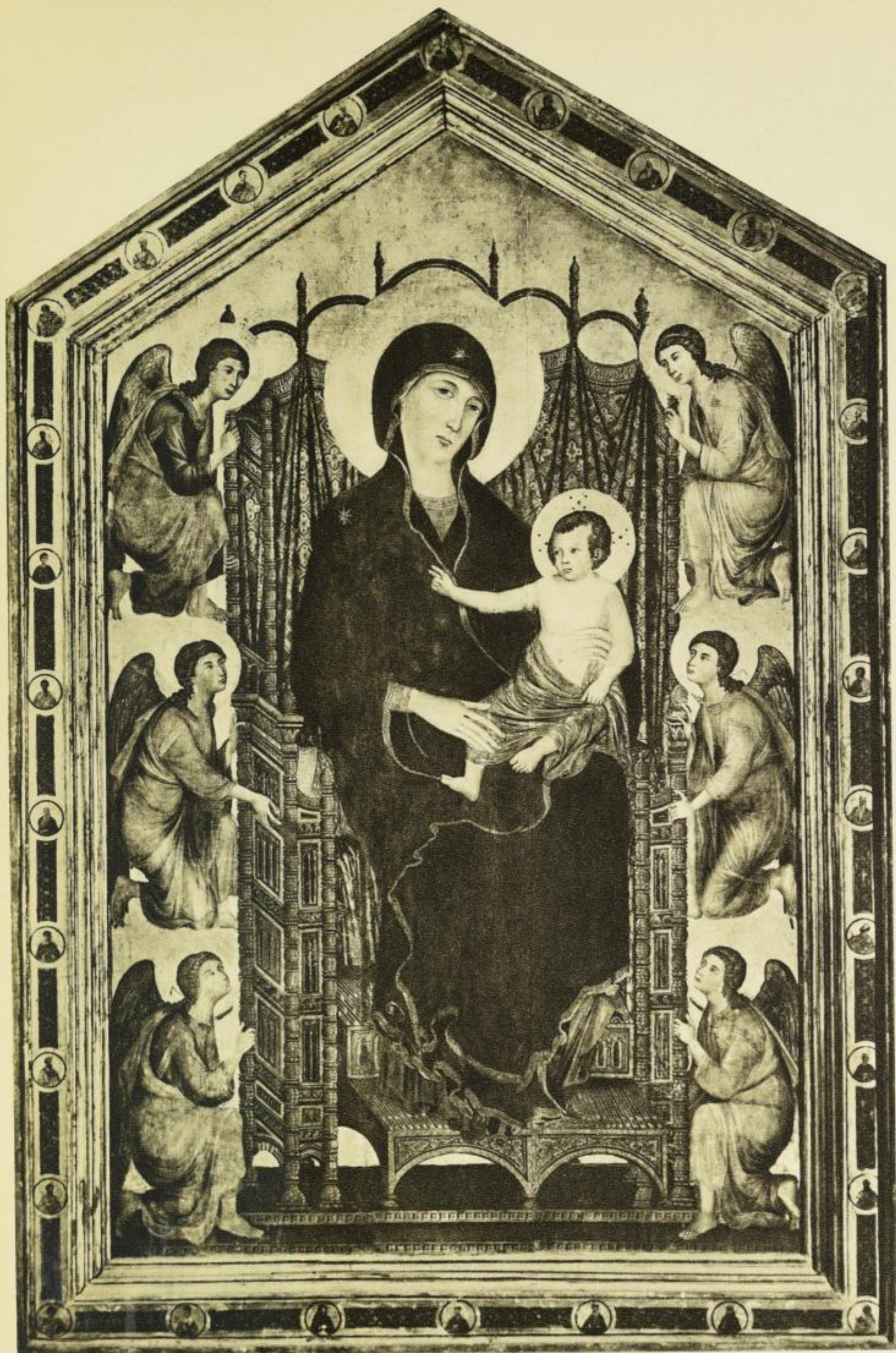
DUCCIO DI BUONIN-
SEGNA

Maria mit dem Kinde auf von Engeln ge-
haltenem Thron, 1285
(Die „Madonna Rucellai“)
Florenz, Santa Maria Novella, Cappella Ru-
cellai

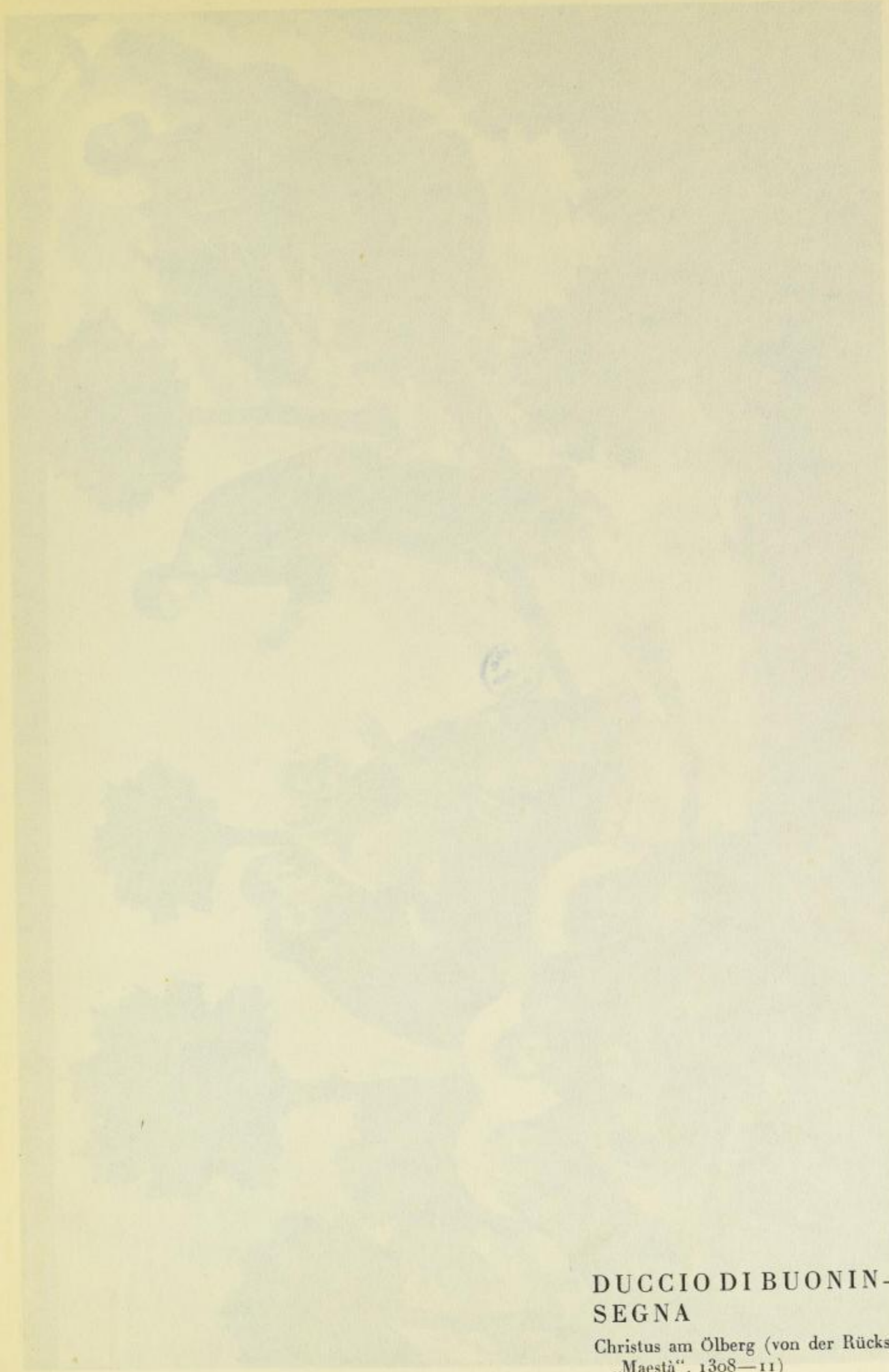
1

BUONINSEGNA
DUCGIO DI

Maria mit dem Kinde auf von Europa ge-
haltenen Thron. 1782
(Die „Madonna Rucellai“)
Florenz, Santa Maria Novella, Capella Ru-
cellai







2

DUCCIO DI BUONIN-
SEGNA

Christus am Ölberg (von der Rückseite der
„Maestà“, 1308—11)
Siena, Opera del Duomo



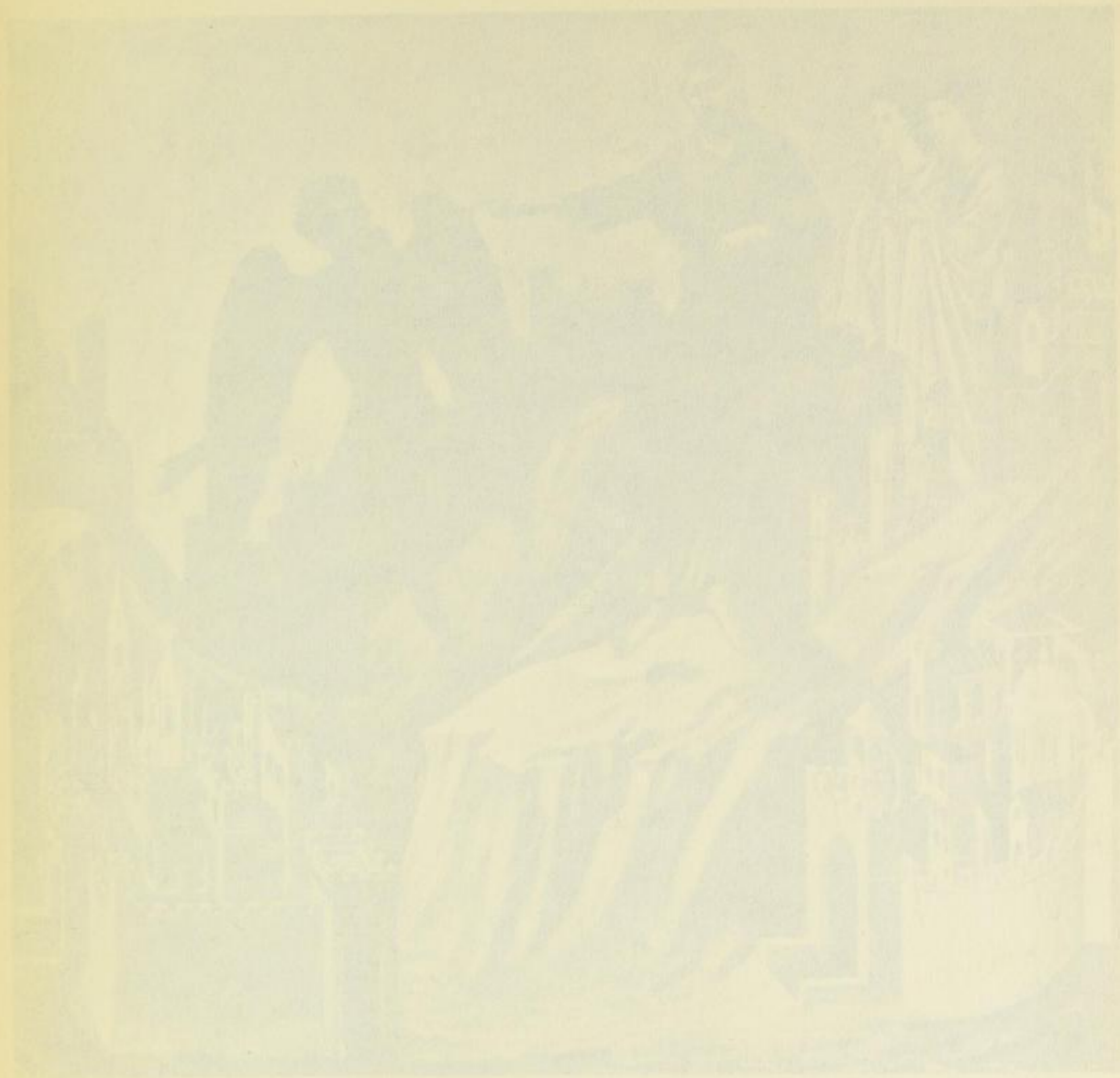
2

BUCCIO DI BUONIN-
SEGNA

Christus von Öberg (von der Hirscheide der
„Hirscheide“, 1700-1710)
Sines, Opere del Duomo







3

DUCCIO DI BUONIN-
SEGNA

Die Versuchung Christi (von der Predella
der „Maestà“, 1308—11)
New York, Sammlung Henry C. Frick



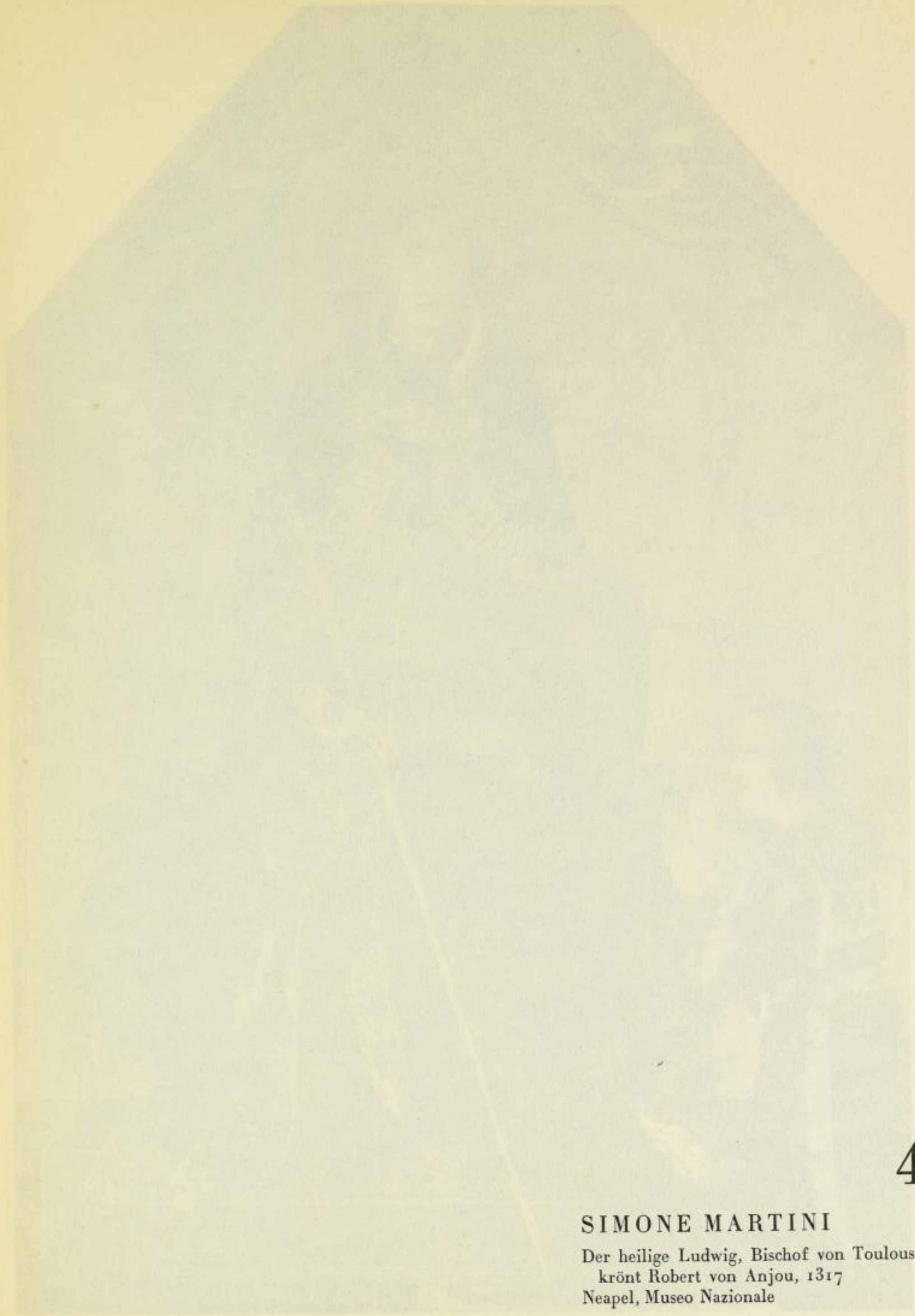
3

BUCCIO DI BUONIN-
SEGNA

Die Vernehmung Christi (von der Passio-
nen des Herrn, 1483-1484)
New York, Sammlung Henry C. Frick







4

SIMONE MARTINI

Der heilige Ludwig, Bischof von Toulouse,
krönt Robert von Anjou, 1317
Neapel, Museo Nazionale



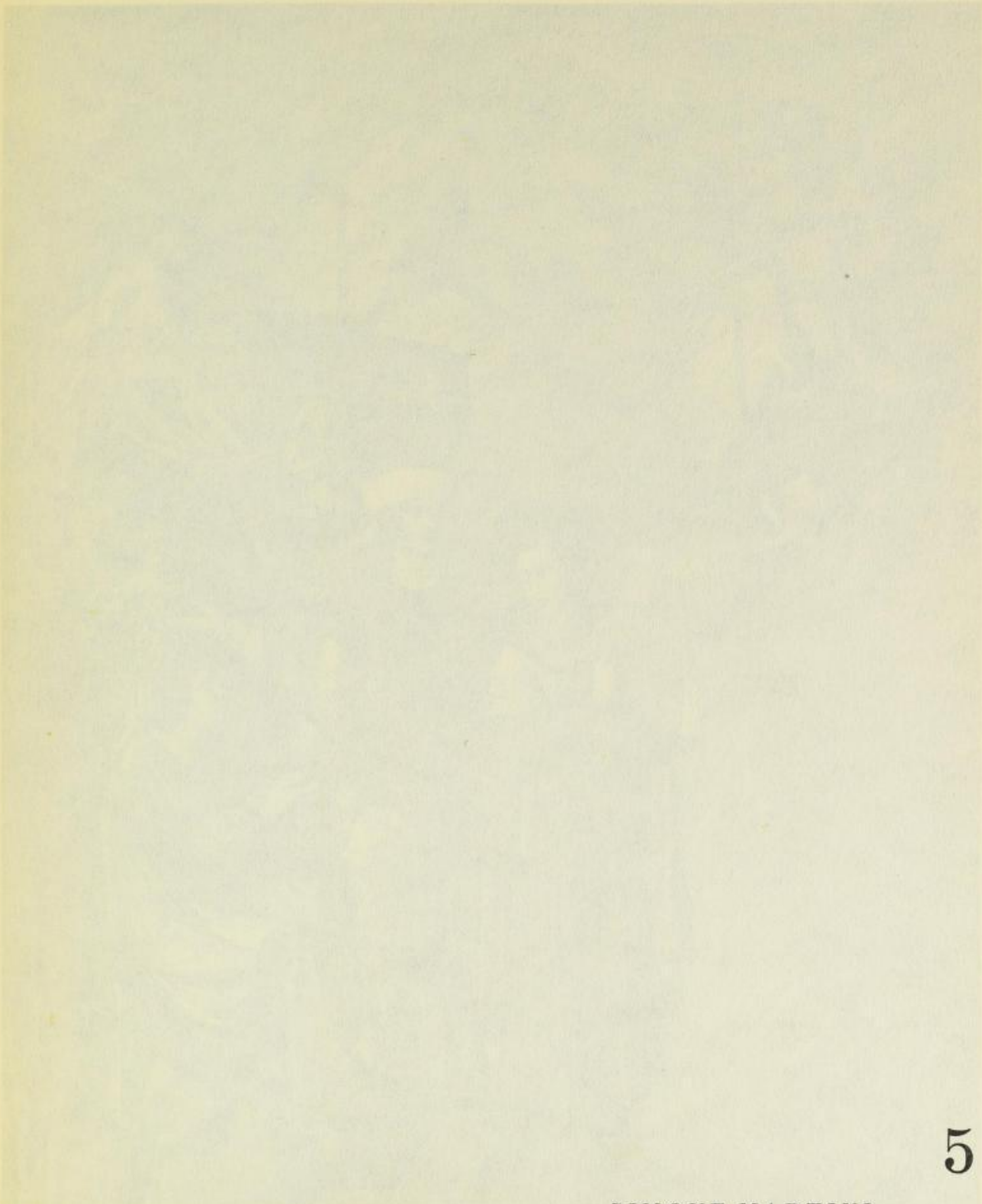
4

SIMONE MARTINI

Der heilige Ludwig, Bischof von Tolouse.
König Robert von Anjou, 1317
König, Heiliger Martin







5

SIMONE MARTINI

Der heilige Martin verläßt den Kriegsdienst
Assisi, San Francesco, Unterkirche, Cappella
di San Martino



19

SIMONE MARTINI

Der heilige Martin verläßt den Krugbesitzer
Aach. San Francisco, Katakische Capelle
di San Martino







6

SIMONE MARTINI und
LIPPO MEMMI

Die Verkündigung Mariae, 1333
Florenz, Uffizi



6

SINOE MARTINI und

LIPPO MEMMI

Die Verfertigung Marasch, 1833

Florenz, 1833





7

PIETRO LORENZETTI

Die Kreuzabnahme Christi
Assisi, San Francesco, Unterkirche

7

PIETRO LORENZETTI

Die Kreuzabnahme Christi
Aussel. San Francisco, Linolschnitt







8

PIETRO LORENZETTI

Die Geburt Mariae, 1342
Siena, Opera del Duomo

8

PIETRO LORENZETTI

Die Geburt Marias, 1312
Sines, Opera del Duomo







9

AMBROGIO LORENZETTI

Das Gute Stadtre Regiment (Ausschnitt), 1338
— 1339

Siena, Palazzo Pubblico, Sala di Nove

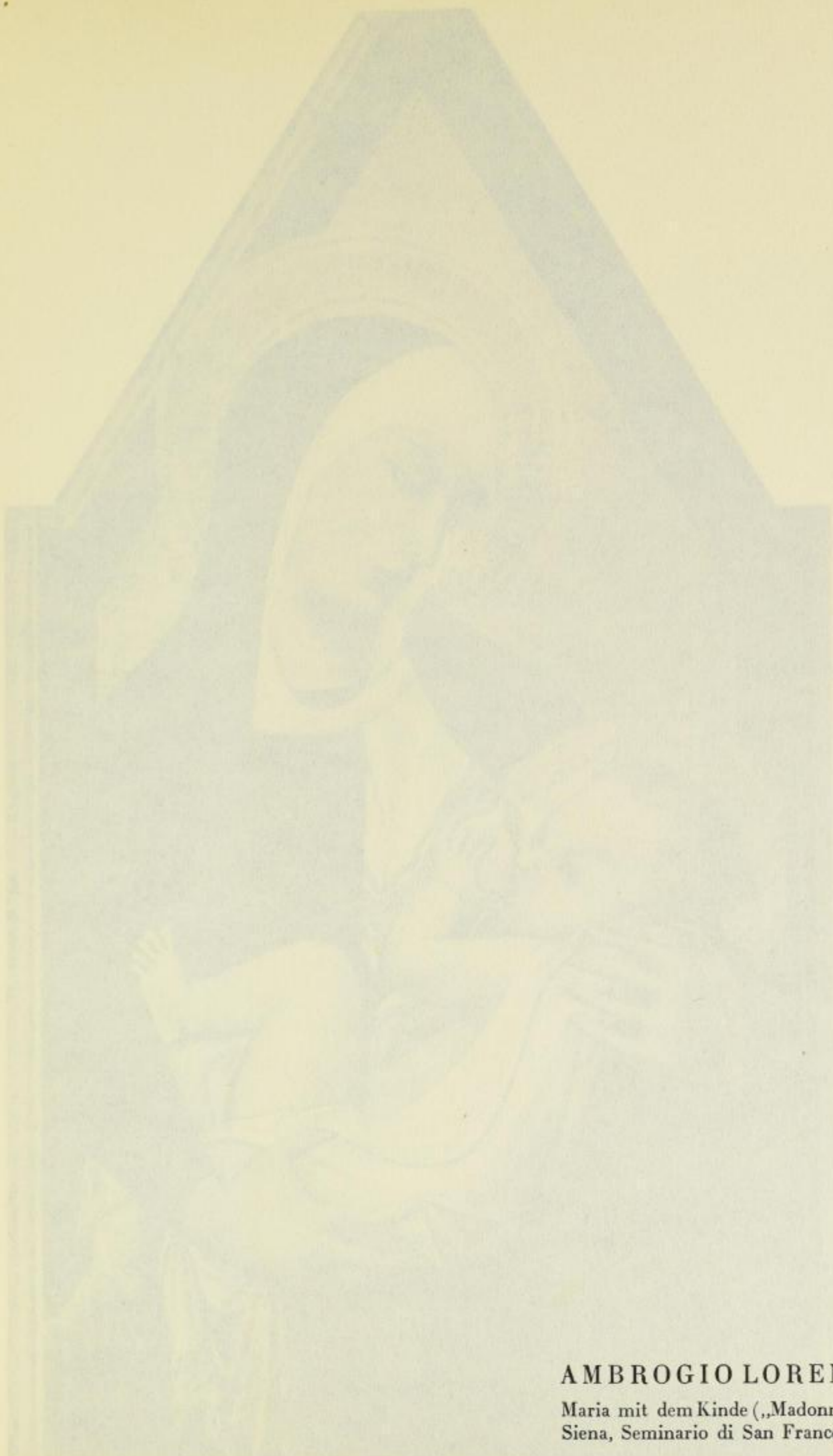


9

AMBROGIO LORENZETTI
Das Gute Stadtratsmann (Ausschnitt), 1338
— 1339
Siena, Palazzo Pubblico, Sala di Nove







10

AMBROGIO LORENZETTI

Maria mit dem Kinde („Madonna del Latte“)
Siena, Seminario di San Francesco, Kapelle

51

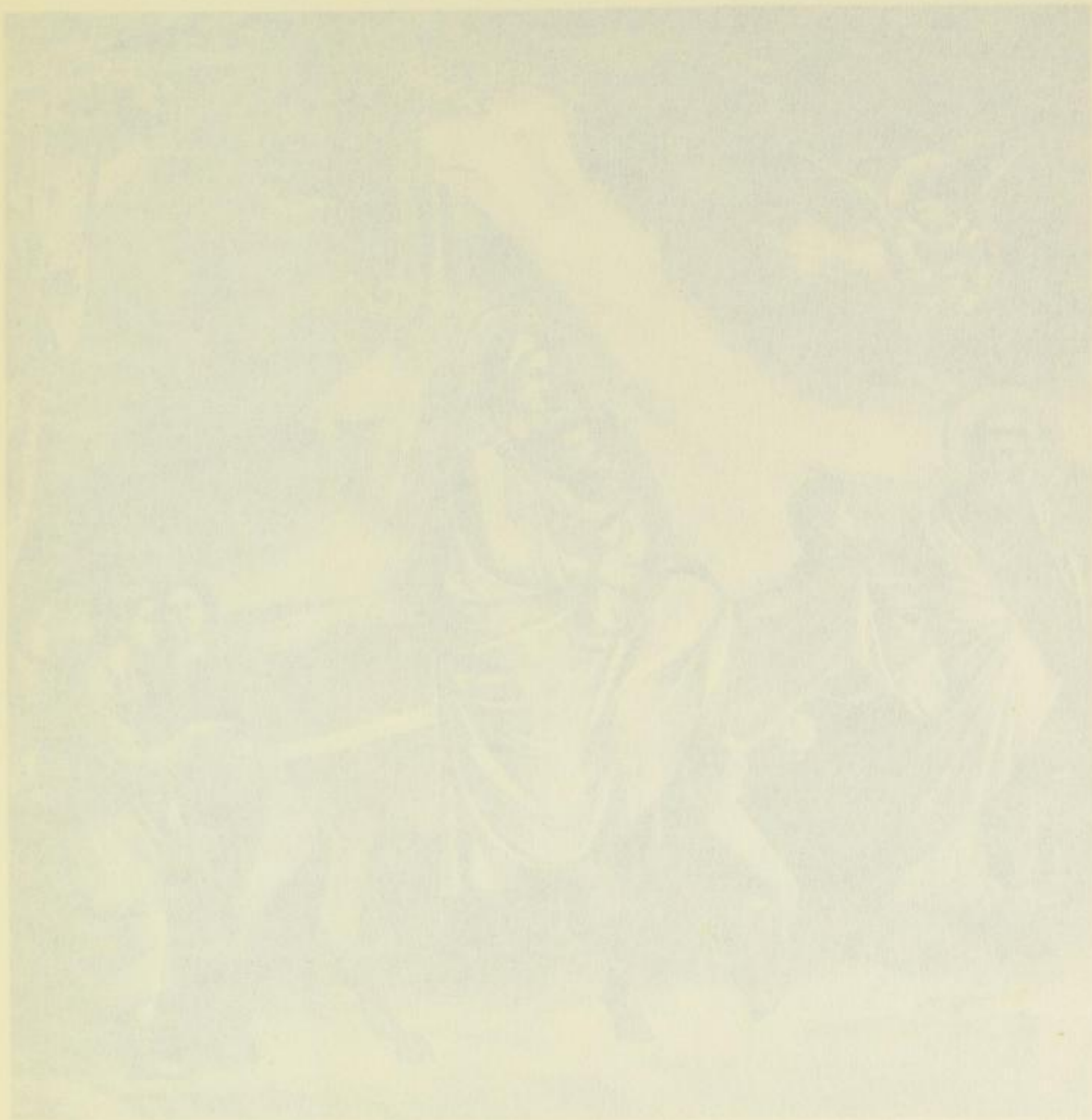
10

AMBROGIO LORENZETTI

Maria mit dem Kinde („Madonna del latte“)
Siena, Seminario di San Francesco, Kapelle







11

GIOTTO DI BONDONE

Die Flucht nach Ägypten, 1303—06
Padua, Cappella dell' Arena



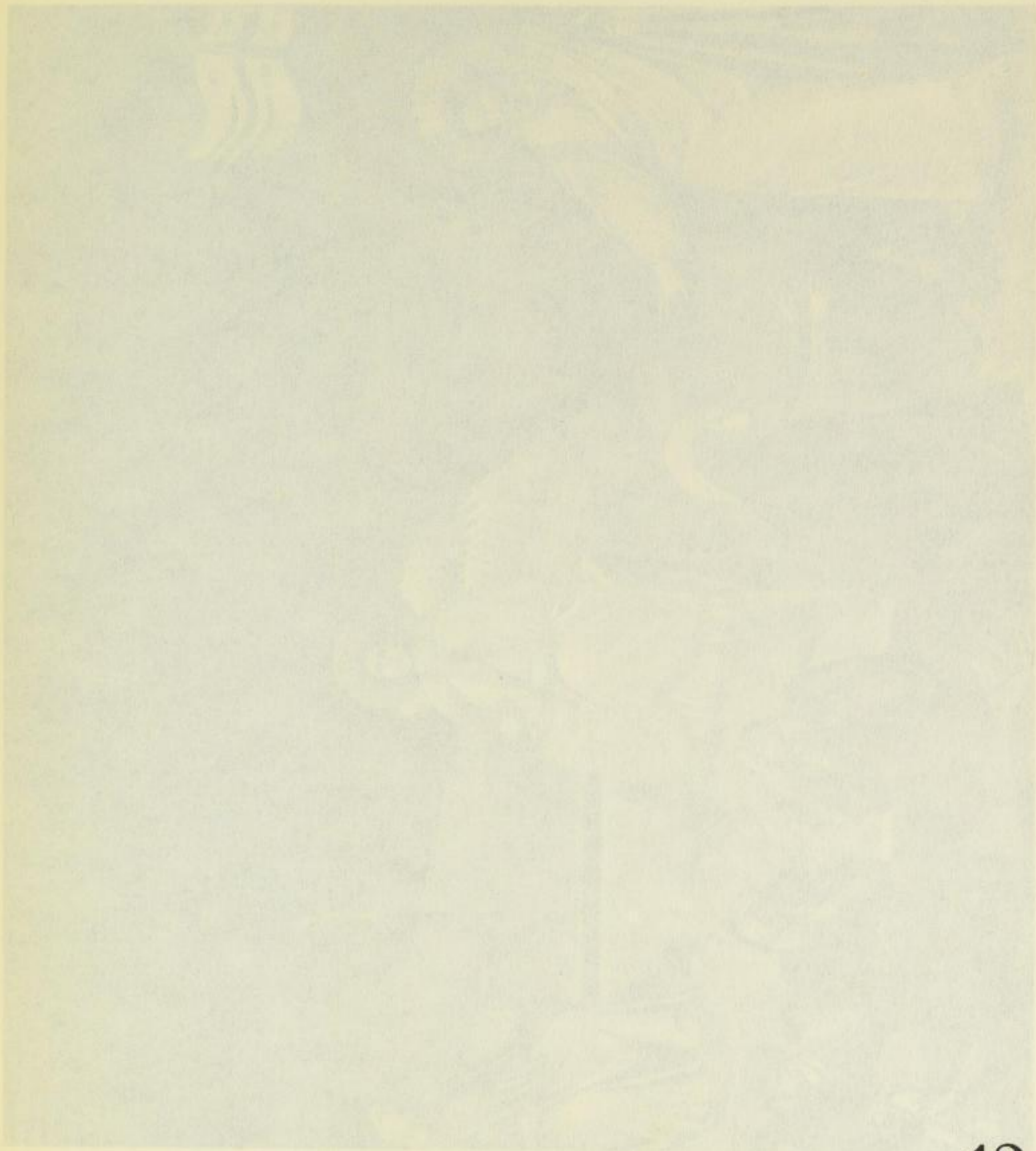
11

GIOTTO DI BONDONE

Die Flucht nach Ägypten, 1302-03
Palais, Capella dell' Arena







12

GIOTTO DI BONDONE

Die Engel am Grabe und Christi Erscheinung vor der Magdalena, 1303—06
Padua, Cappella dell' Arena

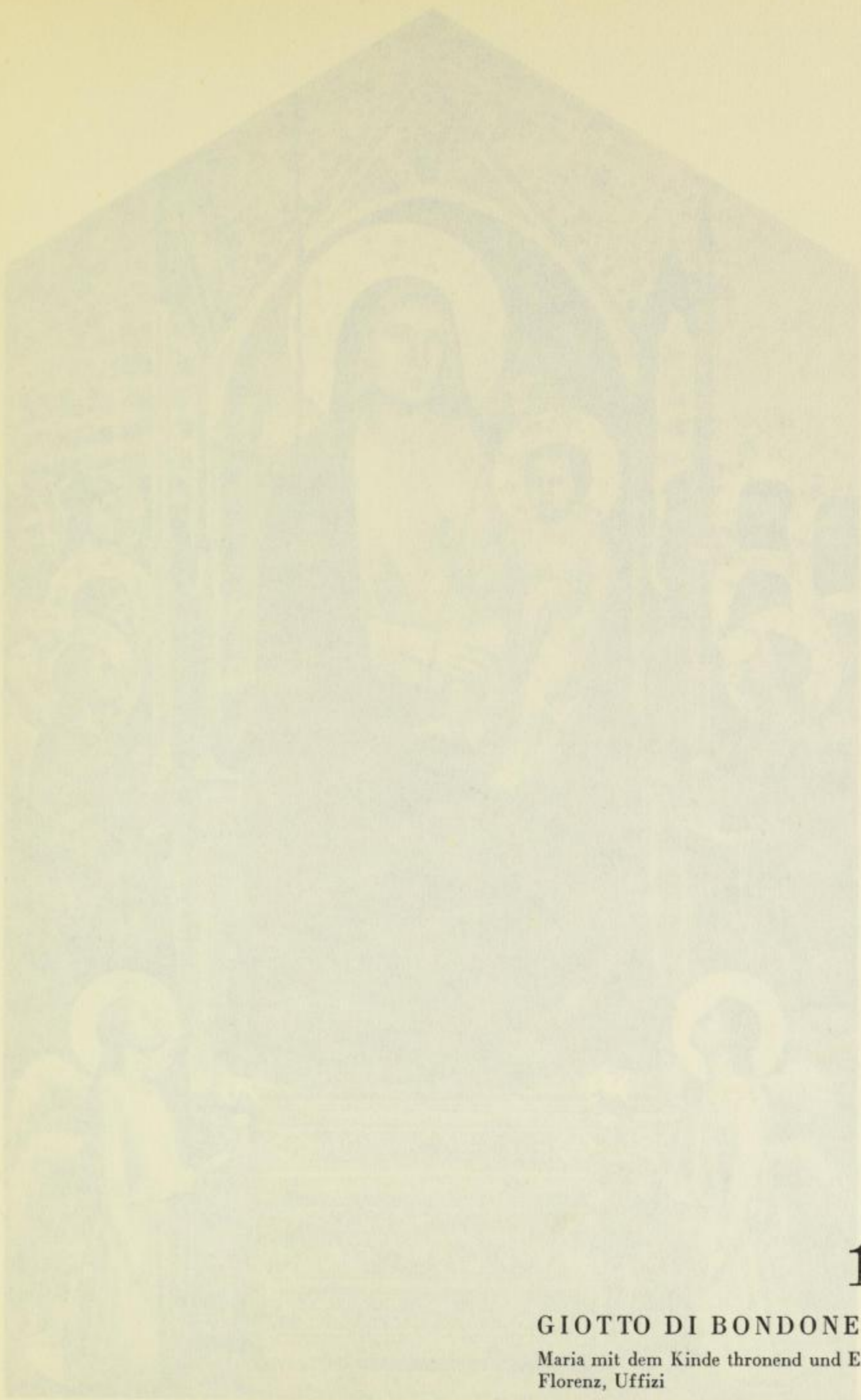
12

GIOTTO DI BONDONE

Die Engel am Grabe und Christi Erweckung vor der Madonna, 1303-05
Padua, Cappella dell'Avanzo







13

GIOTTO DI BONDONE

Maria mit dem Kinde thronend und Engeln
Florenz, Uffizi

13

GIOTTO DI BONDONE

Maria mit dem Kinde thronend und Engel
Florenz, Uffizi







14

GIOTTO DI BONDONE

Der Tod des heiligen Franz von Assisi
Florenz, Santa Croce, Cappella Bardi



11

GIOTTO DI BONDONE
Der Tod des heiligen Franz von Assisi
Florenz, Santa Croce, Capella Bardi







15

MASO DI BANCO, genannt
GIOTTINO

Die Beweinung Christi
Florenz, Uffizi

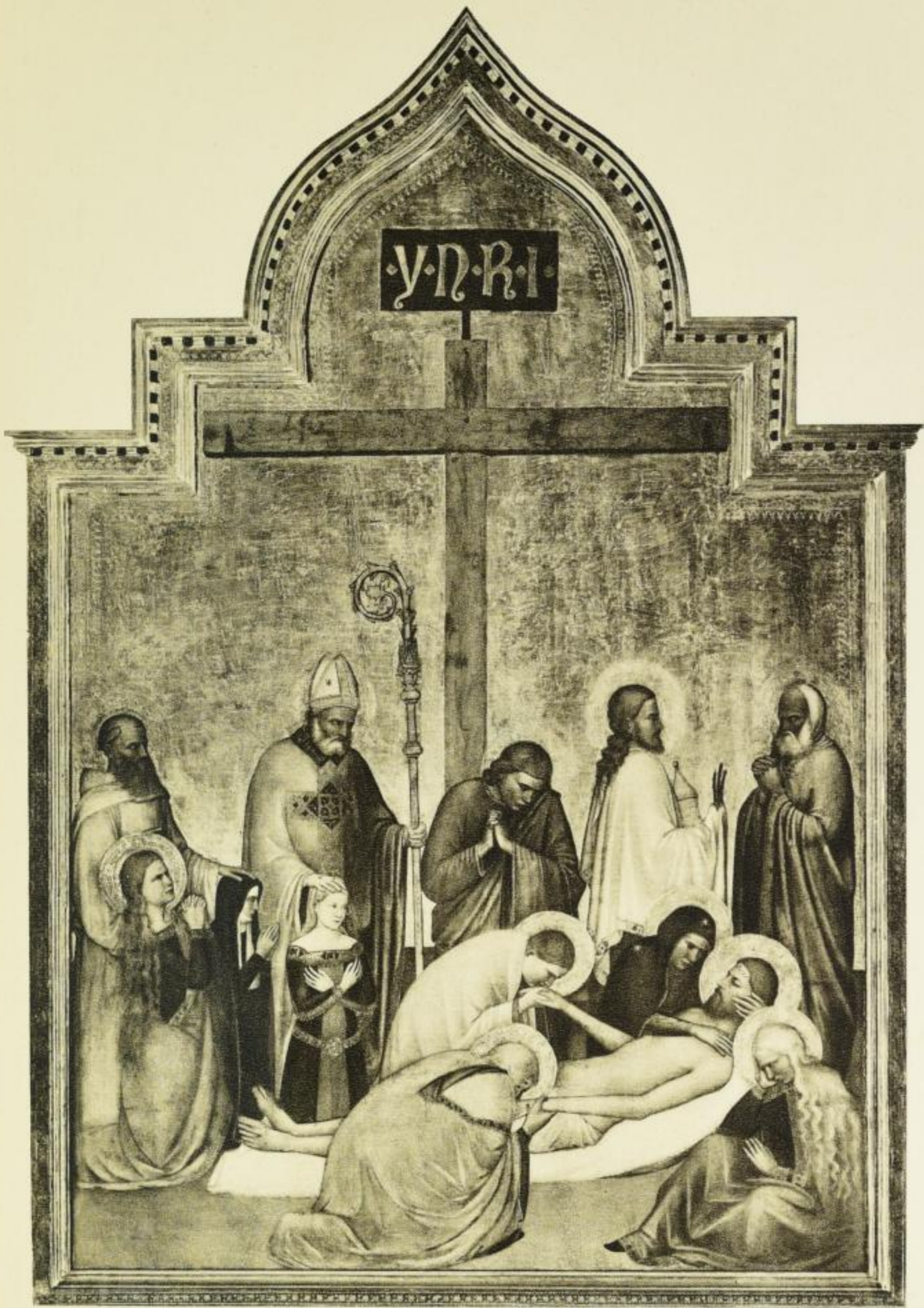


15

MASO DI BANCO, genannt

GIOTTINO

Die Besetzung Christi
Florenz, Uffizi







16

ANDREA DA FIRENZE

Der Triumph der Kirche (Ausschnitt)
Florenz, Kloster von Santa Maria Novella,
Spanische Kapelle



16

ANDREA DA FIRENZE

Der Triumph der Kirche (Auschnitt)
Florenz, Kloster von Santa Maria Novella,
Spanische Kapelle







17

FRANCESCO TRAINI

Der Triumph des Todes (Ausschnitt)
Die Legende der drei Lebenden und der drei
Toten
Pisa, Camposanto



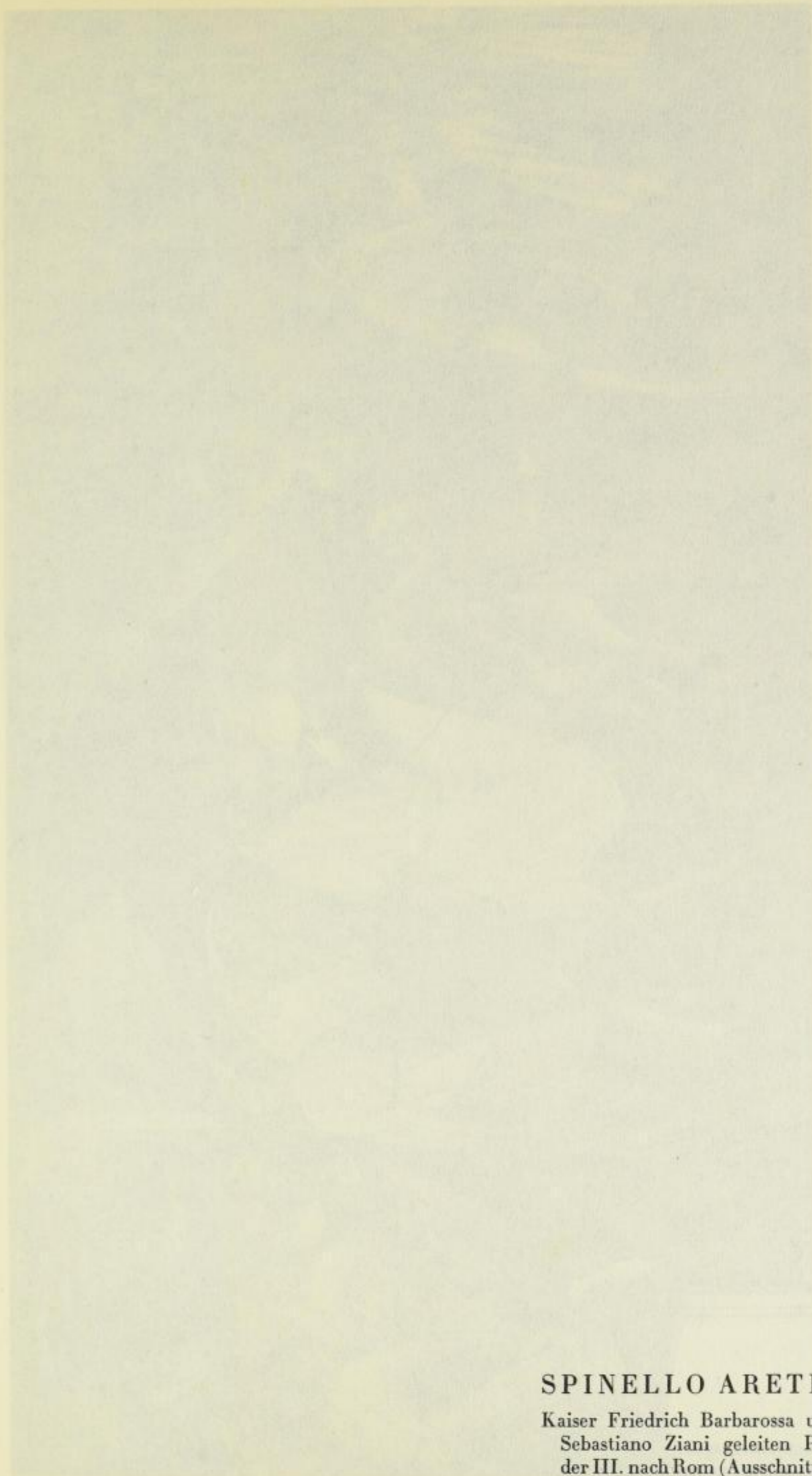
17

FRANCESCO TRAVINI

Der Triumph des Todes (Ausschnitt)
Die Legende der drei Lebenden und der drei
Toten
Pier. Camporanto







18

SPINELLO ARETINO

Kaiser Friedrich Barbarossa und der Doge
Sebastiano Ziani geleiten Papst Alexan-
der III. nach Rom (Ausschnitt), 1408-1410.
Siena, Palazzo Pubblico, Sala di Balia



18

SPINELLO ARETINO

Sebastiano Xiani Keltien Papst Alexan-
der III. nach Rom (Ausschnitt), 1408-1410.
Siena, Palazzo Pubblico, Sala di Balia





TOMMASO DA MODENA

Der selige Fra Giovanni da Schio, 1352
Treviso, Dominikanerkloster San Niccolò,
Kapitelsaal



19

TOMMASO DA MODENA

Der selige Fra Giovanni da Schio, 1552
Triviso, Dominikanerkloster San Nicolò.
Kapitelbuch

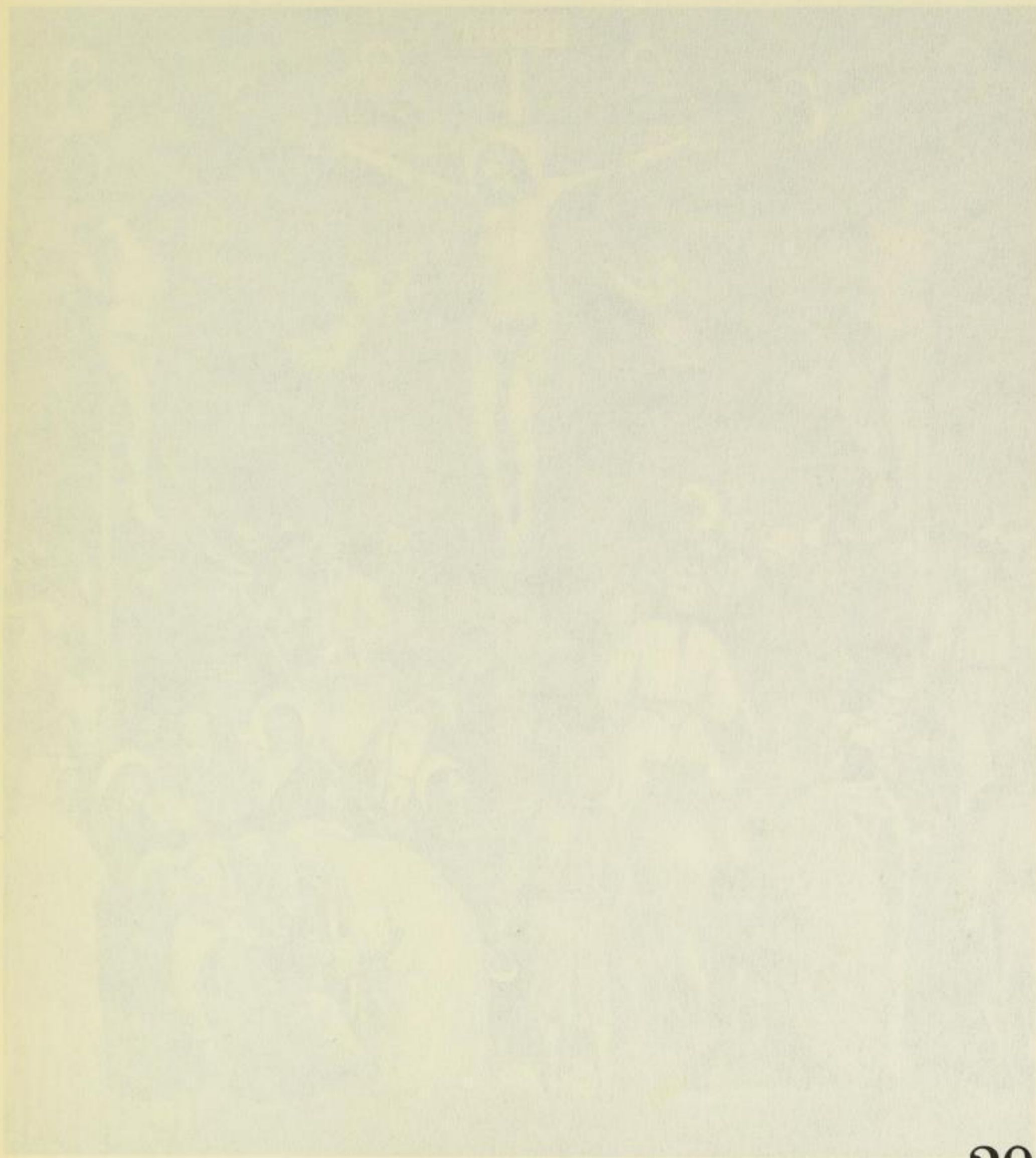
.BTS
FR HIS
DRO
UICEN
TITIS
OYAS
FRM P
DIO. AU
IT VIR
VALDE
RELIGI
OS. ET
MAGN
AIAZ
DELITO.
REUES
TEXOS
LES P
DIOATO
PORE
OS MI
TAMI
RIONA
HOIT.



.BTS
FR ION
DESUK
TIP. OI
DIS FR
POIC.
PULGA
SOIT AT
UI FAND
EXIPES
EXIPES
GROS. I
CITY
ROUS
ZOOOT
OIB EX
PLAIS.
DIOATE
ALU UI
VIRTU
TIBIS
ZOPRE
JULIS

.BTS FR IONNES.





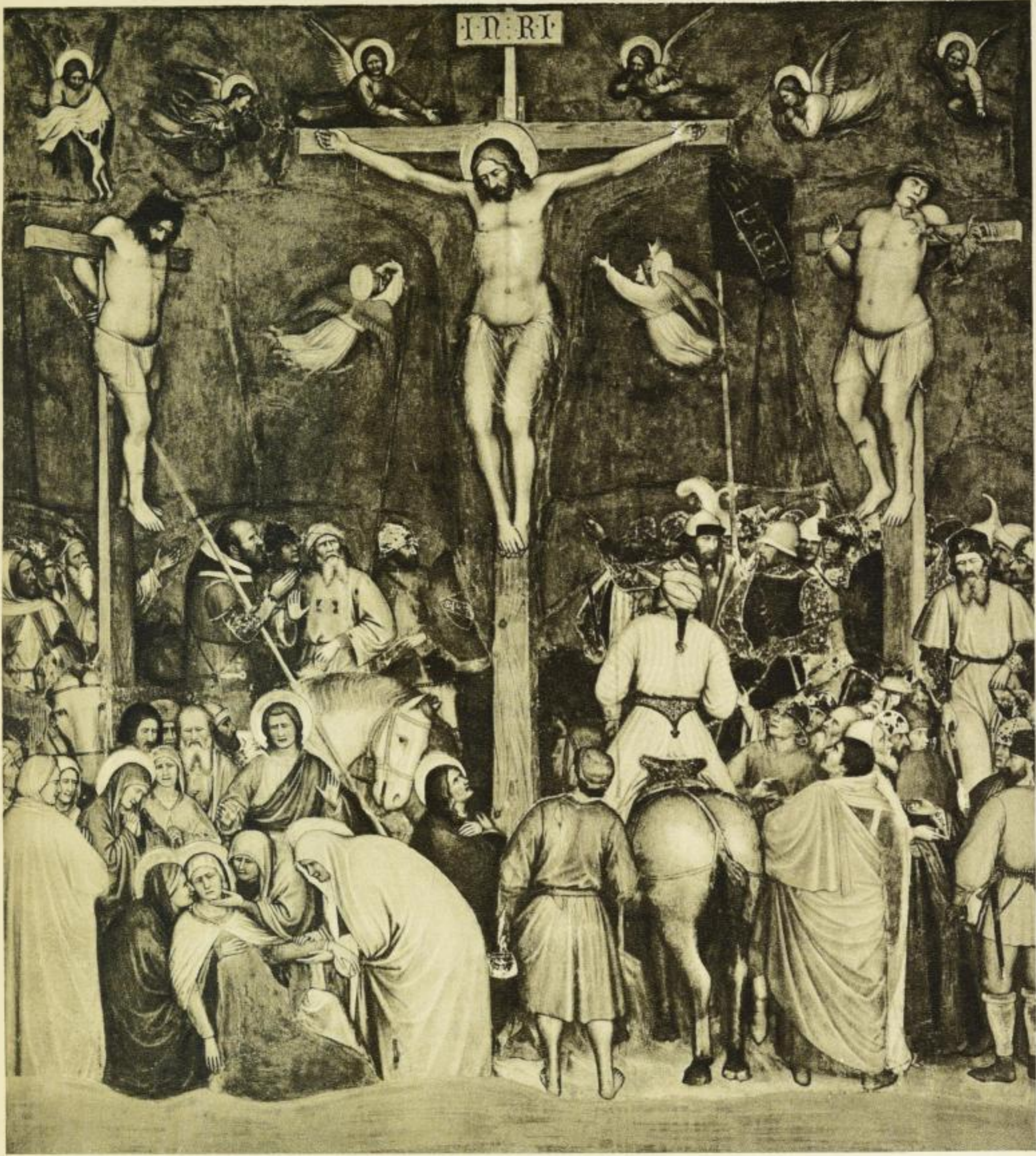
20

ALTICHIERO
Die Kreuzigung Christi
Padua, Cappella di San Giorgio

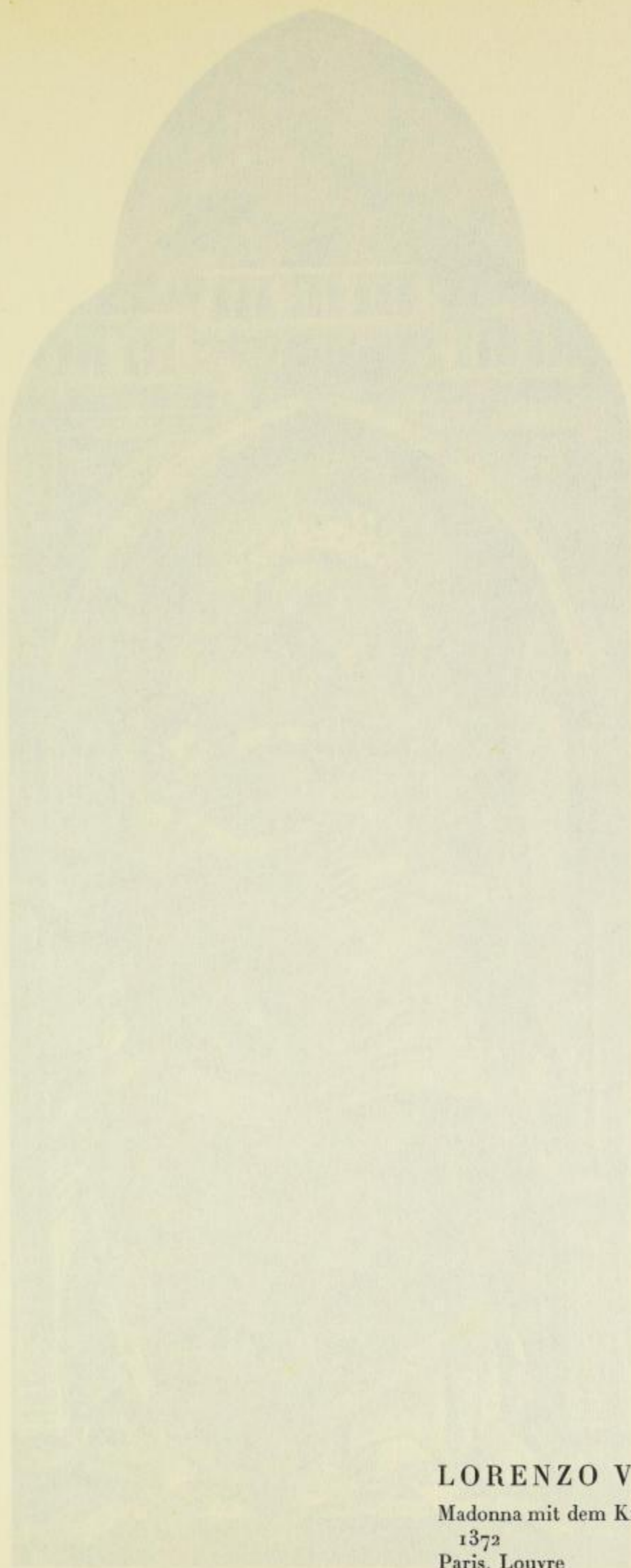


20

ALTISSIMO
Die Kreuzigung Christi
Padua, Cappella di San Giorgio







21

LORENZO VENEZIANO

Madonna mit dem Kinde, eine Rose haltend,

1372

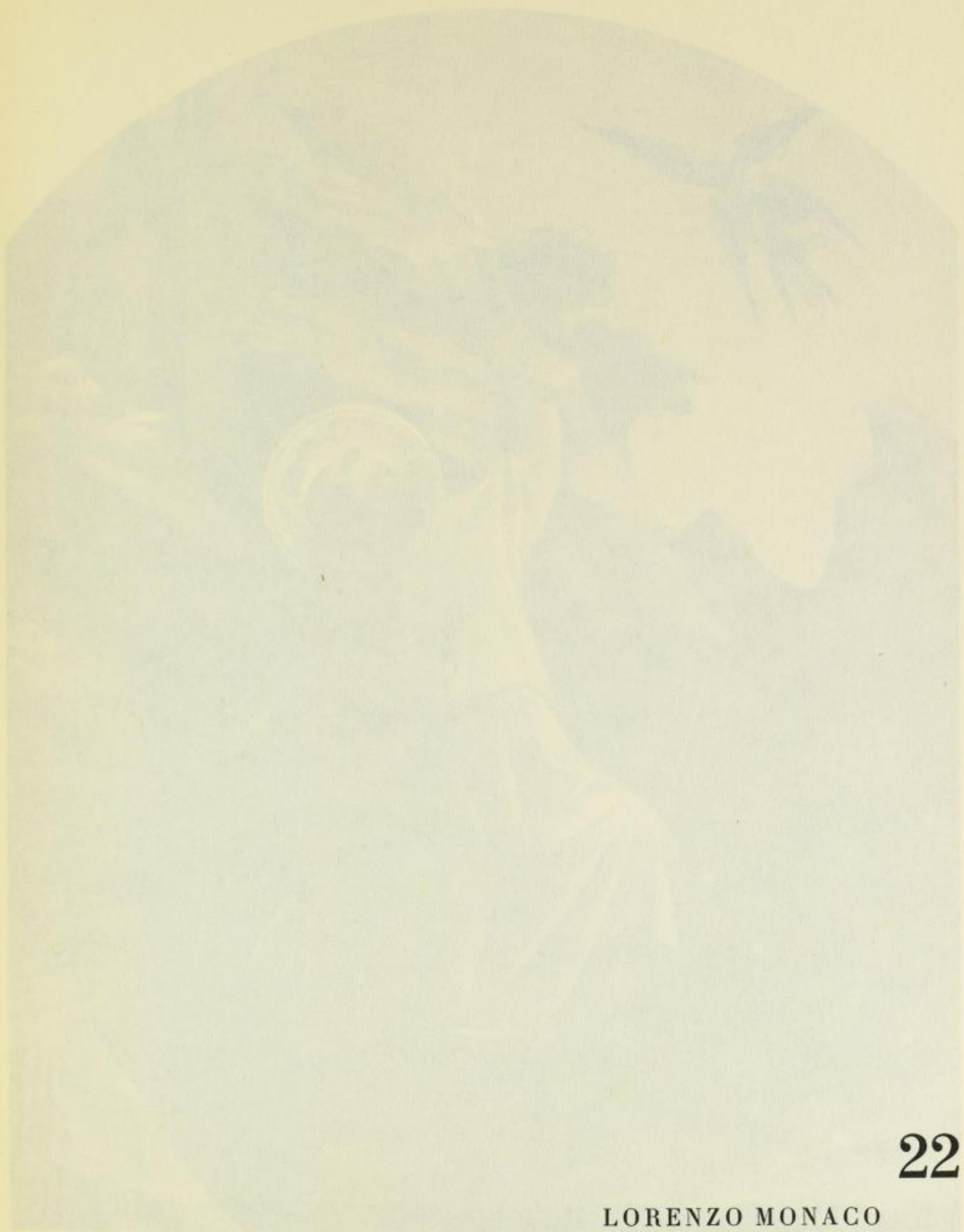
Paris, Louvre

21

LORENZO VENEZIANO
Methode mit dem Kinde, eine Rose zu halten.
1872
Paris, Lammert







22

LORENZO MONACO

Der heilige Franz von Assisi empfängt die
Stigmata
Amsterdam, Sammlung Professor Otto
Lanz (†)



22

LORENZO MONACO

Der heilige Franz von Assisi enthält die
Stigmata
Amsterdam, Sammlung Professor Otto
Lanz (?)







23

FRA ANGELICO DA
FIESOLE

Die Kreuzabnahme Christi
Florenz, Museo di San Marco



23

FRA ANGELICO DA
FIESOLE

Die Kreuzabnahme Christi
Florenz, Museo di San Marco



IN DIESEM ALTARE DER HEILIGEN DREI KÖNIGE
VON DER RECHTEN SEITE
DIE HEILIGEN DREI KÖNIGE
VON DER LINKEN SEITE
DIE HEILIGEN DREI KÖNIGE
VON DER RECHTEN SEITE
DIE HEILIGEN DREI KÖNIGE
VON DER LINKEN SEITE





24

FRA ANGELICO DA
FIESOLE

Die Verkündigung Mariae
Florenz, Kloster San Marco



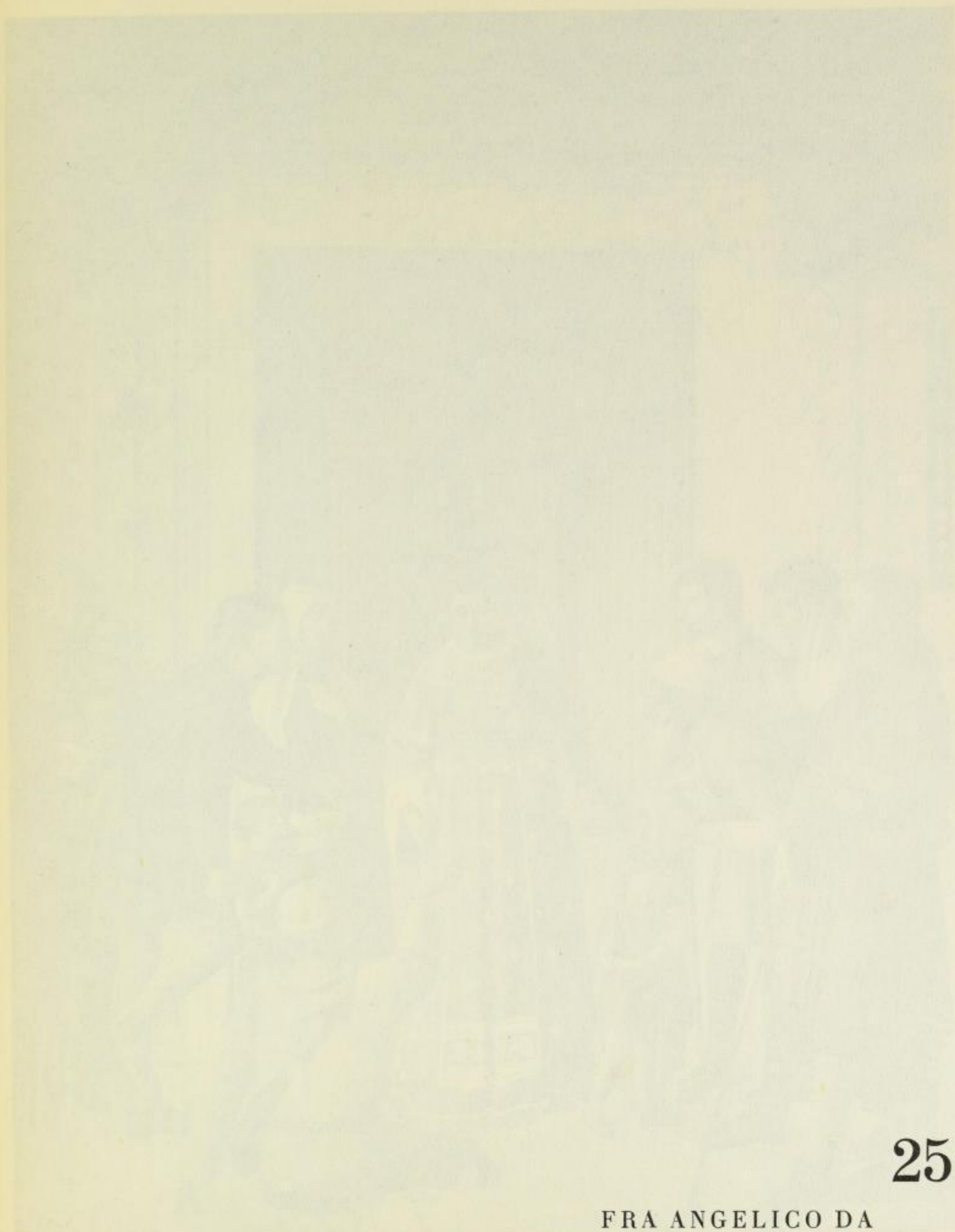
24

FRA ANGELICO DA
PIESOLE

Die Verkündigung Mariae
Florenz, Kloster San Marco







25

FRA ANGELICO DA
FIESOLE

Der heilige Laurentius teilt Almosen aus
Rom, Vatikan, Kapelle Nikolaus' V.



22

FRA ANGELICO DA
FIESOLE

Der heilige Kaminus soll Almonen aus
dem Vatikan, Kapelle Nikolaus V.







26

MASOLINO DA PANICALE

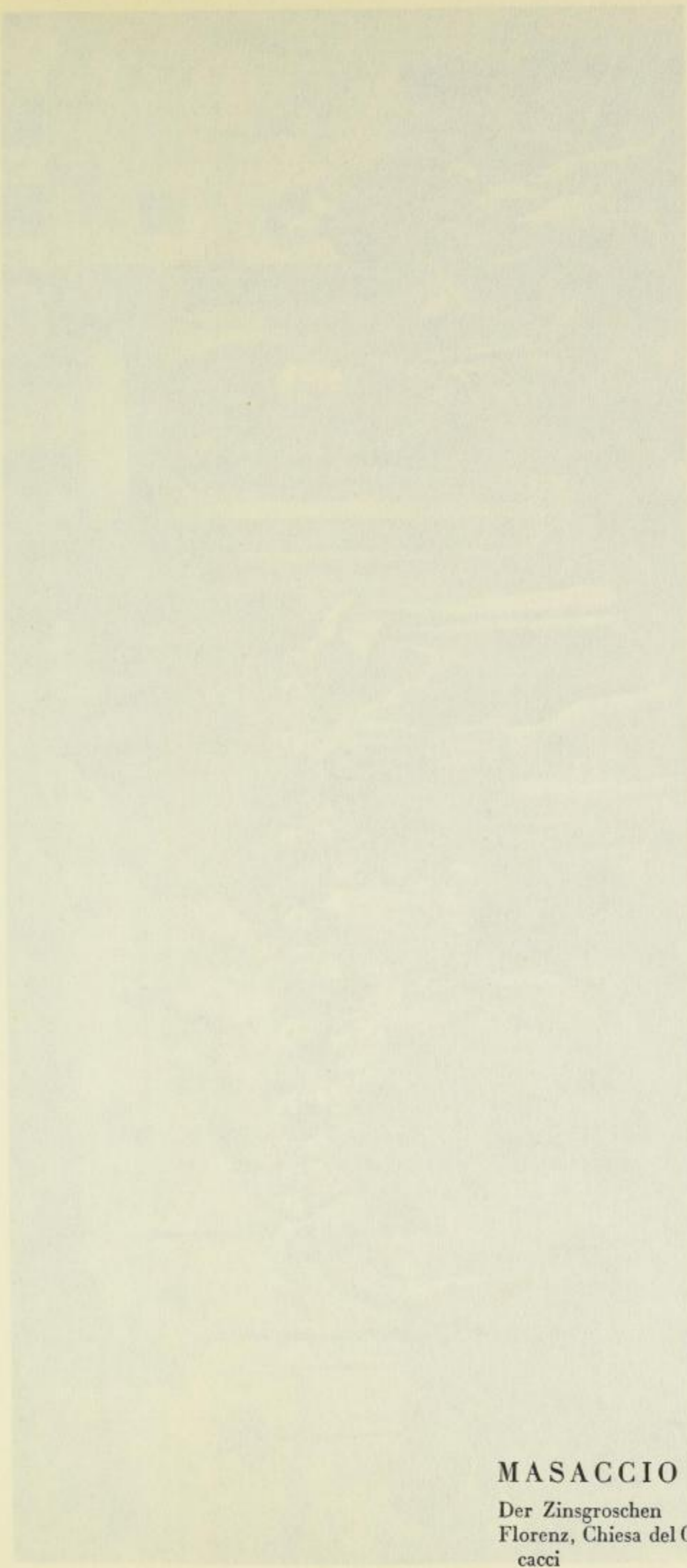
Salome reicht ihrer Mutter das Haupt Jo-
hannes des Täufers (Ausschnitt)
Castiglione d'Olona, Collegiata, Taufkapelle

28

MASOLINO DA PANICALE
Salome reicht ihrer Mutter das Haupt Jo-
hannes des Täubers (Anschauung)
Castiglione d'Olena, Collazata, Tschepelle







27

MASACCIO

Der Zinsgroschen
Florenz, Chiesa del Carmine, Cappella Bran-
cacci



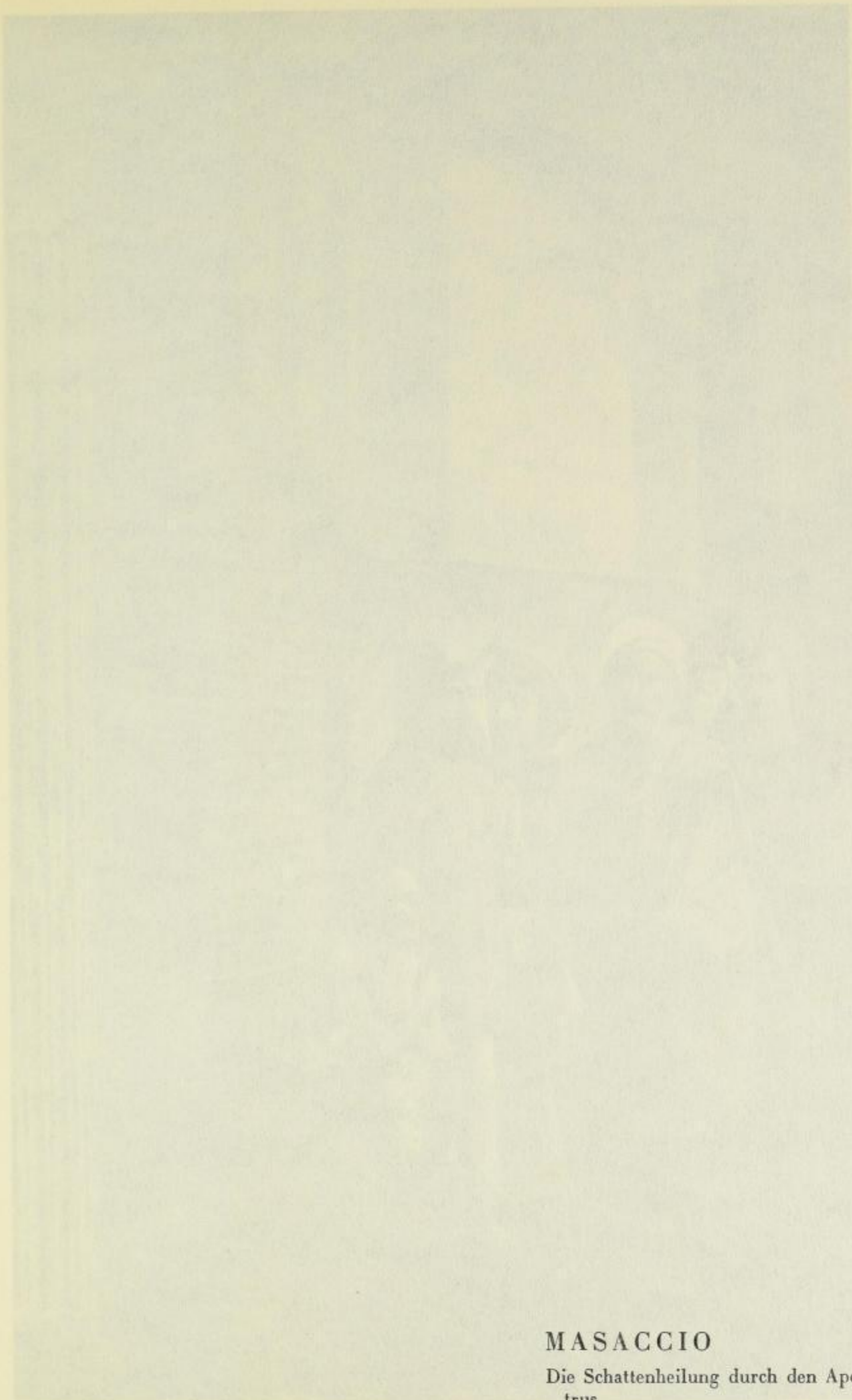
27

MASACCIO

Der Singerschen
Formen, Clitus del Carmine, Capella
1880







28

MASACCIO

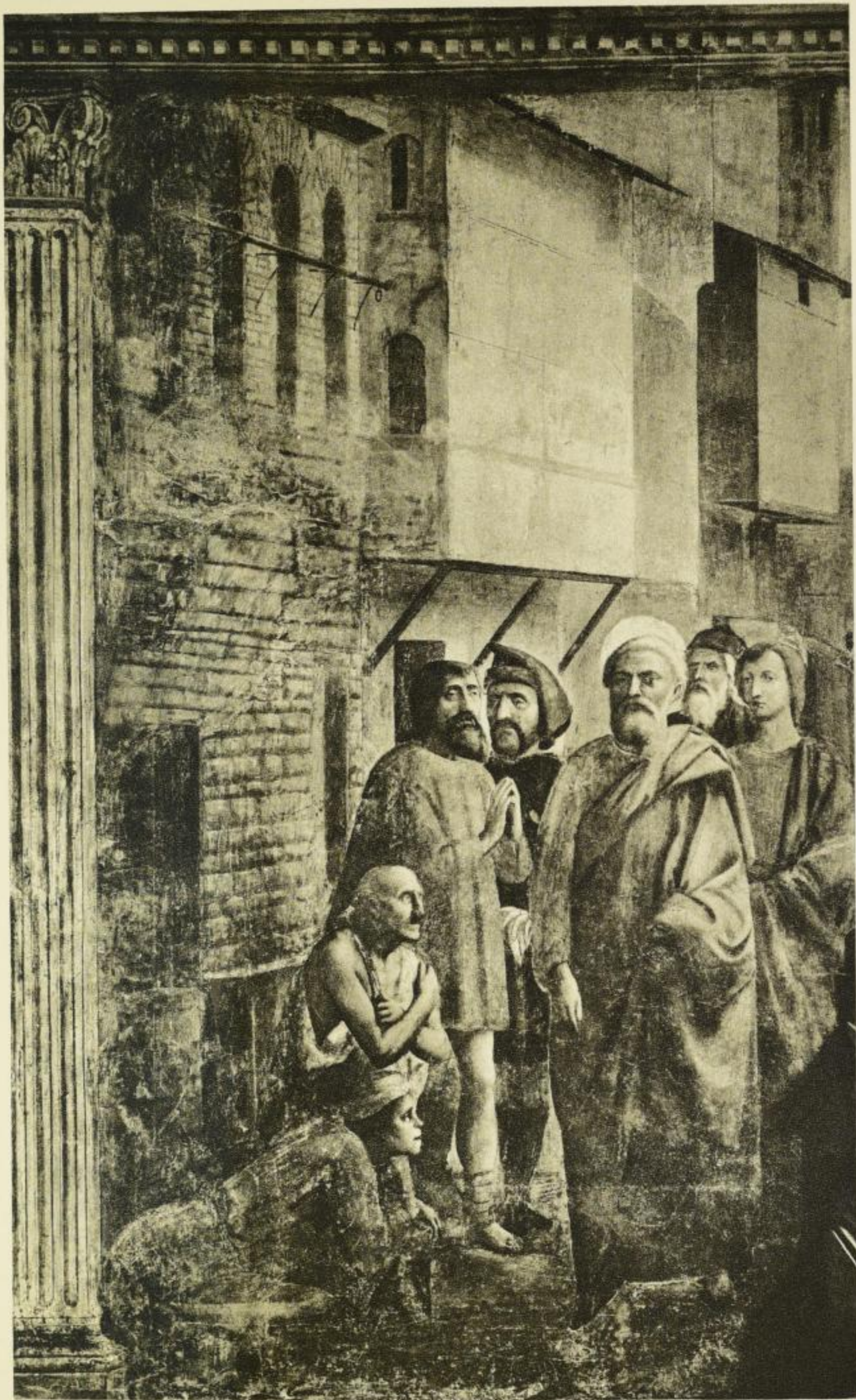
Die Schattenheilung durch den Apostel Petrus
Florenz, Chiesa del Carmine, Cappella Brancacci



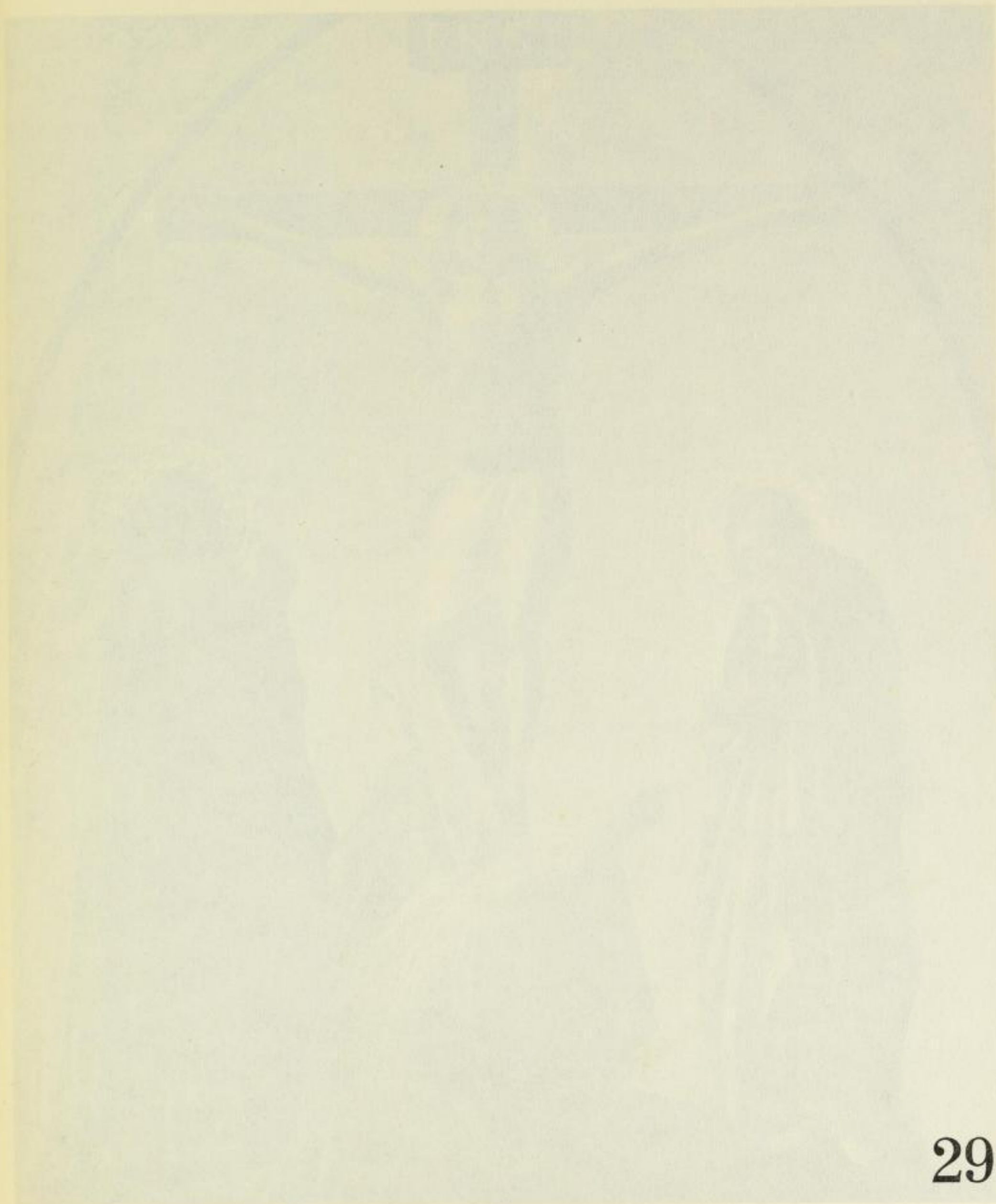
28

MASACCIO

Die Schreibung durch den Apostel Petrus
Rome, Class del Carmine, Capella Braccio







29

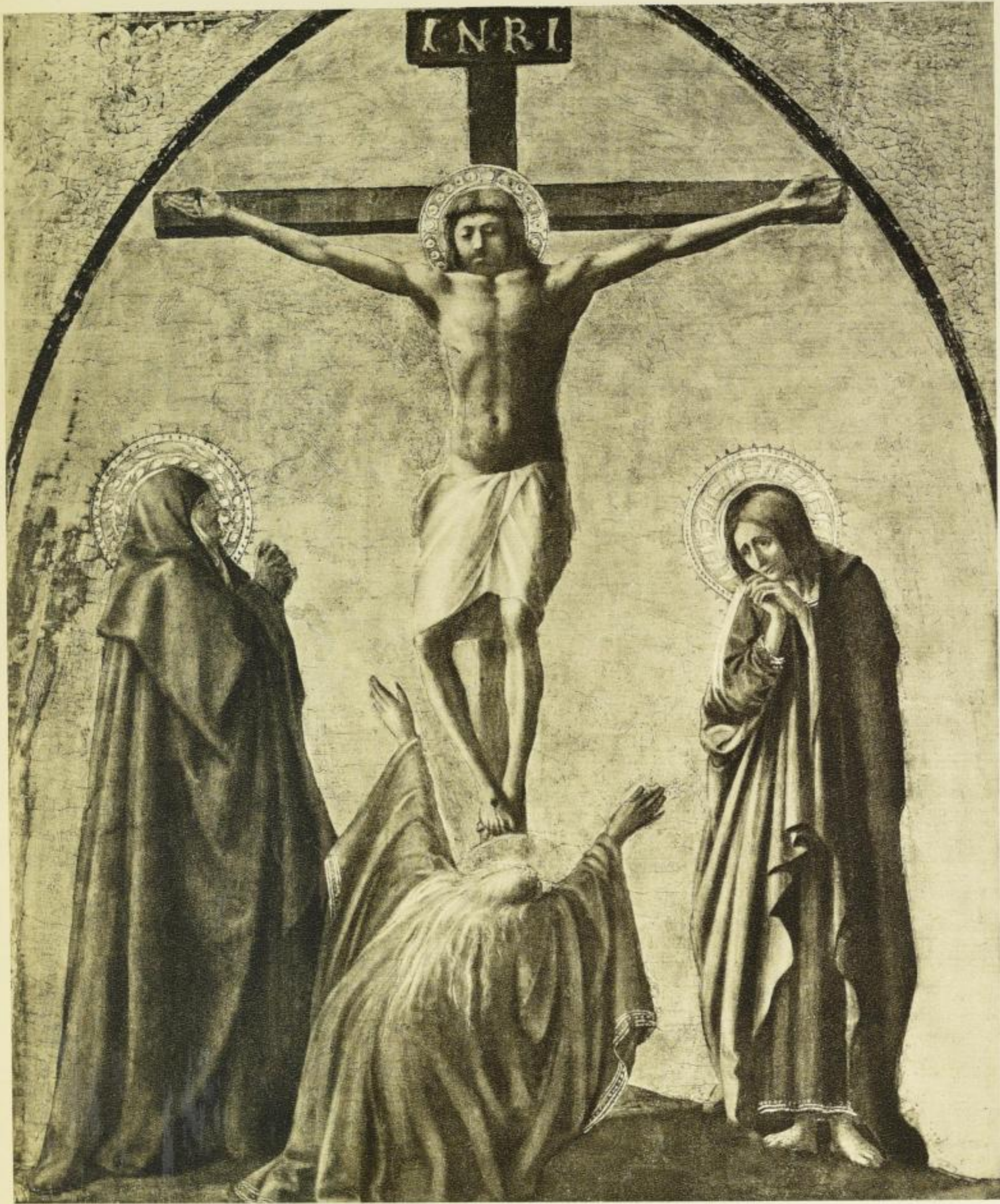
MASACCIO

Die Kreuzigung Christi (Bekrönung des Pi-
saner Altares, 1426)
Neapel, Museo Nazionale

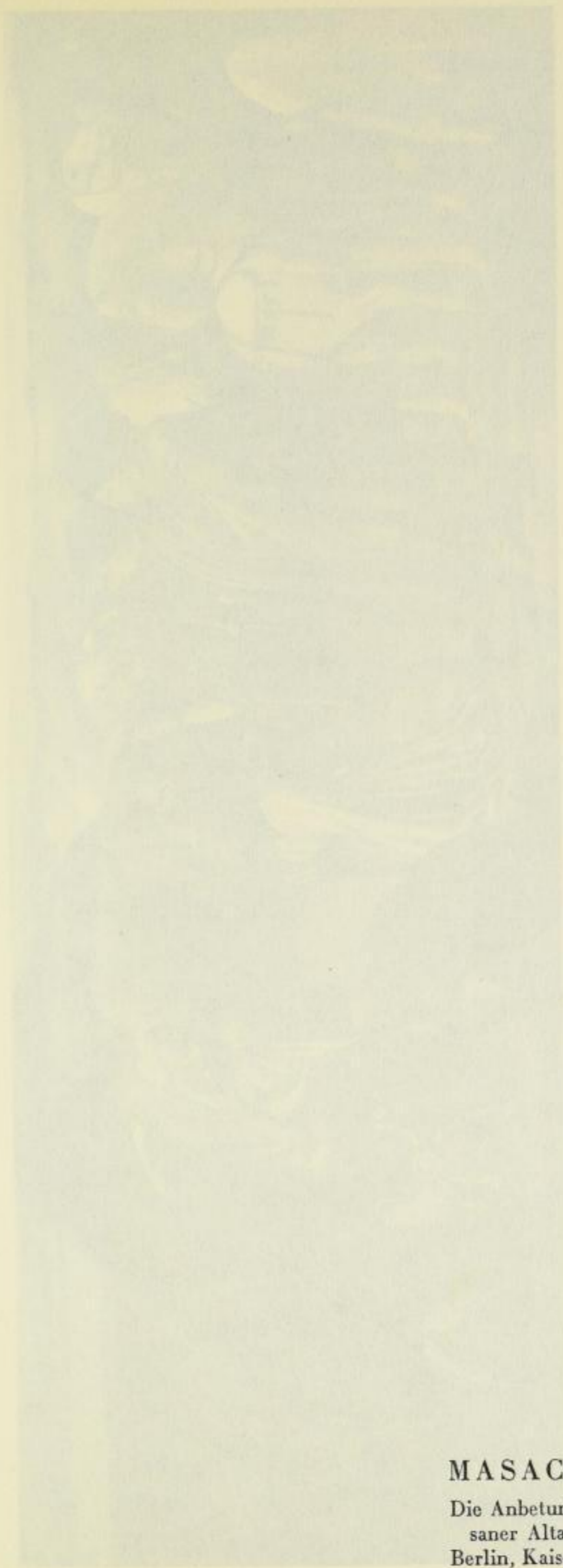
29

MASACCIO

Die Kreuzigung Christi (Bekleidung des F-
samer Altars, 1420)
Neapel, Museo Nazionale







30

MASACCIO

Die Anbetung der Könige (Predella des Pi-
saner Altares, 1426)
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum



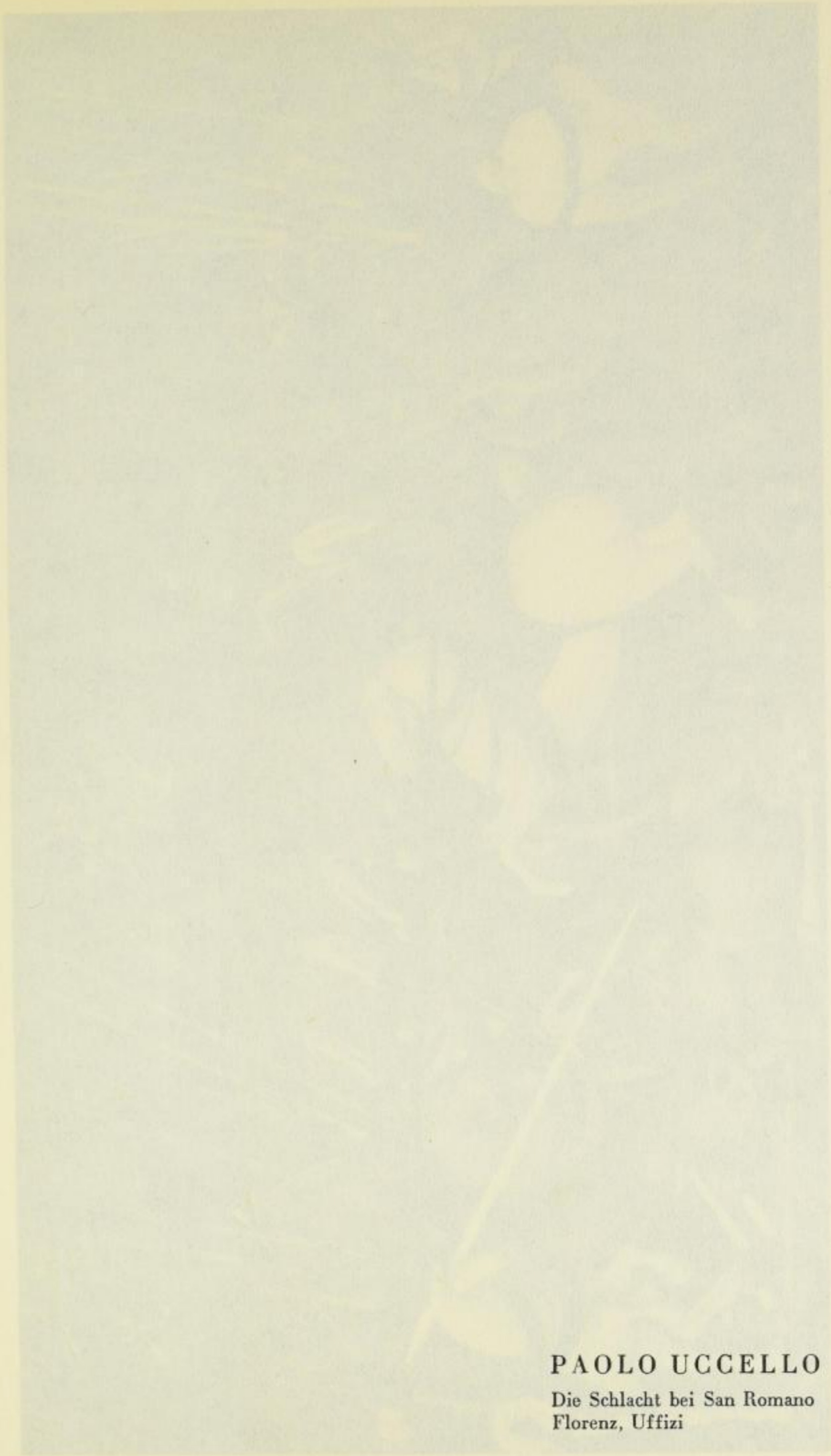
30

MASACCIO

Die Arbeitung der Könige (Friedrich des 1.
von Sizilien, 1195)
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum







PAOLO UCCELLO
Die Schlacht bei San Romano
Florenz, Uffizi

31

31

PAOLO UCCELLO
Die Schlacht bei San Romano
Florenz, 1478







32

DOMENICO VENEZIANO

Maria mit dem Kinde und den Heiligen
Franziskus und Johannes dem Täufer,
Zenobius und Lucia in einer Säulenhalle
Florenz, Uffizi

32

DOMENICO ARNEZIANO

Maria mit dem Kinde und den Heiligen
Franziskus und Johannes dem Täufer,
Nathan und Lucia in einer Landschaft
Florenz, 1551







33

DOMENICO VENEZIANO

Bildnis einer jungen Frau
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum



33

DOMENICO VENEZIANO

Bildnis einer jungen Frau
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum







34

FRA FILIPPO LIPPI

Maria in Anbetung des Christkindes mit dem
Johannesknaben und dem heiligen Bern-
hard
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

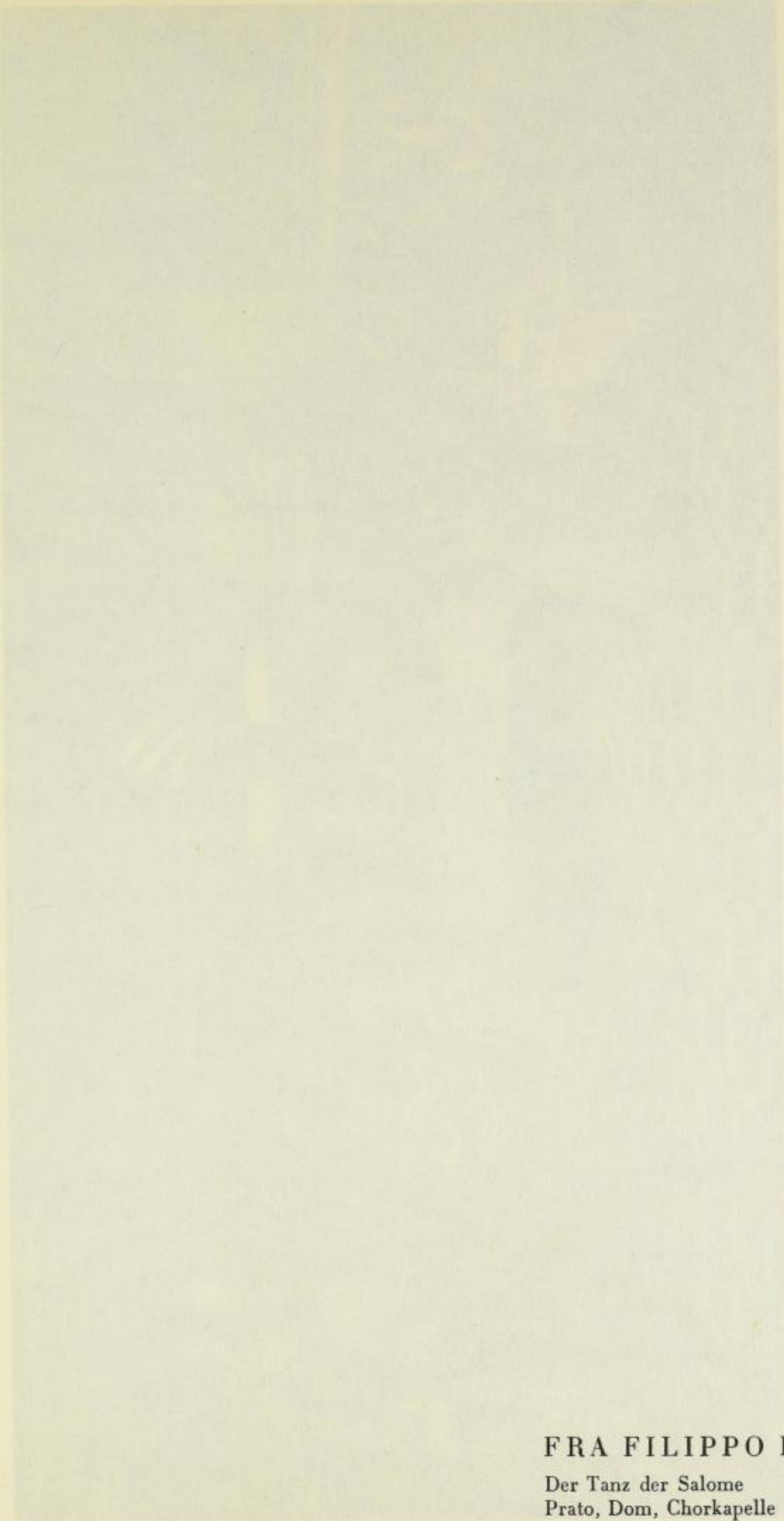
34

FRA FILIPPO LIPPI

Malis in Anbetung des Christkinds mit dem
Johannesknecht und dem heiligen Hiero-
nimus
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum







35

FRA FILIPPO LIPPI

Der Tanz der Salome
Prato, Dom, Chorkapelle



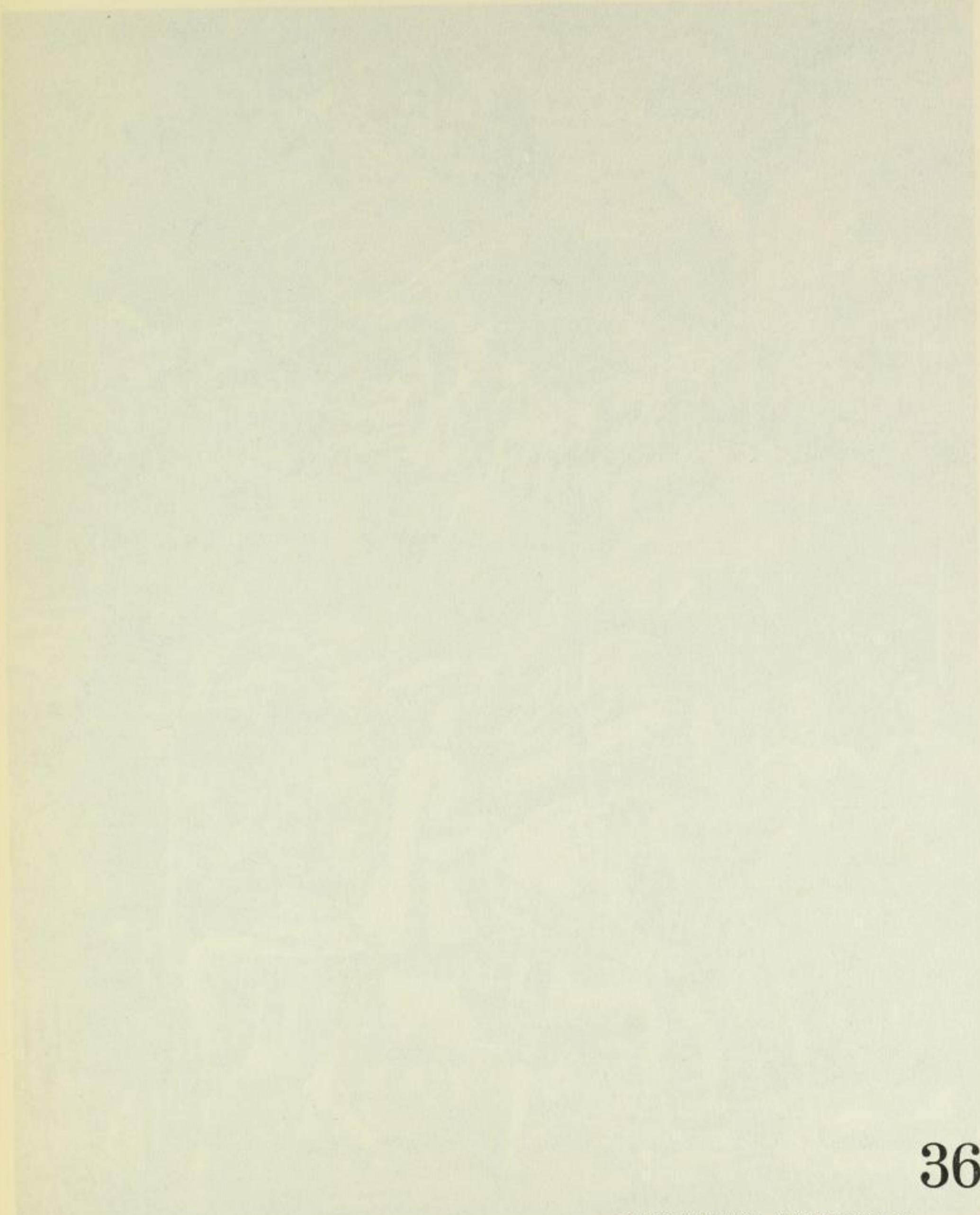
35

FRA FILIPPO LIPPI

Der Turm der Salome
Kath. Dom, Ghrochelle



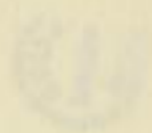




36

BENOZZO GOZZOLI

Die Reise der Heiligen Drei Könige nach
Bethlehem (Ausschnitt), 1459
Florenz, Palazzo Medici (heute Riccardi)



36

BENOZZO GOZZOLI

Die Heim der Heiligen Drei Könige nach
Benvenuto Cellini (Anschmitt), 1899
Florenz, Palazzo Medici (heute Palazzo)







37

ANDREA DEL CASTAGNO

Das Abendmahl Christi
Florenz, Museo di Sant' Apollonia (ehemals
Klosterrefektorium)



37

ANDREA DEL CASTAGNO

Das Abendmahl Christi
Florenz, Museo di Sant. Apollonia (ehemals
Hofbibliothek)





38

ANDREA DEL CASTAGNO

Bildnis eines Florentiners

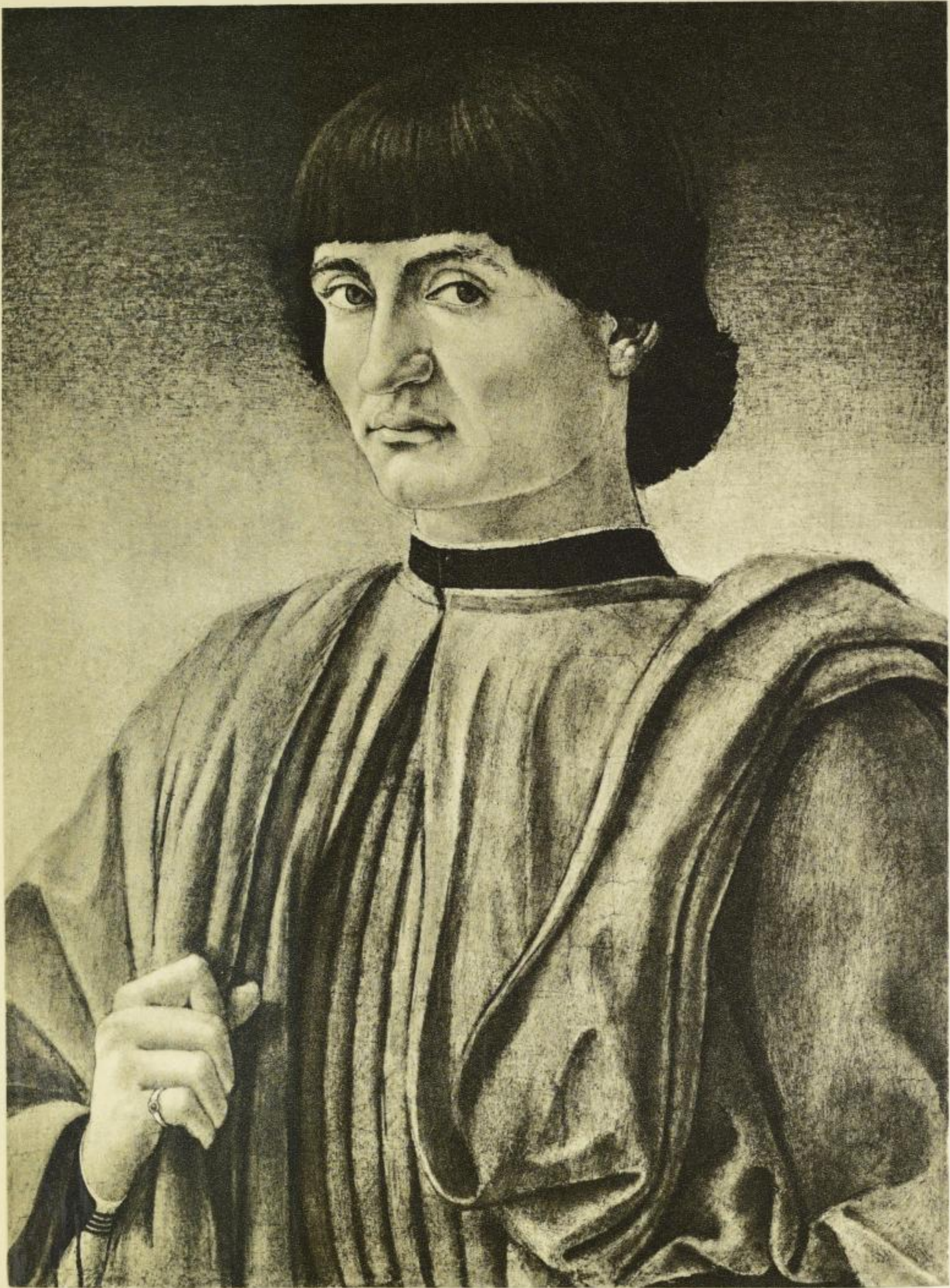
New York, John Pierpont Morgan Library



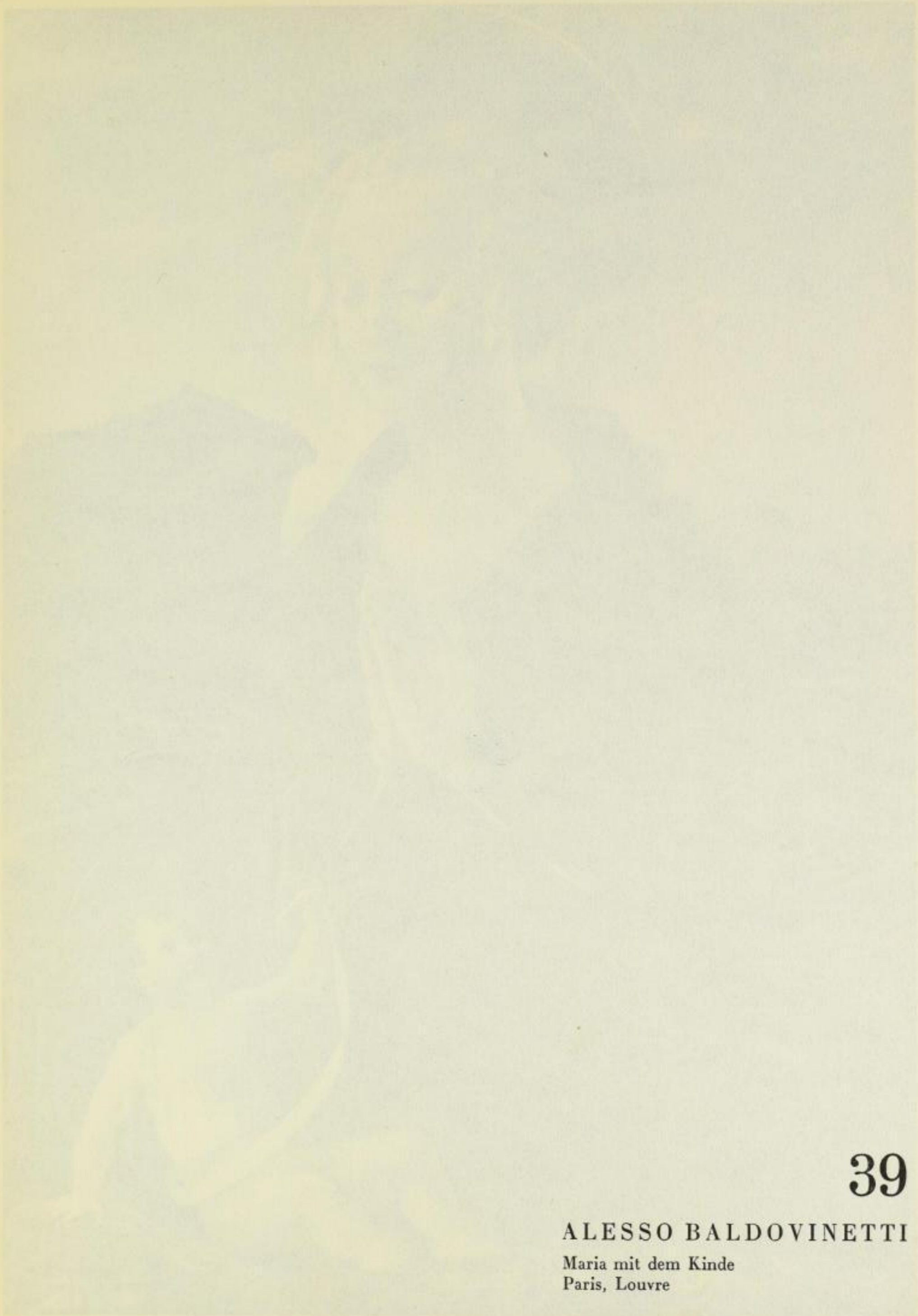
38

ANDREA DEL CASTAGNO

Bildnis eines Florentiners
New York, John Pierpont Morgan Library







39

ALESSO BALDOVINETTI

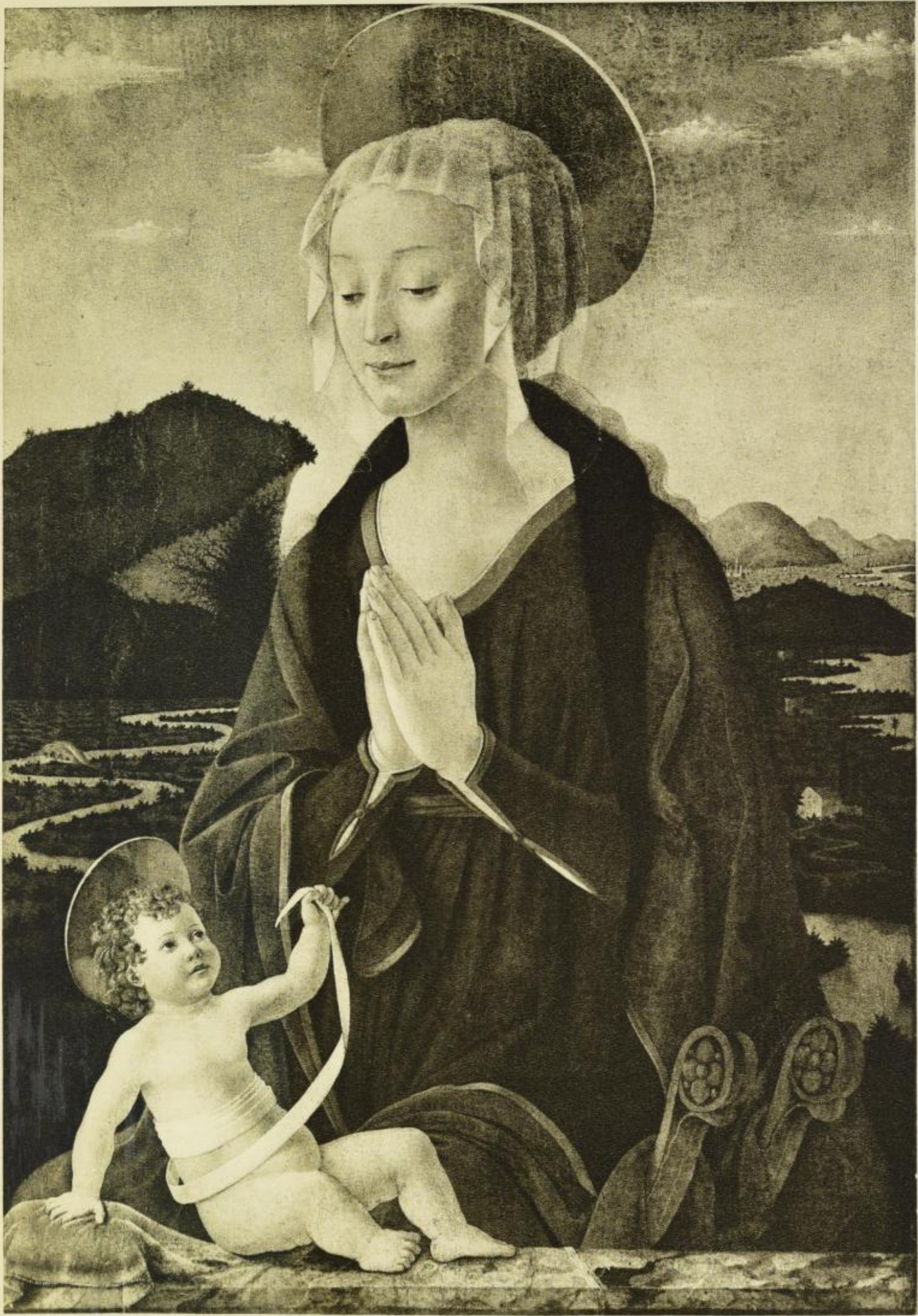
Maria mit dem Kinde
Paris, Louvre



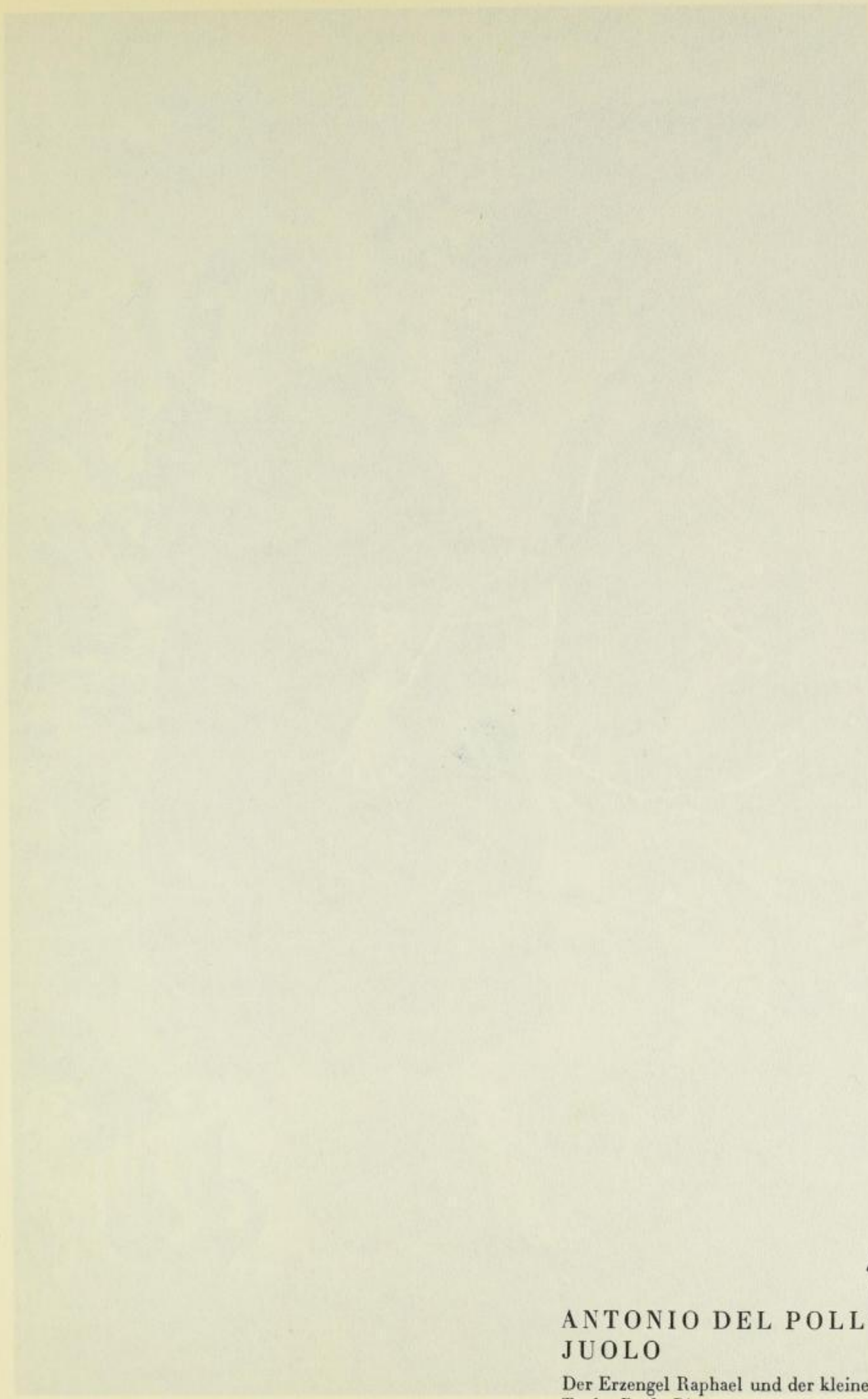
39

ALESSO BALDOVINETTI

Maria mit dem Kinde
Paris, Louvre







40

ANTONIO DEL POLLA-
JUOLO

Der Erzengel Raphael und der kleine Tobias
Turin, Reale Pinacoteca



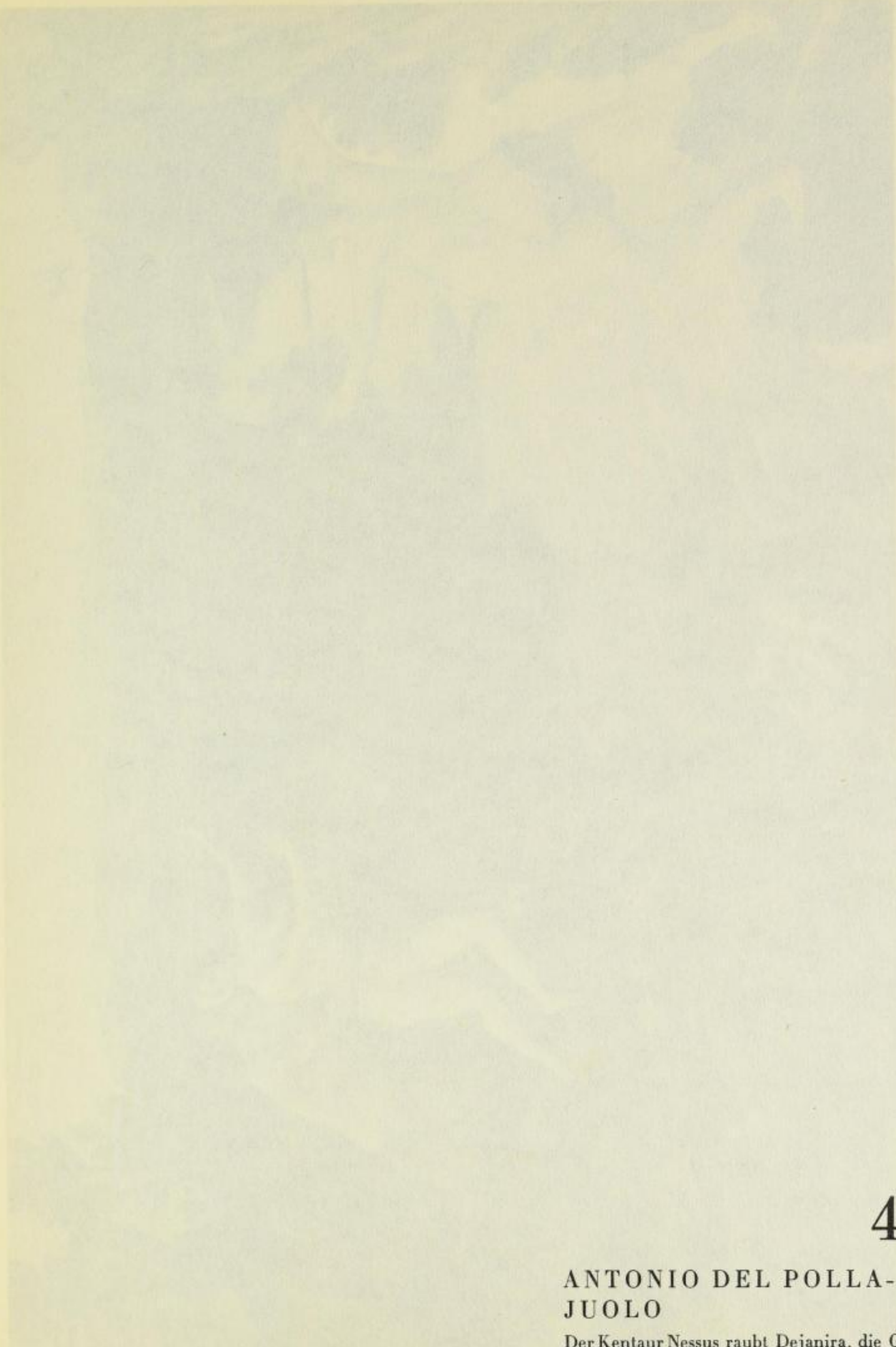
40

ANTONIO DEL POLLA-
LUOLO

Der Krongel Hebel und der kleine Tobias
Tun, Hebe Fäscelca







41

ANTONIO DEL POLLA-
JUOLO

Der Kentaur Nessus raubt Dejanira, die Gat-
tin des Herkules
Yale University, New Haven



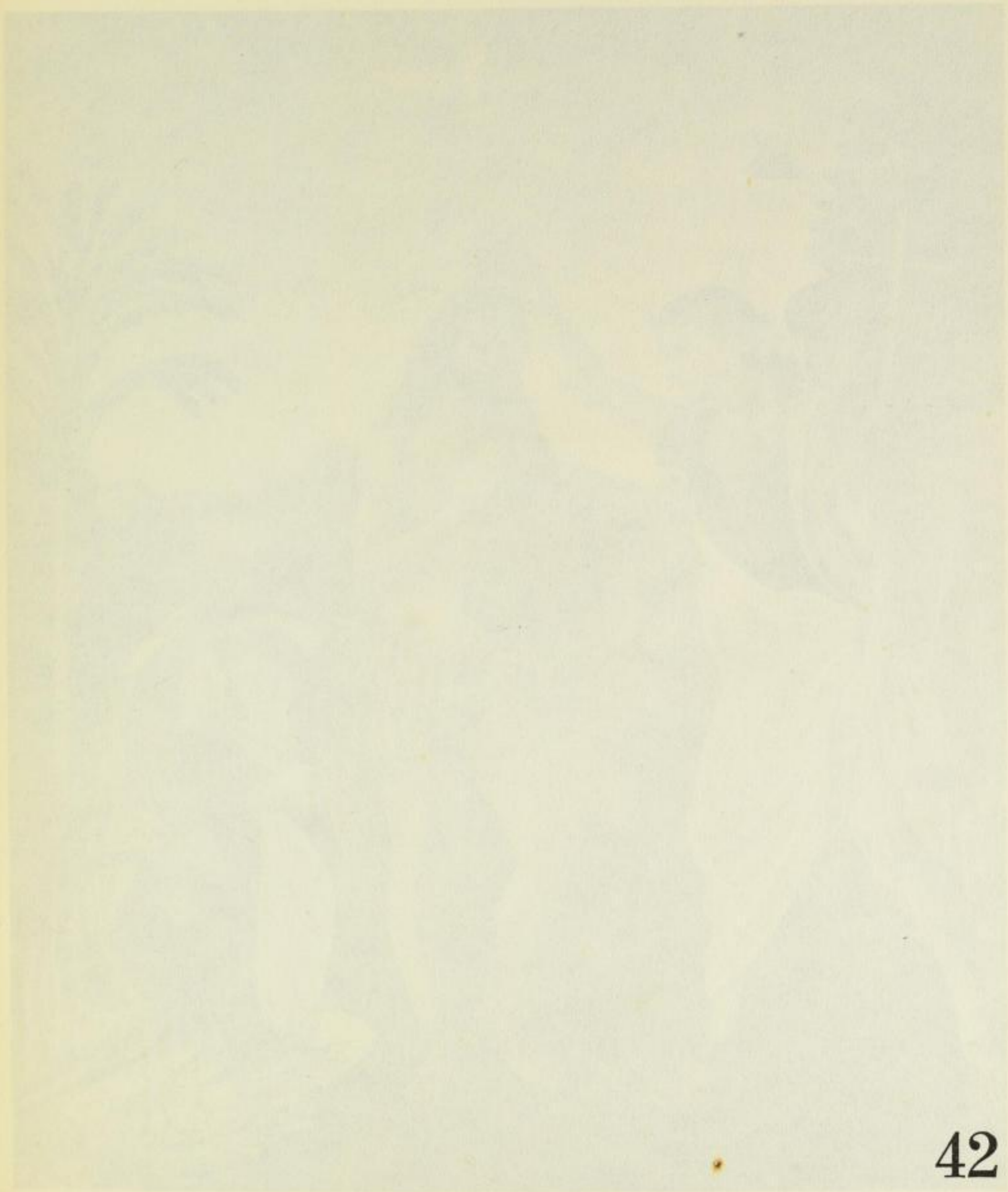
41

ANTONIO DEL POLLA-
LUOLO

Der Kantar-Nessus trobt Dejainix die Gut-
tin des Herkules
Yale University, New Haven







42

ANDREA DEL VERROC-
CHIO

Die Taufe Christi
Florenz, Uffizi

42

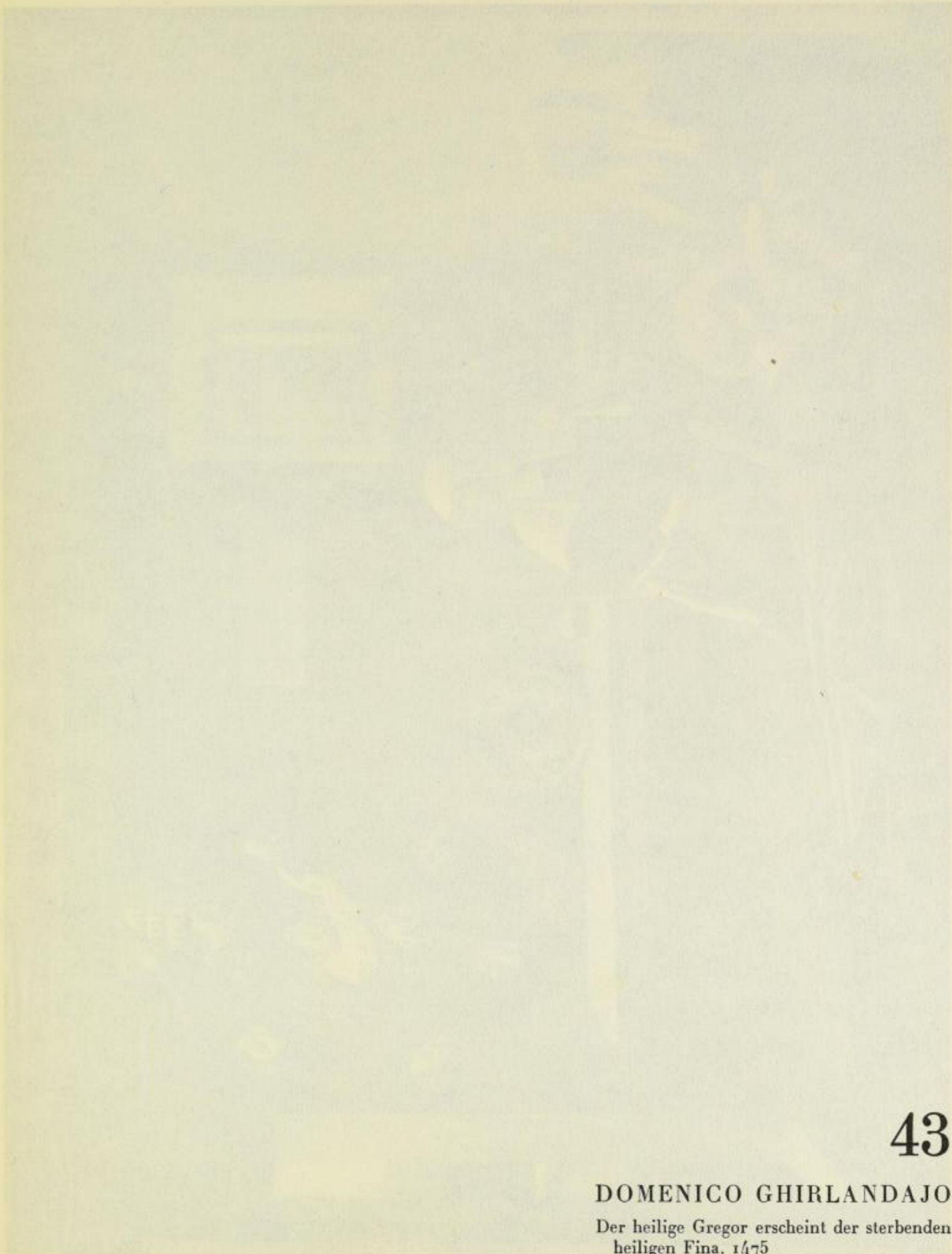
ANDREA DEL VERROC-
CHIO

Die Tante Christi
Florenz, Uffizi



ECCE AGNUS DEI





43

DOMENICO GHIRLANDAJO

Der heilige Gregor erscheint der sterbenden
heiligen Fina, 1475
San Gimignano, Collegiata, Kapelle der heiligen Fina

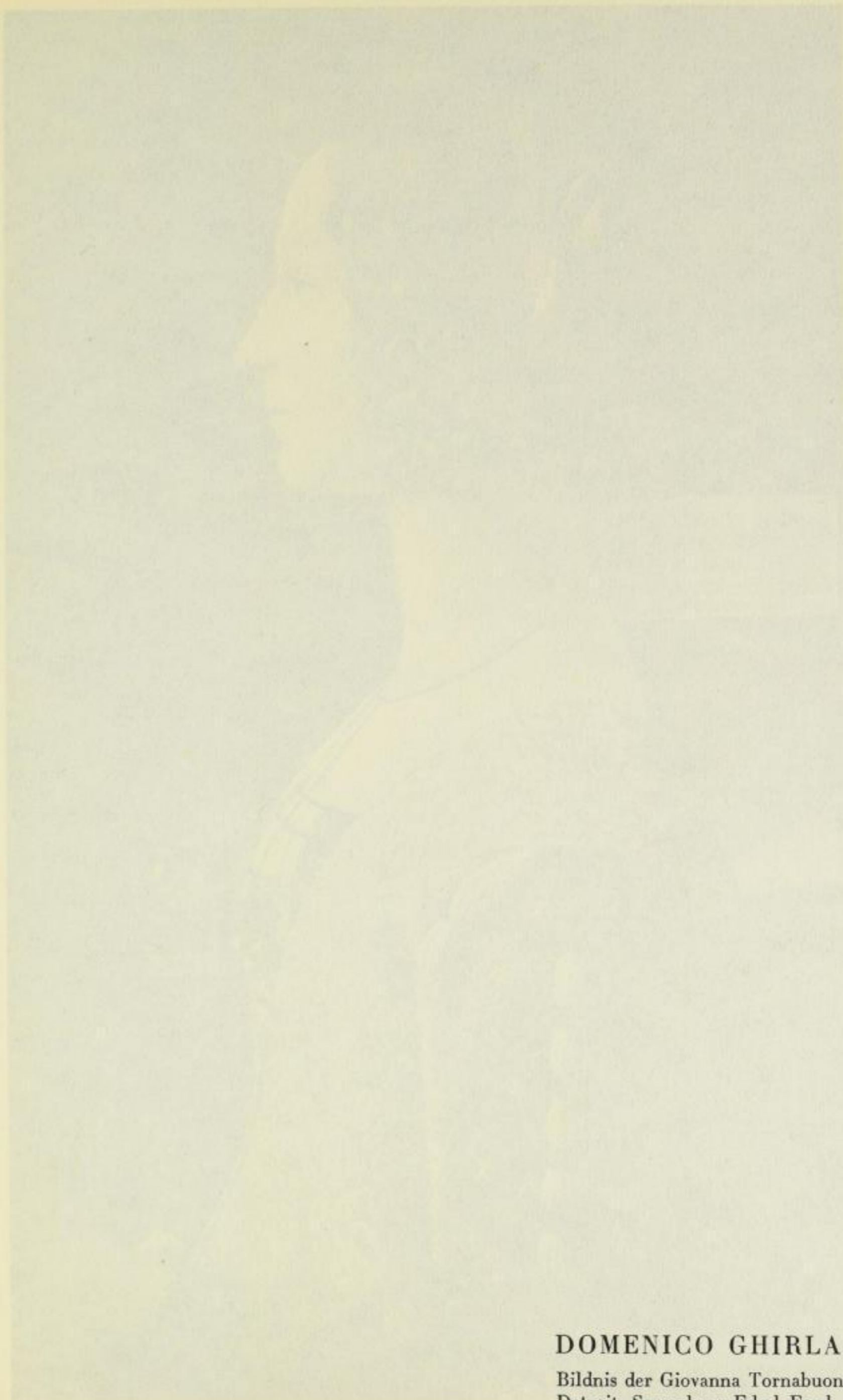
43

DOMENICO CHIRLANDALO

Der heilige Gregor erscheint der sterbenden
heiligen Frau, 1475
San Giovanni, Collegiate, Kapelle der hei-
ligen Frau







44

DOMENICO GHIRLANDAJO

Bildnis der Giovanna Tornabuoni, 1488
Detroit, Sammlung Edsel Ford



44

DOMENICO GIULIANO

Bildnis der Giovanna Tornabuoni, 1488
Detroit, Sammlung Ethel Ford



ARS V TINAM MORES
ANIMVM QVE EFFINGERE
POSSES PVLCHROR IN TER
RIS NVLLA TABELLA FORET
MCCCC LXXXVIII





45

SANDRO BOTTICELLI

Maria mit dem Kinde und singenden Engeln
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum




45

SANDRO BOTTICELLI

Maria mit dem Kinde nach singenden Engeln
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum



17



46

SANDRO BOTTICELLI

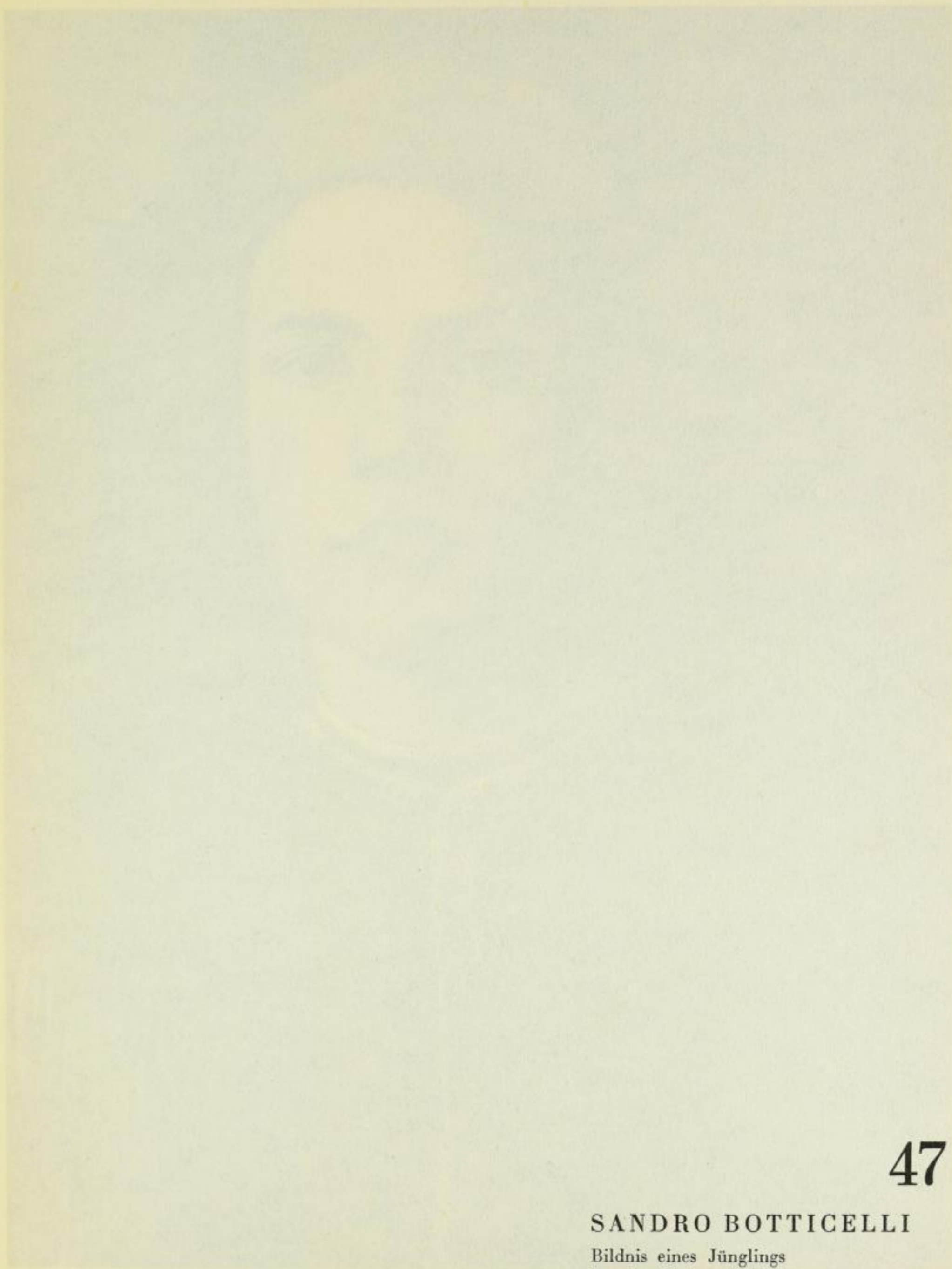
Das Reich der Venus („La Primavera“),
1476—78
Florenz, Uffizi

48

SANDRO BOTTICELLI
Das Reich der Venus („La Primavera“)
1478-79
Florenz. Uffizi







47

SANDRO BOTTICELLI

Bildnis eines Jünglings
London, National Gallery



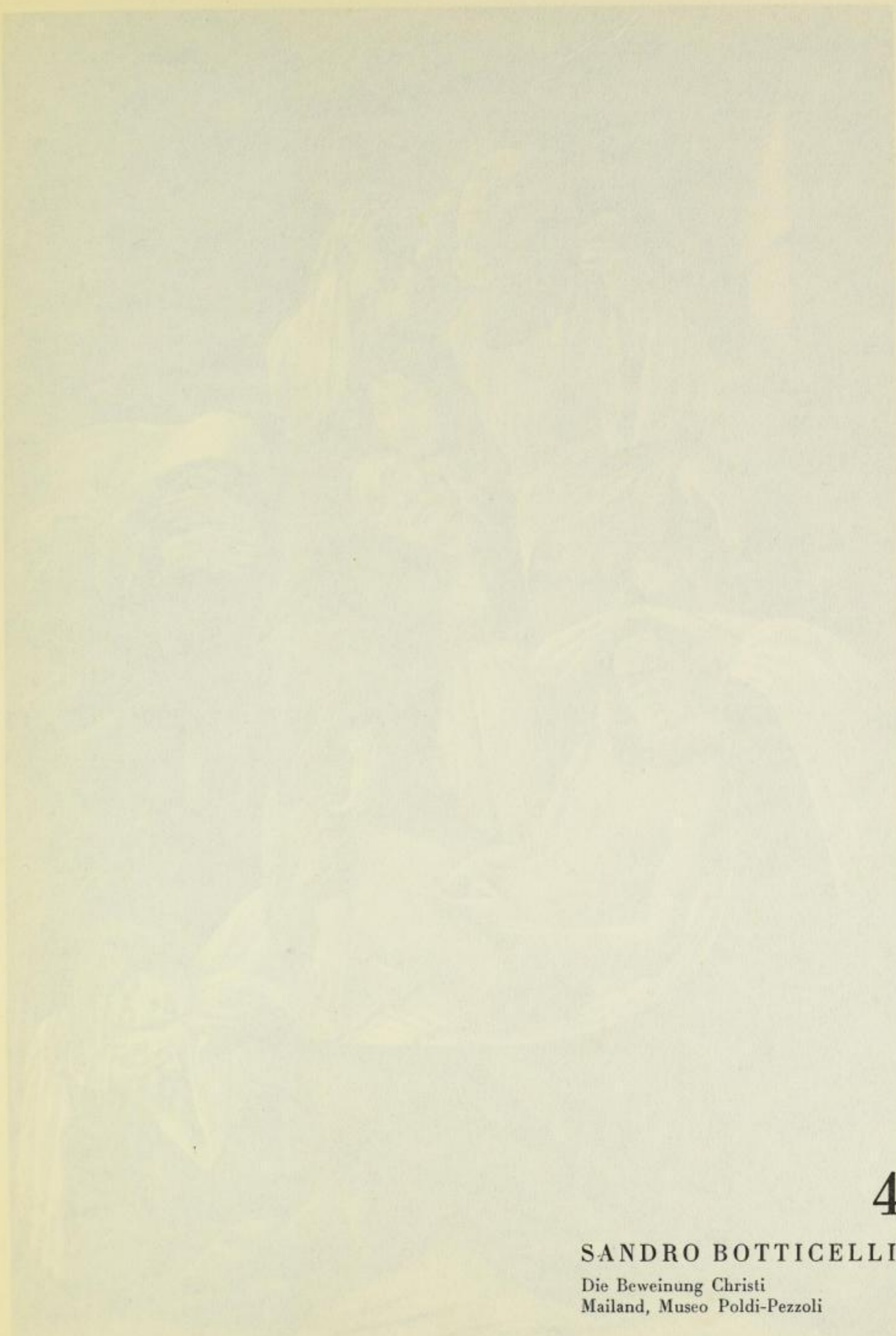
47

SANDRO BOTTICELLI

Hilborn eines Jünglings
London, National Gallery







48

SANDRO BOTTICELLI

Die Beweinung Christi
Mailand, Museo Poldi-Pezzoli



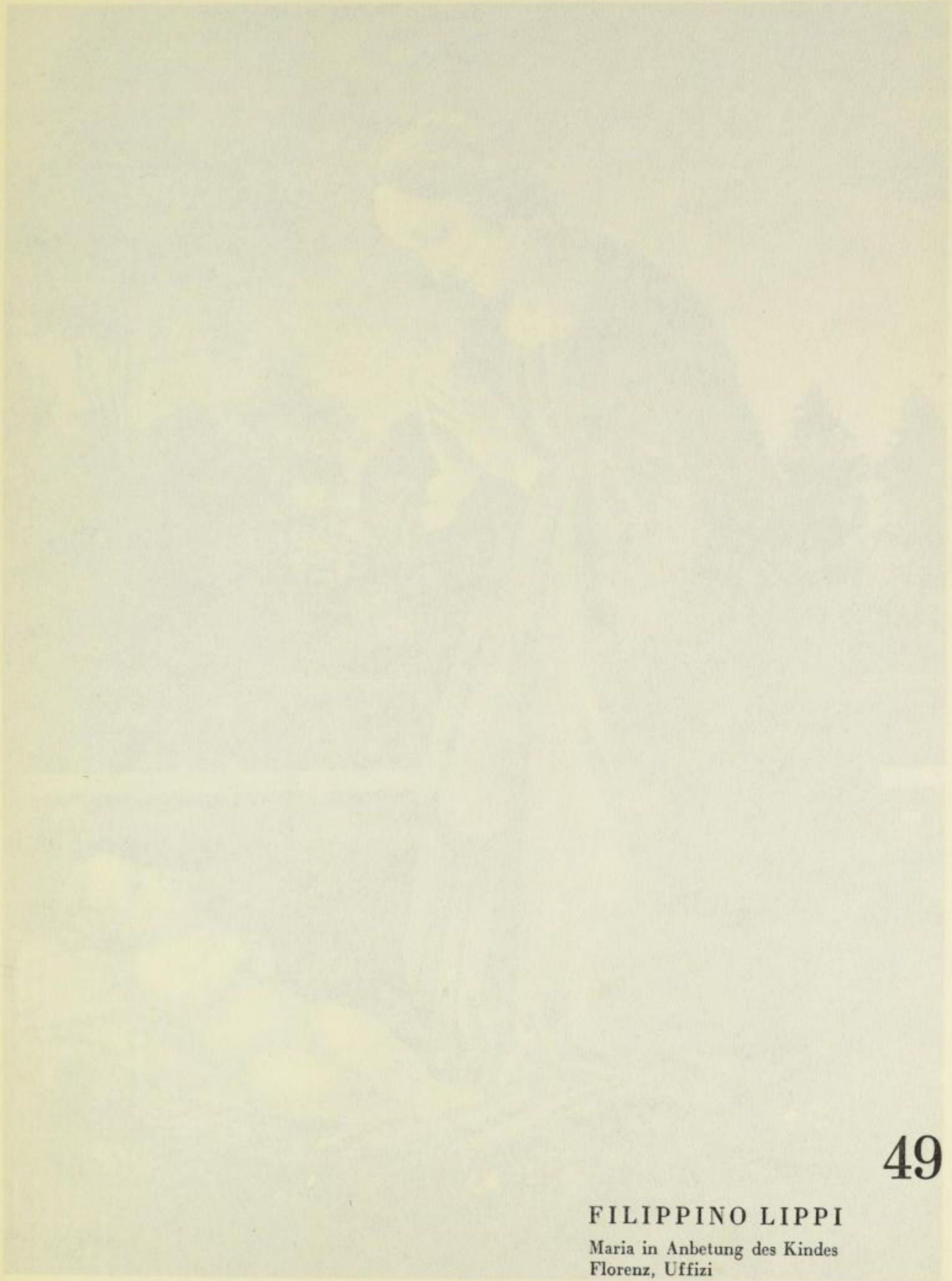
48

SANDRO BOTTICELLI

Die Bewegung Christi
Mailand, Museo Poldi-Pezzi







49

FILIPPINO LIPPI

Maria in Anbetung des Kindes
Florenz, Uffizi

49

FILIPPINO LIPPI
Materie in Anbetung des Kindes
Florenz, Lippi





50

FILIPPINO LIPPI

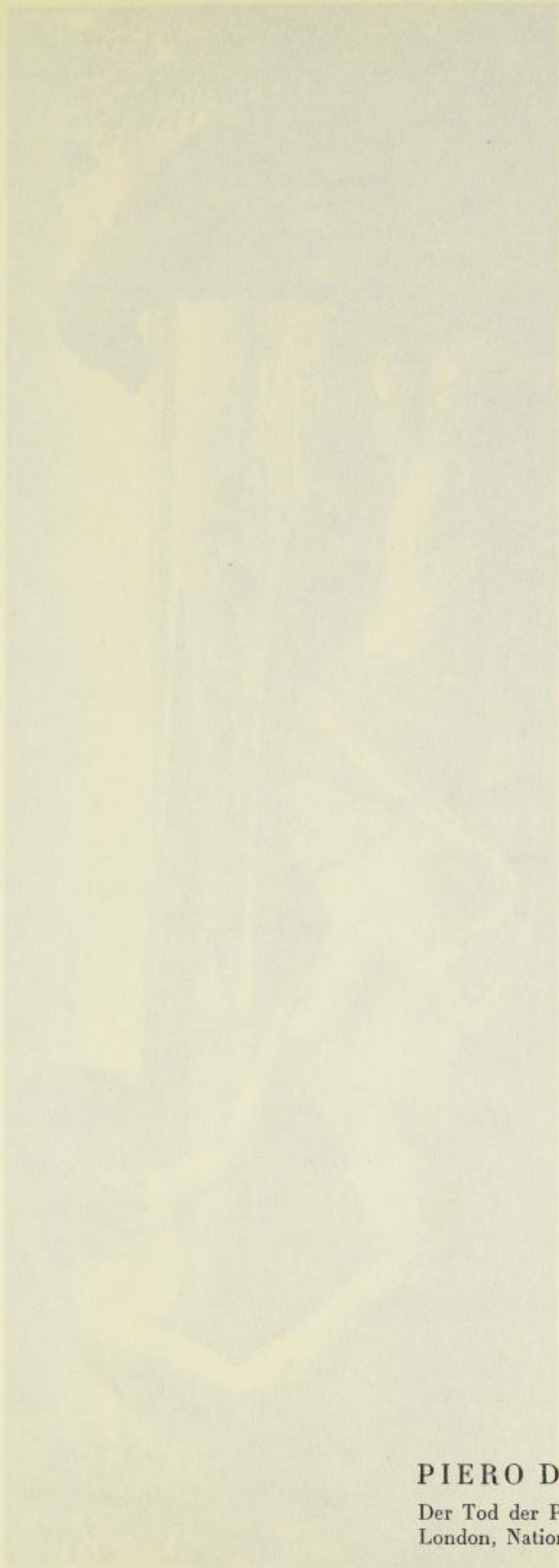
Der sterbende Kentaur Chiron
Oxford, Christ Church College

50

FILIPINO LIPPI
Der erste Kenner Chinos
Oxford, Christ Church College







51

PIERO DI COSIMO

Der Tod der Prokris
London, National Gallery

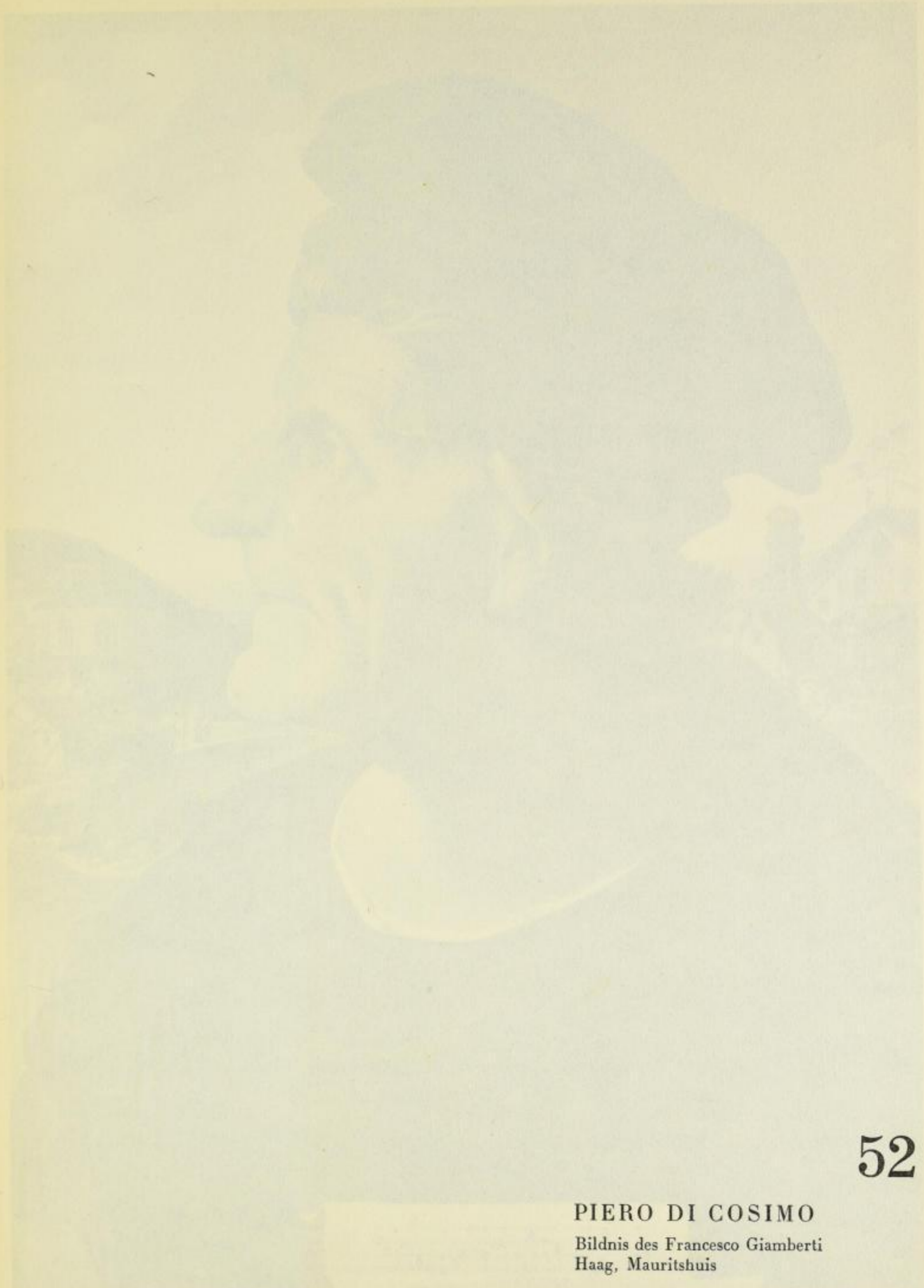
51

PIERO DI COSIMO

Der Tod der Prokris
London, National Gallery







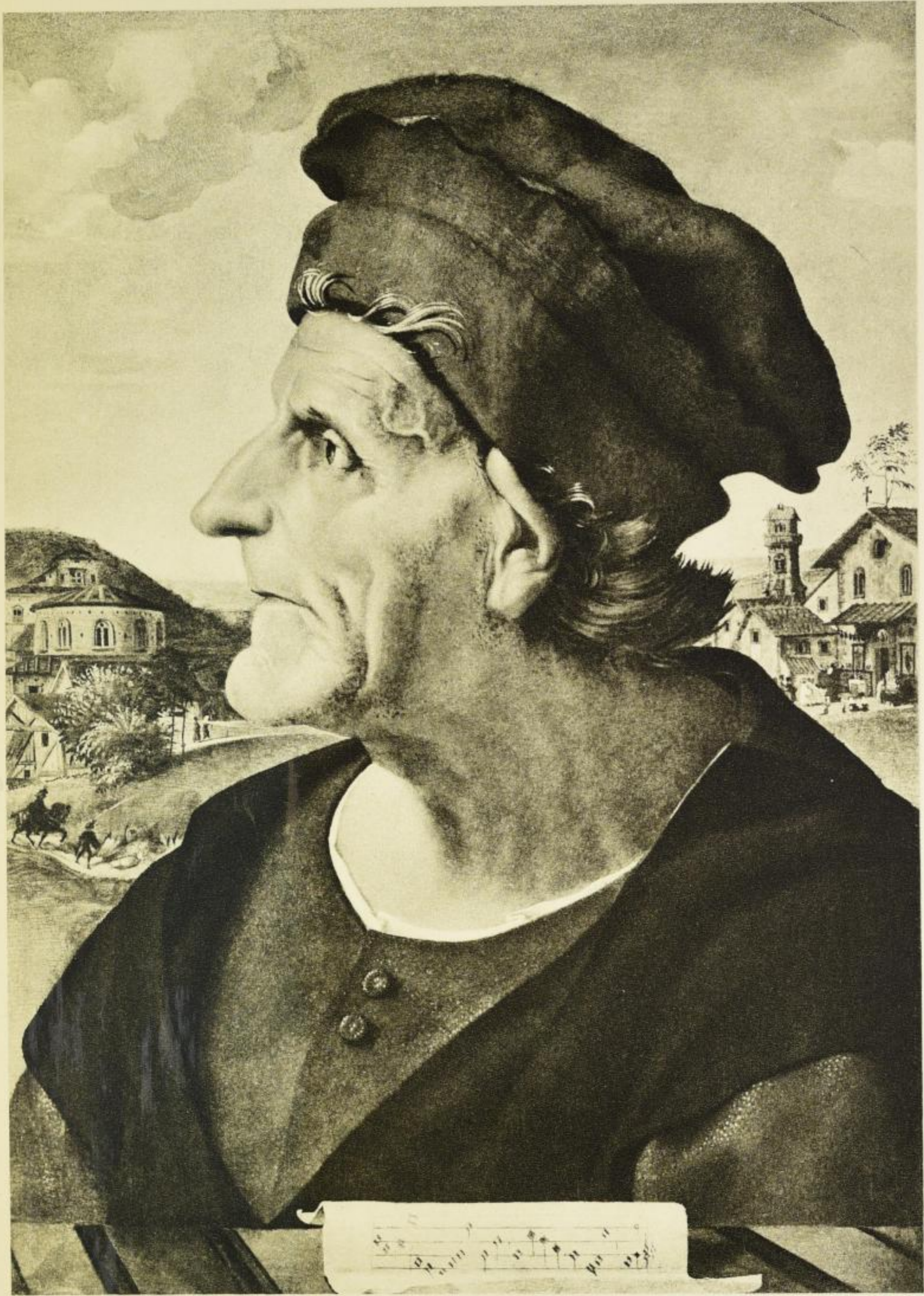
52

PIERO DI COSIMO
Bildnis des Francesco Giamberti
Haag, Mauritshuis

21

PIERO DI COSIMO
Bildnis des Francesco Giamberti
Haug, Mauritius







53

SASSETTA

Der heilige Franz hört die Messe
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum



53

SASETTA

Der heilige Franz hat die Messe
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum







54

SASSETTA

Die Vermählung des heiligen Franz mit Ar-
mut, Keuschheit und Gehorsam
Chantilly, Musée Condé

110

54

SASSETTA

Die Vermählung der heiligen Franz mit Ar-
nut, Knecht und Gehrman
Essenly, Musik Comps







55

GIOVANNI DI PAOLO
Johannes der Täufer geht in die Wüste
Chicago, Sammlung Martin A. Ryerson




55

GIOVANNI DI PAOLO
Johannes der Täufer geht in die Wüste
Chicago, Sammlung Martin A. Hoffman







56

GENTILE DA FABRIANO

Die Anbetung der Könige, 1423
Florenz, Uffizi

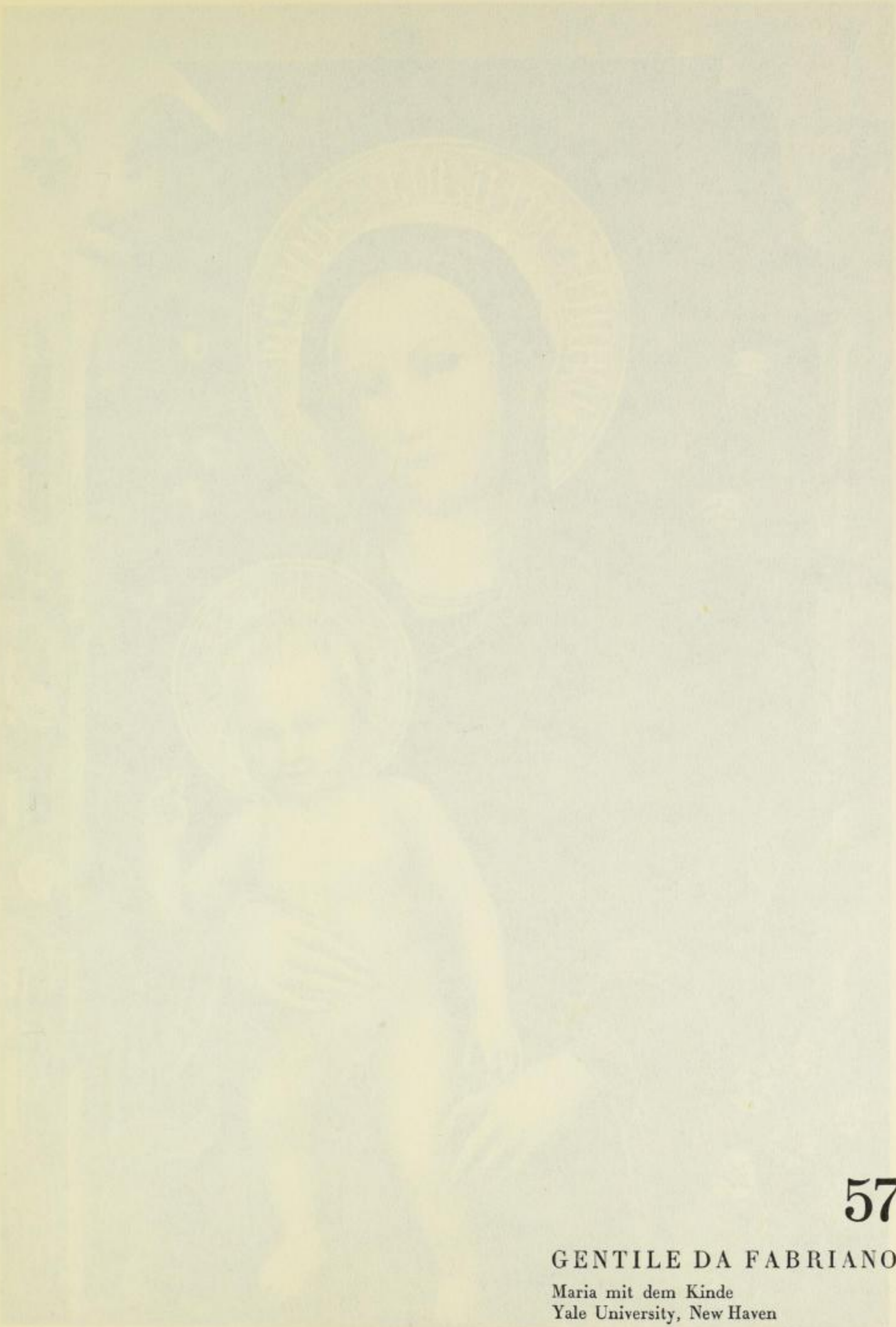
56

GENTILE DA FABRIANO

Die Arbeit der Könige, 1423
Florenz, Uffizi







57

GENTILE DA FABRIANO

Maria mit dem Kinde
Yale University, New Haven

11

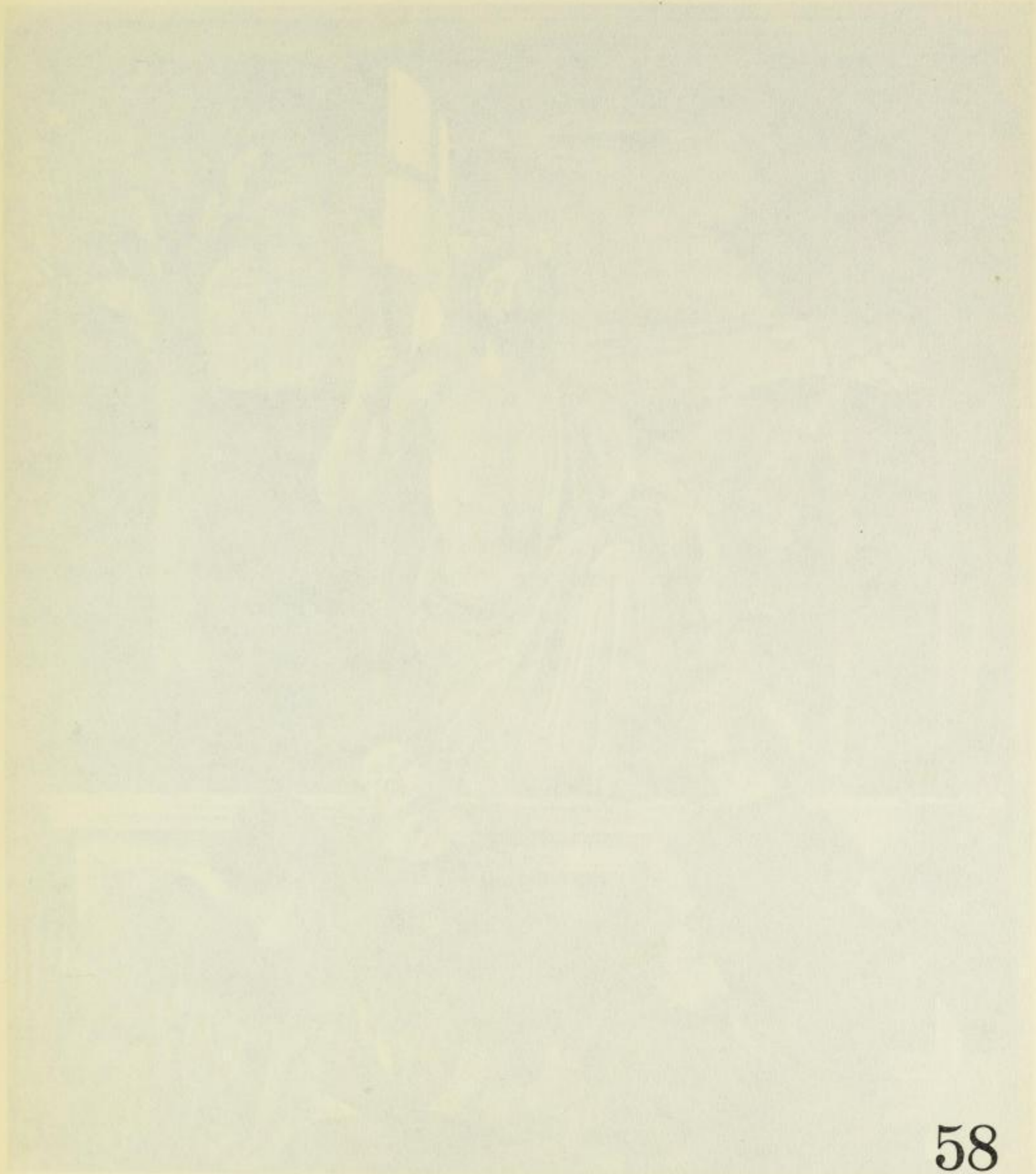
57

GENTILE DA FABRIANO

Maria mit dem Kinde
Yale University, New Haven







58

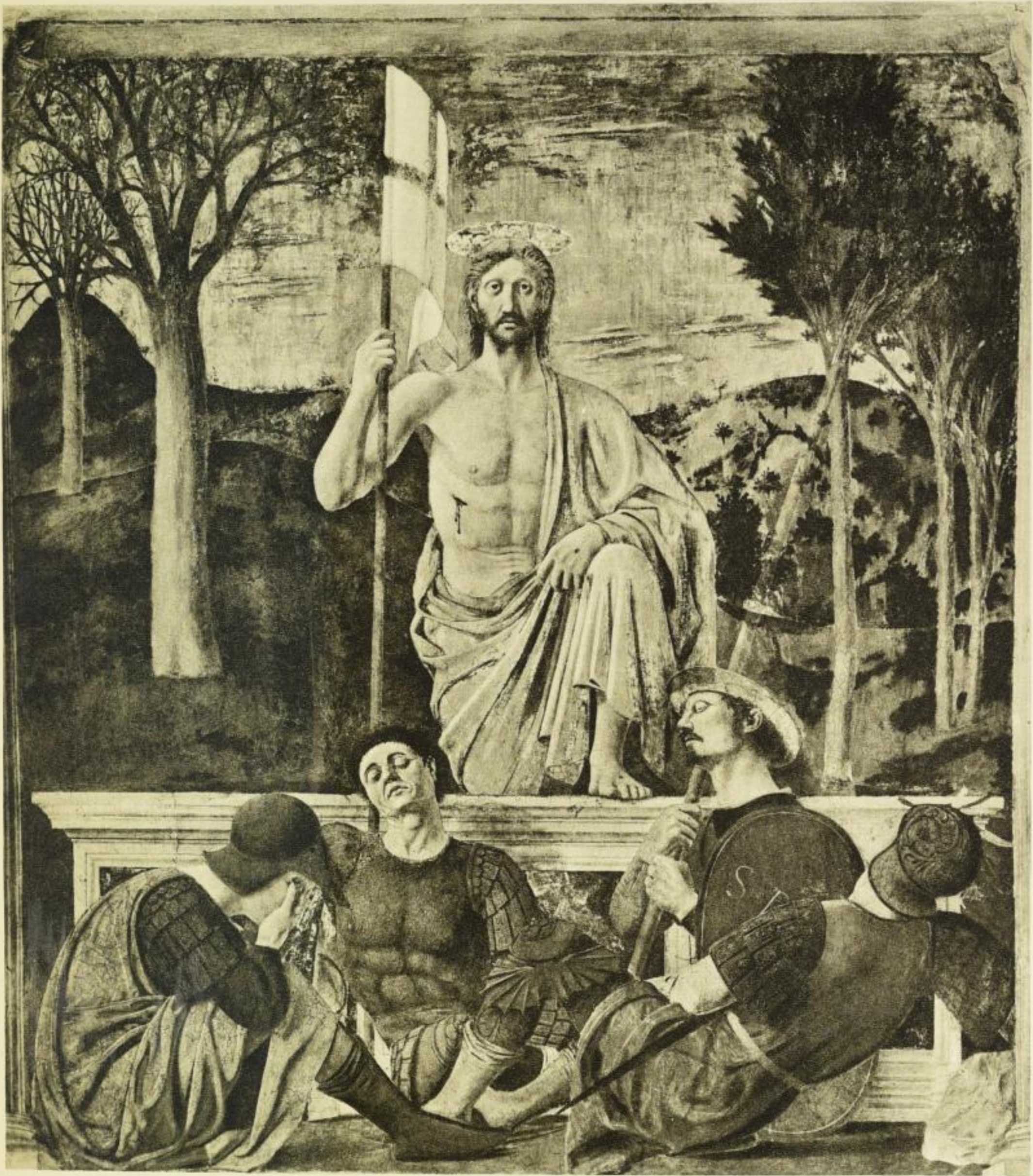
PIERO DELLA FRAN-
CESCA

Die Auferstehung Christi
Borgo San Sepolcro, Museo Civico

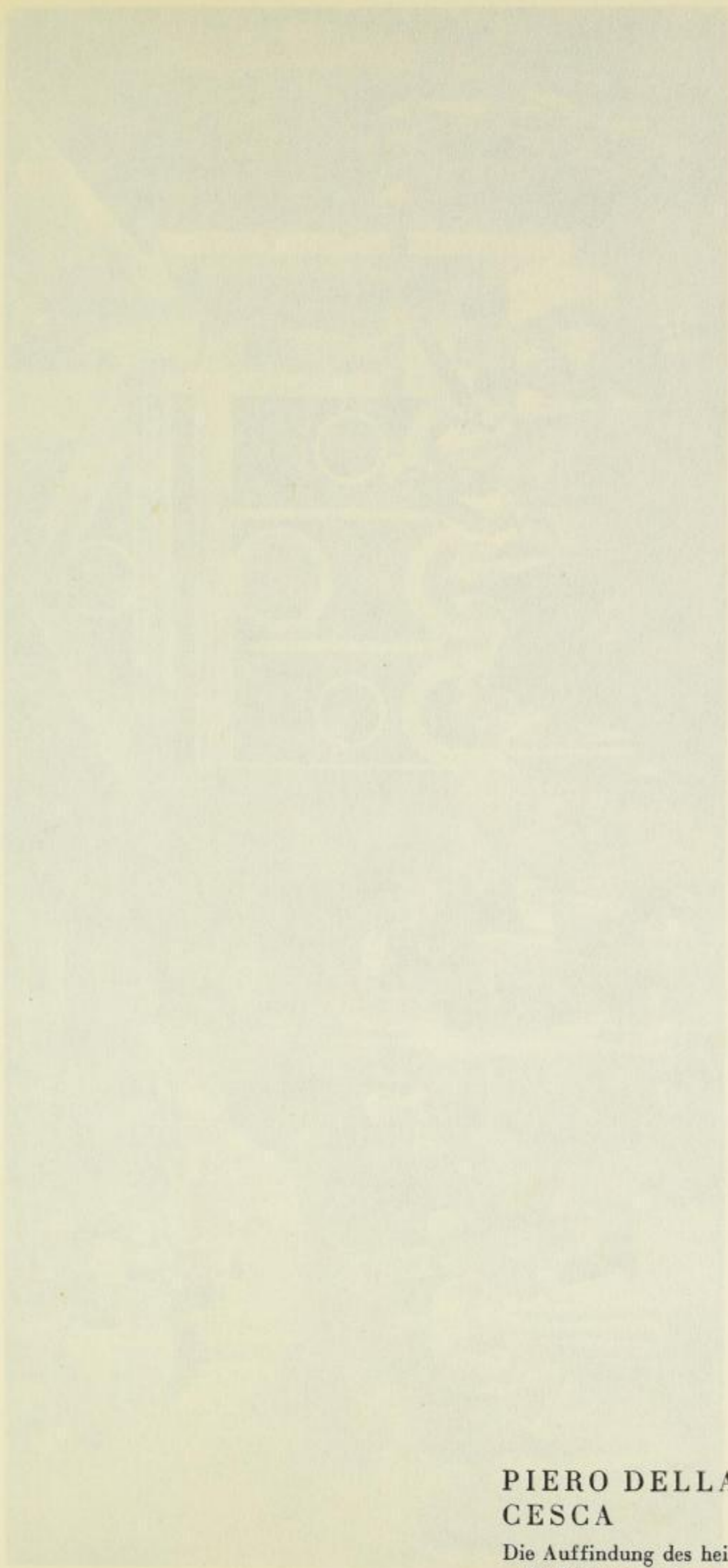
58

PIERO DELLA PIANA
CESCA

Die Auferstehung Christi
Borgo San Sepolcro, Museo Civico







59

PIERO DELLA FRAN-
CESCA

Die Auffindung des heiligen Kreuzes durch
die Kaiserin Helena
Arezzo, San Francesco, Chorkapelle

2

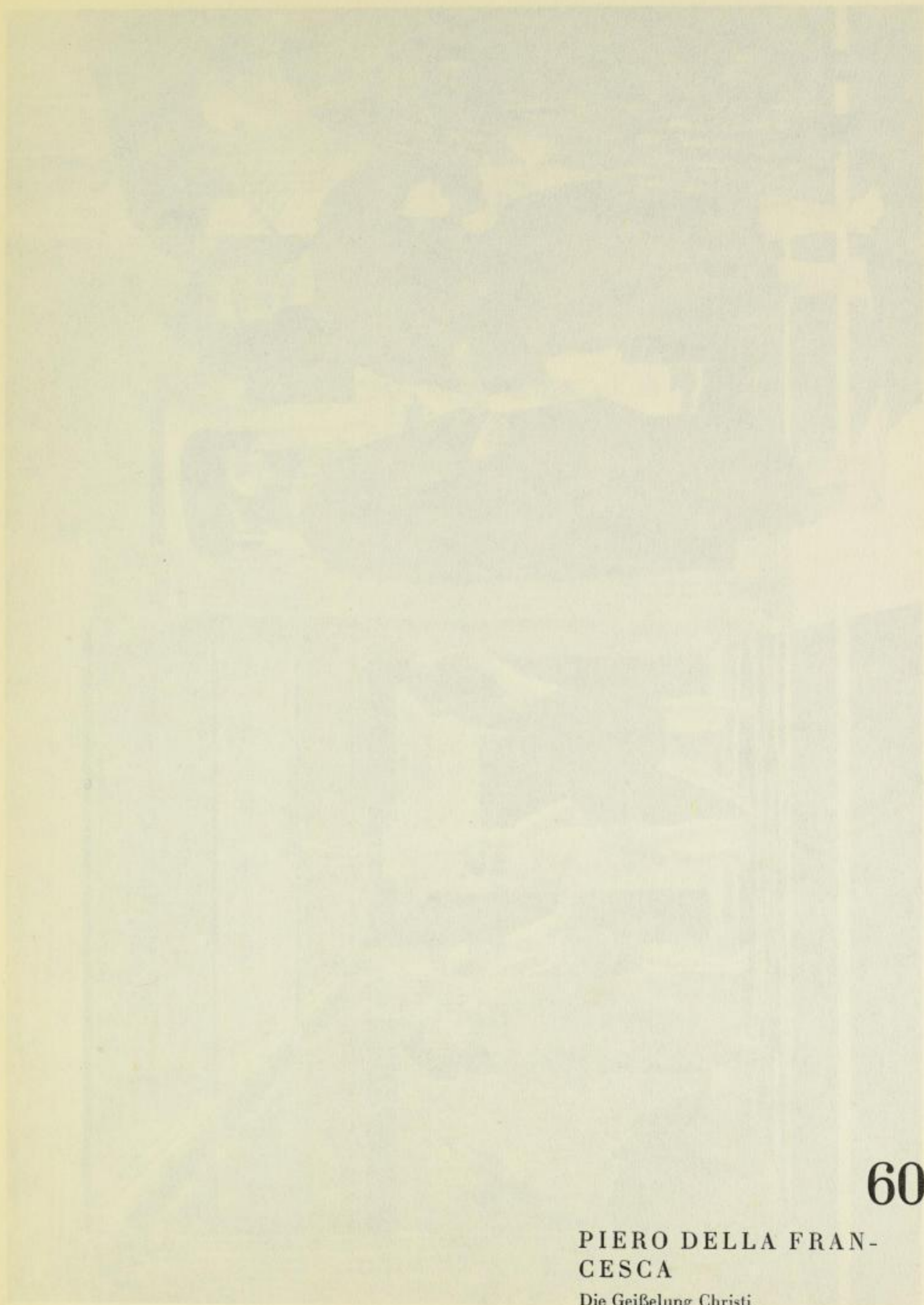
59

PIERO DELLA FRAN-
CESCA

Die Anführung des heiligen Kreuzes durch
die Kaiserin Helena
Aachen, San Francesco, Chorhalle







60

PIERO DELLA FRAN-
CESCA

Die Geißelung Christi
Urbino, Palazzo Ducale

11

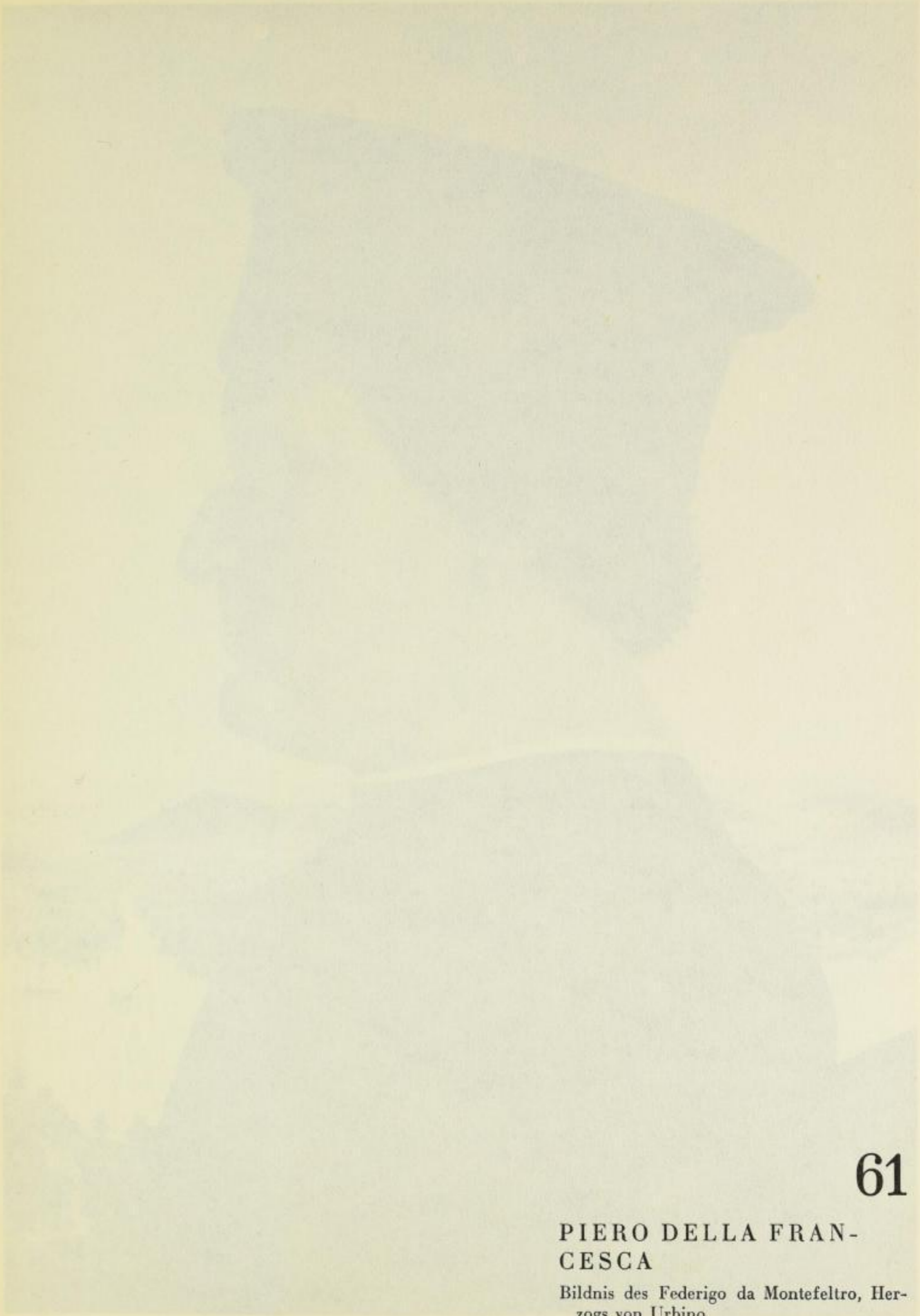
60

PIERO DELLA FRANCESCA

Die Geometrie
Urbino, Palazzo Ducale







61

PIERO DELLA FRAN-
CESCA

Bildnis des Federigo da Montefeltro, Her-
zogs von Urbino
Florenz, Uffizi

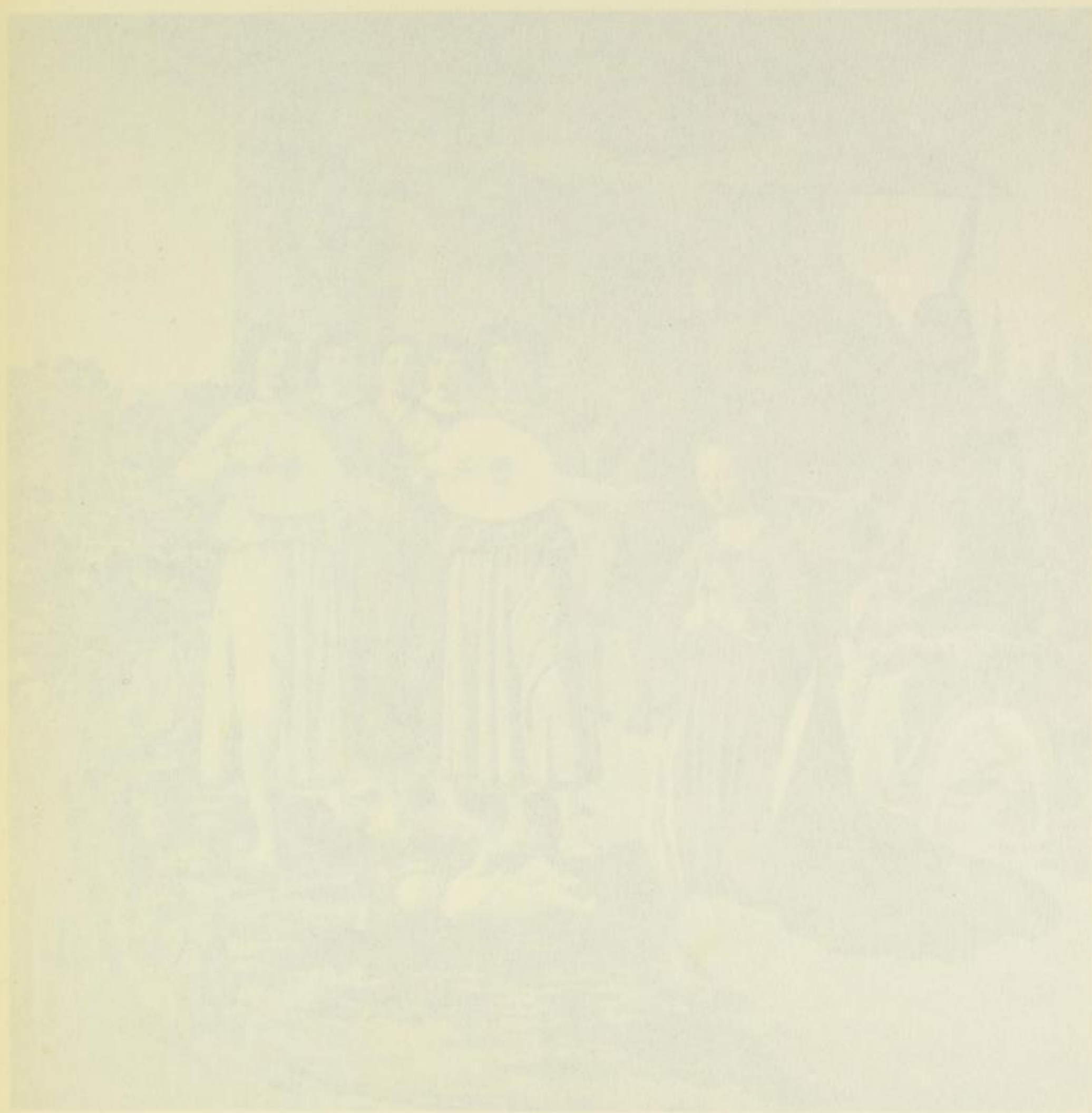
61

PIERO DELLA FRAN-
CESCA

Bildnis des Federico da Montefeltro, Her-
zogs von Urbino
Florenz, Uffizi







62

PIERO DELLA FRAN-
CESCA

Die Geburt Christi
London, National Gallery

62

PIERO DELLA FRAN-
CESCA

Die Geburt Christi
London, National Gallery







63

MELOZZO DA FORLÌ

Die Gründung der vatikanischen Bibliothek
durch Sixtus IV., 1477
Rom, Pinakothek des Vatikans

63

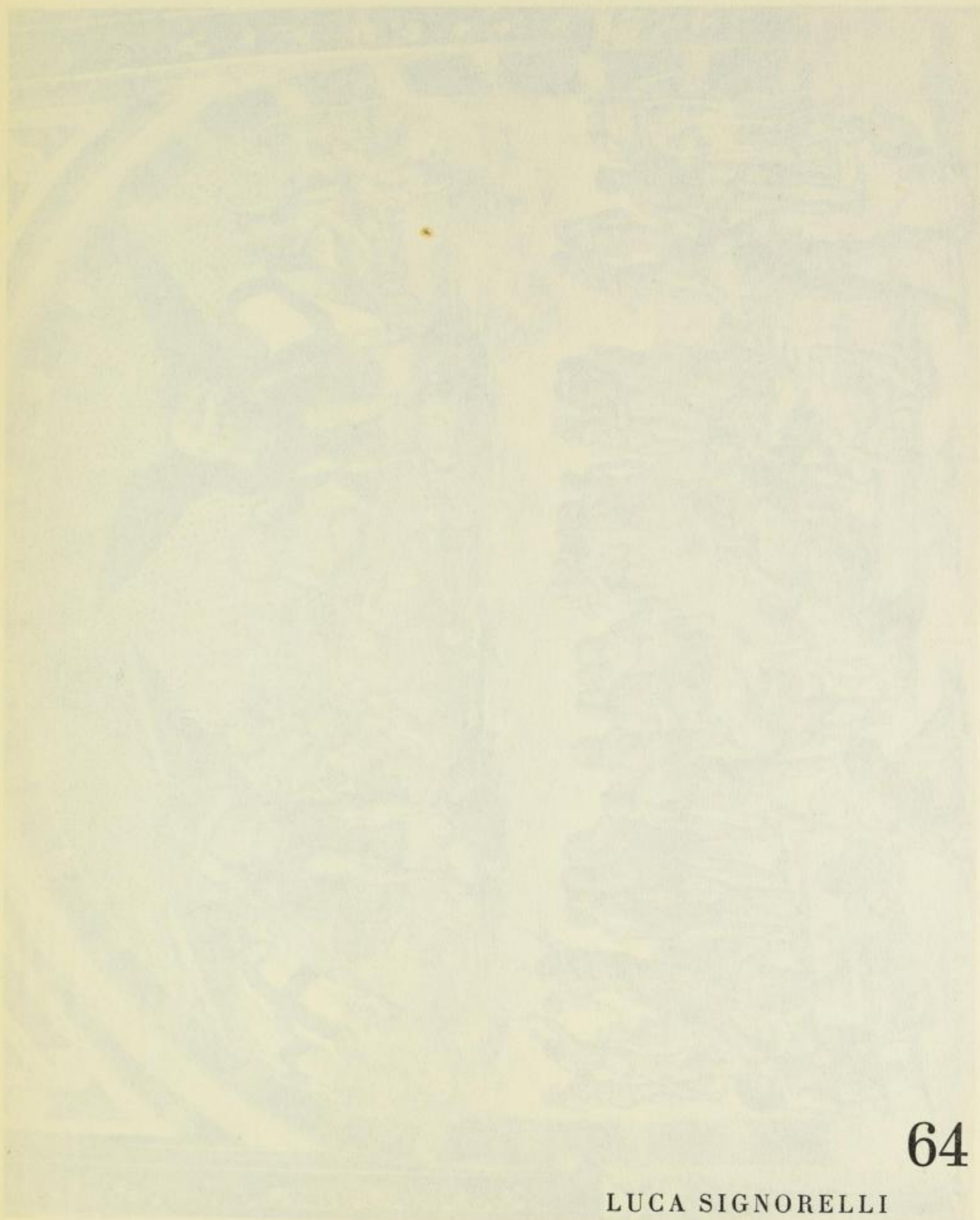
MELONZO DA FORLÌ

Die Gründung der vatikanischen Bibliothek
durch Sixtus IV., 1477
vom Pinakothek des Vatikan



TEMPLA DOMVM EXPOSITIS, VICOS, FORA, MOENIA, PONTES:
VIRGINEAM TRIVII QVOD REPARARIS AQVAM.
PRISCA LICET NAVTIS STATVAS DARE COMMODA PORTVS:
ET VATICANVM CINGERE SIXTE IVGVM:
PLVS TAMEN VRBS DEBET: NAM QVAE SQUALORE LATEBAT:
CERNITVR IN CELEBRI BIBLIOTHECA LOCO.





64

LUCA SIGNORELLI

Die Erweckung der Toten
Orvieto, Dom, Cappella di Brizio



64

LUCA SIGNORELLI
Die Erziehung der Töchter
Orvieto, Rom, Cappella di Brizio







65

LUCA SIGNORELLI

Pan als Gott des Naturlebens und der Musik
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

63

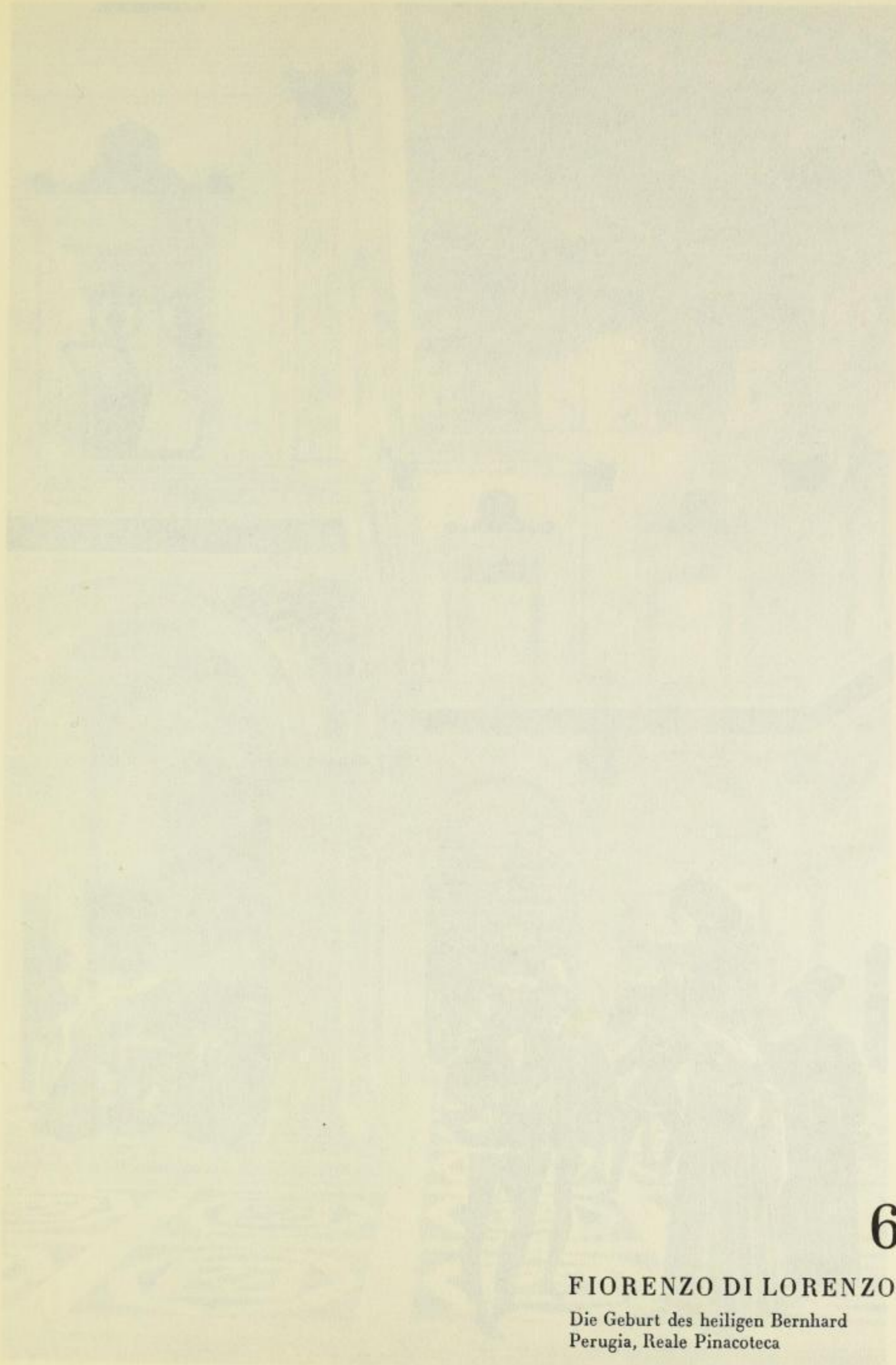
62

LUCA SIGNORELLI

Fan als Gott des Naturschutzes und der Musik
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum







66

FIorenzo DI LORENZO (?)

Die Geburt des heiligen Bernhard
Perugia, Reale Pinacoteca



66

FIORENZO DI LORENZO (?)

Die Geburt des heiligen Bernhard
Perugia, Heide Pinaforte







67

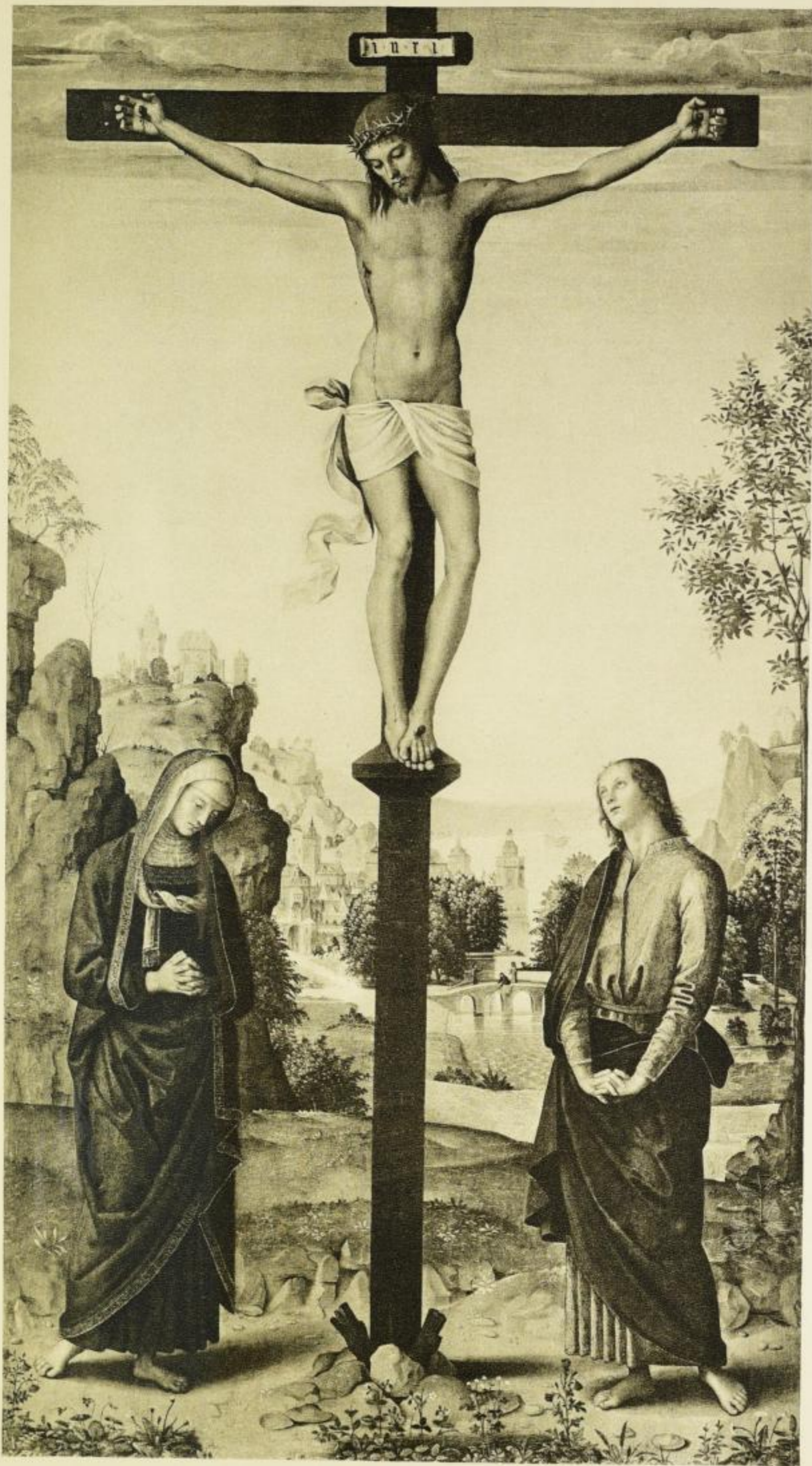
PIETRO PERUGINO

Die Kreuzigung Christi
Washington, Sammlung Andrew W. Mellon

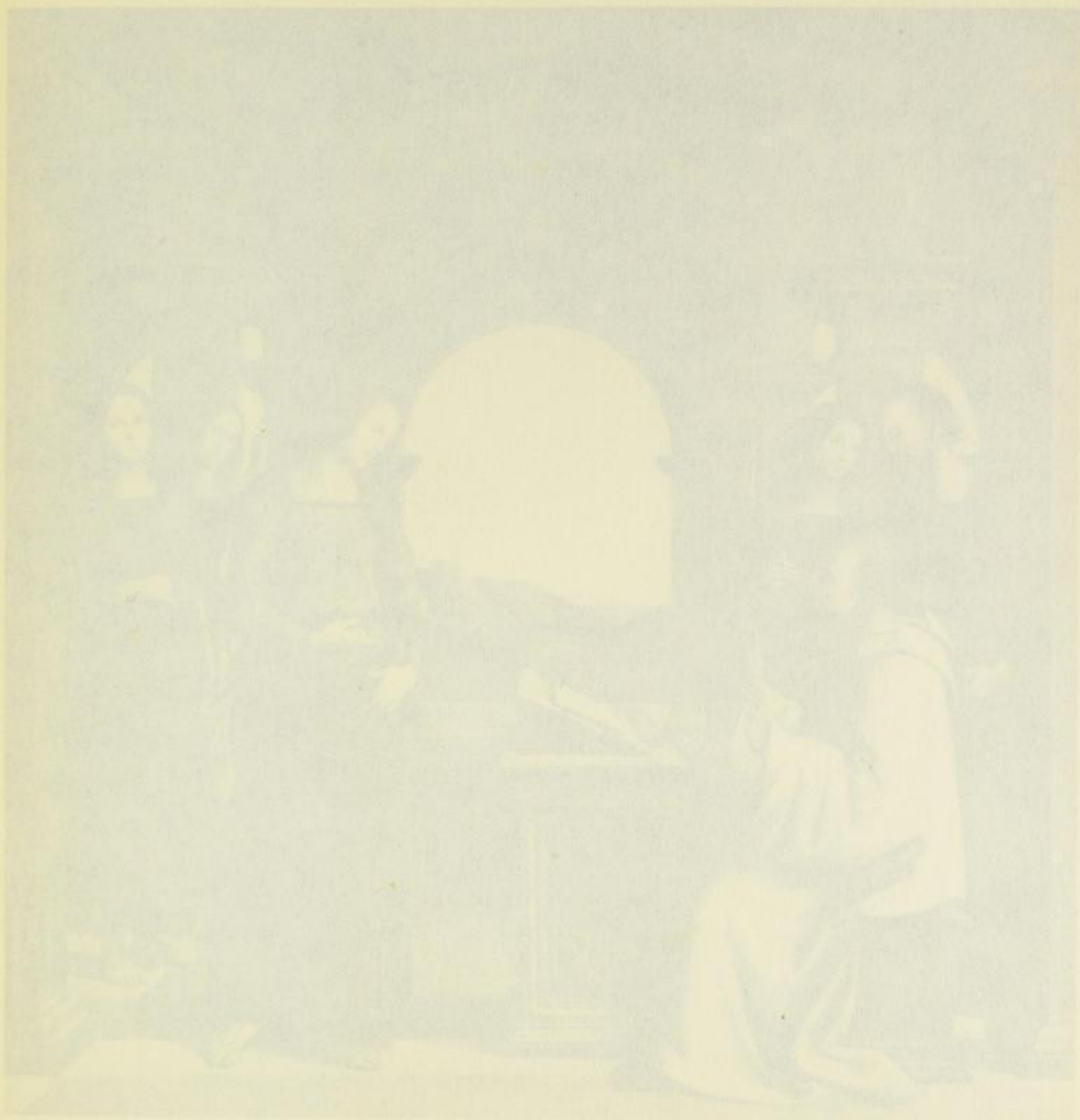
67

PIETRO PERUGINO

Die Kreuzigung Christi
Washington, Sammlung Andrew W. Mellon







68

PIETRO PERUGINO

Die Madonna erscheint dem heiligen Bern-
hard, 1489 (?)
München, Ältere Pinakothek



68

PIETRO PERUGINO

Die Madonna erscheint dem heiligen Bern-
hard, 1480 (S)
München, Altes Pinakothek







69

**BERNARDO
PINTURICCHIO**

Die Rückkehr des Odysseus
London, National Gallery

69

BERNARDO
PINTURICCHIO
Die Rückkehr des Odysseus
London, National Gallery









70

STEFANO DA ZEVIO

Maria im Rosenhag
Verona, Museo Civico



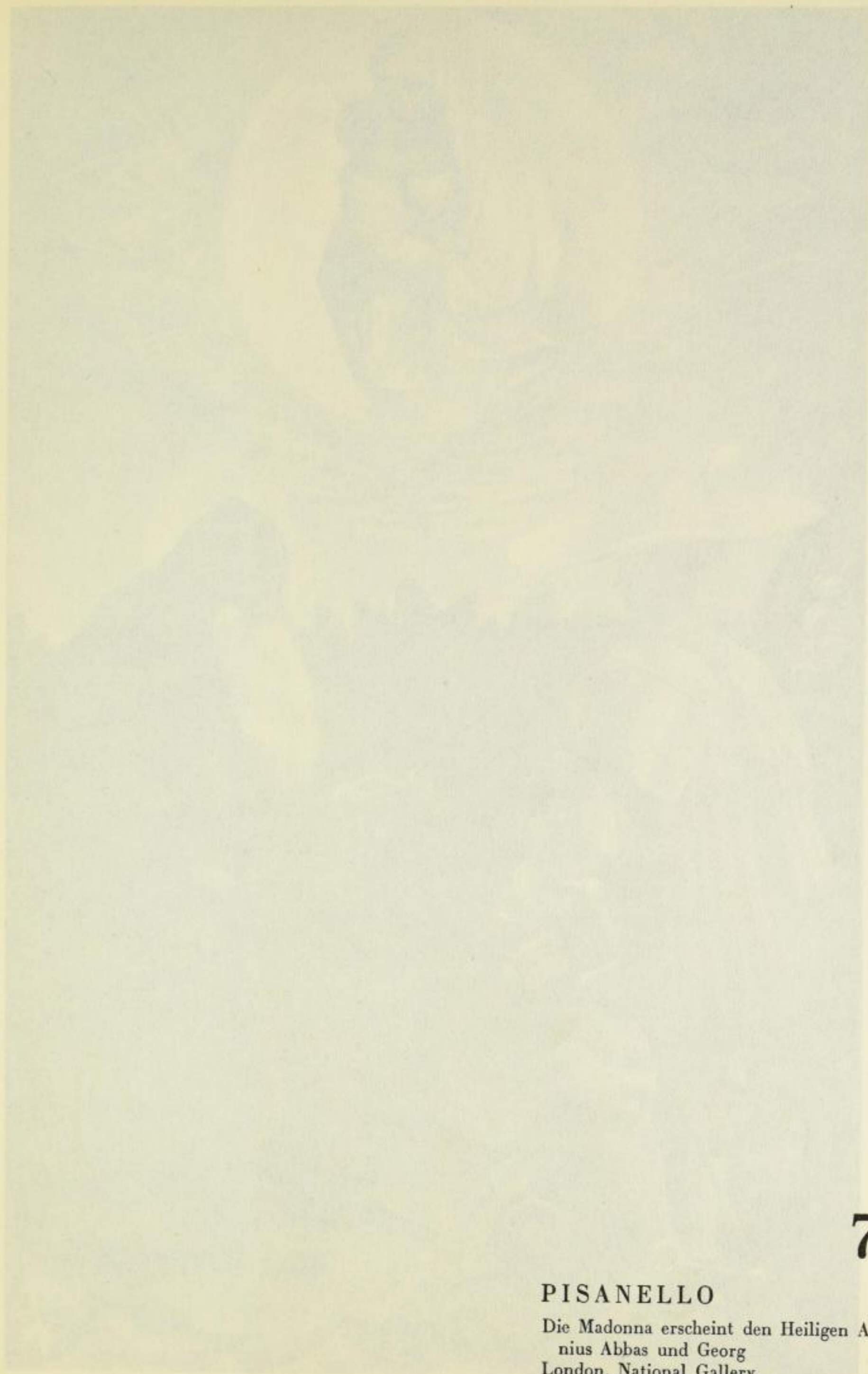
70

STEFANO DA ZEVIO

Maria im Rosenhag
Verona, Museo Civico







71

PISANELLO

Die Madonna erscheint den Heiligen Antonius Abbas und Georg
London, National Gallery

71

PISANELLO

Die Madonna erscheint den Heiligen Antonius
und Georg
London, National Gallery







72

PISANELLO

Bildnis einer Prinzessin von Este
Paris, Louvre



52

PISANELLO
Bildnis einer Prinzessin von Este
Paris, Louvre







73

MICHELE GIAMBONO

Der heilige Chrysogonus
Venedig, SS. Gervasio e Protasio



73

MICHELE GIAMBONO

Der heilige Chrysostomus
Venedig. 28. Giovanni e Protasio







74

JACOPO BELLINI

Maria mit dem Kinde
Lovere, Galleria Tadini

11

74

JACOPO BELLINI

Maria mit dem Kinde
Lorente, Gallerie Tadini





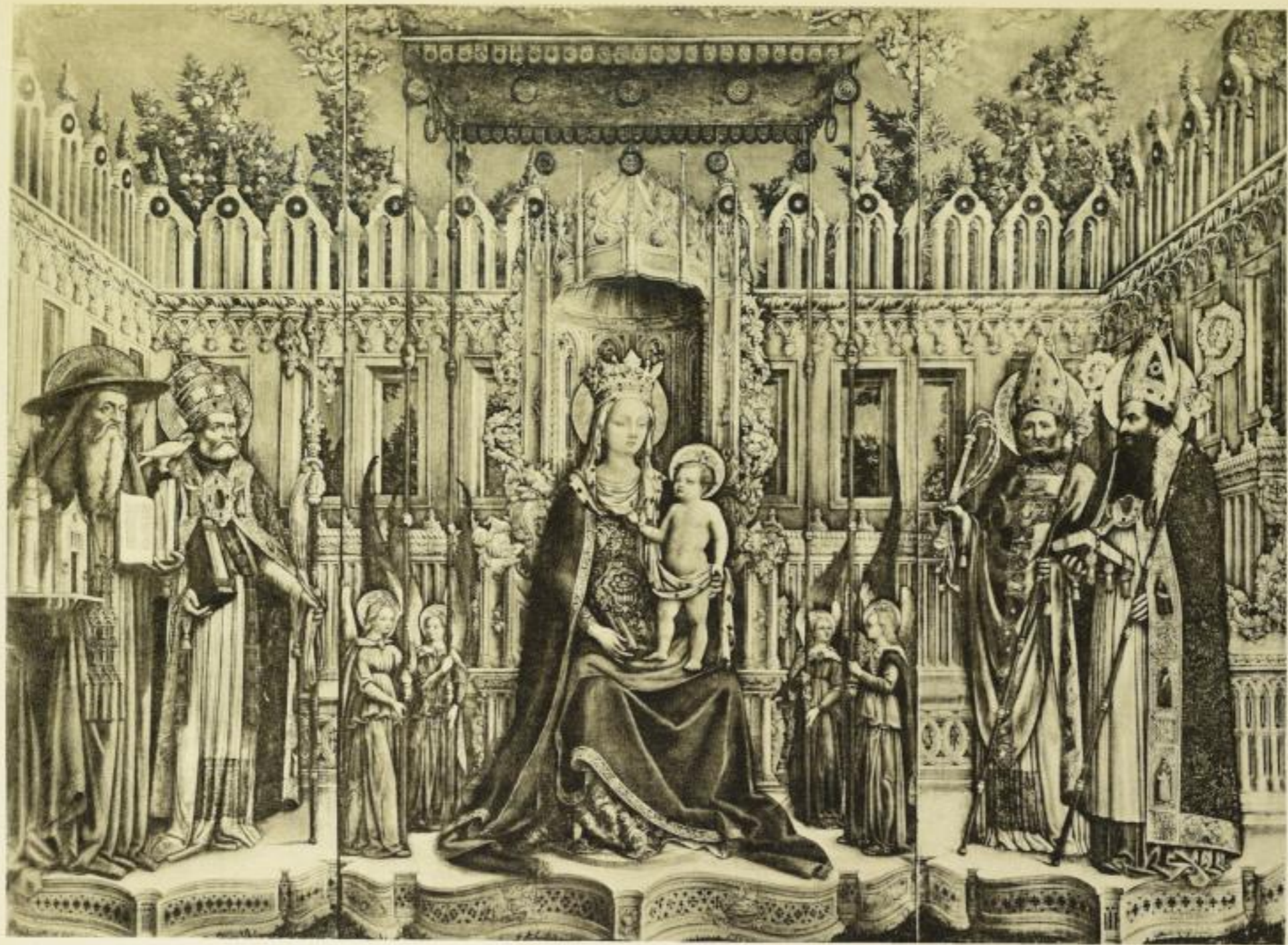
75

ANTONIO VIVARINI und
GIOVANNI D'ALEMAGNA

Maria mit dem Kinde thronend und den
Heiligen Hieronymus und Gregor, Ambro-
sius und Augustinus, 1446
Venedig, Reale Accademia

75

ANTONIO VIVARINI und
GIOVANNI D'ALEMAGNA
Maria mit dem Kinde thronend und den
Heiligen Hieronymus und Gregor, Ambro-
sius und Augustinus, 1566
Venedig, Real-Academie







76

BARTOLOMEO VIVARINI

Der heilige Georg, 1485
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

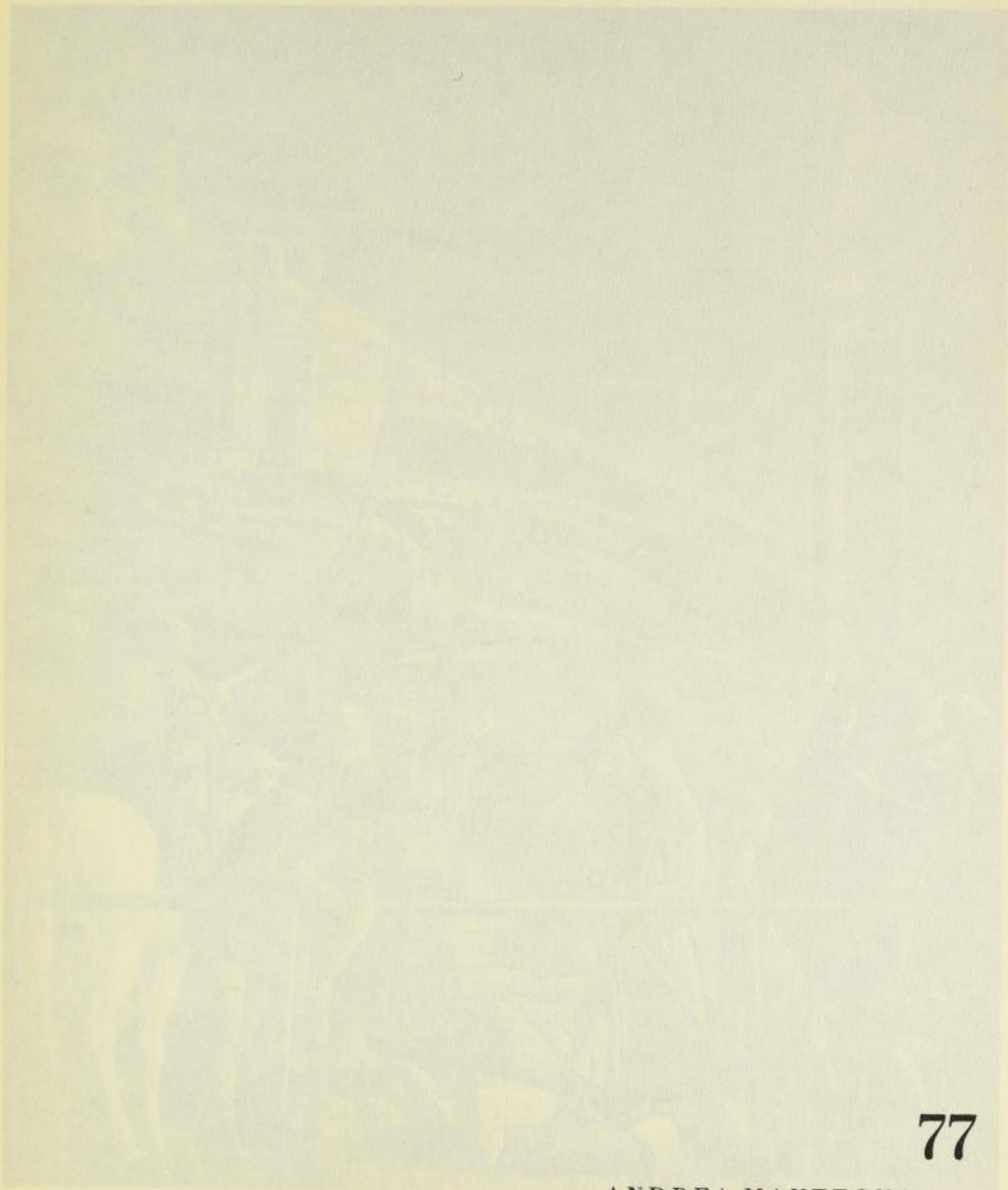
78

BARTOLOMEO VIVARINI

Der heilige Georg. 1485
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum







77

ANDREA MANTEGNA

Die Hinrichtung des heiligen Jacobus, 1457
Padua, Eremitani, Cappella Ovetari

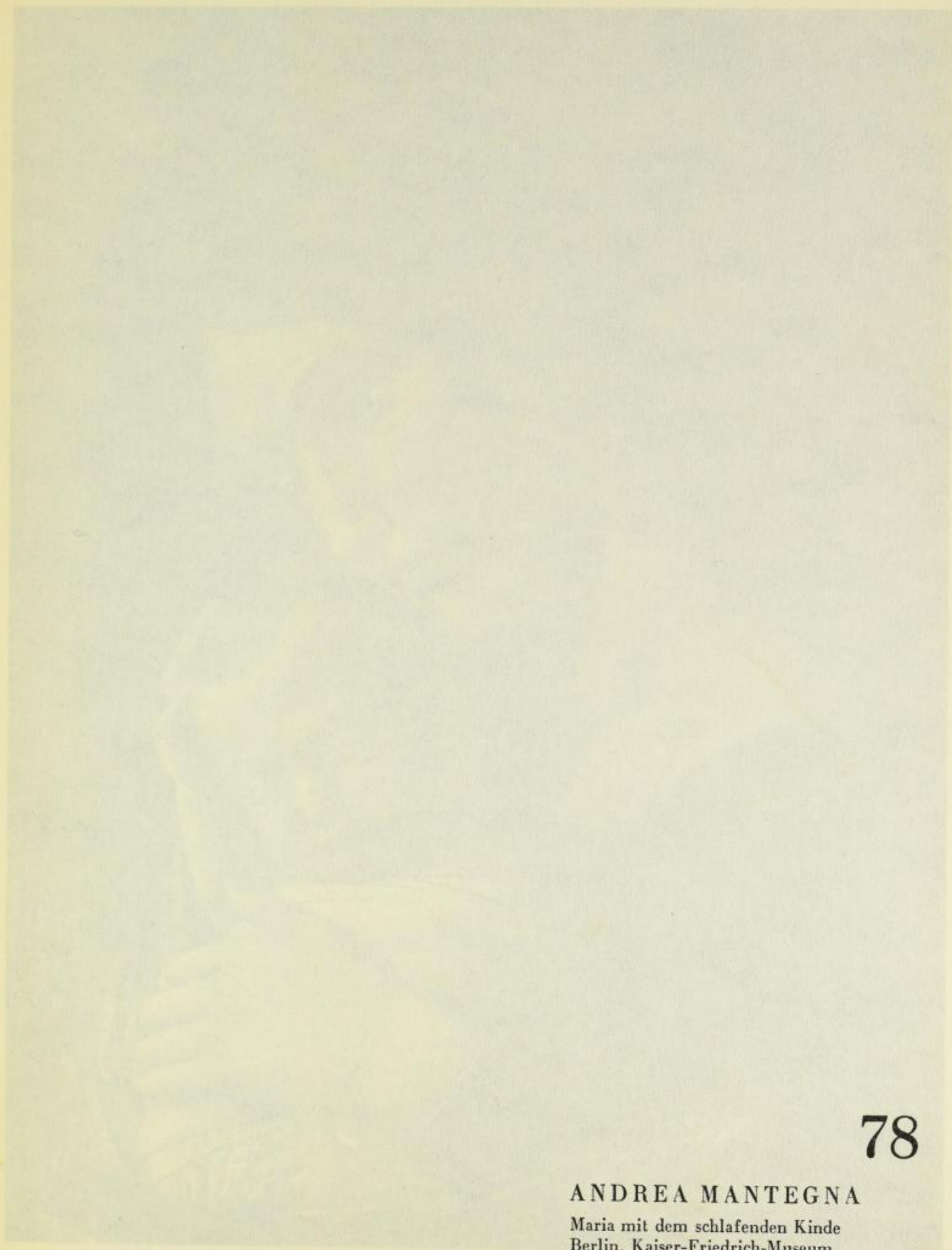
77

ANDREA MANTEGNA

Die Hirsche des heiligen Jacobus, 1457
Padua, Eremiten, Cappella Ovetari







78

ANDREA MANTEGNA

Maria mit dem schlafenden Kinde
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

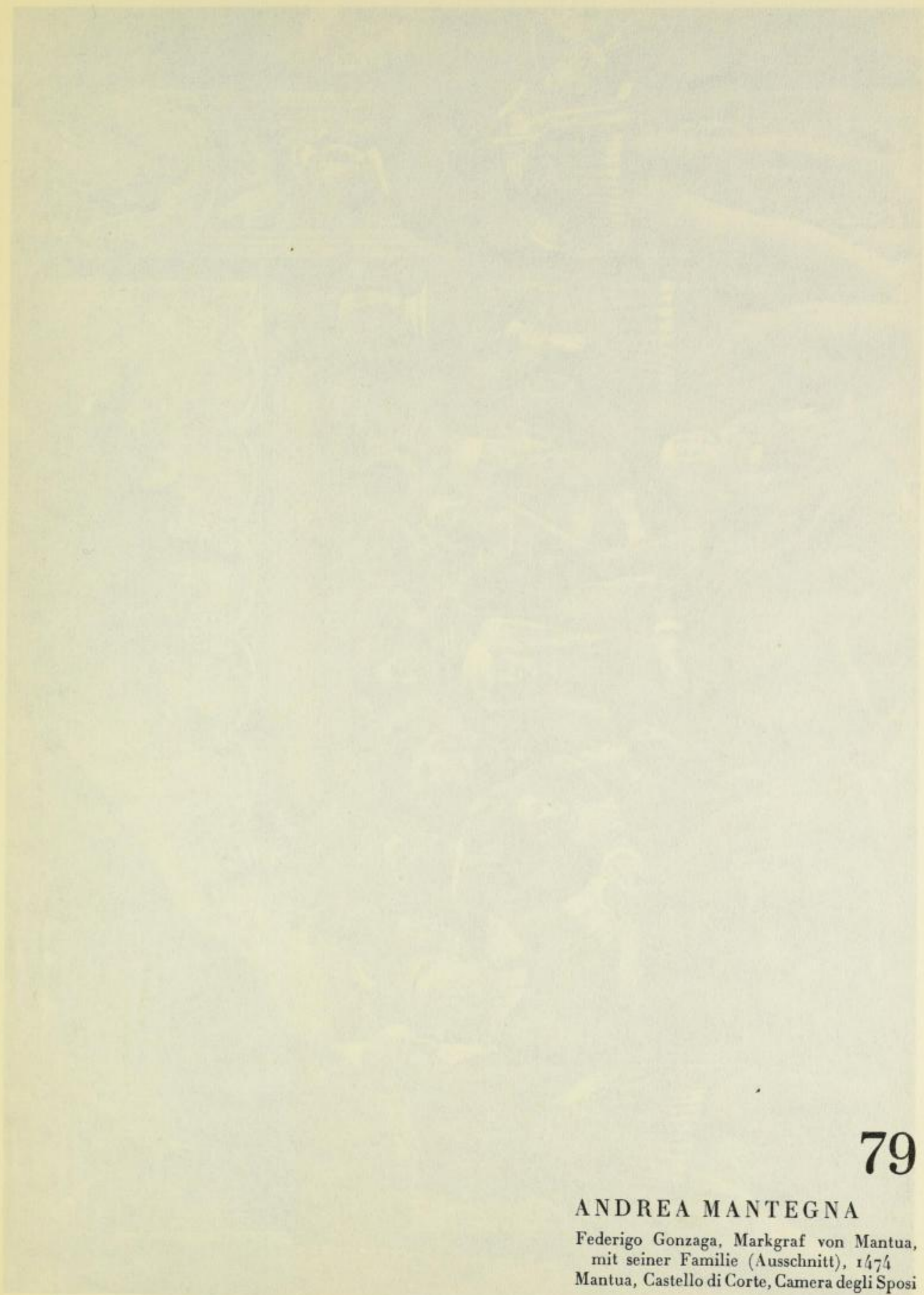
78

ANDREA MANTEGNA

Maria mit dem schlafenden Kinde
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum







79

ANDREA MANTEGNA

Federigo Gonzaga, Markgraf von Mantua,
mit seiner Familie (Ausschnitt), 1474
Mantua, Castello di Corte, Camera degli Sposi

79

ANDREA MANTEGNA

Federigo Gonzaga, Markgraf von Mantua,
mit seiner Familie (Ausschnitt), 1474
Mantua, Castello di Corte, Camera degli Sposi







80

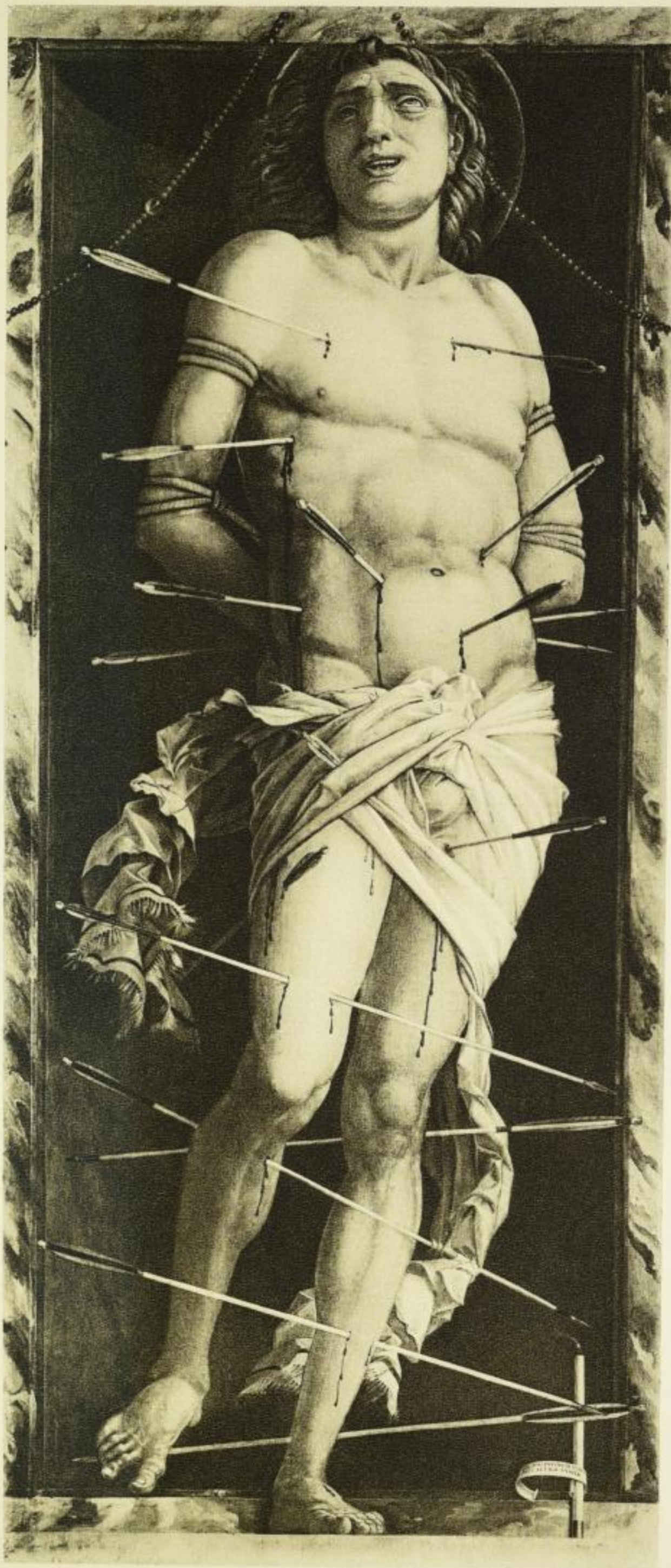
ANDREA MANTEGNA

Der heilige Sebastian, 1506
Venedig, Cà d'Oro

80

ANDREA MANTEGNA

Der heilige Sebastian, 1506
Venedig, Öl, 107







81

GENTILE BELLINI

Prozession der Reliquie des heiligen Kreuzes
auf dem Markusplatz, 1496
Venedig, Reale Accademia

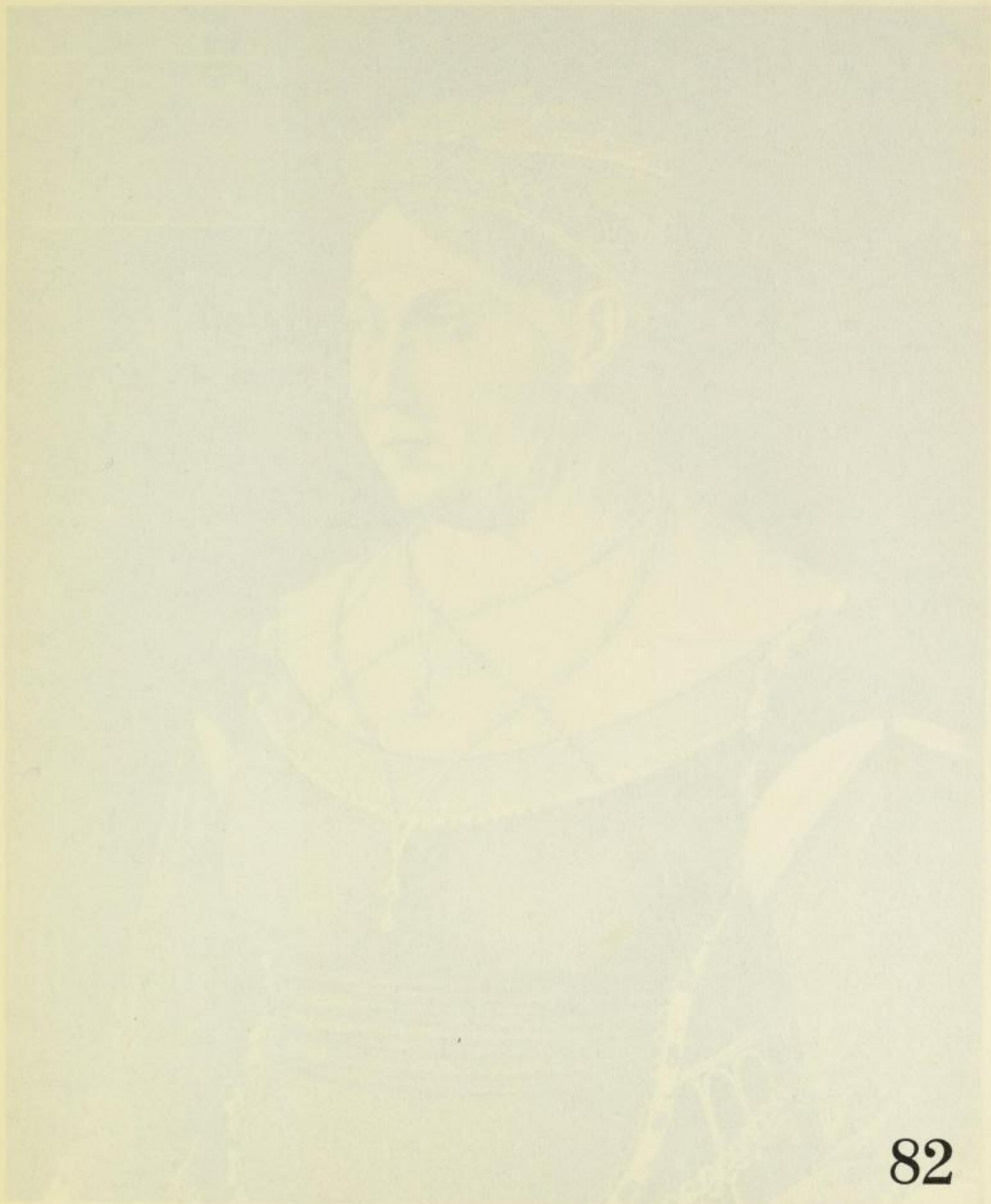
81

GENTILE BELLINI

Prozession der Reliquie des heiligen Kreuzes
auf dem Marktplatz, 1498
Venedig, Real-Academie







82

GENTILE BELLINI

Bildnis der Caterina Cornaro, Königin von
Zypern
Budapest, Museum der Schönen Künste

82

GENTILE BELLINI

Bildnis der Caterina Cornaro, Königin von
Sperma
Budapest, Museum der Schönen Künste







83

VITTORE CARPACCIO

Der Abschied der heiligen Ursula und ihres
Verlobten von den Eltern, 1495
Venedig, Reale Accademia



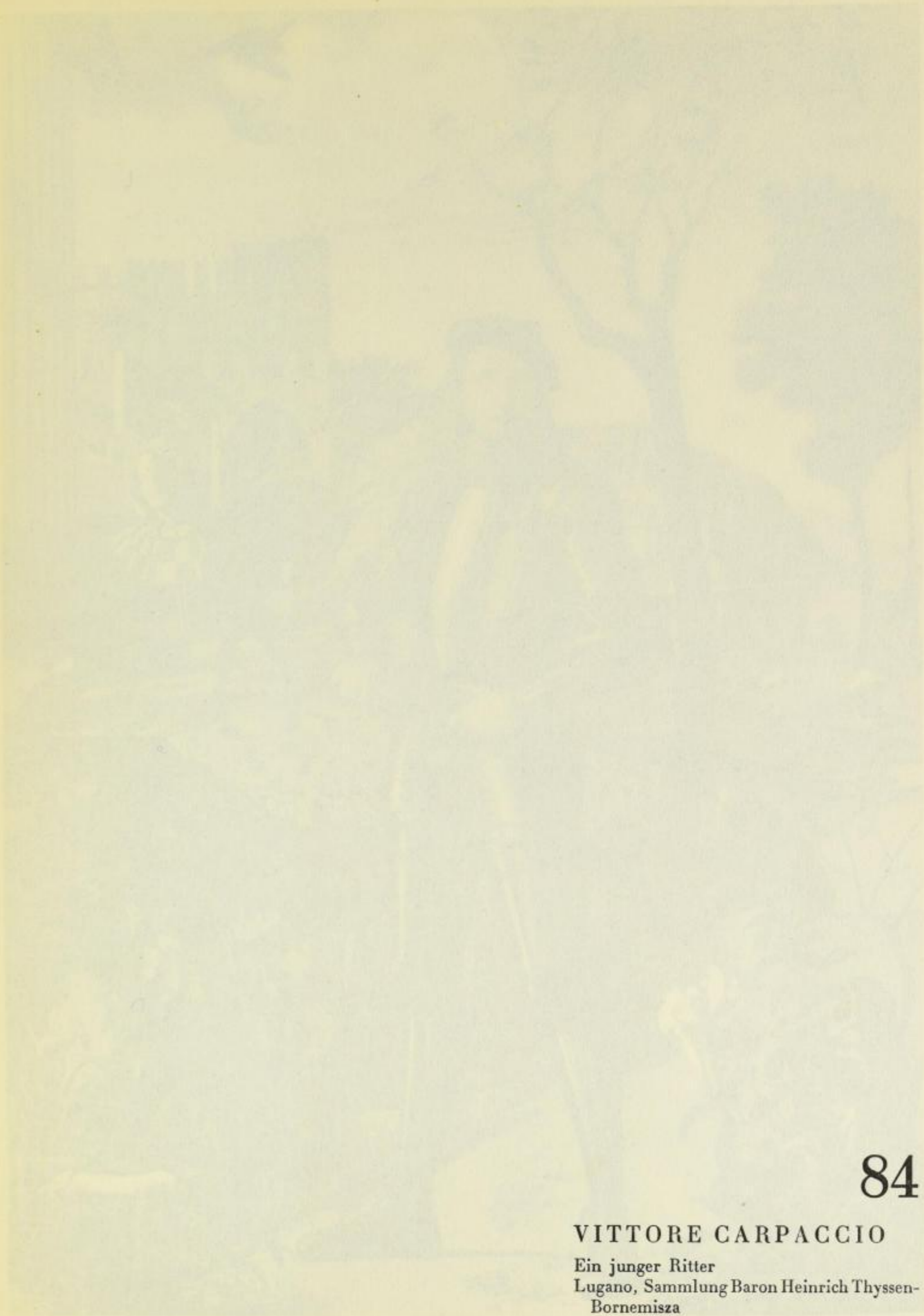
88

VITTORE CARPACCIO

Der Abschied des heiligen Ursula und ihres
Verlobten von den Klöstern, 1895
Venedig, Banca d'Accademia







84

VITTORE CARPACCIO

Ein junger Ritter
Lugano, Sammlung Baron Heinrich Thyssen-
Bornemisza



84

VITTORE CARPACCIO

Ein junger Hirt
Lugano, Sammlung Baron Heinrich Thyssen-
Bornemissa







85

CARLO CRIVELLI

Die Verkündigung Mariae, 1486
London, National Gallery



82

CARLO CRIVELLI
Die Verkündigung Mariae, 1488
London, National Gallery



LIBERTAS +

ECCLESIASTICA

OP. V. GARD
L. CRIVELLI
1851





86

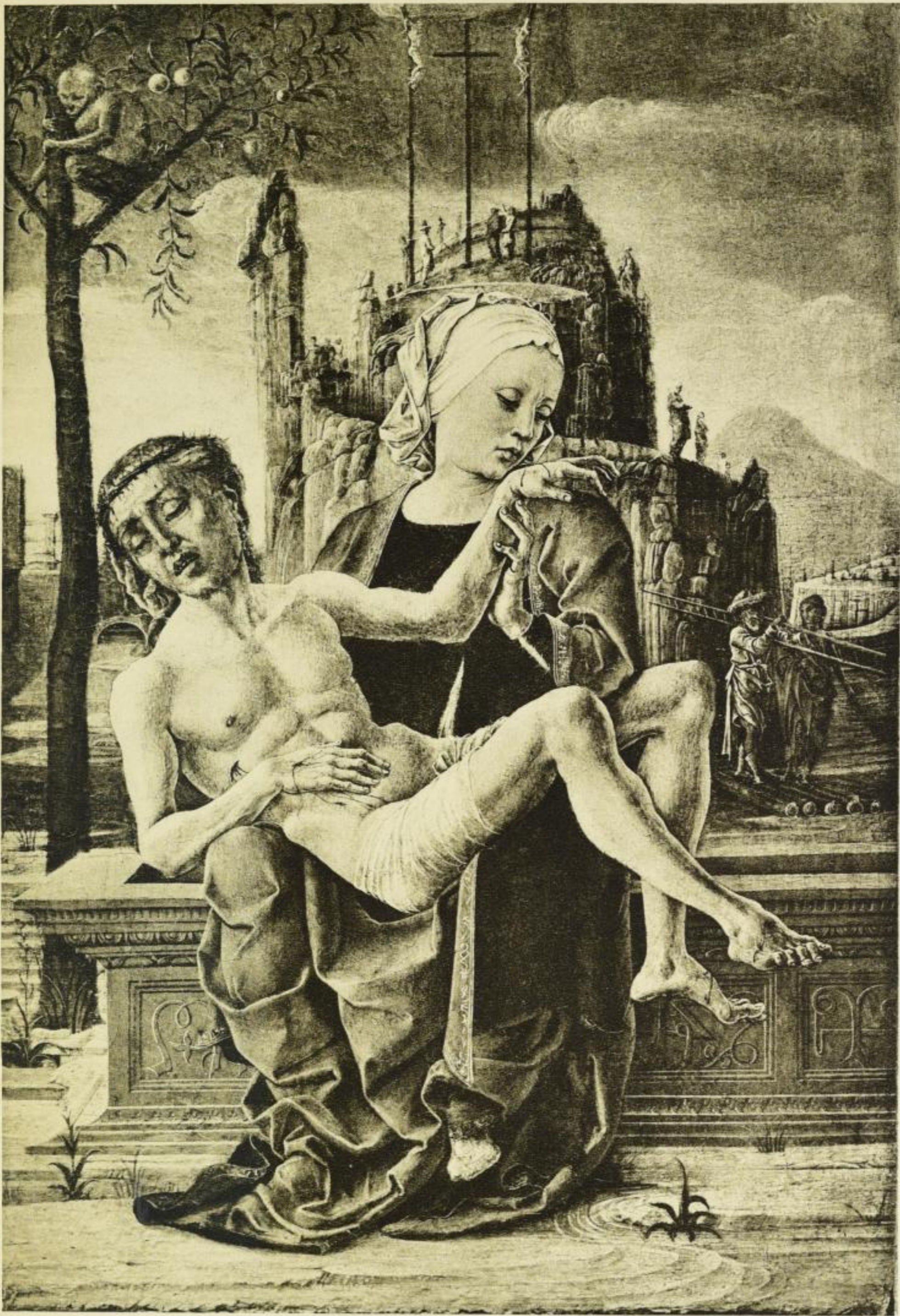
COSIMO TURA

Pietà
Venedig, Museo Correr

88

COSIMO TURA

Platz
Königliche Museen







87

COSIMO TURA

Der selige Jacopo della Marca, 1484
Modena, Galleria Estense



78

COSIMO TURIA

Der selig. Jacopo della Marca. 1484
Stodenz, Gallaria Patens





88

FRANCESCO DEL COSSA

Der Herbst
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

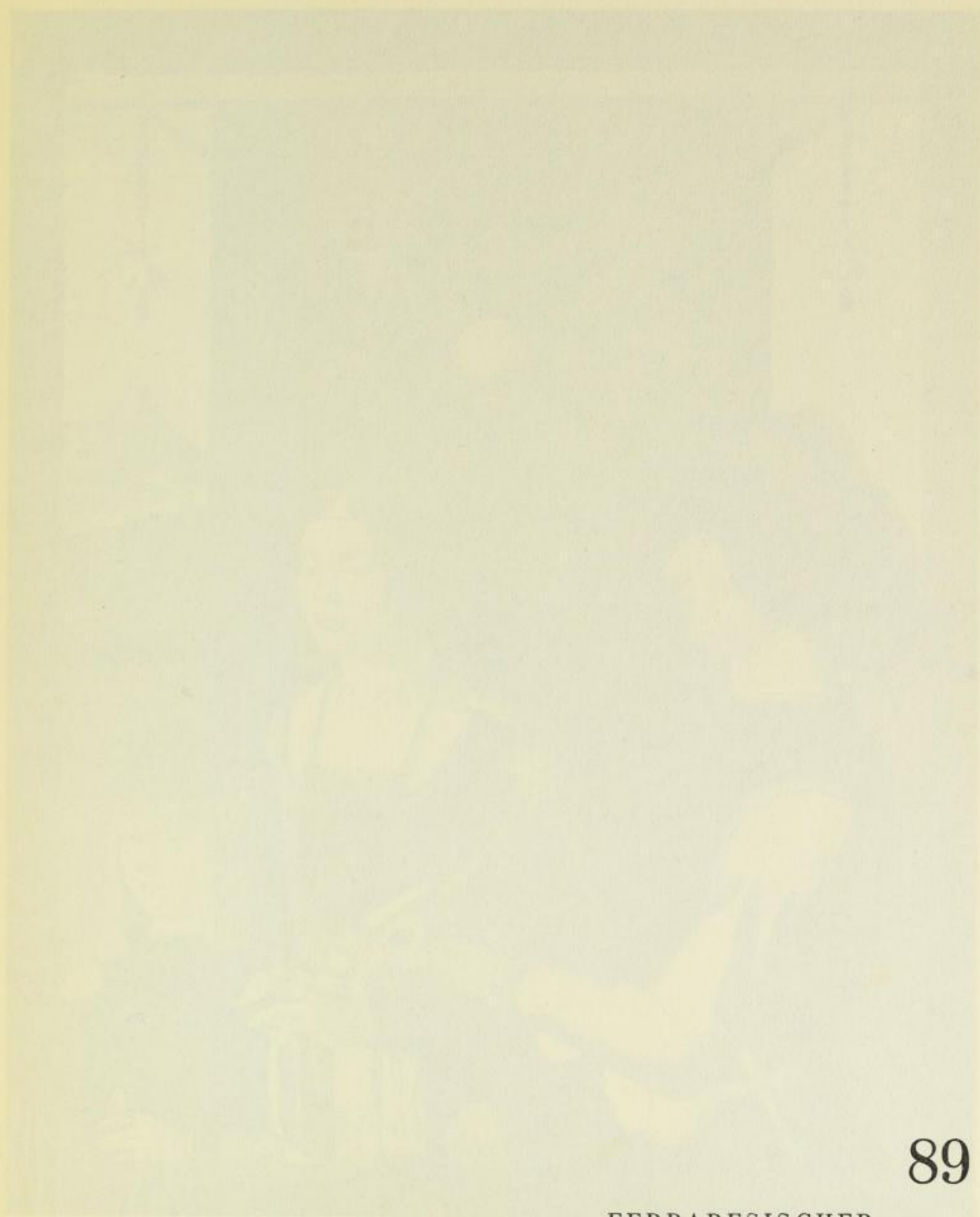
88

FRANCESCO DEL COSSA

Der Herbst
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum







89

FERRARESISCHER
MEISTER UM 1480

Familienbildnis des Uberto de' Sacrati
München, Ältere Pinakothek



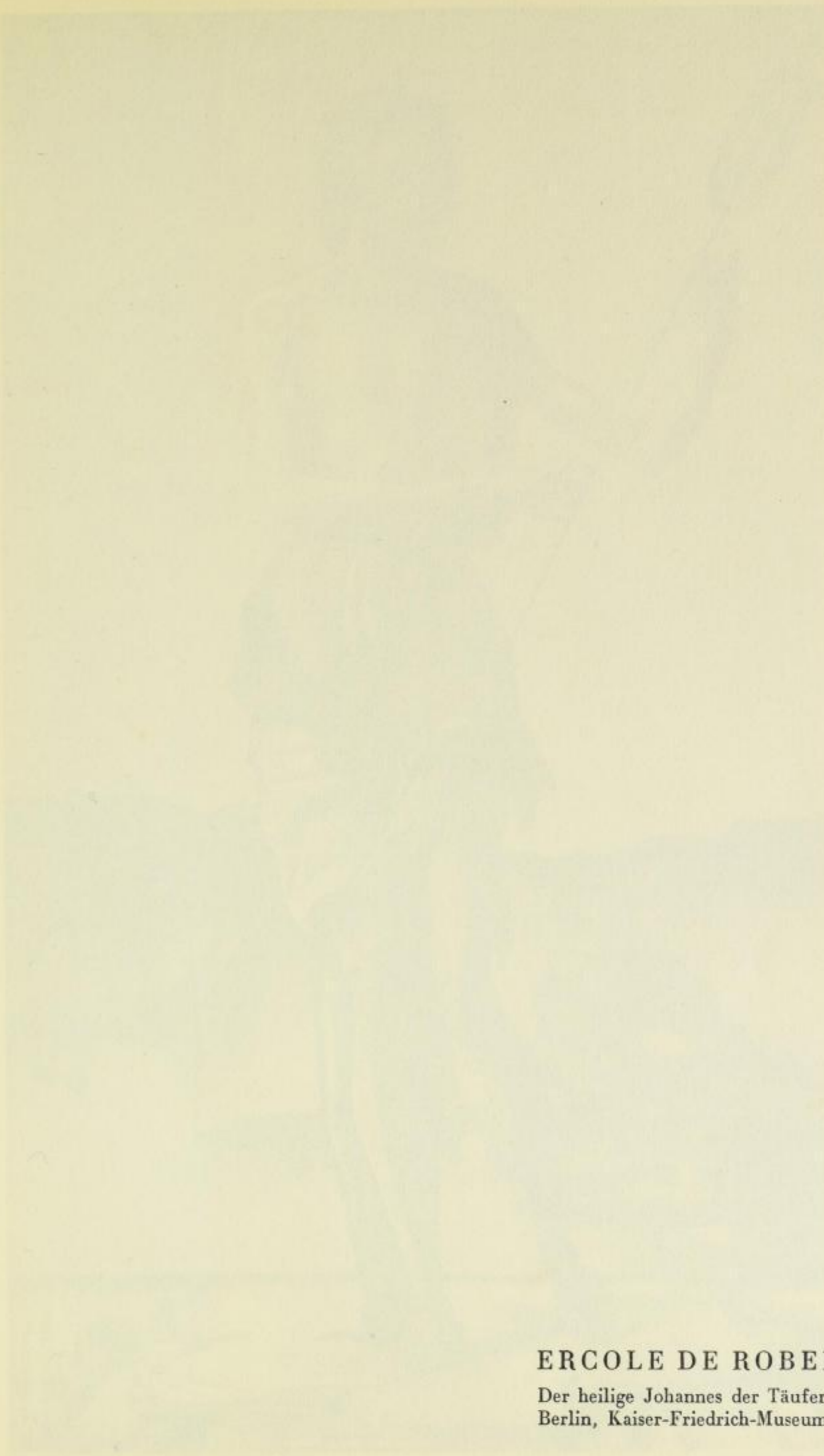
89

FERNARBEISCHNER
MEISTER UM 1880

Bibliothek der Liberte de Paris
München, Altes Rathaus







90

ERCOLE DE ROBERTI

Der heilige Johannes der Täufer
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

90

ERGOLE DE ROBERTI

Der heilige Johannes der Täufer
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum







91

ERCOLE DE ROBERTI

Das Schiff der Argonauten
Padua, Museo Civico



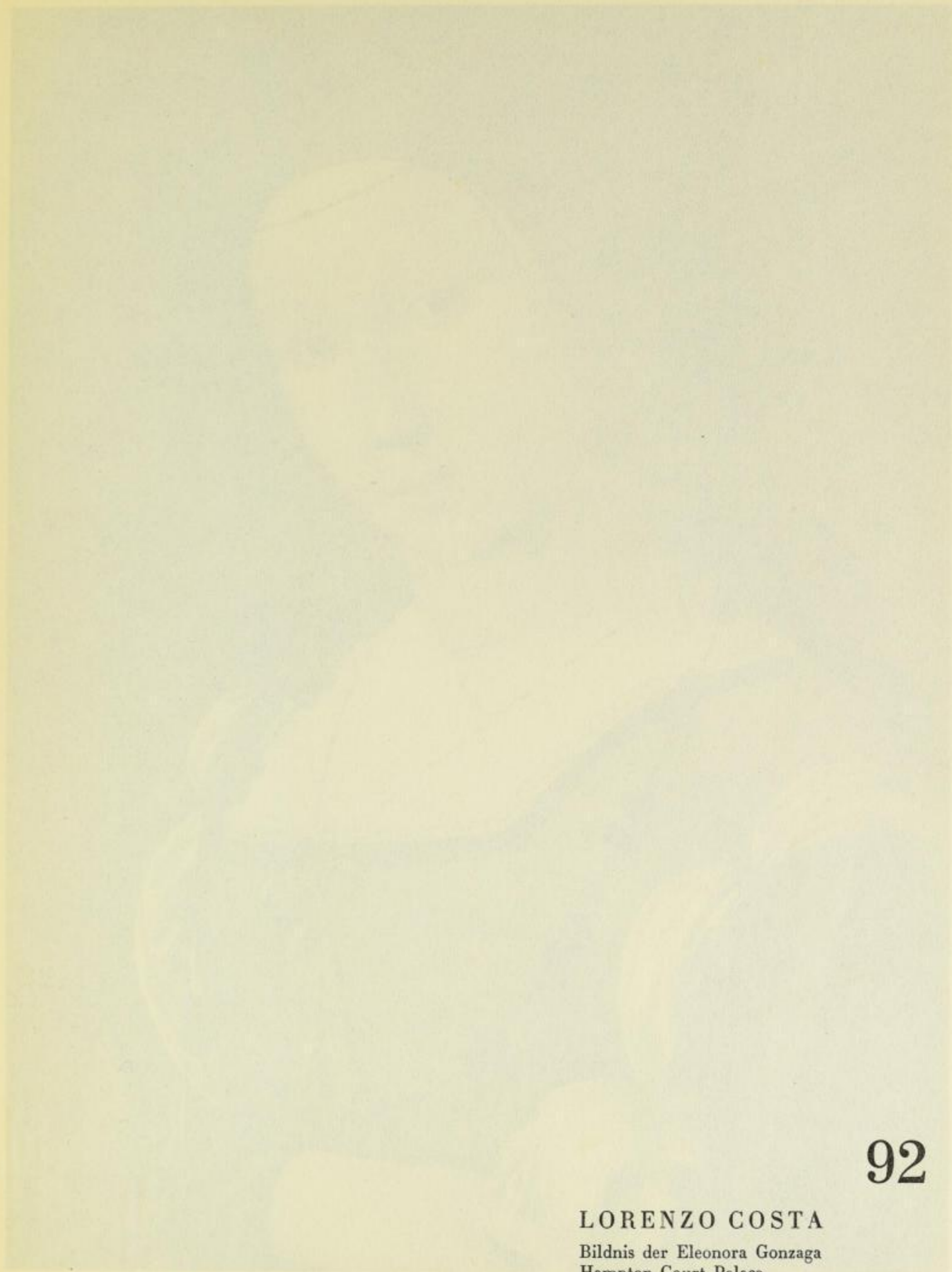
91

ERCOLE DE ROBERTI

Das Schiff der Argonauten
Fabius Museo Civico







92

LORENZO COSTA
Bildnis der Eleonora Gonzaga
Hampton Court Palace

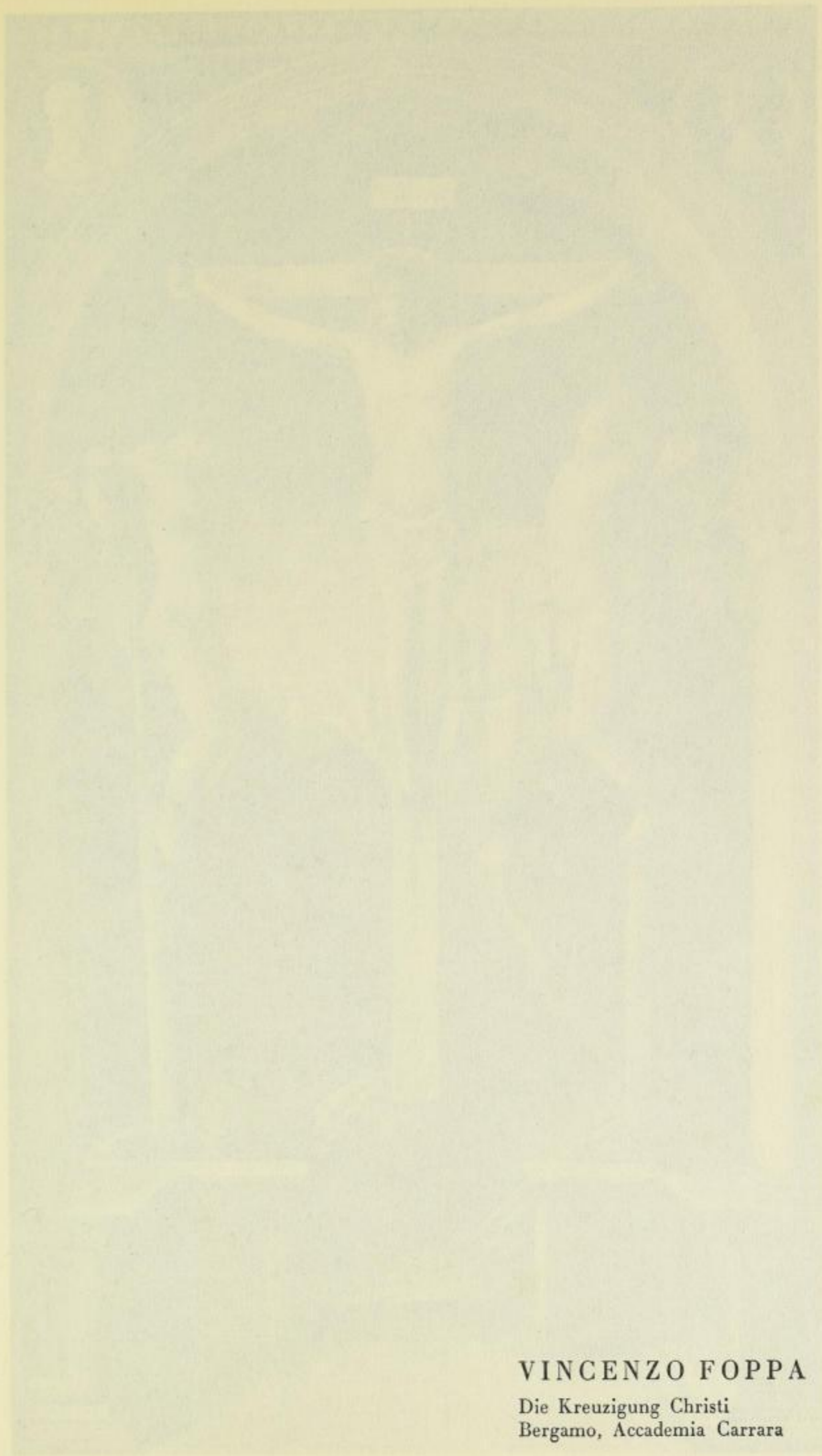


92

LORENZO COSTA
Bildnis der Eleonora Gonzaga
Hampton Court Palace







93

VINCENZO FOPPA

Die Kreuzigung Christi
Bergamo, Accademia Carrara

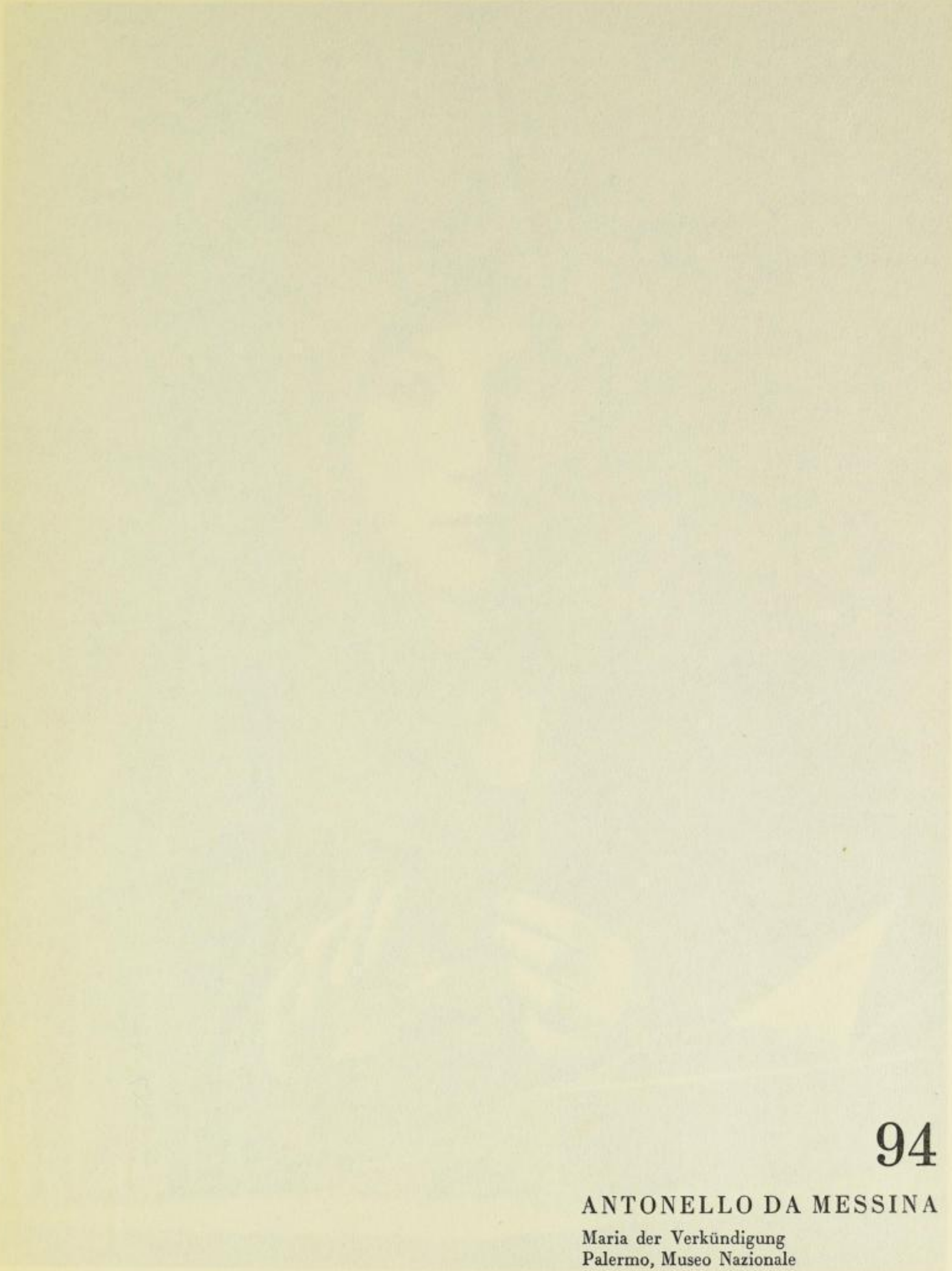


93

VINCENZO FOPPA
Die Kreuzigung Christi
Bergamo, Accademia Carrara







94

ANTONELLO DA MESSINA

Maria der Verkündigung
Palermo, Museo Nazionale

513

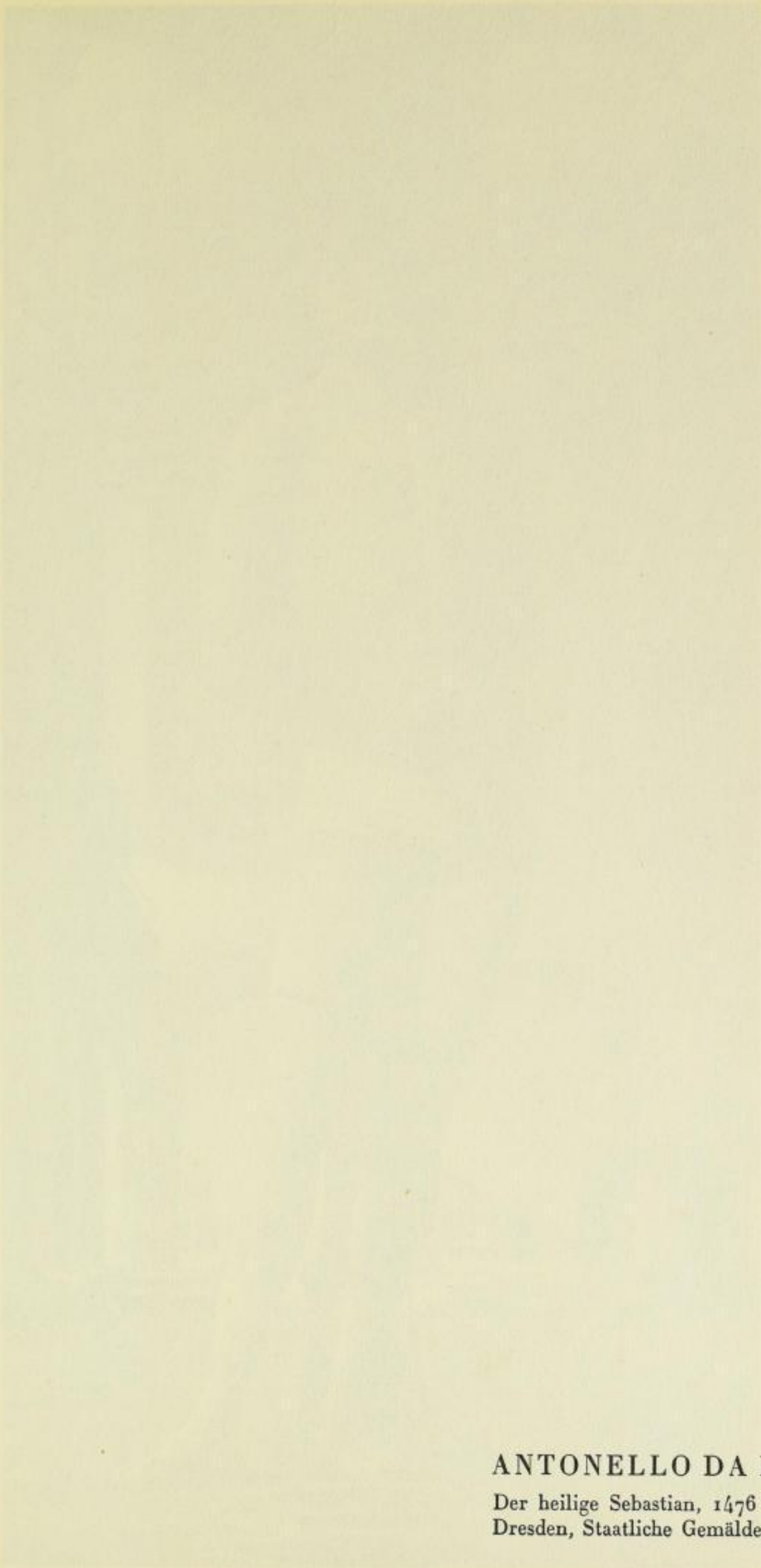
49

ANTONELLO DA MESSINA

Maria der Verkündigung
Palermo, Museo Nazionale







95

ANTONELLO DA MESSINA

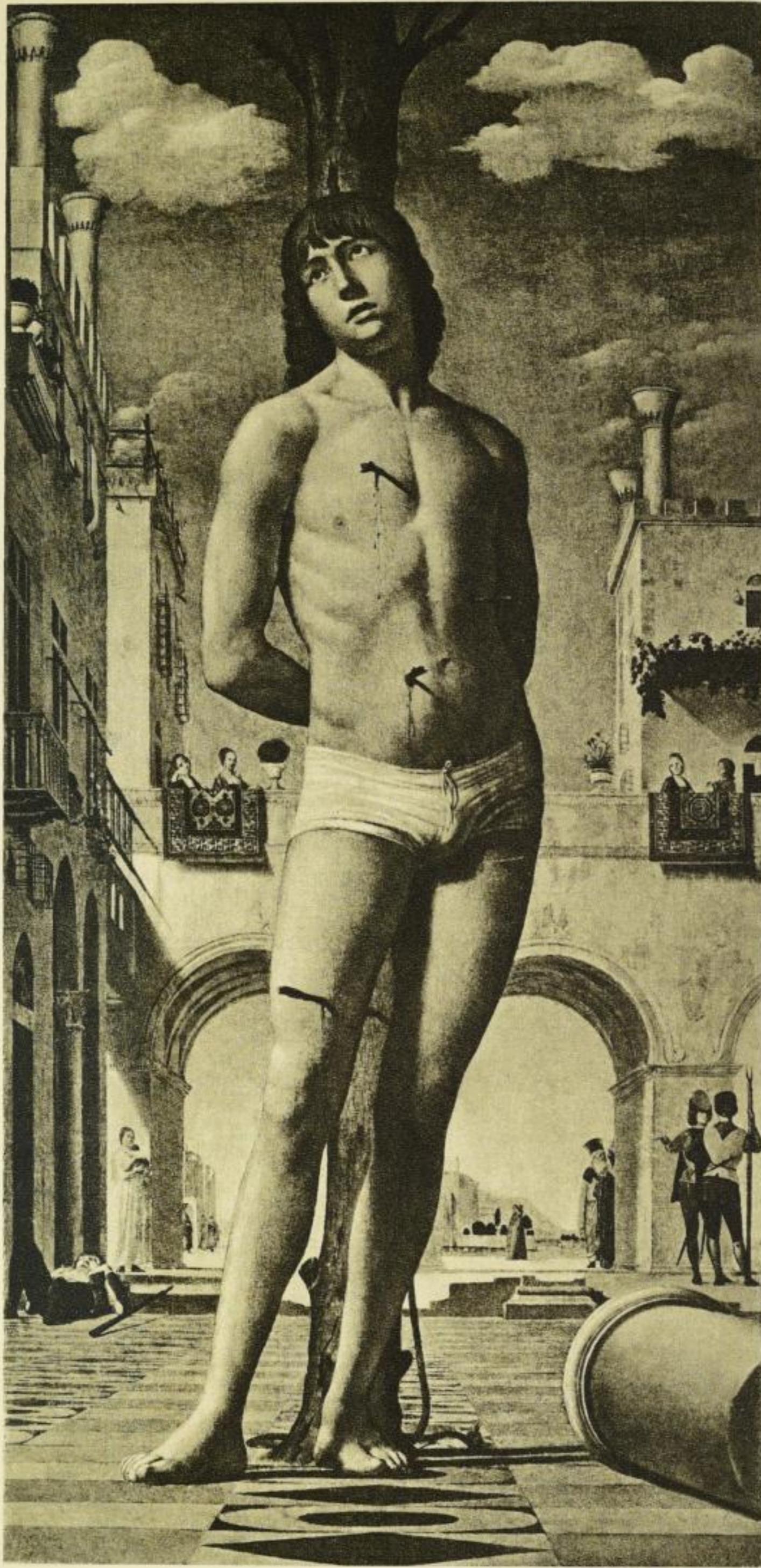
Der heilige Sebastian, 1476
Dresden, Staatliche Gemäldegalerie




95

ANTONELLO DA MESSINA

Der heilige Sebastian, 1470
Dresden, Staatliche Gemäldesammlungen







96

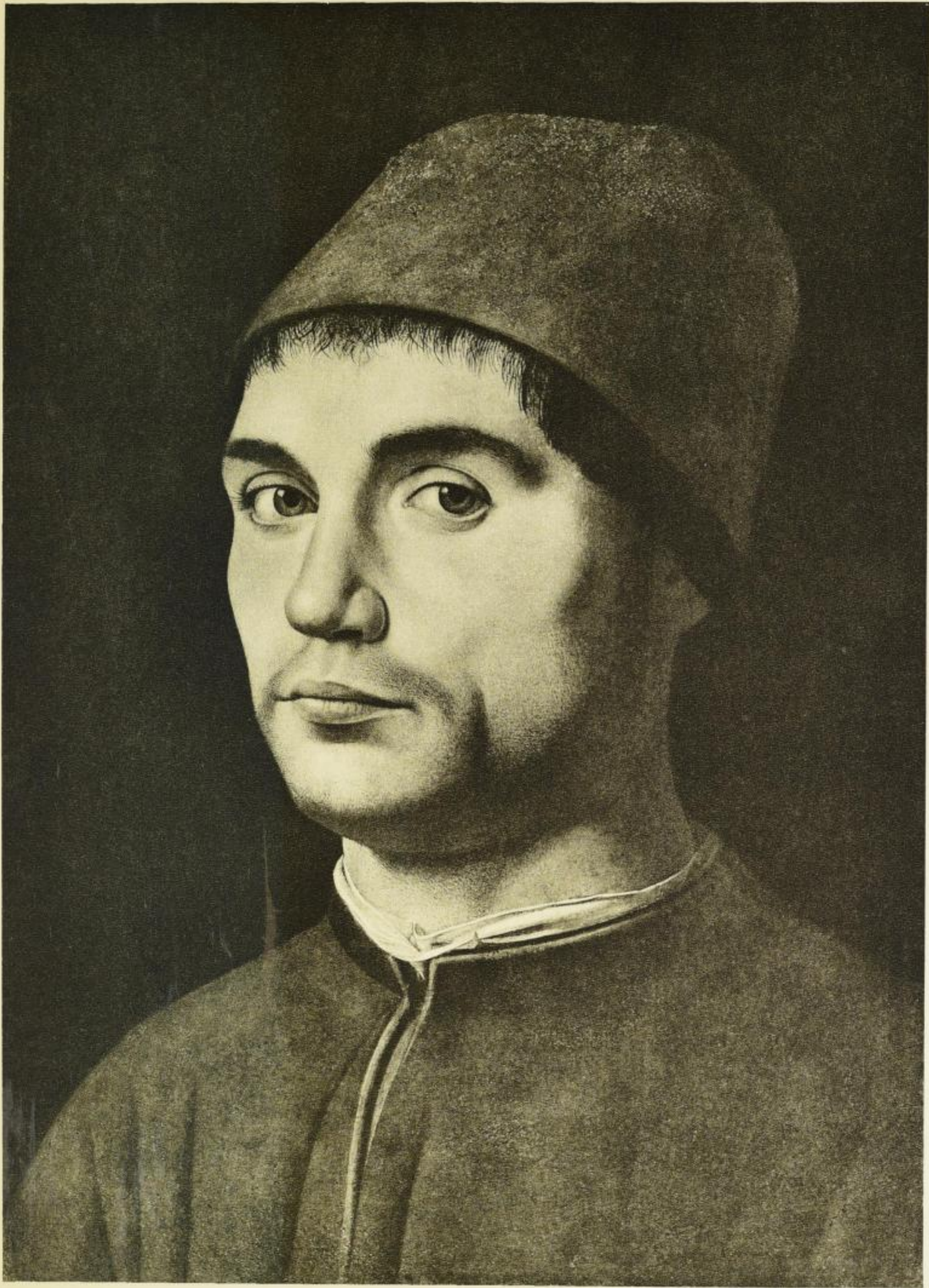
ANTONELLO DA MESSINA

Bildnis eines Mannes
London, National Gallery

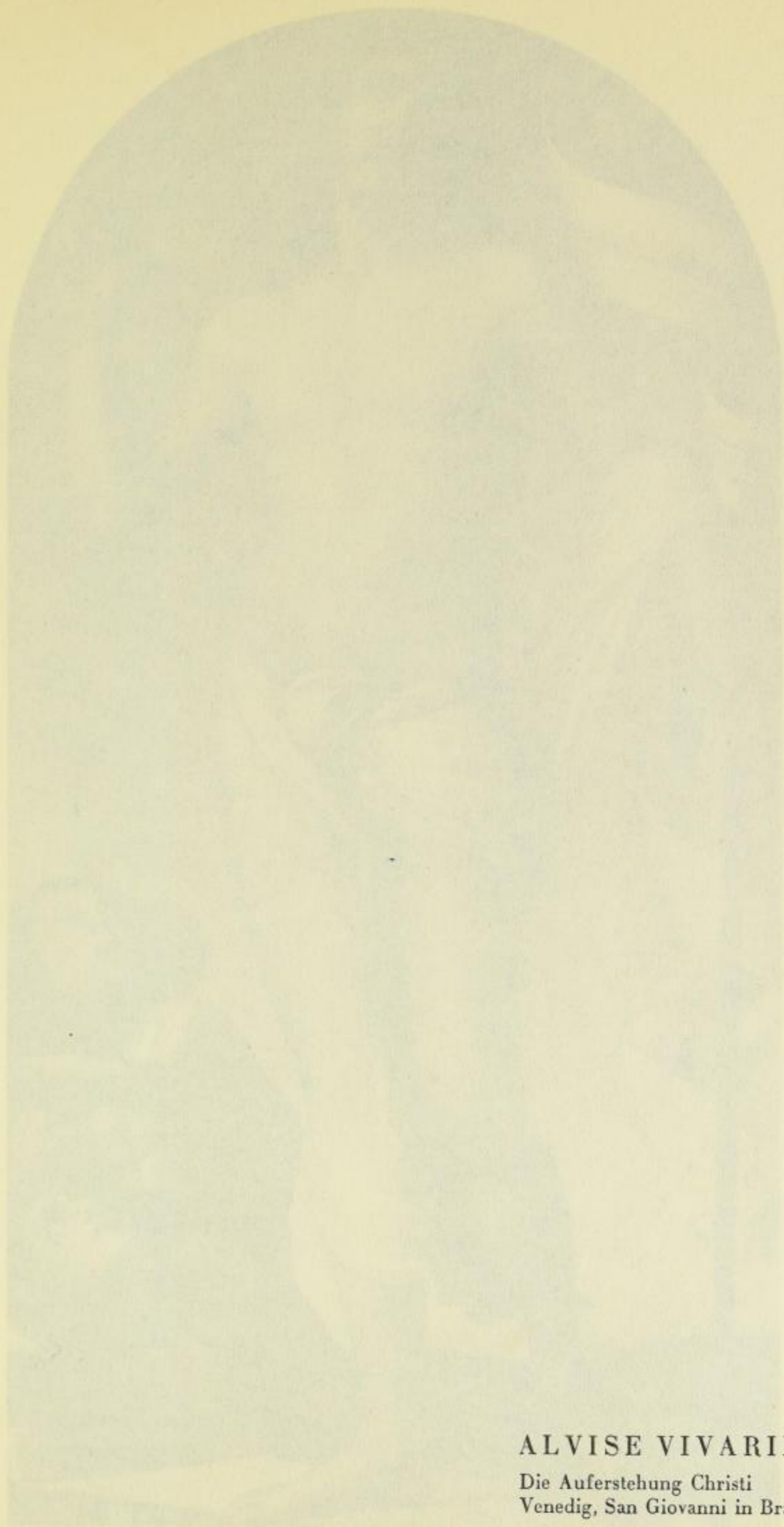
99

ANTONELLO DA MESSINA

Bildnis eines Mannes
London, National Gallery







97

ALVISE VIVARINI
Die Auferstehung Christi
Venedig, San Giovanni in Bragora

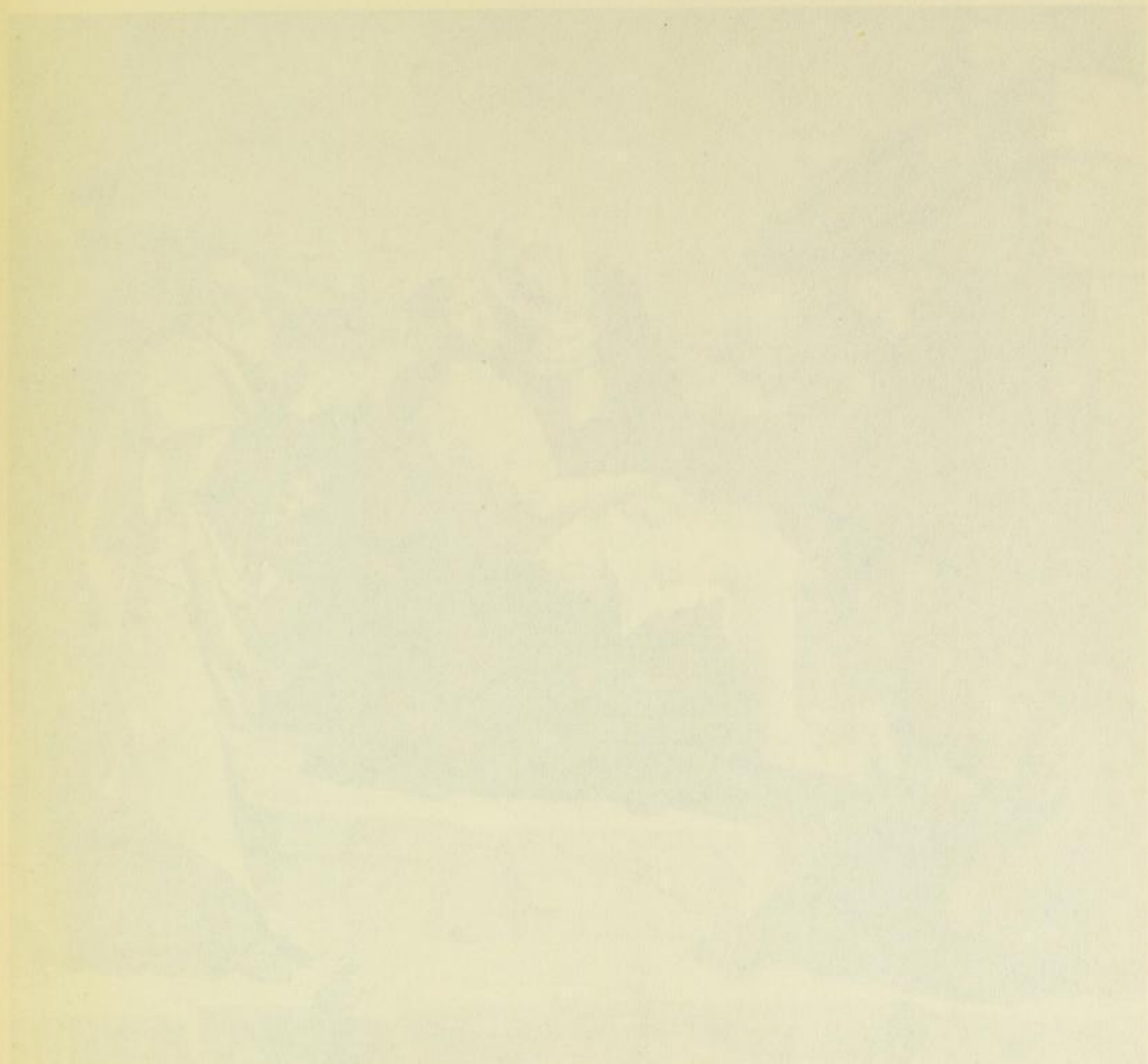


87

ALVISE VIVARINI
Die Aufzeichnung Christi
Venedig, San Giovanni in Baptista







98

BARTOLOMEO MONTAGNA

Pietà mit den Heiligen Joseph, Johannes
und Magdalena
Vicenza, Monte Berico, Santuario



88

BARTOLOMEO MONTAGNA
Pietà mit den Heiligen Joseph, Johannes
und Magdalena
Vicenza, Monte Berico, Santuario





99

CIMA DA CONEGLIANO

Die Taufe Christi, 1494
Venedig, San Giovanni in Bragora, Hochaltar

99

CIMA DA CONEGLIANO

Die Tante Christi. 1894
Verlegt. San Giovanni in Borgo, Hochaltar







100

CIMA DA CONEGLIANO

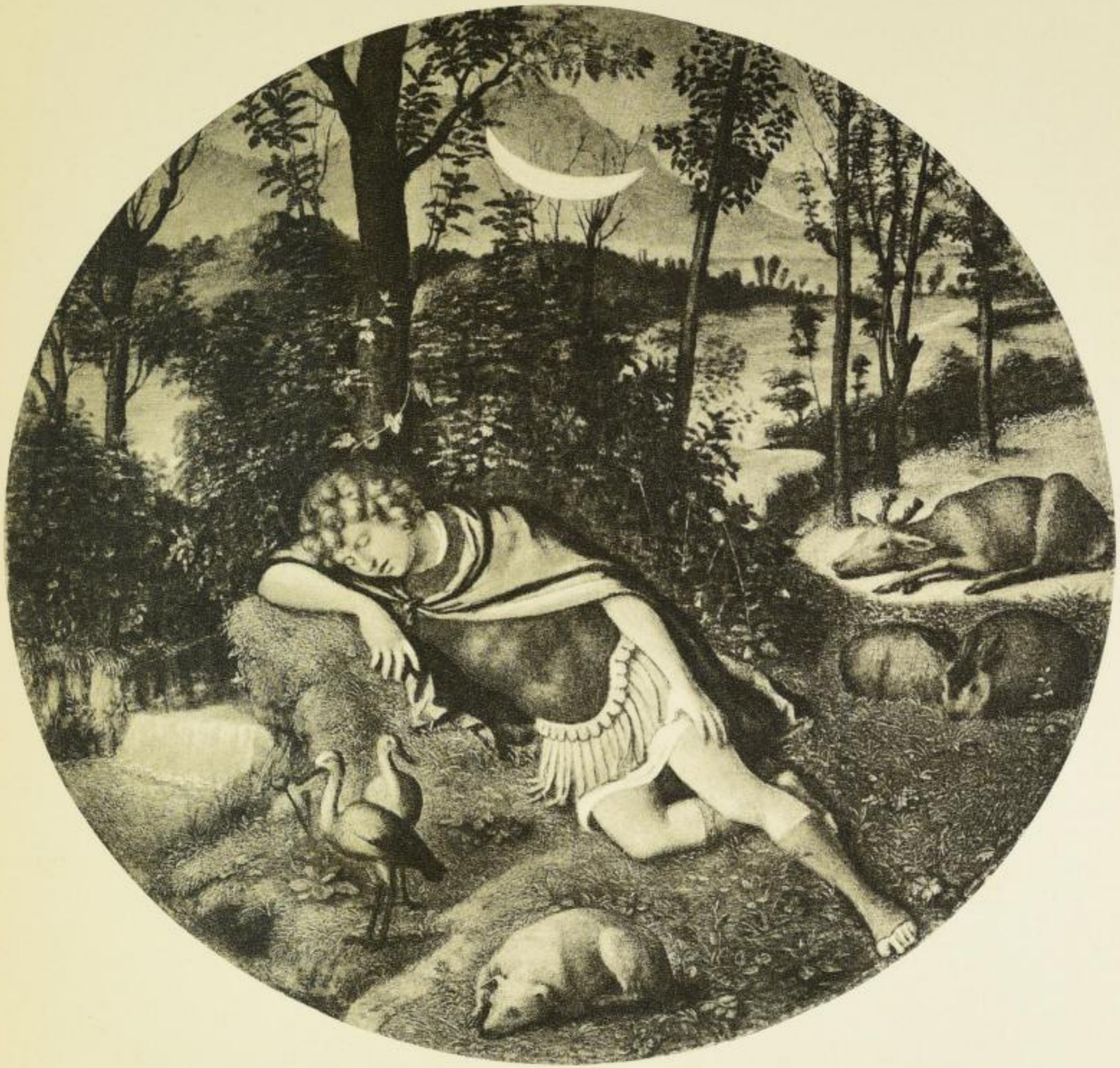
Endymion und Selene
Parma, Reale Galleria



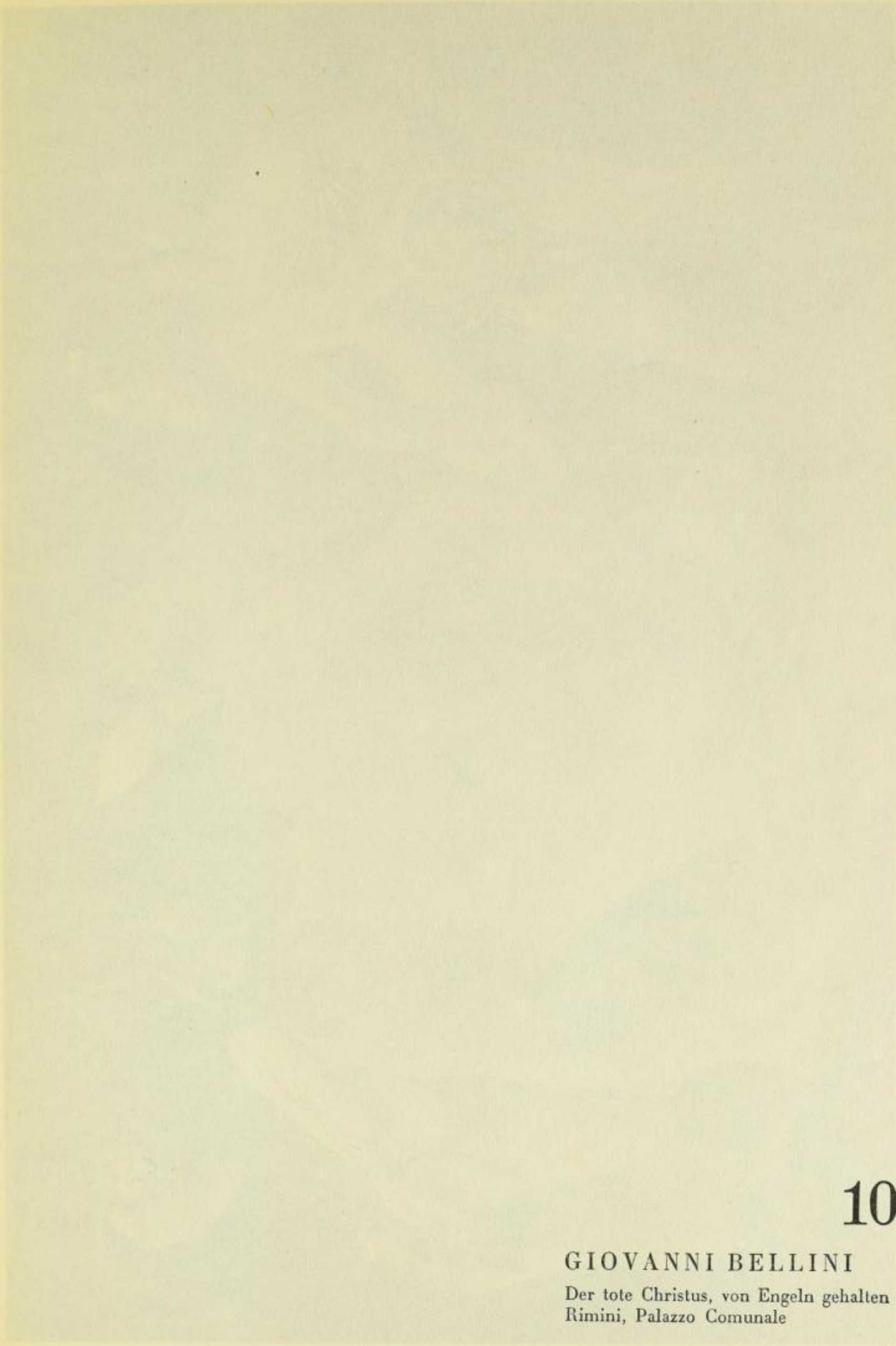
100

CIMA DA CONEGLIANO

Einwohner und Seelen
Fama, Beste Gallerie







101

GIOVANNI BELLINI

Der tote Christus, von Engeln gehalten
Rimini, Palazzo Comunale



101

GIOVANNI BELLINI

Der tote Christus, von Engel gehalten
Rimini, Palazzo Comunale





102

GIOVANNI BELLINI

Die Transfiguration Christi
Neapel, Museo Nazionale



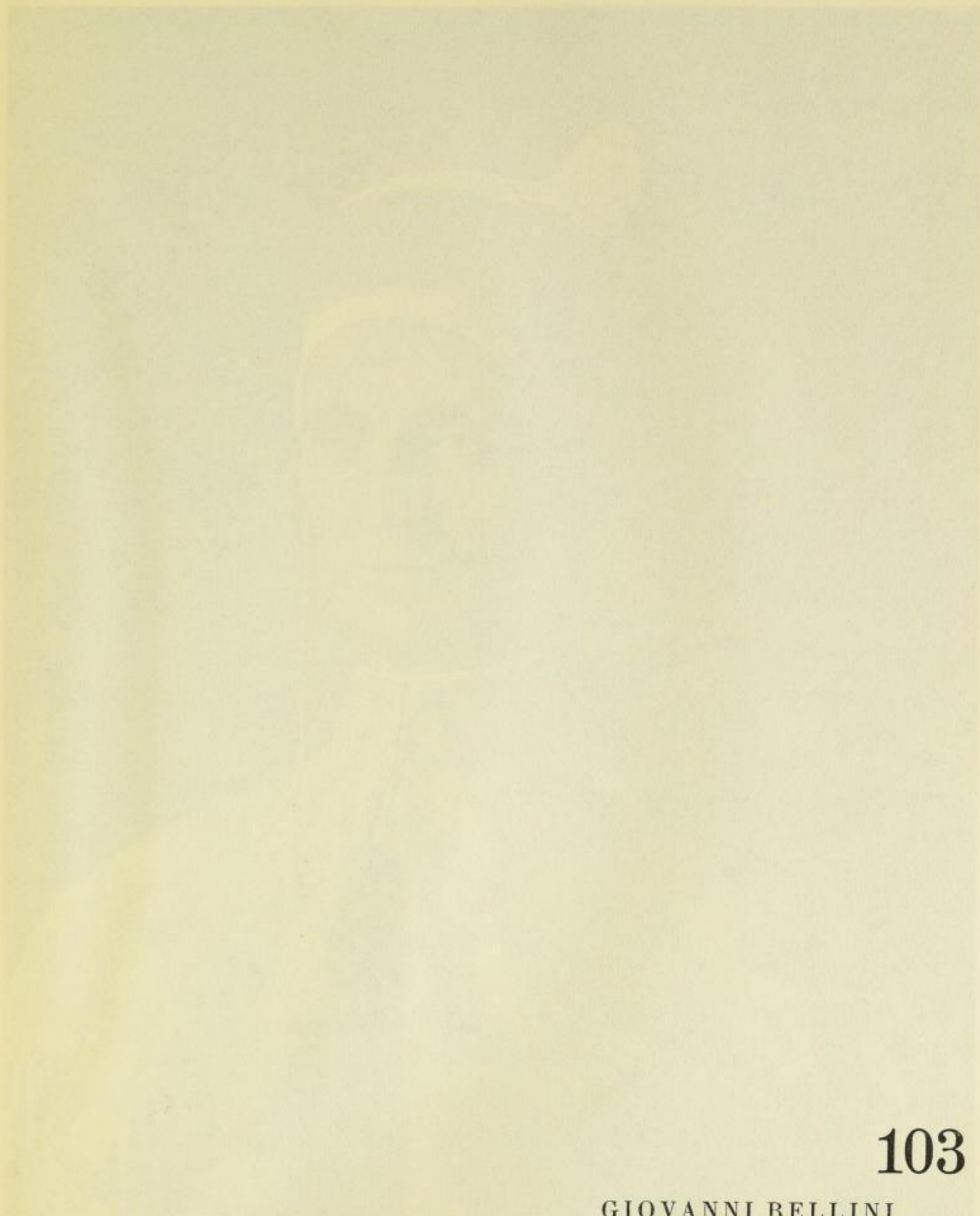
102

GIOVANNI BELLINI

Die Transfiguration Christi
Zapel, Museo Nazionale







103

GIOVANNI BELLINI

Bildnis des Dogen Leonardo Loredan (die untere Brüstung mit der Signatur ist durch ein technisches Versehen fortgeblieben)

London, National Gallery



103

GIOVANNI BELLINI

Bildnis des Dogen Leonardo Loredano (die
untere Handlung mit der Signatur ist
durch ein technisches Versehen fortgeblie-
ben)
London, National Gallery





104

GIOVANNI BELLINI

Das Götterfest, 1514

Philadelphia, Sammlung Joseph E. Widener

104

GIOVANNI BELLINI

Das Götterfest, 1514
Philadelphische Sammlung, Joseph N. Widmann





1871
1872
1873
1874
1875
1876
1877
1878
1879
1880
1881
1882
1883
1884
1885
1886
1887
1888
1889
1890
1891
1892
1893
1894
1895
1896
1897
1898
1899
1900

27. Jan 1972

30. 10. 72

19. 09. 81

Knop

19. Juni 1982

13. Juni 1983

Lilbig

24. Sep. 1984

15. Jan. 1993

29. Juli 1994

Datum der Entleihung bitte hier einstempeln!

7. 8. Jan. 1995

11. Jan. 1996

24. April 1997

08. Nov. 2000

SACHSISCHE LANDESBIBLIOTHEK



2 0145013

2. Ex. (Ems.)

315, 104 Taf.

1. Ex. 10. 4° 352 = 0
2. Ex. (Ems.)

1. Malvi Ku

34. 4° 1891 X
/

X

SLUB Dresden



2 0145013

LINBAND
EPO
PLAST
KLEBSTREIFEN