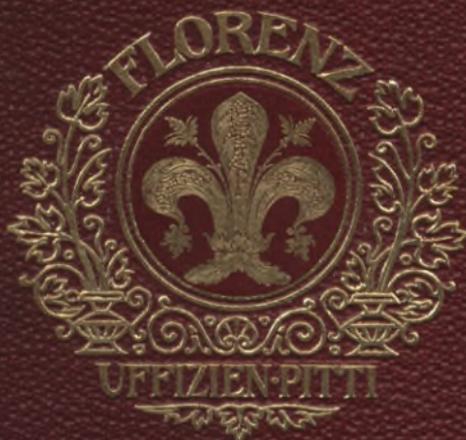


WYDZIAŁY POLITECHNICZNE KRAKÓW

BIBLIOTEKA GŁÓWNA

L. inw.

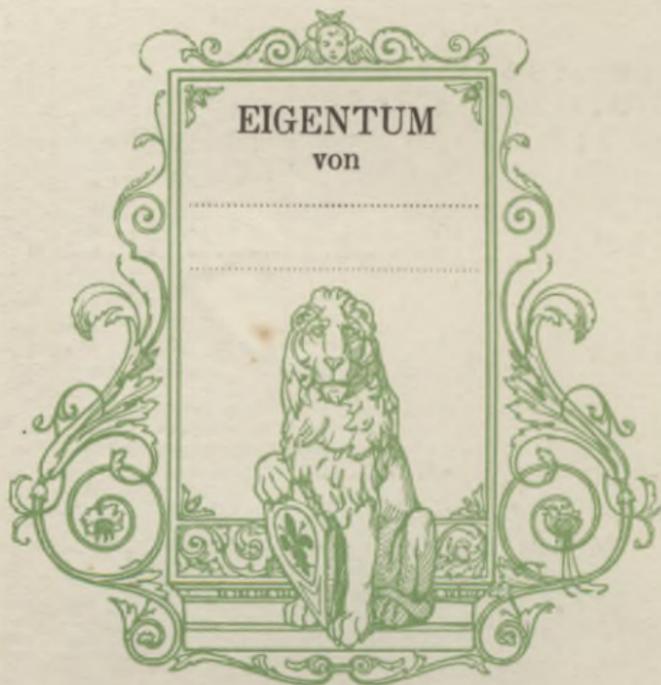
480



528 7226

10.8.12 3 —

4
12



Biblioteka Politechniki Krakowskiej



10000296182

Der »**MODERNE CICERONE**« hat bei dem kunstliebenden Publikum eine sehr beifällige Aufnahme gefunden. Sein Zweck ist von der Kritik gebilligt und die Ausführung lobend anerkannt worden. Er will den Fremden auf seinem Gang durch die Kunststätten begleiten und ihn nicht nur lehren, die Kunstwerke zu verstehen, sondern ihm auch eine Anleitung zum Sehen und zum Genuss bieten. Hierdurch unterscheidet sich dieses Buch wesentlich von andern Reisebüchern. Wertvoll sind die sorgfältig ausgewählten Abbildungen in technisch vollendeter Wiedergabe, als willkommene Stütze der Betrachtung und Erinnerung. — Der vorliegende Band enthält:

FLORENZ I: Die Gemäldegalerien der Uffizien und des Palazzo Pitti. Von Prof. Dr. PAUL SCHUBRING. 2. stark umgearbeitete und vermehrte Auflage. Mit 137 Abbildungen und 2 Grundrissen. Gebunden M. 3.—

Früher wurden ausgegeben:

FLORENZ II: Bargello — Domopera — Akademie — Kleinere Sammlungen. Von Prof. Dr. PAUL SCHUBRING. Mit 134 Abbildungen und 2 Grundrissen. Geb. M. 2.50.

FLORENZ: Gesamtausgabe. (Band I/II vereinigt.) Gebunden M. 5.—

BERLIN I: Das Kaiser Friedrich-Museum. Von Prof. Dr. PAUL SCHUBRING. Mit 276 Abbildungen und 2 Grundrissen. Geb. M. 4.50.

DRESDEN I: Kgl. Gemäldegalerie. Von Prof. Dr. HANS W. SINGER. Mit 100 Abbildungen und 2 Grundrissen. Geb. M. 2.50.

MAILAND UND DIE CERTOSA DI PAVIA

Von Prof. Dr. PAUL SCHUBRING. Mit 244 Abbildungen und 4 Grundrissen. Gebunden M. 5.—

ROM I: Antike Kunst. Von Prof. Dr. HEINR. HOLTZINGER und Dr. WALTHER AMELUNG. Mit 253 Abbildungen, 3 Plänen und 1 Grundriss. Geb. M. 6.—

ROM II: Neuere Kunst seit Beginn der Renaissance. Von Prof. Dr. OTTO HARNACK. Mit 159 Abbildungen und 1 Grundriss. Geb. M. 4.—

ROM III: Die Umgebung Roms. Von Dr. THASSILO VON SCHEFFER. Mit 86 Abbildungen und einer Karte. Geb. M. 2.50.

VENEDIG: Von Prof. Dr. MAX SEMRAU. Mit 137 Abbildungen und 1 Grundriss. Gebunden M. 4.50.

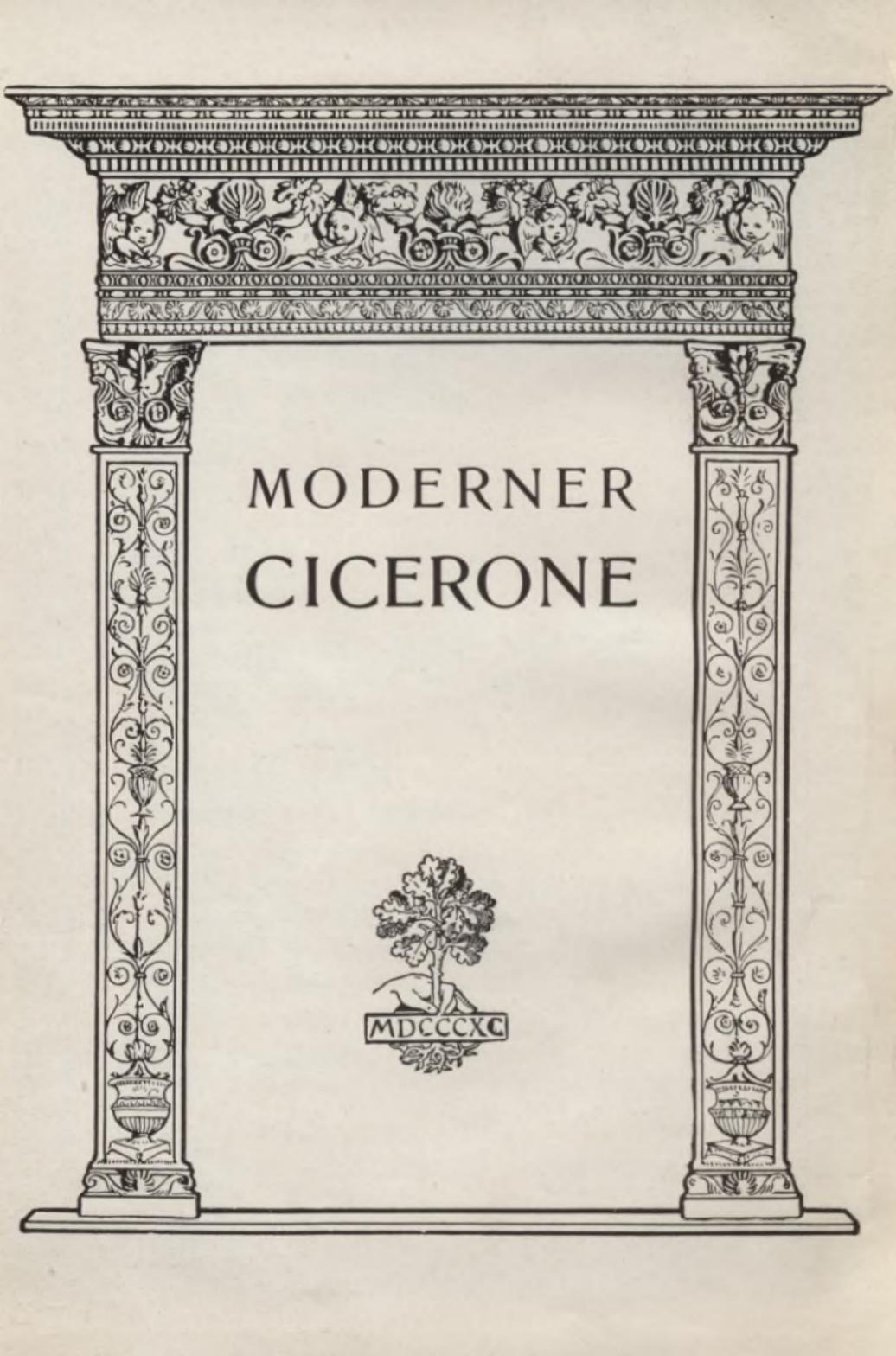
WIEN I: Die Kaiserliche Gemäldegalerie. Von Dr. WILHELM SUIDA. Mit 105 Abbildungen und 1 Grundriss. Gebunden M. 3.—

WIEN II: Die Gemäldegalerie der k. k. Akademie der bild. Künste. Die Sammlungen Liechtenstein, Czernin, Harrach und Schönborn-Buchheim. Von Dr. WILHELM SUIDA. Mit 99 Abbildungen. Gebunden M. 3.—

WIEN: Gesamtausgabe. (Band I/II vereinigt.) Gebunden M. 5.50.

~~~~~  
Weitere Bände sind in Vorbereitung.

Wm/478.



MODERNER  
CICERONE





# FLORENZ

I.

DIE  
GEMÄLDE-GALERIEN  
DER UFFIZIEN UND  
DES PALAZZO PITTI

VON

PAUL SCHUBRING

*Mit 137 Abbildungen und  
2 Grundrissen*

Zweite vermehrte und verbesserte Auflage

Stuttgart, Berlin, Leipzig  
Union Deutsche Verlagsgesellschaft

1894

Alle Rechte vorbehalten

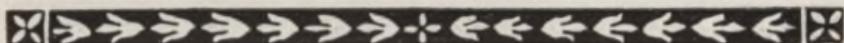
BIBLIOTEKA POLITECHNICZNA  
KRAKÓW

I 480

Druck der Union Deutsche Verlagsgesellschaft in Stuttgart

Akc. Nr. \_\_\_\_\_

481 / 50



## Vorwort zur zweiten Auflage.

**D**ie vielen Veränderungen, die in den letzten vier Jahren dank Corrado Riccis und Giovanni Poggis tätigem Eingreifen sowohl in den Uffizien wie im Palazzo Pitti vorgenommen sind, machten eine gänzliche Umarbeitung des Führers notwendig, da durch die andere Anordnung vieler Säle ganz neue Zusammenhänge sich darboten. Das Prinzip der Führung hat sich nicht geändert; es hat sich auch insofern bewährt, als unsere Führer mehrfach nachgeahmt worden sind. Der Mangel eines wissenschaftlichen Katalogs, unter dem die beiden Hauptbildersammlungen Italiens noch immer zu leiden haben, erschwerte die Arbeit sehr; es steht zu hoffen, daß die nächste Auflage endlich auf diese Unterstützung wird rechnen können. Bei dem Rundgang durch den Palazzo Pitti ist vieles nicht wiederholt worden, was im Abschnitt der Uffizien schon gesagt ist; man tut also gut, zuerst diese wegen ihrer Vollständigkeit ungleich instruktivere Sammlung vorzunehmen. — Für viele freundliche Briefe aus dem Leserkreise habe ich zu danken; ich verbinde damit die erneute Bitte, mich auf Irrtümer aufmerksam machen zu wollen. Umstellungen werden freilich dauernd vorkommen; ich mußte mich an den Stand April 1907 halten. Im Grunde haben unsere Führer keinen anderen Sinn, als Fußangeln zu legen und mit leisem Rat dem von der Fülle bedrückten Reisenden beizustehen. Ist das Interesse für ein Bild einmal lebendig geworden, so muß das Auge die Hauptsache tun; denn dieses und nicht der Verstand und die Vorstellung findet beim Bilde die tiefe Sättigung.

Berlin, im Dezember 1907.

PAUL SCHUBRING.



# INHALT.

|                                            |                |
|--------------------------------------------|----------------|
| Die Gemäldesammlung der Uffizien . . . . . | Seite<br>1—123 |
| Der Palazzo Pitti . . . . .                | 124—184        |

## VERZEICHNIS DER BILDER

|                                                         | Seite  |                                                                        | Seite   |
|---------------------------------------------------------|--------|------------------------------------------------------------------------|---------|
| Albertinelli, M., Heim-<br>suchung . . . . .            | 43     | Correggio, Madonna in<br>Wolken . . . . .                              | 57      |
| Allori, Cristofano, Judit                               | 175    | — Ruhe auf der Flucht .                                                | 74      |
| Angelico, Beato, Krönung<br>der Jungfrau . . . . .      | 21     | Costa, Lorenzo, St. Seba-<br>stian . . . . .                           | 55      |
| — Vermählung Marias .                                   | 54     | Credi, Lorenzo di, Porträt<br>seines Lehrers Verroc-<br>chio . . . . . | 50      |
| Araldi, M., Barbara Palla-<br>vicini . . . . .          | 169    | — Venus . . . . .                                                      | 36      |
| Baldovinetti, Alesso, Ver-<br>kündigung . . . . .       | 15     | — Verkündigung . . . . .                                               | 41      |
| Bartolommeo, Fra, Die<br>Kreuzabnahme . . . . .         | 144    | Domenico Veneziano, Ma-<br>donna . . . . .                             | 35      |
| — Evangelist San Marco                                  | 145    | Dossi, Dosso, Faun und<br>Nympe . . . . .                              | 142     |
| — Selbstporträt . . . . .                               | 120    | Dürer, A., Adam und Eva                                                | 161     |
| Bellini, Giov., Allegorie                               | 77     | — Anbetung der Könige                                                  | 60/61   |
| Bonifazio de' Pitati, Die<br>Aufindung Moses' . . . . . | 181    | — S. Jacobus . . . . .                                                 | 96      |
| Bordone, Paris, Porträt .                               | 148    | — Selbstporträt . . . . .                                              | 121     |
| Botticelli, Sandro, An-<br>betung der Könige . . . . .  | 22     | Dyck, A. van, Kardinal<br>Guido Bentivoglio . . . . .                  | 151     |
| — Bella Simonetta . . . . .                             | 168    | Eusebio di S. Giorgio, Die<br>Anbetung der Könige                      | 171     |
| — Fortitudo . . . . .                                   | 29     | Fabriano, Gentile da, Vier<br>Heilige . . . . .                        | 19      |
| — Granaten-Madonna .                                    | 24. 25 | Filippino Lippi, Selbst-<br>porträt . . . . .                          | 118     |
| — Judits Heimkehr . . . . .                             | 27     | Filippo Lippi, Fra, Ma-<br>donna . . . . .                             | 40. 165 |
| — Magnifikat . . . . .                                  | 23     | Florentiner Meister um<br>1510, „La monaca“ . . . . .                  | 162     |
| — Männliches Porträt . . . . .                          | 180    | Florentiner(?)Meister, Kopf<br>des Hieronymus . . . . .                | 179     |
| — Verkündigung . . . . .                                | 26     | Franciabigio, Porträt . . . . .                                        | 157     |
| — Verleumdung d. Apelles                                | 28     | Giorgione, Das Urteil Salo-<br>mos . . . . .                           | 81      |
| Botticini, Fr., Heilige Fa-<br>milie . . . . .          | 167    | — Konzert . . . . .                                                    | 129     |
| Breughel, P., Bauerntanz                                | 95     | Giottino, Kreuzabnahme .                                               | 4       |
| Bronzino, Bianca Cappello                               | 52     | Giovanni da S. Giovanni,<br>Die Brautnacht . . . . .                   | 117     |
| — Eleonora di Toledo . . . . .                          | 113    | Giovanni da Ponte, Kreuz-<br>annagelung des Petrus                     | 10      |
| — Heilige Familie . . . . .                             | 182    | Goes, H. van der, Anbetung                                             | 102/3   |
| — Lucrezia Panciaticchi .                               | 71     |                                                                        |         |
| — Männliches Porträt . . . . .                          | 114    |                                                                        |         |
| — Verkündigung . . . . .                                | 112    |                                                                        |         |
| Buonsignori, Weibliches<br>Bildnis . . . . .            | 69     |                                                                        |         |
| Caracci, A., Bacchantin .                               | 73     |                                                                        |         |
| Christofori, Petrus, Edel-<br>dame . . . . .            | 106    |                                                                        |         |



|                                                                           | Seite     |                                                     | Seite    |
|---------------------------------------------------------------------------|-----------|-----------------------------------------------------|----------|
| Holbein, H., Richard Southwell . . . . .                                  | 97        | Raffael, Tommaso Inghirami . . . . .                | 136      |
| Lorenzo monaco, Gethsemane . . . . .                                      | 6         | — Weibliches Porträt . . . . .                      | 83       |
| Lotto, Lorenzo, Die drei Lebensalter . . . . .                            | 146       | Rembrandt, Selbstportr. 119 . . . . .               | 176      |
| Mailändisch, um 1490, Der heilige Sebastian . . . . .                     | 172       | Reni, Guido, Kleopatra . . . . .                    | 176      |
| Mantegna, A., Beschneidung . . . . .                                      | 79        | Rosa, Salvatore, Marine . . . . .                   | 163      |
| — Die Felsenmadonna . . . . .                                             | 56        | Rubens, P.P., Der Dreissigjährige Krieg . . . . .   | 153      |
| — Männliches Porträt . . . . .                                            | 178       | — Die drei Grazien . . . . .                        | 98       |
| Martini, Simone, Verkündigung . . . . .                                   | 7         | — Helene Fourment . . . . .                         | 110      |
| Melozzo da Forli, Die Vergine der Verkündigung . . . . .                  | 49        | Sarto, Andrea del, Disputa . . . . .                | 138      |
| Memling, H., Madonna . . . . .                                            | 107       | — Grablegung . . . . .                              | 159      |
| Michelangelo, Heilige Familie . . . . .                                   | 39        | — Johannes der Täufer . . . . .                     | 177      |
| Moor, A., Selbstporträt . . . . .                                         | 122       | — Madonna . . . . .                                 | 42       |
| Moroni, G. B., Gelehrter . . . . .                                        | 92        | — Selbstporträt . . . . .                           | 51       |
| Murillo, Madonna . . . . .                                                | 158       | — Verkündigung . . . . .                            | 139, 149 |
| Neroccio und Francesco di Giorgio, Wunder des heiligen Benedikt . . . . . | 20        | Sebastiano del Piombo, Männliches Porträt . . . . . | 180      |
| Parmeggianino, Die Madonna mit dem langen Hals . . . . .                  | 132       | — Martyrium der heiligen Agathe . . . . .           | 141      |
| Perugino, Pietro, Francesco delle Opere . . . . .                         | 70        | — Porträt . . . . .                                 | 67       |
| — Grablegung . . . . .                                                    | 140       | — Tod des Adonis . . . . .                          | 82       |
| Piero della Francesca, Battista Sforza . . . . .                          | 48        | Signorelli, Luca, Die heilige Familie . . . . .     | 37       |
| — Federico da Montefeltre, Herr v. Urbino . . . . .                       | Titelbild | Sodoma, Sebastian . . . . .                         | 47       |
| Piero di Cosimo, Perseuslegende . . . . .                                 | 12        | Tintoretto, Jac. Sansovino . . . . .                | 87       |
| Pollaiuolo, Antonio, Herkules . . . . .                                   | 53        | — Leda mit dem Schwan . . . . .                     | 88       |
| Pontormo, Cosimo de' Medici . . . . .                                     | 46        | — Venus, Amor und Vulkan . . . . .                  | 124      |
| Poussin, N., Theseus in Trözene . . . . .                                 | 99        | Tizian, Bildnis . . . . .                           | 152      |
| Raffael, Angelo Doni . . . . .                                            | 134       | — Eleonora Gonzaga von Urbino . . . . .             | 84       |
| — Donna gravida . . . . .                                                 | 127       | — Flora . . . . .                                   | 85       |
| — Donna velata . . . . .                                                  | 147       | — La bella . . . . .                                | 143      |
| — Kardinal Bibbiena . . . . .                                             | 137       | — Heilige Magdalena . . . . .                       | 155      |
| — Madonna m. d. Stieglitz . . . . .                                       | 66        | — Selbstporträt . . . . .                           | 119      |
| — Madonna Strozzi-Doni . . . . .                                          | 135       | — Venus mit dem Bologneser . . . . .                | 62       |
| — Papst Julius II. . . . .                                                | 65        | — Venus mit Cupido . . . . .                        | 63       |
| — Papst Leo X. . . . .                                                    | 156       | Toskanisch (nach 1400), Die Thebais . . . . .       | 9        |
|                                                                           |           | Vasari, Giorgio, Lorenzo de' Medici . . . . .       | 45       |
|                                                                           |           | Veronese, Paolo, Verkündigung . . . . .             | 89       |
|                                                                           |           | Vigée-Lebrun, Selbstporträt . . . . .               | 123      |
|                                                                           |           | Vinci, Leonardo da, Studie zur Anbetung . . . . .   | 31       |
|                                                                           |           | — Verkündigung . . . . .                            | 33       |
|                                                                           |           | Weyden, R. van der, Grablegung . . . . .            | 108      |



PIERO DELLA FRANCESCA, FEDERIGO DA MONTEFELTRE  
HERR VON URBINO.



## I. Die Gemäldesammlung der Uffizien.

**D**ie Gemäldesammlung der Uffizien hat vor den großen cisalpinen Bildergalerien den hohen Vorzug, fast ausschließlich die Kunst ihres Landes, vor allem der Stadt Florenz selbst, vorzuführen. Ihre Gäste bedürfen keines besonderen Entschlusses, um sich den Zeiten des Quattrocento, Cinquecento und Seicento rückhaltlos zu ergeben, da das ganze Stadtbild und demgemäß auch die Stimmung von den Erinnerungen an jene großen Zeiten beherrscht wird. Man benutze willig diese Gunst und suche in den Uffizien vor allem das, was diese Sammlung in einzigartiger Weise bietet; außeritalienische Werke müssen dahinter zurückstehen und werden hier meist den Vergleich mit dem einheimischen Bestand über sich ergehen lassen müssen.

Während die Schätze des Palazzo Pitti in erster Linie Qualitätssammlungen sind, wie sie der durchaus vollwertige Sammlergeschmack des XVI. und XVII. Jahrhunderts aus beneidenswerter Fülle sich auslesen konnte, sind die Uffizien, wie sie sich heute darstellen, eher bestrebt, eine lückenlose Übersicht der Zeiten und Schulen abzugeben, ohne daß es ihnen deshalb an vielen Meisterwerken fehlte. Auch für uns wird die historische Abfolge, die sich mit der topographischen im wesentlichen

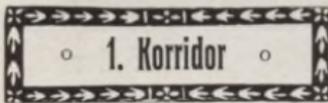


deckt, den Leitfaden herleihen, ohne sich doktrinär aufzudrängen. Immerhin wird der ernsthafte Betrachter weder des vorbereitenden Studiums, noch der dauernden Unterstützung von Burckhardt-Bodes Cicerone entraten können, falls er der Fülle nur einigermaßen Herr werden will. Auch an dieser Stelle sei vor dem Durchstürmen der Säle gewarnt; mehr als fünf darf man an einem Morgen nicht „absolvieren“. (Plan am Schlusse des Buches.)

Die Aufstellung der Sammlung leidet unter der Tatsache, daß der Bau Vasaris durchaus für Menschen und Staatsgeschäfte, aber nicht für Bilder berechnet war. Infolgedessen ist das Oberlicht hier viel zu selten und die Beleuchtung trotz der südlichen Sonne vielfach unzureichend. Man korrigiere also dauernd im stillen und denke sich überhaupt für jedes Bild seinen ursprünglichen Platz und Zusammenhang aus, auch auf die Gefahr, häufig zu irren:

Niemand wird die Uffizien betreten, ohne schon des ganz eigenartigen Charakters inne geworden zu sein, der Florenz von Rom, Venedig, Mailand, Neapel unterscheidet; aber auch mit den näheren Nachbarn in Siena, Lucca, Pisa, geht der Florentiner nicht im gleichen Schritt. Der Sinn dieses Städters ist herber, strenger und rationeller als die Art der anderen Italiener. Es fehlt ihm die weiche Melodie des Venetianers, aber auch die großzügige Ruhe des Römers. Seine Kunst war sich von je ihrer Ziele bewußt und wußte sich vom bloß Instinktiven früh zu trennen. Der lebhafteste Rhythmus seiner politischen Geschichte, namentlich seiner Demokratie, sorgte mit dem farbenreichen Wettlauf der Geschlechter für ein schnelles Tempo der Entwicklung aller Bildungen.

Der nüchterne Wirklichkeitssinn des Florentiners hat der Entwicklung der Kunst eher genützt als geschadet; denn er ersparte ihr Umwege; und der Einschuß vollblütiger Empfindung blieb doch nie aus. Gleich Giotto (1266—1337) steht als ein durchaus Fertiger, in sich Geschlossener vor uns, der in seiner Weise sofort das Höchste zu sagen wußte. Die Bilder des ersten Korridors



bis etwa zur Tribuna führen seine und seiner Schüler Kunst in guten Proben vor, soweit dies dem Tafel-

bild möglich ist; eine umfassendere Illustration gewährt die Akademie. Die erste Befremdung wird bald weichen; man beginne etwa mit der Kreuzabnahme Giottinos (Nr. 27), um die richtigen Fragen zu stellen. Man denke sich lebhaft in die Szene hinein und geselle sich zu den klagenden Frauen und Männern; sofort wird man inne werden, wieviel Würde und Feier hier lebendig wird. Man suche nach dem Grund solcher Wirkung und überzeuge sich, daß der Maler durchaus keine anderen Absichten hatte als die eine, sein Thema ergreifend vorzuführen. Von irgendwelcher Schaustellung ist keine Rede; alles beruht auf der innersten Notwendigkeit. Dabei verraten doch die Farben schon eine innigere Verschmelzung, als bei Giottos Kunst; das Heilige soll hier auch in der Erscheinung alles Irdische überragen. Jede einzelne dieser dreizehn Figuren hat hier ihr besonderes Recht im intimsten Kreis; man frage, worin es besteht, und weshalb die anderen fehlen. Stehende, Liegende, Kauernde und Hockende sind deutlich geschieden; vielleicht versucht man Umstellungen, um sich der hier getroffenen Wahl bewußt zu werden. Hängt das Bild richtig im Licht,

oder wie war es wohl einst in San Remigio beleuchtet? Der Goldgrund ist hier und sonst noch ein Vorrecht der Heiligen, die ebenso wie die nordischen Götter ohne Freyas Äpfel in fahlem Licht verdämmern müßten. — Der bewegten Passions-  
 repräsentatives um 1360 entgegen, die nis-  
 tat-

szenen stelle man dann ein mehr Gemälde, wie die prächtige, standene Tafel Gio-  
 Milanos (Nr. 32) ge-  
 aus der Kirche der Og-  
 santi stammend  
 sächlich den gan-  
 zen Chorus  
 der zehn  
 Heiligen,  
 wie den der  
 verklär-  
 ten Jung-  
 frauen,  
 Märtyrer,  
 Apostel,  
 Patriar-  
 chen und  
 Propheten  
 vorführt;  
 die kleinen  
 Genesisbil-  
 der reihen  
 die heili-  
 gen Chöre



Giac. Brogi, Florenz, phot.  
 Giotto, Kreuzabnahme.

der Geburtsstunde alles Werdenden an. Welche spätere Kunst konnte auf kleinem Raum noch so viel mitteilen?



Besitzt die symbolische Kunst nicht eine ungemeine Konzentration im Verhältnis zu der späteren Parade der Wirklichkeit? Ein seltsam blühendes, wachsgoldenes Inkarnat glüht in diesen Gestalten; der aus Mailand kommende Künstler bringt oberitalienische Farbgedanken mit, die wir später bei den Venezianern und Lionardo in vollem Prangen wieder antreffen. Aber wären diese Virtuosen denkbar ohne die emsige Vorarbeit der Primitiven?

Bernardo da Firenzes Halbfigurenbild (Dreiblatt) (Nr. 26) von 1328 stehe als drittes in dieser Reihe; es ist vielleicht am unbedingtesten florentinisch, in seiner herben, großzügigen Geschlossenheit. Seine feine helle Beleuchtung, der Gegensatz der Mitte und der Flügel, verraten, wie intime Rechnungen das Trecento schon anzustellen vermochte. Wie falsch ist doch deren Meinung, die im ganzen Trecento ein einziges Rezept wirksam glauben, weil sie den Abstufungen nicht nachgehen! Dabei bedenke man immer wieder, daß diese Kunst im Grunde an die Mauer gefesselt ist und sich nur gelegentlich der Holztafel zuwendet. Der erste Korridor ist also nur im Zusammenhang mit Santa Croce zu verstehen, dem Florentiner Freskenmuseum des Trecento. Dort weiten sich die Augen vor Giotto's, Taddeo Gaddis und Giovanni da Milanos Freskenzyklen; wir verstehen, was Monumentalstil heißt, und finden dann den rechten Maßstab für die Tafelbilder.

Nr. 8, Lorenzo monaco, ein Gethsemanebild. Das Thema ist sehr selten. Die Doppelszene ist klug zusammengehalten durch den Felsen. Große Stille. Der fein bewegte Engel hängt wie ein Sternbild in den Wolken. Interessant wirkt das bißchen Rot im Futter des grünen

Mantels Andreas'. Die Predella gibt mit dem Judaskuß und der Kreuzaufrichtung das Dramatischere. Dies Verhältnis kehrt oft wieder: im Hauptbild Stimmung, in der Stufe Aktion. Deshalb bleibt die Haupttafel oft konservativ, während in der Predella sich schon das Neue regt.



Giac. Brogi, Florenz, phot.  
Lorenzo monaco, Gethsemane.

Das Gemeinsame der Florentiner Trecentisten ist ihr Verzicht auf alles Akzessorische; dieses flutet später breit, belebend, aber auch verwirrend herein. Die Frühkunst steht unter der Voraussetzung einer starken inneren Sammlung und wird sich auch nur dieser öffnen.

Ganz anders denkt der Sieneser des XIV. Jahrhunderts, für dessen Kunst die Nrn. 15 und 23 als Beispiele genannt seien. Siena beginnt im XIV. Jahrhundert schon von sich zu träumen; denn seine Geschichte ist ausgespielt. Die Kunst sucht nicht das Neue und Große, sondern das Zarte, Pretiöse; Milde und sanfte Ruhe, wie sie die byzantinische Vergangenheit so vornehm besessen hatte, sollten auch weiter als das Höchste gelten. Dazu kommt ein merkwürdiger Einschub ritterlicher Romantik, der halb dem Altertum, halb dem höfischen Zauber der weltlichen Gegenwart entlehnt ist. Führer und Hauptredner der

Maler ist hier Simone Martini (1285—1344), dessen liebenswürdig novellistischen Grundton man durchaus nicht mit Giotto's Pathos vergleichen darf. Der Schmuck, mit dem er die festliche Stunde des englischen Grußes in Nr. 23 überwirft, ist ungleich reicher als der irgend

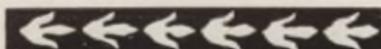
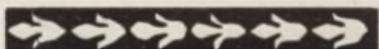
einer Florentiner Verkündigung jener Zeit (man vgl. z. B. Nr. 28). Der Engel glüht noch ganz in dem himmlischen Licht, dem er entsandt ist, und sein Kleid ist



Giac. Brogi, Florenz, phot.

Simone Martini, Verkündigung.

eitel Gold. In den Wellen seines Gewandes schlägt noch der himmlische Wind. Die Inschrift fügt zu dem üblichen Ave Maria etc. noch das pathetische Wort hinzu: Der Geist des Höchsten wird dich überschatten. Bei Maria beachte man den feinen Intarsiathron und das in Kaliko gebundene Buch. Trennend steht zwischen den zwei Figuren die vergoldete Bronzevase mit den zwanzig plastischen Lilien. Anzano und Giulietta sind Sieneser Lokalheilige; das Bild ent-



stand 1333 für den Sieneser Dom. — Pietro Lorenzettis hellfarbige Madonna von 1340 (Nr. 15) zeigt eine ruhig ausstrahlende Schönheit der Farben und schlichte Größe in den Formen; „mild und groß und seelenüberevull“; in dem Werk des gealterten Künstlers bricht hier der Typus wieder durch, den er in der Jugend in den Fresken in Assisi und in seinem Altarbild von 1329 in einer Dorfkirche zu S. Ansano in Dozana vor Siena so energisch zu überwinden gesucht hatte. Es fehlt hier der Beigeschmack des Herben, Charaktervollen. — Die Einsiedler der Thebais (Nr. 16) sind nicht von Pietro, sondern wohl erst nach 1400 gemalt. Sie sind die Illustration zu einem um 1340 entstandenen, vielgelesenen Dominikanerroman, der die Schönheit der Vita contemplativa preist. Im Thema sind die Reliefs Andrea Pisanos am Campanile verwandt. Wichtig für das Alltagsinventar jener Zeit (Brunnen, Schiffe, Körbe, Weinkannen, Gärten). Besonders interessant der Majolikakrug auf dem Eßtisch des Mönchs unterhalb der Verführungsszene.

Schon am Anfang des folgenden Jahrhunderts stehen Arbeiten wie die charaktervolle Tafel Giovanni da Pontes (Nr. 31), der an seinem Rot und den castagnesken Gesichtern leicht kenntlich ist (man beachte auch seine ausgezeichnete Petrus-Predella Nr. 1792, wo die Entführung des Petrus aus dem Gefängnis für Luca della Robbias Marmorrelief im Bargello das Vorbild ist; die Kreuzannagelung kehrt ähnlich in Masaccios Berliner Predella wieder); ferner Niccolò di Piero Gerinis etwas konventionelle Tafel Nr. 29 mit den Wappen des Cambio und den Stadtheiligen von Florenz, die je eines der neun



Quartiere schützen; endlich Bicci di Lorenzos „Cosmas und Damian“, die Ärzte und Titelheiligen der Medici. Diese Bilder bereiten eine herbere Schönheit vor, als der farbenfrohe, unendlich musikalisch in der Linie bewegte Mönch Don Lorenzo monaco, † 1425 (vgl. Nr. 39, ein spätes Bild um 1420, wo die Engel später zugefügt sind, und namentlich Nr. 41, datiert 1410, aus Monte Oliveto bei Florenz stammend), der den Himmlischen mit seinen lautersten Farbentönen zu dienen sucht. Er ist der einzige Kolorist, den Florenz damals besitzt, das der Farbe als solcher ungerne huldigt und sich lieber im architektonischen Aufbau der Komposition oder in der plastischen Entwicklung der einzelnen Gestalt betätigt. Lorenzo bedeutet



Giac. Brogi, Florenz, phot.

Toskanisch, nach 1400. Die Thebais.

eine letzte, aber nicht mehr überbietbare Ausstrahlung der gotischen Kunst.

Ein interessantes kleines männliches Porträt, Nr. 43, als Halbfigur zugestutzt, führt dann in das eigentliche



Giac. Brogi, Florenz, phot.

Giovanni da Ponte, Kreuzannagelung des Petrus.

Quattrocento. Der Dargestellte ist der Ahnherr des Hauses Medici, Giovanni, der Vater Cosimos. Bei diesem Porträt tritt uns sofort eine ganz andere Welt gegenüber: die feste Wirklichkeit, ohne Zögern im Zufall des Alltags aufgefangen, ohne falsche Vertuschung der Eigenart; kurz Individualismus statt der Typik. Im Trecento gab



es überhaupt kein eigentliches Porträt; jetzt wird das menschliche Gesicht mit all seinen Runzeln und Verästelungen das Lieblingsthema. Giovanni Medici ist eine erste, aber schon entschlossene Probe dieser neuen Kunst; besonders markant wirkt der verkniffene Mund, den Giovanni Urenkel Lorenzo magnifico geerbt hat. Leider ist die Tafel beschnitten; von dem Genossen Bartolommeo Valori erscheint nur noch die Schulter.

Die grüngoldene Madonna Nr. 18 ist nicht sienesisch, sondern von dem Masaccioschüler Andrea di Giusto. Der Tondo Nr. 62 stellt den „Giucoco del Civettino“, ein Liebesspiel nach dem „Käuzchen“ genannt, dar; wichtig für Tracht und Architektur. Für die Innenausstattung im Quattrocento ist Nr. 66—68 wertvoll (zwei Mahlzeiten, Kredenz mit goldenen Bronzeschüsseln, vergoldete Brunnen, reiche Zelte). Das Madonnenbild Cosimo Rossellis, Nr. 59, wirkt wie ein farbiges Marmorrelief Ant. Rossellinos.

Die zwei kleinen Madonnenbilder Nr. 61 und 3437 gehören der Schule Pesellinos und Verrocchios an; dort eine Madonna im Rosenhag mit 3 kecken Engelsbuben, alles strohblond; hier die stimmungsvollere Schönheit der einsamen Gruppe mit Vorhang und Ferne.

Am Ende des Florentiner Quattrocento steht neben Ghirlandaio und den Seinen Piero di Cosimo, 1462 bis 1521, der Schüler Cosimo Rossellis (vgl. Nr. 5 und 59), ein seltsam phantastischer Kauz, dessen zierlich geschwätzig mythologische Novellen, mit denen er die Brauttruhen der Gentildonne schmückte, einen ganz ergötzlichen Eklektizismus verraten. Nicht nur inhaltlich, indem er die Perseuslegende (Nr. 82—84) an die Ufer des Arno ver-

legte und in Andromeda eben jene Braut malte, deren Rösche und Perlen jene Truhe barg, für die das Cassonebild bestimmt war, sondern auch formal. Seine unruhig sprunghafte Laune sucht bald hier, bald da zu naschen; die Niederländer, deren Kunst in Hugo van der



Giac. Brogi, Florenz, phot.

Piero di Cosimo, Perseuslegende.

Goes' Portinari-Altar eine so hervorragende Vertretung in der Arnostadt gefunden hatte, werden von ihm ebenso skrupellos gebrandschatzt, wie die eigenen Landsleute. Eine seltsam moderne, nervöse, der Stimmung mit Vorliebe lauschende Natur, hat er in Tafeln wie dem berühmten Prokrisbild in London eine tragische Poesie von höchsten Akzenten anzuschlagen gewußt. Seine Perseusmythologien (Opfer an Jupiter für die Befreiung der Andromeda, Befreiung derselben, das von Phineus gestörte Hochzeitsmahl), übersetze man sich geduldig Zug für Zug in eine Florentiner Hochzeitsfeier, etwa der Lucrezia

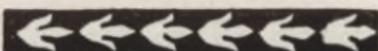
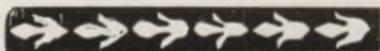


Tornabuoni und ihrer Freundinnen; die sinnigen oder auch derben Anspielungen wollen kein Ende nehmen. Seine Madonna zwischen sechs Heiligen, eine der frühesten „Concezioni“ im späteren Sinne, drängt im Aufbau schon dem Cinquecento zu, während die Gestalten noch quattrocentistisch sind.

Nun den Korridor zurück in die IV sala toscana, welche die Neuerwerbungen aus Santa Maria nuova

#### 4. toskanischer Saal

birgt. Dies Hospital ist 1288 vom Vater der unsterblich gewordenen Beatrice Portinari gestiftet worden, die früheste Gründung gemeinnützigen Bürger sinns zum Schutze der Enterbten. Die dauernde Teilnahme des Florentiner Adels an dem Ergehen des Instituts, das bald über reiche Einnahmen verfügen konnte, setzte es in den Stand, die Künste des XIV. und XV. Jahrhunderts dauernd für sich in Anspruch zu nehmen; ja die Apotheke des Spitals teilt mit der des Ospedale della Scala in Siena den Ruhm, für die Bedürfnisse ihrer Regale die Florentiner Majolica ins Leben gerufen zu haben. Das Wappen dieses Hauses, die Krücke, findet sich ebenso wie die „Leiter“ der Scala auf vielen, fest lokalisierten Majoliken. Die Erwerbung der reichen Kunstschatze dieses Instituts, welche den Uffizien vor sieben Jahren um den lächerlichen Preis von 300 000 Lire gelang, bildet die stolzeste Ergänzung, die eine öffentliche Sammlung Europas in den letzten Jahren mit einem Schlage erleben durfte. Das Hauptstück, der Portinarialtar von Hugo van der Goes, ist in einem nach ihm benannten Saal des dritten Korridors aufgestellt worden. In unserm Saal finden wir die italienischen Bilder der Sammlung nebst einigen alten.



Die beiden Bilder Baldovinettis (1427—1499), eine Verkündigung, Nr. 56, und eine Madonna mit Heiligen, Nr. 60, sind Meisterleistungen des so seltenen, technisch revolutionären Künstlers. Er geht den von dem Oberitaliener Domenico Veneziano zuerst in Florenz vorgeführten Lichtproblemen nach und stellt seine Figuren gern ins helle Tageslicht, wie ein früher Pleinairist; zudem ist er der erste, welcher Masaccios landschaftliche Eroberungen, freilich in anderer Art, wieder aufnimmt. Wer die schöne Madonna Baldovinettis aus dem Louvre kennt, die als „Piero della Francesca“ der Sammlung geschenkt wurde, wird in diesen beiden Bildern manche Ähnlichkeit entdecken (z. B. den Schatten der Köpfe auf dem Heiligenschein). Sehr eigenartig die bunte Architektur und die dicken Bäume; der Teppich auf dem zweiten Bild ist ein Juwel persischer Kunst. Das Muster streng geometrisch, rot-grün auf gelbem Grund mit sauber gekämmten Fransen. Streng kleidet eine herrliche Dalmatica. Bei der Verkündigung überrascht die lichte Beleuchtung. Man beachte das viele Rot. Wie anders naht dieser Engel als der auf Simone Martinis Bild. Neben der überschulanken Vergine ein winziges Lesepult. Vasari schrieb das aus So. Spirito stammende Bild Pesellino zu. — Nr. 63, Giov. Ant. Sogliani († 1530), zeigt die Kirchenväter in der Disputation über das Mysterium der Virginität, das am kürzesten der heilige Benedikt rechts formuliert: *Caro virginis ex Adam sumpta maculas Adae non admisit*. Sechs Männer umstehen den drastisch zu Boden geworfenen Täufer, der an sich die Wirkung des Mysteriums erfahren. Wer wird diese nackte horizontale Figur vergessen! Dies ist also der Stand der Florentiner Malerei zur Zeit, als

Michelangelo die Medicigräber schuf. Das einfache Beisammenstehen der heiligen Gruppe genügt nicht mehr; ein würdiges, dogmatisches, typisches Thema wird benötigt. Standen früher die Heiligen isoliert als getrennte Individuen, so schließt sich jetzt die Gruppe mauerartig zusammen. Die Sprache der Gewänder, der Farben ist majestätischer und einheitlicher. Von vierzehn Händen werden zwölf sichtbar. Der untere Halbkreis entspricht der oberen Hemisphäre mit der Assunta.

Vecchietas († 1482) Triptychon von 1457 (Nr. 1542) ist handwerkliche Arbeit bester Tradition. Siena war nie neuerungssüchtig, und seine Maler haben nur auf dem Gebiete der Perspektive Pionierarbeit geleistet.



Giac. Brogi, Florenz, phot.

Alesso Baldovinetti, Verkündigung.

Als die Zeit der rot-goldenen Täfelchen vorbei war, kam Siena dem Florentiner Realismus nicht nach. Für unsern Maler war es von entscheidender



Bedeutung, daß in dem Jahr, wo dies Bild entstand, der greise Donatello nach Siena kam. Von ihm beraten sattelte Vecchietta zur Plastik um, und schenkte dann dem Dom das schönste Bronzeciborium Italiens. Mit dem Altar ist in der Florentiner Galerie wenig anzufangen, auch wenn er nicht diesen scheußlichen neuen Rahmen hätte. Im Dämmerlicht von Kerzen und Buntglas wirken solche Bilder noch heute voll und ruhig.

Es folgt das höchst bedeutende Fresko Andrea del Castagnos, ein Jugendwerk, mit der ganzen Uner-schrockenheit des beginnenden Quattrocento gemalt. Der am Kreuz hängende Christus gibt in seiner Realistik Donatellos Kruzifix in Santa Croce nichts nach; im Gegenteil. Während das Trecento die Gruppe unter dem Kreuz durchaus frontal gestaltete, wenden sich die hier zuvorderst stehenden Mönche der Mitte zu, so daß die Komposition auf dem Halbkreis aufgebaut ist. Wie dorische Säulen stehen die Gestalten da.

Das bezeichnete Bild des Eklektikers Raffaellino del Garbo (1466—1524, Nr. 22) von 1500 mit Zenobius, Franz und dem Stifter zeigt, daß er seinem Lehrer Filippino, mit dem er 1489 in Rom zusammen arbeitete, nicht die Unruhe abgelernt hat. Seine Madonnenbilder stehen psychisch in einer Reihe mit Lorenzo di Credi; ihr Ziel ist ein harmonischer Einklang ohne stärkere Akzente. Lorenzo di Credi ist mit zwei Bildern, einem eigenhändigen Tondo (Nr. 24) und einem schlechteren Atelierbild, Nr. 1528 (nicht aus dem Spital), vertreten. Der darüber hängende Sebastiano (Nr. 25) ist eine verkleinerte Kopie eines großen Originals, das Fra Bartolommeo für Sa. Maria

maggiore gearbeitet hatte. Die Frauen — so meldet die Tradition — hätten sich für den schönen Jüngling so stark begeistert, daß die Patres das Bild lieber nach Toulouse verkauften (heute in Pezénas in Südfrankreich).

Das große Jüngste Gericht, das Fra Bartolommeo 1498—99 gemalt hat, ist das einzige größere Fresko des Frate und auch sonst ein ungemein wichtiges Werk, dessen Verständnis nach der starken Beschädigung durch eine Kopie erleichtert wird. Nicht nur, daß Raffaels Fresko in San Severo in Perugia 1506 und auch die Disputà 1508 ohne dies Vorbild nicht denkbar ist — hier ist überhaupt zum ersten Male wieder die große Empfindung und Anordnung, die das Trecento besessen hatte, mit den inzwischen eroberten Mitteln zum Ausdruck gebracht. Die höchste Idealität des Raumes entspricht dem Pathos der Situation; man denke an die Giudizii des Fra Angelico, um die Mönchskunst von 1500 mit der von 1440 zu vergleichen. Auch die stattlichste Freskoleistung des Quattrocento, die unteren Bilder der Sistina in Rom, könnten herangezogen werden, um die hier gebotene neue Freiheit und Herrlichkeit ganz zu ermessen. Das Fresko ist ein Jahr nach Savonarolas Tod und in seinem Geist geschaffen; hier sieht man wieder, wieviel die Kunst dem als Zerstörer verschrieenen Bußprediger zu danken hat. Andererseits soll nicht verschwiegen werden, daß der eigentliche Vater der rein künstlerischen Momente, die hier durchbrechen, Leonardo ist.

Die Sala di Lorenzo monaco wird beherrscht

Saal Lorenzo monaco

von der großen Ancona dieses Meisters (Nr. 1309) aus dem Jahre 1413, mit ca. 125 Figuren. Alles ist von

großer himmlischer Herrlichkeit erfüllt. Dies Bild ist hundert Jahre vor Bartolommeos Fresko entstanden; wie ist es gesättigt von all der bewegten Schönheit der Gewänder, der Augen, der goldenen Geräte. Dazu kommen die Überraschungen in der Predella, wo in zarter Belichtung und Helldunkel (Benedikt und der Teufel, presepio) ganz neue Kühnheiten erscheinen. Die märchenhaftesten Farben wie billig bei den Königen aus Morgenland — rührend wirkt der junge König. In der Haupttafel ist vieles übermalt. Das für Sa. Maria degli Angeli gemalte Bild wurde Ende des XVI. Jahrhunderts von einer Tafel Aless. Alloris verdrängt und mußte in die Provinz wandern. So ist es vielen primitiven Altären gegangen, deren unzerstörbare Herrlichkeit erst heute wieder die volle Bewunderung findet.

Das Gegenstück ist Fra Angelicos mächtige Tafel für die Arte der Leineweber von 1433 (die Predella nicht zugehörig). Die Tafel stand in der Kapelle des Zunfthauses der Flachweber, und die riesigen Dimensionen der Figuren sind um der edlen Stoffe willen gewählt, deren Schönheit die Zunft zu zeigen wünschte. Goldene Vorhänge, rotes Brokatkissen; kein Thron. Auch das Kind ist hier mit edlem Stoff bekleidet. Sehr bedeutend der heilige Markus mit dem Löwenkopf. Die zwölf Engel fehlen auf keinem Konfirmationstisch; an dem Original mag man sich von dem Werte der üblen Drucke überzeugen. Orcagna hatte beim Tabernakelbild für Or San Michele nur die Madonna gemalt, die Engel dagegen plastisch gegeben; Fra Angelico war kein Malerplastiker, er zwang alles mit dem Pinsel. Dies ist seine hieratischste Tafel, der zwar nicht die Würde, aber die Kraft fehlt. —

Kühler und frischer ist die Malerei Gentile da Fabrianos (Nr. 1310, für S. Niccolò oltr' Arno 1425 gemalt; die mittlere Tafel im Buckingham Palace in London). Der Umbrier kam früh auf die Wanderung, hat in Venedig bei Jacopo Bellini gelernt und setzte dann in Florenz 1423



Giac. Brogi, Florenz, phot.

Gentile da Fabriano, Vier Heilige.

die Leute durch sein poetisches Märchen-Maienbild mit der Anbetung der Könige, das den starken Einschlag der Frühlingsgedanken verrät, in Erstaunen. Bei Einzelheiligen fehlt ihm die Kraft und Plastik; aber im Dekorativen und in der Beseelung der Gesichter ist er auch hier sehr fein. Da S. Niccolò die Konkurrenzkirche von Sa. Trinità war, so hat Gentile in idealem Wettstreit

mit Lorenzo monaco gearbeitet, der die Dreieinigkeitskirche ausschmückte.

Die Malerei Umbriens nach der Mitte des XV. Jahrhunderts vertritt das Bild (Nr. 1544) des seltenen Meisters Matteo Caporali; gleichzeitig etwa das sienesische Polyptychon des Sienesen Giovanni da Paolo (1445). Die feine Sieneser Predella Nr. 1304 ist im Atelier Neroccios und Francesco di Giorgios entstanden; der letztere ist namentlich für die Architektur des Mittelstücks verantwortlich zu machen. Solche Architekturprospekte kommen in der Sieneser Kunst seit 1440 vor. In der Münchener Pinakothek befindet sich eine Predella von Vecchietta mit dem Eselswunder des Antonius, die ganz ähnliche Prospekte zeigt. Links auf unserer Predella ist Monte Cassino zu denken; hinter der phantastischen Gestalt des



Giac. Erogì, Florenz, phot.

Neroccio und Francesco di Giorgio,  
Wunder des hl. Benedikt.

fliegenden Teufels ein gotisches Stadtbild. Das Mittelbild erzählt von einer zerbrochenen Schale, die auf das Gebet der Heiligen wieder ganz wurde und nun am Tempel von den Staunenden aufgehängt wird. Rechts der Besuch des

Gotenkönigs Totilas auf Monte Cassino. Subtile Malerei in feinsten heller Pleinairbeleuchtung, leuchtendes Kolorit, landschaftliche Poesie.

Fra Angelicos Krönung Marias ist wohl sein populärstes

Werk. Ich beschränke mich darauf, die Heiligen zu nennen:

links unten der blaue Heilige ist S. Egidio, für dessen Kirche (Sa. Maria nuova) das Bild gemalt ist, ferner S. Zenobio, S. Girolamo, S. Benedetto, S. Domenico, S.



Giac. Brogi, Florenz, phot.

Beato Angelico, Krönung der Jungfrau (Detail).

Francesco, S. Matteo, S. Gregorio, S. Bartolommeo, S. Jacopo min., S. Tommaso d'Aquino, S. Giovanni ev., S. Pietro, S. Andrea, Aaron; rechts (unten beginnend) Sa. Cecilia, Sa. Agnese, Sa. Maddalena, Sa. Maria Egiziaca, S. Pietro mart., S. Paolo, S. Jacopo magg., Rè David. —

Die folgende Sala di Botticelli enthält nicht weniger als fünfzehn Bilder Botticellis und seiner Schule, außer-

◦ Saal Botticellis ◦

dem drei Bilder von Piero Pollaiuolo. Die Eigenart Sandros beruht auf seiner stürmischen Linienführung, die ihm nach der dekorativen Seite eine hohe Stellung sichert. Aber die Qualität ist selten ganz hoch und auch die glühendste Verehrerin wird die Manier nicht billigen,



Giac. Brogi, Florenz, phot.

Sandro Botticelli, Die Anbetung der Könige.

der er sich schließlich hingab. Immerhin ist er für unser Bild vom Florentiner Quattrocento einer der eigenartigsten Künstler; im Gegensatz zu vielen Genossen auch humanis-

tisch gebildet, führt er uns bisweilen aus der Sphäre der kirchlichen Stoffe heraus in die harmonische Poesie vergilischer Fluren oder zu den tiefen Gedanken des Dichters des Inferno. Im Gegensatz zu der frühen Gruppe der Pioniere, denen Kraft des Ausdrucks, Plastik der Erscheinung, Raum und Bewegung über alles ging, ist Botticellis Interesse auf die harmonische Belebung der Fläche gerichtet, wobei er an die besten Traditionen der Giotteschule wieder anknüpft. Sein bestes Bild ist hier Nr. 1286, die



Giac. Brogi, Florenz, phot.  
Sandro Botticelli, Magnifikat (Detail).

Anbetung der Könige mit den Porträts der fünf Medici Cosimo, Piero Gottoso, Giovanni, Giuliano und Lorenzo magnifico. Ob es mit dem Pazzitag 1478 wirklich zusammenhängt, bleibt zweifelhaft. Von den Tondi ist Nr. 1267<sup>bis</sup> das populärere, das sogenannte Magnifikat; Nr. 1289, die Madonna delle Pomegranate, dagegen das vollendetere. Wichtig vor allem das Rundformat, das sich jetzt anfängt durchzusetzen (um 1470), trotz der Schwierigkeit, es am Altar aufzustellen. Die zentripetale Kraft dieser Rundscheiben bestimmt die Komposition; dem äußeren Kreis

entspricht die kugelige Plastik der Komposition. Sehr verwandt der Granaten-Madonna ist die Lilien-Madonna in Berlin. — Botticelli liebt es, die Natur zur Huldigung der Götter heranzuziehen. Ganz besonders gilt dies von dem Meeresbild der Venus, Nr. 39. Es hing mit



Giac. Brogi, Florenz, phot.  
Sandro Botticelli, Granaten-Madonna  
(Detail).

der Primavera (Akademie) zusammen einst in der Villa di Castello der Medici und ist die früheste Illustration größeren Stils, mit welcher die Renaissance den so lang vergessenen Homer ehrte. Dem Bild liegt der Homerische Hymnus zu Grunde:

... Dort, wohin der geflügelte Wind sie mit schmelzendem Wehen Führte mit Macht auf der Woge des tiefbrausenden Meeres,

In weich flüssigem Schaum: Mit dem Goldstirnband die Horen  
Nahmen sie liebeich auf, in ambrosische Kleider sie hüllend.

Diese Huldigung an Homer ist nun eines der ersten Naturbilder der florentinischen Kunst geworden. Kühler Morgenwind bläst über die Fluten, die in wonniger Erregung zittern. Die sonnenatmende Erde glüht der Ankunft der schönsten Frau entgegen; auf allen Locken

liegt ein zauberisches Gold. Die schöne nackte Frau zeigt, wie man damals die Antike begriff. Sehr stark spricht das Elementare: die kühle Luft, das Wasserweib, das Licht auf den Wellen, das starke Rauschen, die Dryade



Giac. Brogi, Florenz, phot.  
Sandro Botticelli, Granaten-Madonna.

als terrestre Erscheinung mit dem Mantel der Mona Vanna. Man erwartet, daß die Baumnymphe der Landenden die Hand reicht. Im stillen ist eine Huldigung an Simonetta Vespucci gemeint: die Genueserin landet in

Toscana, das seinen lauro darbietet. — Die Verkündigung (Nr. 1316), ein Spätwerk, um 1490 für S. Maddalena de' Pazzi gemalt, hochberühmt einst, wie die Nachbildungen in Berlin und Rom (Gall. Colonna) beweisen. Botticelli wird mit dem Alter immer leidenschaftlicher in der Linie; den Einfluß Savonarolas spürt man bei ihm nicht nur an den nun bevorzugten Stoffen der Passion (erschütternde Pietà in München), sondern auch am flauen Kolorit und der wilden Erregung der Figuren. — In den Juditbildern (1156 und 1158) hat er ein Thema aufgegriffen, das von Donatello bis Allori und Gentileschi die Florentiner immer wieder beschäftigt hat. Das Reizvolle lag in dem Kontraste



Giac. Brogi, Florenz, phot.  
Sandro Botticelli, Verkündigung.

zwischen der weiblichen Natur und dem ihr hier aufgezwungenen Amt; ferner in dem Widerspruch, daß einer Frau gelingt, was ein ganzes Heer von Männern nicht leisten

konnte. Auch der Patriotismus wird gefeiert, der diese Frau veranlaßte, ihre Ehre aufs Spiel

zu setzen, um das Land zu retten. Während spätere Zeiten an dem seltenen Schauspiel einer blutbefleckten schönen Frau sich erregten, ist bei Botticelli solches Raffinement völlig ausgeschlossen. Die alttestamentlichen Stoffe, wie



Giac. Brogi, Florenz, phot.  
Sandro Botticelli, Judiths Heimkehr.

die Juditerzählung, die zarte Tobiasgeschichte, die der Esther und Susanna, waren jener Zeit infolge der szenischen Darstellung in den rappresentazioni viel geläufiger als uns. Prächtig ist der Gegensatz von Herrin und Dienerin herausgearbeitet; diese schreitet eiligst, noch immer in

Furcht, vorwärts, Judit selbst scheut vor der Rückkehr schamvoll zurück. — Der Mythologie hat der gelehrte Sandro sich auch in der berühmten Verleumdung des Apelles (Nr. 1182) zugewandt, ein Tafelchen voller Überraschungen und Anspielungen, wenn auch nicht frei von bizarrer



Giac. Brogi, Florenz, phot.  
Sandro Botticelli, Verleumdung  
des Apelles (Detail).

Scholastik. Botticelli soll sich hier an Lukian angelehnt haben, der ein Bild des Apelles beschreibt: „Rechts sitzt ein Mann mit großen Ohren, dem Midas vergleichbar. Von der anderen Seite schreitet die Verleumdung heran, wie von Wut und Zorn erregt, in der Rechten schleppt sie einen Jüngling herbei, der, die Hände zum Himmelerhebend, die Götter zu Zeugen anruft, voran geht ihnen der Neid, der Verleumdung folgen List und Täuschung, zu-

letzt die Reue, die voll Scham sich zur nahenden Wahrheit wendet.“ Die beiden Gestalten am Thron sind der Verdacht und die Unwissenheit, in deren Zusammenstellung ein tiefer Sinn liegt. Die Szene spielt in der schönsten offenen Renaissancehalle, deren goldene Reliefs von den Wänden strahlen. Am ergreifendsten wirkt die nackte Wahrheit neben der alten Reue. Das Stück diente

wahrscheinlich einer Gerichtstruhe als Vorsatz. Dürer hat den gleichen Gegenstand 1522 für das Nürnberger Rathaus gemalt.

Endlich sei noch der großen thronenden Tugendgestalten (Fides, Spes, Caritas, Justitia, Temperantia, Prudentia, Fortitudo) gedacht, die Antonio, Piero Pollaiuolo und Botticelli 1469 für die Mercanzia gemalt haben. Die sieben Tugenden waren um die Madonna geschart; die letztere ist kürzlich in England nach langer Verschollenheit wieder aufgetaucht und nach Straßburg gekommen. Symbole: Fortitudo Zepfer; Justitia Schwert und Weltkugel; Prudentia Spiegel und Schlange; Caritas Flamme und Kind; Fides Kelch und Kreuz; Temperanza Kohlenbeken; Speranza ohne Anker, nur betende Hände.



Giac. Brogi, Florenz, phot.  
Sandro Botticelli, Fortitudo.

Es ist eine stolze Reihe hochgemuter fürstlicher Frauengestalten von jenem adligen Freimut, den die Florentinerin jener Tage besaß; leider ist die Erhaltung dieser Tafeln sehr schlecht. Hier haben Experimente mit Öl statt der

soliden Temperatechnik viel geschadet. Nur die Fortitudo ist von Botticelli. Am besten erhalten die Prudentia. Man versäume nicht, Nr. 73 von der Rückseite zu betrachten, auf der sich eine Vorzeichnung der Caritas befindet. Weitere Zeichnungen zur Justitia und Fides im Handzeichnungssaal. Melozzos allegorische Frauen (in Berlin und London) mögen als Vergleich dienen, wie anders man damals in Umbrien solche Aufgaben löste.

Ob das männliche Porträt Nr. 1154 Pico di Lorenzo Medici vorstellt oder, wie man früher wollte, Pico della Mirandola, ist ungewiß. Mit Recht hat man auf die Ähnlichkeit mit dem Berliner David des Antonio Pollaiuolo hingewiesen, was dann auch für die Wahl des Autors unseres Porträts entscheidend wird. Jedenfalls haben wir hier ein Mitglied der Medici vor uns.

Das Hauptbild des folgenden Saales ist Leonardos Anbetung der Könige (Nr. 1252), aus Scopeto bei Florenz;

o Saal Leonardos o

obwohl unvollendet und nur untermalt, einer der wichtigsten Marksteine der Entwicklung. Trotz des kümmerlichen Zustandes der noch ganz unfertigen, nur aus den vielen Zeichnungen rekonstruierbaren Tafel wird man hier lange stehen bleiben. Die Bewegung der großen Massen und die ungemeine Entwicklung des Schauplatzes heben diese Arbeit (von 1481) weit über gleichzeitige (auch über Botticellis Anbetung mit den Mediciporträts [Nr. 1286]). Eine Fülle von Entwürfen und Studien einzelner Bewegungsmotive verrät uns den sorglichen Eifer, mit dem der damals einunddreißigjährige Künstler das Bild vorbereitete, das Burckhardt „das erste Gemälde in ganz neuem Sinne“ nennt. Man beachte die Zeichnungen zu diesem

Bild im letzten Kabinett. Worin besteht nun das Neue in den Bildern des Cinquecento gegenüber denen des Quattrocento? Die Errungenschaften des Trecento in Bezug auf monumentale Komposition und einheitliche Gebundenheit des Vorganges, seine typische, dem Zufall sich abwendende Idealität der Auffassung, welche im XV. Jahrhundert zu Gunsten der realistischen Eroberung der Objekte zurückgestellt wurden, erleben im Cinquecento ihre Auferstehung. Das Quattrocento ist eine Zeit der Eroberung, deren Beute das Cinquecento mit bewußter Weisheit verwertet. Eine Geschlossenheit höherer Art, der Duktus der großen rhythmischen Linie, die Entwicklung des weiträumigen oder hoch sich



Giac. Brogi, Florenz, phot.  
Leonardo da Vinci, Studie zur  
Anbetung.

erhebenden Schauplatzes, das Abstimmen einer allzu farbig gewordenen Palette zu Gunsten eines mild-großen und ruhigen Akkordes — das und vieles andere sind Kennzeichen des neuen, entwickelteren Stiles, wirkliche Fortschritte. Daneben sei aber nicht verschwiegen, daß das kraftvolle Losgehen auf das Objekt, in dem das Quattrocento sein eigentliches Thema sah, aufhörte; daß die unbefangene Charakteristik, die auch das Zufällige willkommen hieß, einer Typik weichen muß, die immer in die Gefahr gerät, allgemein, blaß und lang-

weilig zu werden. Der Manier und dem Virtuositentum wird dadurch die Tür geöffnet, während im XV. Jahrhundert die Akkuratessse unbedingt erforderlich war. Die Niederlande haben eine dem Quattrocento Italiens parallele Entwicklung in den Eycks und ihrer Schule aufzuweisen. Eine ähnliche Fortentwicklung gelingt im Norden nicht, da der Einbruch der südlichen Kunst hier verwirrt. Italien erreicht in der Tat eine hohe Steigerung, aber auch nur durch die Preisgabe vieler großer Momente: und das rächt sich in der Kurzlebigkeit dieser Kunst, die, den einzigartigen Michelangelo immer ausgenommen, schon um 1530 von ihrer vollen Höhe wieder herabsinkt. — Leonardos Tafel wurde 1481 von dem damals neunundzwanzigjährigen Künstler begonnen; da er dann Florenz verließ und nach Mailand ging, beauftragten die Mönche Filippino mit einer neuen Tafel (heute Uffiz., II. Toskanasaal, Nr. 1257). Bisher wurde die Anbetung der Könige gern im Zug nach rechts oder links in die untere Bildecke dargestellt. Schon Botticelli gab die zentrale Anordnung, aber ohne die Raumfreiheit und die kühne Bewegung der Gruppe. Am besten wird man die Kühnheit Leonardos beurteilen können, wenn man diese Anbetung mit Filippinos Erscheinung der Jungfrau vor dem heiligen Bernhard in der Florentiner Badia vergleicht. Da haben wir noch den Baukastenstil; hier bei Leonardo den grandiosen Zauber strömenden Lebens.

Gegenüber ein nicht minder kühnes, viel früheres Bild von dem furchtlosen Perspektiviker Paolo Uccello, der bekannte: *L'arte prospettiva è più dolce delle donne*. Er hat für die Bartolini vier Schlachtenbilder gemacht (eins im Louvre, eins in London, das vierte verschollen), deren

Thema Schlachtgebräus und Handgemenge ist. Ein von Menschen, Tieren, Lanzen, Schilden übervoll gestopftes Bild, mit scharfen wilden Linien, derber Körperlichkeit und ohne künstlerisches Gleichgewicht. Aber solche stöhnenden, ächzenden Bilder zeigen die wilde Kraft, die jene Maler vor nichts zurückscheuen ließ. Die Zahmen mögen schelten über das, was nicht erreicht ist. Es gehörten freilich Nerven dazu, es in einem Zimmer auszuhalten, wo vier solche Gewühle hingen. Ein



Giac. Brogi, Florenz, phot.

Leonardo da Vinci (?), Verkündigung.

Handstreich war jedes Bild wie sein Thema. — Nr. 1288, ein Verkündigungsbild, das um 1475 in Florenz entstanden sein muß. Ganz merkwürdig zunächst das Format (man vgl. Botticellis und Baldovinettis Kompositionen). Die ziemlich kleinen Figuren sitzen oder knien. Nicht nur der Garten und die Ecke des Palastes, sondern auch die Formen wirken sehr stark; etwas aufdringlich das an und für sich sehr schöne Lesepult, das unnötig rōbust für ein Stundenbüchlein ist. Das Geistvollste steckt in dem Hafen- und Flußbild, das zwischen den beiden Zypressen glänzt; ein Küstenbild von kühnster duftigster Anlage. Wer diese Poesie ersann, kann meines Erachtens nicht zweifelhaft sein; es sind die ersten Träume des jungen Lockenkopfes Leonardos, des zweiundzwanzigjährigen. Kein Perser, sondern ein Blumen-teppich, über den der Freier eilt; in der Ecke des väterlichen Palastes klug behütet das feine Patriziertöchterlein. Helldunkel und Landschaft gehen schon weit über Verrocchio heraus, in dessen Werkstatt der zwanzigjährige Leonardo damals arbeitete. Trotz aller Vorzüge kann nicht alles hier von Leonardo stammen, namentlich wenn man die kleinere Verkündigung im Louvre für ihn in Anspruch nimmt, die viel malerischer und einheitlicher, auch in den Farben verschieden ist.

Domenico Veneziano (Nr. 1204) stammt, wie schon sein Name sagt, aus Venedig; früh muß er an den Arno gekommen sein, wo er aber eine eigene Note gewinnt († 1461). Er wird ausgesprochener Freilichtmaler. Der eigentümliche Architekturprospekt auf unserem Bild mit der Bogenhalle und der offenen Exedra kommt sonst in Florenz nie vor. Das Bild bekommt etwas Feierliches da-

durch, daß die Madonna weit zurückgesetzt wird. Schrill wirkt das rote Futter des Mantels San Giovannis. Wir glauben nicht, daß dieser Maler auch das Frauenprofilbild im Museo Poldi Pezzoli in Mailand gemalt habe, das eine äußerst lebendige Plastik und brillante feste Farbe hat. Einen Teil der Predella dieses Altars besitzt Berlin (Martyrium der heiligen Lucia).

Lorenzo di Credis Venus (Nr. 3452) wird man mit der Venus Botticellis vergleichen. Die Formen lange nicht so schlank, die Linienführung weicher. Ungeschickt wird das Tuch gehalten. Die linke Hand liegt etwas patzig vor der



Giac. Brogi, Florenz, phot.

Domenico Veneziano, Madonna.

Brust, die rechte hält mit zwei Fingern den Tuchzipfel. Was war nur so frivol an dieser und ähnlichen Tafeln, daß Savonarola sie auf seinen Scheiterhaufen bringen ließ?

Zwei mächtige schwere Rundbilder wollen im folgenden Saal verglichen sein. Das einzigste Madonnenbild Michel-

### Saal Michelangelos

angelos hängt neben einem Tondo des Cortonesen Signorelli, dem Michelangelo so viel verdankt.

Signorellis Bild ist sehr ruhig und monumental; man kann vom „römischen“ Stil sprechen. Die verhaltene Farbe läuft

in großen Bahnen. Das Geschlecht dieser Menschen ist schwer wie die Buchseiten und wuchtet am Boden. Das

Kindsköpfchen ein Echo des Mutterprofils; beredt die Sprache der Finger von drei Generationen. Auch der karierte Schal erinnert an Rom.

Michelangelos Bild stößt zunächst mit seinen schwefelgelben Farben ab; auch fehlt ihm jede Madonnenstimmung, und wir begreifen, daß der Besteller Angelo Doni das Bild zurückwies. Maria ist mehr Juno als Madonna; ihr athletischer Leib enthüllt die stärksten

Bewegungsfunktionen. Auf der Erde sitzend, gegen die Kniee Josephs gelegt, las diese Frau — wir fühlen, das Lesen steht ihr seltsam. Jetzt turnt der Kleine wieder auf ihren Schoß zurück und grinsend verfolgt der kleine Hans die umständliche Prozedur. Im



Giac. Brogi, Florenz, phot.

Lorenzo di Credi, Venus.

Gegensatz zu den schwerfälligen Bewegungen der bekleideten Menschen entwickelt sich Nacktgymnastik im Hintergrund; schöne badende Jünglinge im leichten Spiel um die Tücher. Ihre Schar rundet die Kugel der Tiefen-



Giac. Brogi, Florenz, phot.

Luca Signorelli, Die heilige Familie.

komposition. Was Michelangelo inhaltlich damit sagen wollte, ist von L. von Scheffler in seinem schönen Buch über Michelangelo erklärt worden. Der Körper des Jünglings erschien diesem Plastiker schöner als der der Frau,

Man übersehe auch nicht die Landschaft. Sehr eigenartig ist der Originalrahmen. Man kehrt trotz aller Bedenken immer wieder zu dem Bild zurück, nicht nur, weil es von Michelangelo ist. Als Zwanzigjähriger hatte dieser auf Donatello zurückgegriffen in dem Marmorrelief der Madonna an der Treppe; dreißigjährig läßt er alles Bisherige weit hinter sich und baut mit starken Massen sich seine Bilder auf. Ein Blick auf Botticellis Tondi wird das Resolute des Körperlichen bei Michelangelo besonders eindrücklich machen. Die höchste Ausnutzung des Raumes — der Kopf Josephs drängt an den Rand — gibt der Komposition noch besondere Stoßkraft.

Das Altarblatt der beiden Pollaiuoli, um 1465 gemalt, stand einst in der portugiesischen Kapelle von S. Miniato. Wie Botticelli die für die Florentiner Campagna bestellten Bilder gern in Blüten und Haine stellt, so führen uns hier die Künstler auf die Plattform von S. Miniato. Bergwinde wehen; aus der Tiefe der Stadt steigen die drei Schutzpatrone zu ihrer Kapelle herauf, als Anführer der großen Prozession, die von Porta Romana die Treppe heraufgeht. Jacobus ist ja Wanderer im Sinne Wotans; bis zu den fines terrae ging sein Schritt; erst in S. Jago di Compostella fand er das Grab. Das Bild stand einst in jenem Raum, den Ant. Rossellino, Luca della Robbia, Baldovinetti und die Pollaiuoli mit all dem Besten füllten, was sie wußten, um das Andenken des blutjung verstorbenen edelreinen Kardinals von Portugal zu ehren. Das Altarblatt dieser Kapelle ist eines der schlichtesten Bilder, die ich kenne: drei Männer auf Marmorsteinen, ein Gitter aus Bronze-stricken, tiefe Talansicht. Aber alles mit stärkster Plastik; dazu die Brillanz der Farbe. Und nun gehe man nach

S. Miniato und sehe Pollaiuolos herrliche Engel am Vorhang der alten Altarnische schweben!

Die beiden Madonnenbilder Nr. 1549 und 1307 können als Proben des späten und frühen Quattrocento verglichen



Giac. Brogi, Florenz, phot.

Michelangelo, Heilige Familie.

werden, wenn man auch den Namen Filippinos für das erstere, sehr restaurierte Bild preisgibt. Der Maler gehört wohl eher dem Atelier der Ghirlandai an. Filippo, der Vater Filippinos, ist hier sehr plastisch — ein Relief

Antonio Rossellino's glauben wir vor uns, während er doch gerade der malerischste aller Florentiner Quattrocentisten genannt werden kann. Das Bild soll für eine Privatkapelle Cosimo Medicis gemalt sein und kam erst 1796 aus der Guardaroba der Medici in den Palazzo Pitti.



Giac. Brogi, Florenz, phot.  
Filippo Lippi, Madonna.

Erst seit drei Jahren ist die Kreuzigung Nr. 1547 aus La Calza bei Porta Romana in die Uffizien gebracht worden. Sie ist der Hauptsache nach eine Arbeit Peruginos; nur die Magdalena von Signorelli. Das Jahr 1491 führte beide Künstler in Florenz zusammen. Überraschend ist die düstere Härte des Ganzen; man fühlt, daß

der Umbrier sich am Arno von dem bloß Lieblichen zu trennen suchte. Savonarola-Stimmung!

Lorenzo di Credis Verkündigung (Nr. 1160) ist eine glänzende Probe höchster Feinmalerei, zarter Belichtung, mit dem Durchblick auf die reizendste Parklandschaft. Aber muß man nicht staunen, daß der Schüler Verrocchios, der Genosse Leonardos nichts Stärkeres zu geben wußte? Schließlich ist Sauberkeit doch eine Art Verlegenheit.

Das Altarbild Dom. Ghirlandaios (Nr. 1295) ist 1487 für Giovanni Tornabuoni gemalt und gleichzeitig mit den

Fresken in Sa. Maria novella entstanden; bedeutender ist das gleiche Thema in dem Altar der Innocenti und dem der Sassetti in S. Trinità (Original in der Akademie) behandelt.

Zurück durch die fünf Säle und vom Korridor aus in den 2. toskanischen Saal, der die Florentiner Cinquecentomalerei in großen Tafeln vorführt. Andrea del Sartos Madonna delle Arpie (wegen der Harpyien am Sockel) (Nr. 1112), 1517 für Sa. Croce gemalt, ist ein gutes

Beispiel für den neuen freieren Typus. Die

Bildfläche ist ungeteilt; das

Dreiblatt kommt nun nicht mehr vor. Der

Hintergrund mit der sehr ruhigen Nischenarchitektur ist

feierlich und tritt bescheiden zurück. Sehr



Giac. Brogi, Florenz, phot.  
Lorenzo di Credi, Verkündigung.

große, wenige Figuren; diese aber reich in der Stellung und verschiedenen Belichtung. Die Madonna sitzt nicht mehr auf einem kostbaren Stühlchen, sie steht auf dem Sockel und hält den nackten großen Knaben frei auf



Giac. Brogi, Florenz, phot.  
Andrea del Sarto, Madonna (Detail).

der rechten Seite. Die Haltung des Buches gibt dem Beinchen des kleinen Christ einen Stützpunkt. Früher liebte man es, Mutter und Kind eng zusammenschieben, mit vielen Kurven. Hier herrscht durchaus die hochgemute Senkrechte.

Im lebendigsten Doppelspiel stehen die beiden Heiligen; am stärksten spricht die lebendige Gebärde des nackten Armes des Täufers, während die Figur des heiligen Franz von einer einzigen Beugung lebt. Man vergleiche damit nun Filippinos Altarbild von 1485 (Nr. 1268), das er mit siebenundzwanzig Jahren malte, oder seine unruhige An-

betung der Könige von 1496 (Nr. 1257), die er an Stelle Leonardos für Scopeto gemalt hat, um die Vornehmheit und Ruhe Andreas, die hallende Feierlichkeit dieser großen Madonna ganz zu empfinden.

Ein anderes Glanzstück des cinquecentistischen Stils ist Mariotto

Albertinellis Begegnung Marias und Elisabeths (Nr. 1259), um 1503. Es ist die beste Leistung des in Fra Bartolommeos Atelier tätigen Malers. Der Bogen des

Hintergrundes rahmt einen hellen Durchblick, vor dem dann die beiden Köpfe größer erscheinen. Die vom Gang ermüdete Maria fällt fast in die Arme der

älteren Freundin. Alles Beiwerk fehlt; kein Zacharias, kein Häuschen in der Wildnis — so will es das Pathos des neuen Stiles. Die Robbiaglasur in Pistoia gibt ebenso wie Domenico Ghirlandaios Bild im Louvre die Elisabeth



Giac. Brogi, Florenz, phot.  
M. Albertinelli, Heimsuchung.

knieend; der Kontrast der Figuren unseres Bildes ist milder, unendlich melodios neigen sich die Figuren gegeneinander. Die Kraft der Körperprofile ist hier in einer ganz neuen Rechnung verwandt.

Hat man den neuen Typus erfaßt, so hält es nicht schwer, durchgängig die Steigerung des Ausdrucks, die Ruhe der Anordnung, die Einheitlichkeit der Farbe zu beobachten. Die Entwicklung geht nun ganz folgerichtig, ohne Sprung weiter. — Jacopo da Empolis feierliches Bild des heiligen Ivo (Nr. 1261) ist 1616 entstanden für das Orfanotoio (Waisenhaus) in Florenz. Bei Fra Bartolomeos Bild der Madonna metterza mit Heiligen (Nr. 1265), 1510 für den Palazzo publico gemalt, aber nur in Grisaille vollendet, ist das Motiv der großen Treppe besonders wichtig. Die zwei Tafeln Ridolfo Ghirlandaios (Nr. 1275 und 1277) feiern den alten Patron des Florentiner Doms S. Zenobius (Wiedererweckung eines überfahrenen Knaben im Borgo degli Albizzi und die Totenfeier, genauer die Überführung des Leichnams aus S. Lorenzo nach dem Dom). Die erste Szene hat Ghiberti auf dem Schrein unter dem Hochaltar des Domes modelliert, Botticelli auf dem Dresdener Bild gemalt. Das Thema ist eher quattrocentistisch; man sieht, was der neue Stil aus der alten Predelle macht. — In die frühere Zeit führen die beiden Altarbilder, Nr. 1280 und 1281, zurück. Cosimo Rossellis Bild von 1492 ist vielleicht seine reifste Leistung; Piero di Cosimos „Concezione“ ist etwa gleichzeitig für die Annunziata (Capp. Tedaldi) entstanden.

Eine neue Art kommt im Porträt zum Durchbruch. Hatte das Quattrocento den Zustand festen Seins und Sinnes, im Profil oder dreiviertel Ansicht, das sogenannte

Condottiereporträt geliebt, so fehlt es der späteren Zeit nicht an vielstimmiger Symbolik. Müder erscheinen die Enkel, die die Feder besser handhaben als das Schwert; Reflexion tritt an Stelle der Bereitschaft. Das Porträt wird chargiert, melancholisch

und reich an Andeutungen. Man tat sich auf die dunkle Sprache viel zu gute. Das gilt namentlich von Giorgio Vasaris Porträt des Lorenzo magnifico (Nr. 1269); aber auch Pontormos Porträts der beiden Cosimo Medici, Nr. 1267 und 1270, sind melancholisch gestimmt. Das Porträt wird genrehaft; sein Bekenntnis bezieht sich nicht mehr auf das momentane individuelle



Giac. Brogi, Florenz, phot.  
Giorgio Vasari, Lorenzo de'  
Medici.

Leben, sondern auf ein bestimmtes Programm. Eine besondere Note vertritt der hochbegabte, lange verkannte Angelo Bronzino, dem wir noch sehr oft begegnen werden. In der Zeit politischen Niedergangs, etwa von 1530 an, wendet man sich von der traurig-ernsten Gegenwart ab der unvergeßlichen, melancholisch verehrten Vergangenheit im Ahnenkultus zu. Unter dem Einfluß der kaltstolzen Spanierin Eleonora von Toledo (siehe Nr. 1189 im nächsten Saal, von Bronzino, der diese Fürstin zahllos oft gemalt hat) zwingt eine strenge Etikette Tracht und Gebaren der Menschen in eine enge



Giac. Brogi, Florenz, phot.  
Pontormo, Cosimo de'  
Medici.

Form; die Heiterkeit einer selbstverständlichen Lebensfreude ist dahin und ein müdes, nervöses, schwermütiges Enkelgeschlecht träumt von verschwundener Herrlichkeit. Keiner hat dies Geschlecht besser erfaßt als Bron-

zino. Sein höfischer „Tabernakel“-stil ist nicht Manier, sondern Absicht und Charakter. Freilich war seine Begabung beschränkt. Große Tafeln wie der *Cristo al limbo* von 1552 (Nr. 1271) gelingen ihm weniger. Und doch ist dies Bild nicht nur wegen der vielen Porträts interessant. Die Fülle blühender Formen, die Beherrschung der stark bewegten Massen, die kluge Blickführung — alles das fesselt das Auge immer aufs neue. Die Glätte des Vortrags entspricht dem neuen Ideal. Das Bild wurde 1821 aus „Schicklichkeitsgründen“ aus Sa. Croce entfernt.

Sodomas Sebastian von 1525 (Nr. 1279) ist ein Gonfalone, die Fahne einer Compagnia und daher auf beiden Seiten bemalt. Sentiment und Jugendschönheit sichern dem Bild im Herzen des Publikums einen festen Platz.

Die Sala de' tappeti mit den alten Landkarten und Arazzi ist erst seit 1906 von ihrer früheren Bilderlast befreit. Hier steht eine Antike,

Bacco und Ampelo, die erst von der Renaissance zu dieser Gruppe ergänzt wurde, während das Original eine

### Saal der Landkarten

Wiederholung des Neapeler Narziß war. Bayersdorffer glaubte in Michelangelo den Restaurator zu erkennen, und mir scheint trotz vielfachen Widerspruchs diese Meinung noch immer begründet zu sein.

Man wird leicht Altes und Neues trennen können. Die Frage, ob Michelangelo beteiligt war, ist wichtig für die Autorschaft der Berliner Giovanninostatue.

Von den frei aufgestellten, weil doppelseitigen Bildern ist das Doppelpor-  
trät des Herzogs von Urbino Federigo da Montefeltre, † 1482 (s. Titelbild), und seiner Gemahlin Bat-  
tista Sforza, von dem Hof-  
maler des Fürsten Piero



Giac. Brogi, Florenz, phot.  
Sodoma, Sebastian (Detail).

della Francesca (1420—92), das bedeutendste. Die feste klare Bestimmtheit der im vollsten Licht modellierten Formen und die reichen Zauber der fein detaillierten urbinatischen Landschaft sichern diesem Doppelpor-  
trät einen Ehrenplatz für alle Zeiten. Dazu kommt das Persönliche; der Fürst ist wohl die glänzendste humanistische Condottieregestalt des XV. Jahrhunderts, sein Schloß das früheste der Renaissance und später der Schauplatz des „Cortigiano“ vom Grafen Castiglione. Man beachte die Rück-

seiten, die eine magna charta der urbinatischen Geographie im zierlichsten Detail enthalten; die Gefeierten ziehen im Triumph durch ihr glückliches reiches Land. Die Herrin fährt mit dem keuschen Einhorn; auf ihrem Wagen Glaube, Liebe, Hoffnung. Federigos Wagen ziehen Schim-

mel; Justitia, Temperantia, Fortitudo und Prudentia sind seine Tugenden (die Hochzeit fällt in das Jahr 1459).



Giac. Brogi, Florenz, phot.  
Piero della Francesca, Battista Sforza.

Eine Neuerwerbung sind die Tafeln Nr. 1563 und 1564, von dem Romagnuolen Melozzo da Forli, dessen Bilder außerordentlich rar sind. Es sind Orgelflügel, leider nur zur Hälfte erhalten. Am schönsten die Rückseiten mit den Fragmenten des heiligen Benedikt und eines Apostels. Der Engel sehr übermalt; die Vergine doch wohl eigenhändig.

Koloristisch lassen diese Bilder alles gleichzeitige Florentinische weit hinter sich. — Das bemalte Möbel zeigt in Anlehnung an Petrarca die vier Triumphe der Religion, Fama, Liebe und des Todes. Keinesfalls von Matteo de'

Pasti, aber wohl oberitalienisch.

### 1. toskanischer Saal

Nun zurück in den kleinen Saal vor der Tribuna, der vor allem

eine stolze Reihe von Quattrocentoporträts enthält, deren Behandlung ganz der Darstellung eines unbändigen Individualismus dient. Die Verehrung des Individuums ist ja das eigentliche Thema der

humanistischen Frühzeit, und die Enträtselung des das Eigene am konzentriertesten spiegelnden menschlichen Antlitzes eine schon früh leidenschaftlich ergriffene Aufgabe. Während die Medaille nur Fürsten,

hochstehende Frauen und Gelehrte feiert, werden mit dem Pinsel auch kleinere Sterbliche verewigt. Ja, bisweilen sitzen die Maler sich selbst Modell, und der Meister hält dem Schüler still, wie Verrocchios Porträt von Lorenzo



Giac. Brogi, Florenz, phot.  
Melozzo da Forlì, Die Vergine der Verkündigung.

di Credis Hand (Nr. 1163; früher für das Luthers gehalten!) beweist. Alle diese frühen Bildnisse sind von größter Einfachheit und Schlichtheit; eine schlichte Ge-



Gnac. Brogi, Florenz, phot.

Lorenzo di Credi, Porträt seines  
Lehrers Verrocchio.

bundenheit gestattet dem Detail noch keine Wucherung. Sie geben meist nur das Gesicht; das Geheimnis der Hände scheint noch kaum entdeckt. Im einzelnen ist hier zu bemerken, daß die Nr. 1167 (al fresco auf Ziegel) nicht Masaccio, sondern eher Filippino zukommt. Masaccios Porträtkunst konnten wir an dem Bilde Giovanni Medicis im Korridor kontrollieren. Das leider schlecht erhaltene Frauenbildnis (Nr. 3450), Piero della Francesca zu-

geschrieben, will zu den oben besprochenen Porträts Federigos d'Urbino und seiner Frau wenig stimmen. Es gehört vielmehr in eine ziemlich zahlreiche Gruppe von weiblichen Profilköpfen, alle im strengsten Schnitt, in heller Beleuchtung, auf leuchtendem, aber gleichmäßigem Hintergrund, mit starker Betonung der Schmucksachen, deren Wiedergabe an die Kenntnisse eines Goldschmiedes gemahnt. Die Perle dieser auch über das Ausland (Berlin, London) verstreuten Gruppe ist die jugendfrische Giovanna Bardi im Museo Poldi Pezzoli in Mailand, eine

nach Oberitalien verheiratete Florentinerin. — Das oberitalienische Porträt läßt sich mit dem gleichzeitigen florentinischen gut bei Nr. 30 (von Piero Pollaiuolo: Galeazzo Maria Sforza) vergleichen.

Die zwei Leonardos Namen tragenden Bilder, der Kopf eines jungen Mannes mit zurückgestrichenem Haar (Nr. 1157) und die Meduse (Nr. 1159) sind beide nicht von ihm; das letztere Bild ist um 1580 von einem Flamen gemalt. Für den Jünglingskopf Peruginos (Nr. 1217) wird der Titel des Messer Alessandro Braccesi, der 1497 Segretario della Balia war, angenommen. Nr. 1147 gilt als

Andrea del Sartos Selbstporträt; es ist das beste Bildnis des Meisters in dieser Sammlung. Außerdem einige male- risch und groß gehaltene Frauenporträts von ihm. Der Vergleich aller dieser Köpfe mit denen Bronzinos, Pontormos und Alloris (Bianca Cappello, Nr. 1183; vgl. auch Nr. 1227 von Bronzino) ist geeignet, noch einmal der ganzen Veränderung der Lebens- und Kunsthaltung inne zu werden, die zwi-



Giac. Brogi, Florenz, phot. Andrea del Sarto, Selbstporträt.

schischen Quattro- und Cinquecento besteht. B. Bandinellis († 1560) Selbstporträt (Nr. 1248) ist von schöner Würde.

Außer den Porträts enthält das Kabinett noch eine

Reihe kleinerer Bilder und Hausaltärchen von zum Teil einzigartigem Wert.

So gibt das mythologische Doppelbild der Herkulesarbeiten von Antonio Pollaiuolo (Nr. 1153), abgesehen von der kleinen Bronze im Bargello (Herkules und Antäus) den besten Begriff von der Kunst dieses leider so seltenen Meisters, dem übrigens neuerdings auch die oben



Giac. Brogi, Florenz, phot.

Bronzino, Bianca Cappello.

besprochenen Frauenbilder zugewiesen worden sind. Alles ist bei ihm Bewegung und Enervation, der ganze Leib tritt in den Dienst des starken Willens.

In die frühe Zeit des Quattrocento versetzen uns die feinen, höchst sorgsam ausgeführten, in leuchtendstem Kolorit strahlenden Tafeln des Mönchs von Fiesole, Fra Giovanni Angelico (Nr. 1178 Vermählung Marias, 1184 Tod Marias, 1162 Geburt des Täufers), Predellen, an

denen das kindlich gläubige Empfinden des Malers beweglich, sein koloristischer Sinn bedeutend sich offenbart. Zeitlich ihm fern, der Gesinnung nach verwandt, sind die beiden Flügel Fra Bartolommeos (Nr. 1161) mit der Anbetung des Kindes und der Darstellung im Tempel, auf deren Rückseite grau in grau eine Verkündigung sich findet. Sie bildeten einst die Flügel eines Marmor-



Giac. Brogi, Florenz, phot.  
Antonio Pollaiuolo, Herkules.

madonnenreliefs von Donatello und gehören der Frühzeit des Meisters (um 1500) an.

Von den Bildern der Spätzeit erfreut sich Rossos lautenspielender Engel (Nr. 1241) der besonderen Gunst des Publikums; Pontormos Geburt des Täufers (Nr. 1198) ist als Tafferia (Fruchtschale) bemerkenswert; es ist dies eine Fortbildung des einfachen Tablett (desco da parto), auf dem man der Wöchnerin die Breikachel präsentierte. Von demselben Maler das Madonnenbild (Nr. 1177) mit der schönen Figur des Hieronymus. Das Bild Girol. Gengas (Nr. 1205), Sebastian von acht Henkern beschossen (um 1510 gemalt), zeigt frische bunte Trachten. Das Bildnis Petrarcas (Nr. 1203) ist (ebenso wie der Dante Nr. 1207) eine sehr freie Umdichtung der Züge des schon 1374 gestorbenen Humanisten. Ferner sei Francesco

Granaccis (1469—1543), des begabtesten Ghirlandaio-Schülers, Doppeltafel, Nr. 1249 und 1282, mit der Josephgeschichte hervorgehoben.

Interessant sind die zahlreichen Darstellungen der Mythologie, die im Cinquecento mit Vorliebe illu-



Giac. Brogi, Florenz, phot.

Fra Giovanni Angelico, Die Vermählung Marias.

striert wird. So 1225 Bronzinos Ercole und die Musen, 1148 Pontormos Leda mit dem Schwan (stehend, Castor Pollux und Helena spielen am Boden). Nr. 1240 Poppis Drei Grazien im Geschmack Adr. v. d. Werffs. Schon das kleine Format verrät, daß diese Tafeln Kabinettsbilder sind, viel begehrt von Sammlern, die sie nach dem Essen schmunzelnd herumgaben.

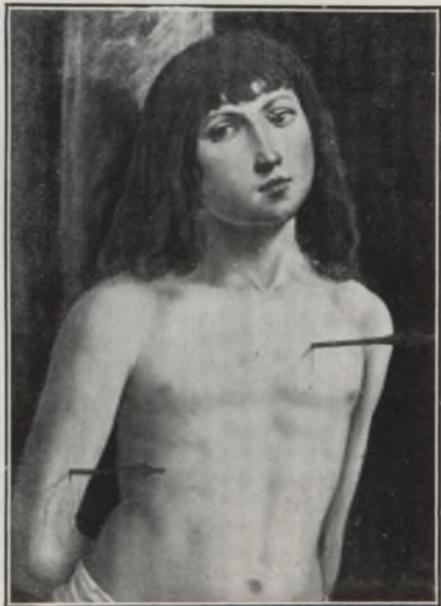
Das Cassonebild (Nr. 1312) von Piero di Cosimo stellt dieselbe Szene dar wie das Bild im Korridor. Höchst interessant die mannigfachen Stellungen der vorderen Personen; links die Klagenden, die ihr Gesicht von dem Schrecklichen wenden, rechts die Musikanten, die das Geschrei des Mädchens übertönen wollen. Dies eine Anspielung auf die Musik vor der Brautkammer. Die edle romantische Landschaft zeigt deutlich lionardeske Anklänge.

Nr. 1237 von Gr. Pagani († 1605) ist ein spätes Florentiner Tobiasbild, das die Heilung, nicht wie sonst die Wanderung darstellt. Im nordischen Barock (Rembrandt) wird diese Szene dann häufig dargestellt, während das Motiv der Reise und der Schreitenden zurücktritt. Nr. 1247 ein Davidbild des Onorio Marinari († 1716!), mit blutigem Hals und blutiger Stirn des Goliath.

Jetzt zunächst durch die Tribuna in den hinter ihr liegenden kleinen Saal, wo vor allem die ferraresische Schule vertreten ist, die an male-  
 rischer Kraft bisweilen die venezianische einholt und wo im Schatten

### Saal der Ferraresen

des Fürstenhauses der Este die humanistische Kultur besonders gepflegt wurde. Das früheste Bild ist Nr. 1557, ein heiliger Domenico von Cosimo Tura, dem Führer der Schule, sehr stark in der Kraft des Stofflichen, malerisch trotz der schwarzweißen Kutte. Rührend und lebendig die Halbfigur des jungen Sebastian von Lorenzo Costa, der an eine kostbare Marmorsäule gefesselt ist. Auch der seltene G. Fr.



Giac. Brogi, Florenz, phot.

Lorenzo Costa, St. Sebastian.

Maineri (tätig zwischen 1489 und 1505) ist hier mit einem Bild (Nr. 1572), kreuztragender Christus, vertreten. Die

spätere Ferraresenschule wird durch Franc. Mazzolini und Garofalo vertreten. — Mantegnas Madonna der Felsengrotte (Nr. 1025) charakterisiert die klare Schärfe und Ausdrucksfähigkeit des Meisters, der durchaus als



Giac. Brogi, Florenz, phot.  
A. Mantegna, Die Felsenmadonna.

der König des oberitalienischen Quattrocentos zu verehren ist, aufs beste. Das Bild ist um 1489 anzusetzen und in Rom entstanden; „eine kleine Perle in miniaturartiger Durchbildung“ (Burckhardt). Die Felsen und der Steinbruch, die Kiesel auf der Platte, die Schafherde und die ferne

Chaussee — alles das spielt

sich wie eine Miniatur des Alltags ab, dem die einsam am Felsen thronende Frau weit entrückt ist. Wer Mantua und Padua nicht besucht hat, wird freilich Mantegnas volle Größe hier nicht erfahren können. Er ist derjenige Künstler, der dem Objekt mit noch größerem Nachdruck

als selbst die Florentiner zu Leibe rückte und trotz höchster Betonung des Einzelnen nie die Größe des Vortrags einbüßt.

Der nervös sinnlich-übersinnlichen Kunst Correggios (1494 bis 1534) hat sich die moderne Sympathie wieder stärker zugewandt als der Geschmack der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts, das ihn mit Unrecht einen Manieristen nannte. Während die „Ruhe auf der Flucht“ (Abb. S. 74) mit dem heiligen Bernhard (Nr. III8), in der Tribuna, eine Vor-



Giac. Brogi, Florenz, phot.  
Correggio, Madonna in Wolken.

stufe der berühmten Madonna della Scodella in Parma ist und die das auf dem Stroh vor ihr liegende Kind anlachende Madonna (ebendort, Nr. 1134) schon den dem Meister später eigenen Liebreiz der feinen durchgeistigten und vom Leben durchzitterten Formen zeigt, gehört die Madonna mit den zwei musizierenden Engeln (Nr. 1002)

in diesem Kabinett noch der früheren Zeit an; aber auch hier schon stehen die Augen in Glut, die Finger dehnen und sehnen sich, und in die himmlischen Töne klingt der wehmütige Ton irdischen Schmerzes hinein. Die anderen Correggio zugeschriebenen Bilder: der Kopf des Täufers auf der Schüssel und das jugendliche, männliche Porträt gehören ihm nicht an. Correggio ist derjenige, welcher nach zwei Seiten einen großen Schritt vorwärts tat: in der Entwicklung des leonardesken Helldunkels mit durchleuchteten Schatten im eminent malerischen Sinne und in der schrankenlosen Entwicklung der empyräischen Komposition mit dem Motto: „Schönheit ist Bewegung“. So wird er der Gegenpol zu Michelangelo, dessen Motto lautete: „Schönheit ist Kraft“, dessen männlicher Kunst gegenüber die Correggios als weibliche erscheint; beide Künstler finden in Rubens dann eine ideale Vereinigung. Ohne Correggio ist auch die Entwicklung der Venezianer zu Tintoretto und Tiepolo hin nicht denkbar.

Wie gefährlich aber eine Virtuosität, wie sie Correggio besaß, für andere werden konnte, die mit der Virtuosität nicht auch die künstlerische Kraft des Meisters erbt, zeigt der oft affektierte Parmigianino, der nur in der Porträtkunst — sein schönes Selbstporträt in der Sammlung von Malerbildnissen, hier das Bild Nr. 1061 — ohne Manier ist. An der Madonna (Nr. 1006) dieses Kabinetts ist die phantastische Landschaft interessant; die Beleuchtung im Blitzlicht wirkt zu absichtlich.

Von der Kreuzigung Palmezzanos (Nr. 1095), des unselbständigen Schülers Melozzos, würde man auf den ersten Blick nicht glauben, daß sie erst 1537 entstanden ist. Palmezzano war ein Eklektiker der naivsten Art; er

gestattete sich, da er nicht anders konnte, im vollen Cinquecento Archaismen, die uns fast hundert Jahre zurückführen. Daß man sie ihm damals hingehen ließ, ist umso verwunderlicher, als das Cinquecento über die eben überwundene Epoche des Quattrocento besonders hart urteilte!

Aus der Mailänder Schule, die von Leonardo durchaus bestimmt wurde, kommt ein persönlicher Schüler des Meisters, Giov. Ant. Boltraffio (1471—1516), in dem zauberisch stimmungsvollen Jünglingskopf (Nr. 3417) zu Wort. Die felsige Landschaft des Hintergrundes verleiht dem Bild einen höchst poetischen Reiz, der durch die süße Schönheit des Modells noch gesteigert wird. Ebenfalls mailändisch Nr. 30 bis, ein Porträt in der Art Bernardino de' Contis, und Nr. 444. — Aus der späteren Zeit, wo der Eklektizismus vielverschlungene Wege geht, deren Muster zu entwirren hier nicht angeht, sei Nr. 1103, ein „Noli me tangere“ von der damals neunundzwanzigjährigen Lavinia Fontana de Zappis, aus dem Jahr 1581 erwähnt, ferner 1089 Ciro Ferri († 1689) Alexander Homer lesend, 992 Gius. Crespis „Flohjagd“, ganz genreartig; 1074 Fr. Solimena († 1747 in Nocera) Entlarvung der Callisto und 1102 Luca Giordanos († 1705 in Neapel) Raub der Deianeira.

Wir eilen an vielem vorbei zu der wichtigeren Tribuna. Was man auch gegen die Anlage eines Elitekabinetts sagen möge, in dem sich die Zeiten und Länder mit ihren glücklichsten Gaben zusammenfinden, immer wieder wird man dem großen Rauschen der mächtig und sieghaft sich hier offenbarenden Kunst staunend lauschen und eine anfängliche Verwirrung willig in den Kauf nehmen,

Nur der Vertraute wird in dieser illustren Versammlung Vergleiche wagen, bei denen man leicht entgleisen kann. Es gilt hier vor allem, das Einzelne zu erobern, das man so besitzen muß, um es im richtigen Saal ohne weiteres verwenden zu können.

Für uns Deutsche ist es beweglich und imponierend, daß Albrecht Dürer (1471—1528) mit einer 1504 für Wittenberg, für den Kurfürsten Friedrich den Weisen, gemalten Tafel, auf der Luthers Augen oft geruht haben,



Giac. Brogi, Florenz, phot.  
Dürer, Anbetung der Könige  
(Detail).

in diesem hohen Kreis nicht nur besteht, sondern sich glänzend behauptet. Die Anbetung der Könige liegt vor der venezianischen Reise (1505—1507) und nach den ersten großen Zyklen der Offenbarung, der großen Passion, gleichzeitig mit dem Marienleben, dessen Grundstimmung auch hier trotz allen exotischen Prunkes des Mohren und des zweiten, dem Selbstporträt Dürers sich nähernden Königs weiterklingt. Botticellis, Ghirlandaios und Leonardos Anbetungen mögen zum Vergleich herangezogen werden; sie alle überbieten Dürer im festlichen Arrangement, sie alle unterliegen der intimen, treuherzigen und wahrhaft empfundenen Stimmung dieses deutschen Bildes. Die Tafel ist leider beschnitten.

herangezogen werden; sie alle überbieten Dürer im festlichen Arrangement, sie alle unterliegen der intimen, treuherzigen und wahrhaft empfundenen Stimmung dieses deutschen Bildes. Die Tafel ist leider beschnitten.

Von Tizians Ignuden hat die Venere col cagnolino von 1515 (Nr. 1117), in deutlicher Anlehnung an Giorgiones Venus in Dresden, von je mit ihren überaus sorgsam ge-

gewählten Farben bestochen, wenn sie auch die musikalische Verträumtheit ihres Vorbildes nicht erreicht. Sollte

hier wirklich Eleonora Gonzaga, die an den Herzog von Urbino verheiratete schönste Frau des von ihr beherrschten Landes, als

Zweiundzwanzigjährige por-

trätiiert sein, so hat es sich doch jedenfalls nur um eine Kopfsitzung gehandelt; erst der Schwester Napoleons war es vorbehalten, ganz skrupellos von solchen Sitzungen zu denken. Die Teilung des Hintergrundes durch den senkrecht abscheidenden Vorhang würde den Fluß der vorderen Linien brechen, wenn diese nicht in sich so geschlossen wären. Entgegen dem fetteren Typus der späteren Zeit zeigt diese Ignuda die schlanken graziösen Formen in



Giac. Brogi, Florenz, phot.  
Dürer, Anbetung der Könige (Detail).



Giac. Brogi, Florenz, phot.

Tizian, Venus mit dem Bologneser.

Giorgiones Geschmack. Das goldene Pigment der Haut hebt sich auf dem kühlen Weiß des Linnens doppelt warm ab. Der Cagnolino, der unbekümmert neben all der geöffneten Herrlichkeit fortschläft, hat die Stelle des Putto eingenommen, den Giorgione an das Ende des Lagers gesetzt hatte. Giorgiones träumerische Landschaft wird hier durch ein Schlafzimmer ersetzt, in dem die Dienerinnen die Kleider aus der Truhe hervorholen.

Das Gegenstück (Nr. 1108) ist etwa dreißig Jahre später gemalt. Hier ist weniger das Porträt eines nackten Leibes, als ein Normalkörper angestrebt, dessen voll entwickelte Formen dem Geschmack um 1550 entsprechen. Der dunkle Sammt hebt die Linie des Halbkreises, die der untere Körper bildet, reichlich effektiv ab. Die frühere straffe Linienführung hatte gerade auf solche Betonung verzichtet. Cupido ist hier nicht nur anwesend, sondern im Ge-

sprach mit der Mutter, während das Hündchen das die Be-  
gerde symbolisierende Käuzchen (Civetta) anbellt. Im Hin-  
tergrund steigt neben dem schräg gezogenen Vorhang groß  
die Landschaft von Tizians Heimat, Pieve di Cadore, auf.



Giac. Brogi, Florenz, phot.  
Tizian, Venus mit Cupido.

Vielleicht hilft folgende Tabelle dem Leser, die zwei  
Bilder gegenseitig zu halten:

*Linke Venus:*

Vorhang senkrecht.  
Das Bett steht vorn am Rand;  
hinter dem Bette Platz,  
Koffer und Dienerinnen.  
Die untere Kurve des Körpers  
sanft.  
Hündchen schläft.

*Rechte Venus:*

Vorhang schräg.  
Keine Tiefe, das Bett direkt  
an der Mauer.  
Starke Kurve des unteren  
Körpers, die Figur höher  
aufgerichtet.  
Hündchen bellt das Käuzchen an.

*Linke Venus:*

Morgenstimmung.  
Kühles Linnen.  
Amor fehlt.

Rosen.

Sie deckt den Schoß.  
Sie sieht uns an.  
Haar offen.  
Grundstimmung: die Lässigkeit beim Erwachen.

*Rechte Venus:*

Abendstimmung.  
Pathetischer Samt.  
Amors Köcher links unten,  
er selbst meldet den Liebhaber.  
Rosen und Nelken im Wasserglas und in der linken Hand.  
Sie deckt den Schoß nicht.  
Sie sieht Amor an.  
Haar hochgebunden.  
Grundstimmung: die Erwartung des Geliebten.

In dem Papstporträt Julius II. (Nr. 1131), einst für die Lieblingskirche der Rovere, Sa. Maria del popolo in Rom gemalt, von dem die Tribuna das Original, der Pal. Pitti eine venezianische Kopie besitzt, hat Raffael die Porträtaufgabe über das ganze bisherige Niveau im Sinn einer höheren Charakteristik erhoben. Michelangelo löste dieselbe Aufgabe in seiner Art in seinem Moses. Raffaels Madonna del cardellino (Nr. 1129) ist noch in Florenz, vor Rom entstanden und ein Hochzeitsgeschenk an den Kaufmann Lorenzo Nasi (daher auch der Florentiner Hintergrund), ein in höchster Zartheit des Vortrags, des Motivs, des Sfumato, der Landschaft gehaltenes Werk, in dem der dreiundzwanzigjährige Künstler seinen Geschmack durch die höchste Zurückhaltung kundgab. Man vergleiche die ruhige Anordnung der Gruppe mit Franciabigios bewegterem Motiv (Nr. 1125), wo die Gestalten gleichfalls pyramidal aufgebaut sind. Der Johannes Raffaels (Nr. 1127) stammt aus der späten



Giac. Brogi Florenz, phot.

Raffael, Papst Julius II.

römischen Zeit (1516); er ist für den Kardinal Colonna gemalt. Wenn das Bild der Tribuna — so wenig wie die Exemplare in Bologna und im Louvre — auch nicht eigenhändig ist, so teilt es doch die stärksten Akzente höchster

Inspiration mit. Der Täufer ist hier nicht als Bübchen und auch nicht als reifer Mann, wie ihn das Quattrocento meist bildete, sondern als etwa zwölfjähriger Jüngling gegeben, dessen Augen in der ersten Ahnung des Lebens und der Zukunft glühen. Man vergegenwärtige sich den so viel irdischer aufgefaßten Giovannino Michelangelos im Berliner Museum, um auch hier wieder der Verschiedenheit der beiden so heftig sich befehdenden Künstler inne zu werden. Der Gegensatz der senkrechten und diagonalen Linien in Raffaels Bild, die in dem geschwungenen Rohrkreuz eine ideale Vereinigung erfahren, wird auch dann eindrucksvoll bleiben, wenn man über die ungleiche Entwicklung der Körperformen nicht ganz weg-

kommt.

Daß die sogenannte Fornarina (Nr. 1123) weder von Raffael gemalt ist, noch das vielbesungene Bäckermädchen darstellt, sondern eine römische Aristokratin von reinstem Blut, steht heute allgemein fest. Passavants Vermutung, daß sie la celebre cortigiana Beatrice Ferrarese sei, ist



Giac. Brogi, Florenz, phot.  
Raffael, Madonna mit dem Stieglitz (Detail).

aber auch hinfällig. Sicher ist nur, daß Sebastiano del Piombo (1485—1547) das Porträt um 1512 gemalt hat, in seiner glücklichsten Zeit, in welcher der eben nach Rom übergesiedelte Venezianer die vollen,



Giac. Brogi, Florenz, phot.  
Sebastiano del Piombo, Porträt.

sinnlich berücksichtigenden Farbengluten, die er sich daheim erobert hatte, mit dem großzügigen Pathos, das ihm Rom diktierte, zu verbinden wußte, ohne daß er hier schon von der Übermacht Michelangelos, mit dem ihn nahe Freundschaft verband, erdrückt wurde. Die berühmte Nr. 1 der Londoner National Gallery, die Auf-

erweckung des Lazarus, zeigt den späten, grandiosen, aber unklaren Stil Sebastianos; in diesem Porträt steht er ebenso wie in der Dorotea in Berlin auf der vollen Höhe und Weisheit seiner üppigen und doch so vornehmen Kunst. Wunderbar setzt der warme Hals gegen das kühle Hemd und den Marderpelz ab; eine weitere



Giac. Brogi, Florenz, phot.  
Raffael, Weibliches Porträt.

Überraschung bildet der hellbläuliche Samt, vor dem dann der herrlichste Arm liegt. Die großen braunen, feuchten Augen glühen unter dem schweren Geflecht; das wenige Gold setzt überall die letzte Note auf.

Das Bild Nr. 1120 ist Raffael abgesprachen und Perugino, ja selbst Leonardo gegeben worden; wie ich glaube mit Unrecht. Die bescheidene Tracht sagt uns, daß keine Fürstin oder Patrizierin hier gemalt ist. Das Bild stammt aus derselben Zeit wie Maddalena Doni im Palazzo Pitti, ist also um 1505 gemalt, auch mit der Donna gravida ebenda sehr verwandt. Bedeutend reckt sich die Gestalt herauf; flott wirken die Gegensätze des Nackens und des Busens. Dazu kommt ein sehr lebendiges Sprechen der Hände, besser der Finger; der ausgestreckte linke Zeigefinger fällt auf. Auch hier hat Leonardos Mona Lisa die

Haltung beeinflußt; aber alles ist einfach, körperlich, innig. Ausgezeichnet die schlichte Schnur, an der das Kreuz hängt. Die Bezeichnung „Mutter Raffaels“ ist nicht richtig; eher möchte man an eine Schwester des Künstlers denken. Er selbst war damals zweiundzwanzig Jahre alt.

Man lasse nicht ab, alle die hier versammelten Porträts immer wieder untereinander zu vergleichen. Dem letztbesprochenen sei die Nr. 1121 gegenübergestellt, wahrscheinlich ein Werk des charaktvollen Veronesen Buonsignori (geb. 1455), von dem London das schöne Männerporträt besitzt. Das hiesige Bild stellt die Gattin des Mantuaner Herzogs Guido, Gonzaga Elisabetta (nicht Isabella) von Este, dar und wirkt streng, aber vornehm, auch in der gewählten Tracht. Abendröte schimmert auf den Felsen des



Giac. Brogi, Florenz, phot.  
Buonsignori, Weibliches Bildnis.

Hintergrundes. Francesco Francia, der Bologneser Maler, Bildhauer, Medailleur und Goldschmied (1450 bis 1517), ist in seinen Porträts (Nr. 1124, Vangelista Scappi), den gemalten wie den plastischen, auffallend schlicht und herbe. Schön der alte Rahmen! Das lange als Peruginos Selbstporträt angesprochene, jetzt als das des Architekten Francesco delle Opere erkannte Bild ist



Giac. Brogi, Florenz, phot.  
Perugino, Francesco delle Opere.

vielleicht Peruginos glücklichste Porträtleistung (1491). Der Dargestellte ist ein Bruder des 1496 verstorbenen Bronzegießers Giovanni delle Corniole. Die Aufgabe gestattete Perugino hier nicht, sentimental zu werden und sich zu wiederholen. Das Bild ist zugleich ein Meilenstein für das Selbstbewußtsein der Künstler jener Zeit;



Giac. Brogi, Florenz, phot.

Bronzino, Lucrezia Panciatichi.

man möge es mit dem Giuliano San Gallo von Piero di Cosimo im Haag vergleichen. Die Madonna Peruginos (Nr. 1122) mit dem Täufer und Sebastian, von 1493 ist eine feine Probe für die stimmungsvolle Ruhe der peruginesken Altarbilder und für die Einheit der Anordnung von Figuren und Architektur. In Florenz wurde alles

viel unruhiger hingestellt, man schwelgte im lautesten Inventar. Perugino lehrte, daß weniger mehr sei. Der zweiundzwanzigjährige „Uomo ammalato“ Sebastianos (Nr. 3458) von 1514 ist ein physiognomisches Rätsel von kranker Schönheit. Die behandschuhte Rechte liegt auf der Stuhllehne; das halbe Gesicht im Schatten.

Nicht weniger bedeutend sind die Porträts der beiden Panciatici von Bronzino (154 und 159). Lucrezia vor der Nische sitzend; wächsern bleiches Inkarnat, feine schlanke Finger. Sie liest in einem geschriebenen Miniaturbuch; Gedrucktes galt noch hundert Jahre nach Gutenbergs Erfindung für ordinär. Eine Kette aus Edelsteinen mit Bronzefassung geht um die Taille. Eine andere mit goldenen Gliedern liegt auf der Brust; auf den smaltierten Gliedern die Aufschrift „Fine amour dure“. Perlenketten mit sternförmigem Bommel, Bronzeketten im Haar. Der Gatte natürlich schmucklos, mit dem Hund in steinerner Loggia. Goldschwarze Brokatärmel mit geschlitztem Rot darüber. Breit und drastisch die linke Hand.

Feierlich und pompös wirkt Annibale Caraccis Bacchantin (Nr. 1133). Die Steigerung Tizian gegenüber liegt zunächst in der Rückenansicht. Während Velasquez seine ebenfalls vom Rücken sichtbare Venus lang hingelagert gibt, richtet sich diese erregte Bacchantin auf, zur Verteidigung. Der mit der schönsten Traubenschale nahende Satyr will ihr das Gewand wegziehen; sie erwacht und wehrt sich noch. Das Nackte hat immer etwas Feierliches; die Rückenansicht ist dazu noch ruhiger als die Vorderansicht. Diese helle breite Form strömt stark durch den dunklen Grund, den sie in der Diagonale teilt. Man versteht die Bolognesen des Seicento immer erst, wenn man

sich die Bilder klarmacht, die sie zu überbieten trachteten. Tizian kam von der ruhenden Ignuda zu der die Schenkel hochstellenden Danae; Annibale tut den größeren Schritt und gibt die Rückenansicht.

Es ist nun schwer, nach so vollen Registern den Klang des Spinetts zu würdigen, das Lucas Cranach spielt.



Giac. Brogi, Florenz, phot.

A. Caracci, Bacchantin.

Er wird meist als Kolorist gefeiert; ich glaube, man sollte vor allem das Spiel seiner Linien verfolgen. Die rundlich kugeligen Formen bedrängen sich mit ihren Konturen und geben ein munteres Muster spätgotischer Kurven ab. Stellt er z. B. drei nackte Grazien oder Göttinnen zusammen, so ist die Überschneidung dieser Figuren sein

eigentliches Thema. Es ist leichter, bei den Figuren Adam und Eva von 1528 (Nr. 1138 und 1142) das Befangene zu sehen als die fein empfundenen Linien.

Die beiden „Propheten“ Hiob und Jesaia (1130 und 1126), 1516 von Fra Bartolommeo gemalt, gehören zu dem Mittelbild im Palazzo Pitti (Nr. 159): Christus und die



Giac. Brogi, Florenz, phot.  
Correggio, Ruhe auf der Flucht.

Evangelisten; sie stehen aber lange nicht auf der Höhe des Mittelbildes und sollten nicht in der Tribuna hängen.

Auch das S. 57 erwähnte Bild „Ruhe auf der Flucht“ von Correggio befindet sich hier. —

Über die vier An-

tiken sei im Anschluß an Amelung folgendes gesagt. Die Ringerguppe ist nach Lysipp, vor Pergamon entstanden; das Original war Bronze. Entstehungszeit vor 250. Beide Köpfe sind Repliken eines Niobiden (Uffiz. Nr. 180.)

Die mediceische Venus steht, im Begriffe, ins Bad zu steigen, am Ufer des Sees oder des Meeres; sie zögert einen Augenblick und blickt lächelnd mit feuchtem Auge in die Weite. Es ist eine Weiterbildung des praxitelischen Motivs der knidischen Göttin. Das Vorbild für den Kopf unserer Statue befindet sich noch in Petworth. Auch unsere Statue ist griechische Arbeit und um 300 v. Chr. gearbeitet. Der messerschleifende Skythe (Nr. 68) gehörte zu einer Gruppe mit Marsyas und Apollo; der am Baum hängende Marsyas war ähnlich wie die am Ende des 3. Korridors der Uffizien stehenden Statuen gebildet. Die Anordnung war also anders als bei dem bekannten Relief aus Mantinea. Entstehungszeit um 200 v. Chr. Der Apollino Nr. 69 ist eine weichliche, elegantere Fortbildung des praxitelischen Apollon Lykeios; die dicke braune Farbe sehr störend. Der Satyr mit der Fußklapper (Krupeion); zwischen den zwei Holzsohlen befanden sich zwei kleine erzene Becken, die bei Senkung der Fußspitze laut tönnten. So paukte der Dirigent den Choristen den Takt ein. Der Satyr spielte einst wahrscheinlich die Doppelflöte und gehörte zu den Musikanten des dionysischen Thiasos. Ausgezeichnete Arbeit, wahrscheinlich ein Original um 250 v. Chr. entstanden, hervorragend in seinem „niederländischen“ Realismus.

Jetzt in die beiden venezianischen Säle durch den Korridor rechts zum Eingang zurück. Wir beginnen mit dem größeren. Die Eigenart dieser hervorragenden Malerschule und ihr Gegensatz zu dem herberen Grundton der florentiner Schule mag hier am Arno manchem deutlicher zum Bewußtsein kommen als in Venedig

## 2. venezianischer Saal

selbst, wo Farbe, Licht, Gold, Schimmer und schwebende Bewegung bei den Wellen, Palästen, Kanälen, Heiligen und Menschen alles in feierliche Stimmung versetzt. Die Unterschiede, die unsere deutsche Heimat in Nord und Süd anbietet, die Gegensätze etwa zwischen Hamburg und München, zwischen Köln und Berlin, die Verschiedenheit von Provinzen, wie Pommern und Oberrhein, all das kann mit dem fundamentalen Unterschied nicht wetteifern, in dem Venedig zu dem ganzen übrigen Italien und besonders zu Toskana steht. Das Geheimnis seiner Wassereinsamkeit, die stets dem Osten mehr als dem Westen zugewandte Front seines politischen, kommerziellen und geistigen Lebens, die frühe Suprematie auf weiten Meeren und die auf Gewalt und List machtvoll aufgebaute Herrschaft hat dieser Stadt nun einmal etwas Unvergleichliches geliehen. In der Malerei wie in der Plastik im Vergleich mit dem Festland lange rückständig und dem Mosaik und Glas allzu lang anhängend, geht diese Stadt, als sie sich zu Neuem entschließt, völlig eigene Wege. Das Vorrecht der Farbe ist hier alte Tradition, die durch die Wellen, die Sonne und ihren Kampf mit den atmosphärischen Gewalten täglich neu erlebt wird. Die Form tritt hinter den sie umschmeichelnden Farben stets zurück; als Dürer 1505 an der Lagune ankam, wurde seine Zeichenkunst hier wie ein Wunder bestaunt, eben wegen ihrer klaren Formsprache. Zwei in der Form so strenge, so große und so eindrucksvolle Meister wie Donatello und Mantegna, die beide in der Nähe Venedigs (in Padua) lange wirkten, haben trotz aller Einflüsse die venezianischen Maler doch nicht zu ihrer künstlerischen präziseren Sprache bekehren können. Nun sei man nicht ungerecht und suche in



Venedig nicht das, was dort gar nicht angestrebt wurde. Die Entwicklung der Palette ist dort so machtvoll, daß man billig auf anderes verzichtet.

Glänzend ist in der Uffiziensammlung das venezianische Cinquecento vertreten; das Quattrocento weist nicht so vollständige Reihen auf. Im XV. Jahrhundert wurde



Giac. Brogi, Florenz, phot.

Giovanni Bellini, Allegorie.

noch nicht gesammelt und die späteren Florentiner schätzten die primitiven Venezianer wenig. Wir finden den großen Giambellino nicht durch eine Madonnenkomposition in der Art des bei ihm so häufigen Halbfigurenbildes vertreten, sondern durch ein um 1488, also von dem etwa sechzigjährigen Künstler gemaltes Landschaftsbild (Nr. 631) mit der Madonna und Heiligen in überraschend freier Anordnung auf der Plattform vor einem Bergsee mit den reichsten Gegensätzen der nackten und bekleideten Gestalten, des Spiels der kleinsten

Jugend und der Ruhe des späten Alters, auf einer blanken bunten Terrasse, wo Helligkeit und Farbe die wonnigste Stimmung verbreiten. Vor der thronenden Madonna steht der Lebensbaum, dessen Früchte nackte Knaben pflücken. Rechts von ihnen Onofrio und Sebastiano, ein junger und ein alter nackter Heiliger. Über die Brüstung lehnen Petrus und Paulus. In der Ferne Kentaur, Neger und Araber als Vertreter des vom Heil ausgeschlossenen Heidentums. Alles ist hier ins Märchen erhoben und auch die Landschaft eine völlig freie Erfindung. Das Bildchen, das mit dem gefeierten Altar in der Sakristei der Frarikirche in Venedig gleichzeitig ist, zeigt in seinen malerischen und farbigen Qualitäten, wie schnell das erst seit 1440 in den Wettbewerb der Maler mit eintretende Venedig das Versäumte nachzuholen mußte. — Der Vater Jacopo Bellini, dessen Bilder äußerst selten sind (eine umfassendere Vorstellung von seinem Können geben die Skizzenbücher in London und Paris), ist dank einer Neuerwerbung (Nr. 1562) mit einer streng großen hellen Madonna (Halbfigur) vertreten. Von den Vivarini vertritt Nr. 1568 die Kunst des mittleren Künstlers Bartolommeo, während Antonio und Luigi fehlen. Andere Quattrocentobilder sind Mansuetis Disputa des zwölfjährigen Jesus in großer Architektur (Nr. 94), Bissolos Halbfigurenbild (Nr. 584), Catenas Pietà (Nr. 583), Cima da Coneglianos Madonna (Nr. 584<sup>bis</sup>) vor dem grünen Vorhang mit dem Durchblick auf das heimatliche Schloß Collalto und Carpaccios biblische Szene (Nr. 583<sup>bis</sup>), die nur ein Ausschnitt aus einer größeren Komposition ist.

Der größte Sohn des benachbarten Padua, Mantegna, ist hier glänzend vertreten. Ein Wunderwerk der Ausfüh-

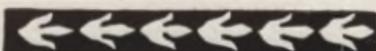
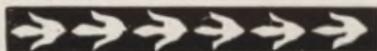
rung ist sein Triptychon (Nr. 1111), etwa gleichzeitig mit dem Altar in S. Zeno entstanden, also ein

Werk der Frühzeit, in der er mit den ihm ver- schwägerten Jacopo, Gentile und Giovanni Bellini gebend und nehmend im fruchtbarsten

Austausch lebte. Der vornehme Anstand, der das Menschengeschlecht auf diesen Szenen, namentlich in der „presentazione al tempio“ auszeichnet, dies schöne



Giac. Brozi, Florenz, phot.  
Mantegna, Beschnidung.



Haltung, die zwischen Erregung und Würde die Mitte hält, überbietet das am Arno häufige derbe Benehmen. Der Gegensatz der spiegelnden großen Halle rechts, mit den goldenen Reliefs Abrahams und Moses, der traulichen Grotte in der Mitte und des hochführenden Aufstiegs zum Himmel links, die breite Entwicklung des exotischen Fürstenzuges auf dem Mittelbild und als Kontrast die intime und visionäre Szene auf den Flügeln — all diese gegensätzliche Steigerung der Stimmungen, Situationen, Handlungen und Gedanken vertieft die Einzeleindrücke aufsmächtigste. Man komponiere in Gedanken sich alles ins Florentinische um und helfe sich mit Proben Ghirlandaios, Fra Angelicos, Pollaiuolos. Man nehme die Architektur vor und frage, wie sie Botticelli gemacht hätte, und lasse die Landschaft, die Figuren wechseln. Auch der Rahmen sei nicht übergangen. Ist die Zusammenstellung die ursprüngliche? Weshalb fängt, wie sonst nur im Orient, die Erzählung beim rechten und nicht beim linken Flügel an?

Venedigs Glanzzeit, die an Tizians Namen geknüpft ist, beginnt mit dem leider so jung verstorbenen Giorgione Barbarelli ans Castelfranco. Ein musikalisches Liebesmärchen möchte man sein Leben und seine Kunst nennen. Eine weitgreifende Begabung führte ihn früh schon zu den zartesten Einschlägen des Lebensgewirkes; es gibt kein echtes Bild von ihm, in dem nicht eine höhere, feinere, süßere Stimmung uns mit zartesten Mächten überkäme und lockte. Morelli hat die beiden seltsamen Bildchen Nr. 621 und 630, die Feuerprobe des kleinen Moses und das Urteil Salomos, als Jugendwerke des 16—18jährigen Künstlers in Anspruch genommen. Der Malteserritter

(Nr. 622) ist in seiner breiten, absichtlich ruhigen Behandlung gewiß später, um 1510 entstanden; die Zurückhaltung in den Farben weist auf einen neuen Stil Giorgiones, den auszubilden

ein allzu früher Tod dem Hochbegabten nicht gestattet. —

Giorgione sehr verwandt in der Stimmung ist das viel zu wenig beachtete schöne

Frühwerk Sebastiano del Piombos (Nr. 592), Tod des



Giac. Brogi, Florenz, phot.  
Giorgione (?), Das Urteil Salomos.

Adonis, auch um 1510 entstanden. Einen Anhalt für die Datierung gibt der Campanile von S. Marco im Hintergrunde, der hier ohne Spitze ist. In der Tat ist diese 1489 vom Blitz zerstört und erst 1513 von Bartol. Buon neu gebaut worden. (Auch Jac. de' Barbaris großer Holzschnitt von Venedig aus dem Jahr 1500 gibt

den Campanile ohne Spitze.) Wie Phaeton nahe der Pommündung von seinem Sonnenflug herabgestürzt sein soll, so verlegte die Mythologie auch den Tod des Adonis an das Adriatische Meer. Die Gruppe der Göttin mit den Begleiterinnen läßt die ganze linke Seite frei, wo der vom Eber gefällte Körper des Adonis in der Tiefe sichtbar



Giac. Brogi, Florenz, phot.

Sebastiano del Piombo, Tod des Adonis.

wird. Wie leidenschaftlich die Trauer der Göttin ist, sieht man am Gegensatz ihres Gebarens zu dem der Nymphen.

Der große Malerfürst Tiziano Vecellio, der in einem fast hundertjährigen Leben seine großen Gaben verwerten durfte, ist auch von den Medici früh verehrt worden; so tritt er auch in unserer Sammlung durchaus als ein König hervor. Burckhardt nennt sein Wesen einmal eine prästabilierte Harmonie in dem Sinne, daß Tizian das in der Wirklichkeit Zerstreute

als Notwendiges zusammenband und „ganz, glücklich und frei“ darstellte. Er ist wie alle Venezianer kein Freskomaler; die Fresken in der Scuola del Santo in Padua sind kein dramatisches Gedicht, sondern bewegte und gefällige Gruppenbilder, die hinter Florentiner Leistungen stark zurückstehen müssen. Auch wenn die Fresken im Dogenpalast erhalten wären (vgl. Nr. 609, Kopie der Schlacht von Cadore, die Tizian 1538 für den großen Saal des Dogenpalastes malte und die dann 1577 verbrannte), bliebe das Urteil bestehen. Das Historische war weniger seine Sache als ein festlich erhöhtes Dasein, dessen lebendige Glut durch starke, blühende, herrliche Leiber strömt, dessen goldene Fanfare triumphierend über die kleinen Proteste des Alltags und des Erdenjammers hinwegbraust.

Dem modernen Gefühl stehen Tizians Bildnisse im Durchschnitt näher als seine den malerischen Qualitäten nach unvergleichlichen, der Empfindung nach oft zu allgemeinen Kirchenbilder. Die beiden Porträts des Herzogs und der Herzogin von Urbino, Francesco Maria della Rovere und Eleonora Gonzaga, Nr. 605 und 599 (beide 1537 gemalt, als der Gatte siebenundvierzig, sie vierundvierzig Jahre alt waren), sind ein vornehmes Beispiel stolzer Huldigung, mit der Tizian die ihm freundschaftlich verbundenen Mäzene feierte. Man erinnere sich der Venere col cagnolino in der Tribuna, wo der gleiche Kopf der damals noch so jungen Herzogin uns angelächelt hat; auch die Bella des Pal. Pitti (Nr. 18), die in den Zwanzigerjahren des Jahrhunderts gemalt wurde, trägt Eleonoras Züge. Sie ist auch in ihrer späteren Schönheit ganz verehrungswürdig, im milden Licht der Nachmittagssonne, in der

festlichen schwer goldenen Tracht — man übersehe die Pellicia mit der goldenen Kette im Mardermaul nicht — vor der poetischen urbinatischen Landschaft. Aretino hat die hohe Frau in einem Sonett besungen:

Keuschheit und Schönheit, die sich ewig feind,  
Begegnen sich auf ihrem Angesichte,  
Auf dessen Stirn der Grazien Thron erscheint.

Der Herzog neben ihr, ein Nepote des großen Julius II.,



Giac. Brogi, Florenz, phot.

Tizian, Eleonora Gonzaga von Urbino.

der Generalissimus der Venezianer und Gonaloniere der Kurie, ist ein Condottiere der späteren Zeit, in der sich persönliche Tüchtigkeit oft mit einem stolzen Geschlechtnamen verband. Die Kommandostäbe,

welche Florenz, Rom und Venedig dem klugen Strategen verliehen hatten, deuten mit dem echt roveresken Spruch „se sibi“ die reichen Beziehungen dieses militärischen

Fürsten an. Vor solchen Bildern können wir wirklich einmal die sonst vielfach von der Phrase zitierte volle Sonnenhöhe der Renaissance erleben. Man bedenke aber, daß es auch hier Fürsten sind, die auf den Höhen wandeln.

Nicht von der gleichen Güte das Porträt des Giovanni Medici „delle bande nere“ (Nr. 614), des Vaters des ersten Großherzogs von Toskana, im zweiten Saal, das nach der Totenmaske gemalt ist. Das Porträt Papst Sixtus IV. (ebendort) geht auf eine Vorlage des Quattrocento zurück.

Die vielgefeierte „Flora“ (Nr. 626), ewig von Kopisten verbaut, ist kein Porträt, sondern ein Genrebild höheren Stils, der Typus venezianischer Frauenherrlichkeit, den Palma vergebens aus der animalischen



Giac. Brogi, Florenz, phot.  
Tizian, Flora (Detail).

Sphäre zu befreien gesucht hatte. Die Schöne ist nicht bei der Toilette, sondern im Begriffe sie abzulegen, und die Symbolik der angebotenen Rose ist nicht mißverständlich. Das farbige Wunder dieses Bildes besteht, ähnlich wie bei der Venere col cagnolino, im Spiel der zartesten Nüancen. Das Gold der weichen Haut kämpft mit dem Kastanienbraun der Flechten und dem kühleren feingefältelten Linnen. Wie ein Duft liegen die feinsten Haare auf der linken Schulter; aber immer eilt das Auge zum Auge zurück, um in der milden Harmonie des Anblickes aus-

zuruhen. Man suche hier nicht das intim Seelische, sondern überlasse sich dem Märchen einer farbigen Zauberstunde.

Das Porträt der entthronten Zypernkönigin Caterina Cornaro (Nr. 648 im andern Saal) ist nicht von des Meisters Hand, sondern eines der vielen Atelierbilder, welche die starke Nachfrage nach diesem königlichen Porträt in dem sonst königlosen Venedig deckten. Man mache sich klar, welch einen Vorzug die venezianische Malerei dadurch genoß, daß keine monarchische Dynastie ihre Porträtkunst monopolisierte, sondern daß — abgesehen vom Dukat — nur die Tüchtigkeit der Männer und die Schönheit der Frauen darüber entschied, wer des Bildes würdig sei.

Neben diese Porträtleistungen Tizians tritt nun ein sehr sorgsam ausgeführtes, in der Auffassung und Landschaft liebenswürdiges, duftiges Madonnenbild, Nr. 633, (etwa um 1515) mit dem heiligen Johannes und Antonius, in der Farbe ganz gewaltig, in den Gestalten voller Würde.

Tintoretto hat neuerdings durch Thode, der in ihm gewissermaßen den letzten, vollsten Ausklang der Renaissancekunst sehen will, eine Verherrlichung erfahren, die gegen die Verdrossenheit stark absticht, mit welcher Burckhardt ihn einst behandelte, der ihn fast zum Improvisor degradierte. Sicher hat in diesem Fall Thode recht. Aber nur in Venedig, speziell in der Scuola San Rocco kann die Entscheidung fallen. In den Bildnissen erweist sich Tintoretto als geistreicher Physiognomiker, vor allem in dem ausdrucksvollen Porträt des Architekten und Plastikers Jacopo Sansovino (Nr. 638, zweiter Saal), der zwischen Florenz und Venedig den geschickten und

begabten Vermittler spielte (man vgl. damit das Porträt Nr. 576 von Tizian, das irrtümlich die gleiche Bezeichnung führt); ferner die Bilder des Admirals Venier (Nr. 601, erster Saal), des Unbekannten Nr. 615 und des Greises Nr. 390). Die Hochzeit zu Kana, freilich nur eine Reduktion des Originals in der Sakristei der Salute zu Venedig, gibt mit ihrem Mangel an höherer Stimmung und ihrem lauten aufdringlichen Festgepränge ein mehr belebtes als stimmungsvolles Bild. Die Regiekunst macht sich hier sehr breit und all die schönen Geschöpfe bindet kein anderes Band, als das Getümmel hochzeitlicher

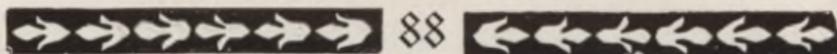
Schaustellungen. Die Hauptperson, ans Ende der Tafel verbannt, wirkt wenig machtvoll. Das

Opfer Abrahams dagegen (Nr. 646) ist geschlossen komponiert und von starker Bewegung, mit sehr feiner Landschaft.

Als mythologischer Frauenlob ist der junge Tintoretto, der gegen Farbe und feste Form noch kein Bedenken hat, sehr glücklich. Das Bild seiner Leda (Nr. 3388) gehört wohl in eine Zeit mit der goldig schimmernden Supraporte im Pal. Pitti; es zeigt eine Entwicklung der tizianesken Ignuda in freierer Bewegung und Tätigkeit. Während Correggio im Berliner Leda-Bild die Mythologie



Giac. Brogi, Florenz, phot.  
Tintoretto, Jacopo Sansovino.



als Naturdeutung gab, läßt Tintoretto die Szene im Gemach spielen. Die an Gegenbewegungen so reiche Figur der Dienerin kommt bei Tintoretto vielfach vor.

Für die an der Lagune immer üppiger werdenden Feste des Lebens, der Liebe, der Tafel und der Kirche



Giac. Brogi, Florenz, phot.

Tintoretto, Leda mit dem Schwan.

ist Paolo Veronese der hochbegabte Schilderer. Er ist, obwohl in Verona geboren, resoluter Venezianer geworden, der sich schließlich auf nichts anderes mehr einließ, als auf eine raffinierte und pompöse Regie. Wie das Leben um ihn herum, so bieten seine Bilder immer nur Prozession, Festzug und breite Zeremonie. Man lese bei Marino Sanudo die Berichte von den Bällen und den Festen, oder die Beschreibung in dem Trinciante des Vincenzo

Cervio von dem Festmahl zu Ehren der Hochzeit eines Mantuaner Prinzen von 1581 nach, um an die Wirklichkeit zu glauben, die hinter Paolos Symposien steht. Die Wirkung freilich, die frohe Feste ohne saure Wochen mit sich bringen, klingt auch aus Paolos Kunst heraus. Das Einfache, Schlichte, Kräftige, Intime, Große verschwindet; Bewegung und festliches Gebaren, glänzender



Giac. Brogi. Florenz, phot.

Paolo Veronese, Verkündigung.

Schmuck und absichtliches Paradieren mit den Gaben des Geistes und des Leibes muß sich einstellen. Tintoretto war das stärkere Temperament, leidenschaftlich und gewaltsam, immer eigenartig und neu, oft von wildem Realismus. Paolo Veronese ist nichts als Maler; Augenreize und Farbensymphonien in immer seltenerem Zauber sind sein Ziel. Psychologie hat ihn nicht interessiert: das Sichtbare im seltenen Glanz, das wollte er geben. Wer die vier großen Veronesebilder der Dresdener Galerie einmal erfaßt hat, der kommt von Paolo nicht wieder los.

Am bedeutendsten ist wohl Nr. 596 Esther, prachtvoll in Farbe und Arrangement, aber auch die Verkündigung (Nr. 579).

Den Bergamasken Jacopo Palma lernt man in Venedig und im Ausland besser kennen als in Florenz. Seine Judith (Nr. 619) ist keine Judith (man erinnere sich an Botticelli Nr. 1158), sondern lediglich ein Musterexemplar von Palmas weiblichem Lieblingstypus; erfreulicher das Madonnenbild (Nr. 623).

An Palma und Tizian sich anschließend, dem jungen Tintoretto ähnelnd, aber oft allzu weich abflauend, steht der Trevisaner Paris Bordone am Ende der festlichen Tage des XVI. Jahrhunderts. Ein unstetes Leben hat ihn zu früh der ruhigen Entwicklung entzogen, so daß seine Porträts, namentlich seit der Pariser Reise, nicht ohne Manier bleiben. Immerhin gehört der das seidene Rot und den Pfirsichblütenton gern gegen blühendes Inkarnat absetzende Meister doch auch zu den begabtesten Porträtisten. Das männliche Porträt (Nr. 587) ist hier das beste; aber auch Nr. 577 und das Knabenporträt (Nr. 578) seien nicht übersehen. — Nr. 613 wahrscheinlich von Beccaruzzi. Von Jacopo Bassano ist nur Nr. 610, das Hundebild; das Familienbild (Nr. 595) wird jetzt einem seiner Söhne, Francesco oder Leandro zugeschrieben.

Auch die glänzende Spätzeit der venezianischen Schule, die sich bis tief ins XVIII. Jahrhundert auf der Höhe hält, ist hier in guten Bildern vertreten. An Stelle der Historien traten die Veduten, an Stelle der Heiligen Häuser und Kanäle. Venedig hatte damals schon sein Reisepublikum und damit die Pflicht, den Gästen Erinnerungsbilder zu malen. Auf der Piazza S. Marco standen die

Malerbuden und oft war in wenigen Stunden das Gewünschte fertig. Merkwürdig, daß trotzdem die Ware nicht sank. Von Canaletto ist hier Nr. 1077 eine Ansicht des Canale grande mit dem Blick auf den Rialto, und Nr. 1064 der Palazzo ducale im Sonnenlicht. Zwei schöne Bilder Belottos († erst 1780) und eine Vedute von dem Begabtesten und Malerischsten, Francesco Guardi. Alle diese Maler läßt G. Batt. Tiepolo lächelnd hinter sich. Er gehört zu den Begabtesten der Maler aller Zeiten. Die duftige zarte Dekorationsweise, die eminente Sicherheit in der Verkürzung, die reizvoll auf Gelb, Blau und Rosa gestellte Palette sind die Hauptzüge. Ob der Page (Nr. 1520) von ihm oder nicht eher französisch ist, bleibt zweifelhaft. Ganz goldig die beiden Putten (Nr. 1522); bedeutend die Szene mit der Säule.

Die Nüancen der Schule von B r e s c i a, welche, spät sich entwickelnd, die venezianischen Errungenschaften

### 1. venezianischer Saal

vorsichtig zu verwerten verstand, sind weniger augenfällig und diskreter. Das offizielle Fortissimo, das an der Lagune unaufhörlich erscholl, ist hier abgestimmt. Das allzu reichliche Tagesgold der Stimmung, des Lichts und der Leiber dort ist hier in silberne Schwingungen übersetzt. Die Fanfaren des Purpurs und des Tiefblaus klingen hier gedämpfter im Perlgrau, in der Bronze, im blasserem Ton. Es gehörte ein Mut dazu, solche Begrenzung neben all dem bestechenderen, rauschenden Zauber zu wagen. M o r e t t o († 1555) war es, der sich der Stimmung seines heimatlichen Berglandes rückhaltlos anvertraute: wir können ihn hier nicht kennen lernen; außer Brescia besitzen Wien, Frankfurt und London seine Meisterwerke.

Dafür ist sein, im Porträt den Meister überragender Schüler Giov. Battista Moroni († 1577) trefflich vertreten, namentlich durch den Gelehrten (Nr. 629) mit dem Buch, dann durch das Porträt des Dichters Giovanni



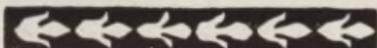
Giac. Brogi, Florenz, phot.

G. B. Moroni, Gelehrter.

Pantera (Nr. 642) (um 1570) und das große Porträt in ganzer Figur (Nr. 586) von 1563 mit der Devise des Evangeliums an dem brennenden Becken: „Und wie wollte ich, es brennete schon.“ Man vergleiche diese Porträts mit den melancholischen Männern der gleichen Zeit in Florenz. Wenn Bronzino, Pontormo, Franciabigio u. s. w. modern differenzierte, von der Gegenwart bedrückte und in

selbstgefällige Trauer versenkte Enkel eines edlen, aber verblühten Geschlechts darstellten, so gibt Moroni einfacher und direkter die der neuen Gegenwart mit neuer Lust sich zuwendenden Gelehrten und Bürger. Die von Spanien eingeführte schwarze Tracht wehrte jedem Prunk der Stoffe; Gesicht und Hände werden jetzt das einzige Thema des Malers; nur die Umgebung, das Zimmer oder die Landschaft, dürfen zur Stimmung und Charakterisierung helfen.

Wie sich das Altarbild in Brescia entwickelte, lehrt die schöne Verklärung Savoldos (1480—1548) von 1540 (Nr. 645). Die Feierlichkeit wird hier erreicht durch



die dumpfleuchtenden, pompösen Bronzefarben, die Savoldo so liebte. Auch die Tizian zugeschriebene Madonna addolorata (Nr. 1524) ist wohl von ihm gemalt. — Das früher Moretto genannte Porträt eines Lautenspielers (Nr. 639) ist vielmehr von dem Bergamasken Lorenzo Lotto, 1480—1556, einem der widerspruchsvollsten, unruhig phantastischsten Künstler der ganzen Renaissance. Sein Naturell ähnelt dem Bramantinos oder Piero di Cosimos. Von ihm auch eine heilige Familie (Nr. 575) von 1534, aus der ersten venezianischen Zeit des Künstlers. Das Porträt eines Capitano (Nr. 571) mit seinen Knappen stammt von dem Veronesen Caroto; ein echt italienisches Gesicht von sehr großen Zügen.

Diese beiden Säle sind besonders gut gehängt; der längliche Porträtsaal wirkt sehr einheitlich. Man benutze dies Parterre fürstlicher Gestalten, um sich noch einmal über das Menschheitsideal im ganzen klar zu werden, das hier dargestellt ist oder doch geahnt wird. Immer ist die Erscheinung als Ganzes maßgebend, und diese Einheit ist meist wichtiger als die Betonung der Einzelheiten. Deutsche Maler vom Schlage Holbeins sehen die Dinge anders und vielleicht das Einzelne fester, sicher aber die Form nicht größer. Der Banause schilt gern als Oberflächlichkeit, was absichtlich großzügig gehalten bleibt. Alles wurde dem Einen zuliebe untergeordnet, daß das Bild Würde, Geist und Größe besitze.

Die vier am anderen Ende des Korridors liegenden



Säle, welche der niederländischen, deutschen und französischen Kunst gewidmet sind,

sollte der nur kurz in Florenz weilende Reisende am besten überschlagen; denn er wird die Fülle der neuen, unter sich wieder so verschieden sich äußernden Kunstrichtungen in einem Lande doppelt schwer bewältigen können, dessen Natur und Menschenschlag so ganz anders spricht. Auch unsere Führung wird nur wenig herausgreifen. Die Sammlung dieser Säle wurde zum größten Teil von Cosimo III. um 1670 zusammengebracht.

Das wichtigste Bild des ersten Kabinetts ist die herrliche, düstere Gebirgslandschaft von Hercules Seghers (Nr. 979), früher Ruisdael genannt. Die kosmische Einheit dieses Gewirkes von elementaren Mächten muß in einem Land, das seine Bilder stets aus Einzelheiten aufbaut, besonders empfunden werden. Frans van Mieris, der Liebling jenes fürstlichen Sammlers, ist mit dem 1675 bezeichneten Selbstporträt im Kreise der Familie (Nr. 981), dem Charlatan (Nr. 854) und mehreren kleinen Stücken (z. B. Nr. 952 „Diesmal tut's das Silber nicht“) vertreten. Der stets heitere Schalk Jan Steen hat sich mit den Seinen beim Abendschmaus (Nr. 977) auf allerhöchsten Wunsch konterfeit. Dann seien noch die schöne junge Beterin am Kruzifix, Nr. 930 (wohl kaum von N. Maes), G. Dous Kinder auf dem Schulgange bei der Fischfrau (Nr. 926), G. Metsus Lautenspielerin (Nr. 918) und sein „Besuch des Jägers“ (Nr. 972) erwähnt. J. Ruisdaels (Nr. 882) „Kornfeld nach dem Regen“ ist zwar bezeichnet, aber nicht eben hervorragend. Pieter Slingseland ist mit den „Seifenblasen“ von 1661 (Nr. 888), Terborg mit einer erbaulichen Zecherei (Nr. 958) vertreten. Rembrandt erscheint nur in einer Kopie seiner heiligen Familie (Nr. 922) im Louvre. Sehr

fein Jan van der Heydens Damplatz in Amsterdam (Nr. 891). Von Hemskerk zwei Porträts (Nr. 857 und 870). Der Kalvarienberg (Nr. 892) ist ein 1552 von P. Breughel d. Ä. gemaltes Bild, bei dem der Blick



Giac. Brogi, Florenz, phot.

P. Breughel d. Ä., Bauerntanz.

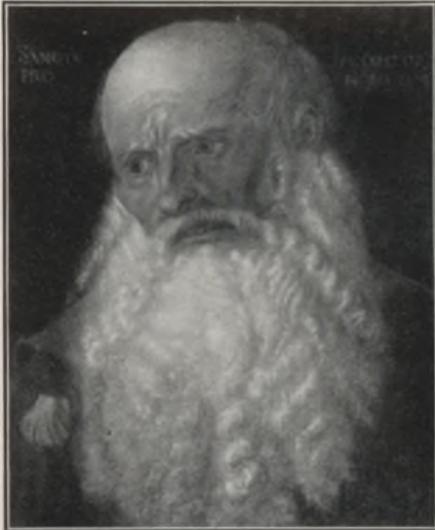
auf die Dächer der Stadt besonders interessant ist. Hier befindet sich auch Breughels Bauerntanz.

Die zwei folgenden Säle enthalten frühe Bilder der niederländischen und deutschen Schule von zum Teil

### Deutscher u. flämischer Saal

höchstem Werte. Dürers Porträt seines Vaters (Nr. 766), 1490 signiert, ist zwar etwas ängstlich, aber doch schon recht bestimmt. Die Sig-

natur ist später hinzugesetzt, da die Form des **A** für diese Frühzeit nicht stimmt. Auf der Rückseite das Wappen. Von unbeschreiblicher Wucht sind die beiden Apostelköpfe Nr. 768 und 777, Jacobus und Philippus, 1516 in Tempera gemalt, aus Dürers bilderloser Epoche, schon eine Vorahnung seiner letzten in den vier Aposteln sich krönenden



Giac. Brogi, Florenz, phot.  
A. Dürer, S. Jacobus.

Zeit und Größe. Die Madonna mit der Birne (Nr. 851) aus dem Jahr 1526 ist ein herbes, kühles Bild. Gleich hier sei auch noch die im H. v. d. Goes-Saal auf der Rückseite von Nr. 761 (Landschaft von J.

Breughel) gezeichnete Kreuzschleppung Dürers von 1505 erwähnt, grün ausgeführt und weiß gehöhlt, die der Meister nach Venedig mitnahm und dort verkaufte. Sie steht auf

einer Stufe mit der grünen Passion der Albertina und dem Fugger-Diptychon, von dem die Albertina die Auferstehung, das Berliner Kupferstichkabinett den Simson besitzt.

Hans Holbein hat in Italien neben van Eyck, Lucas von Leyden u. a. das zweifelhafte Glück, in ratlosen Fällen um seinen Namen angegangen zu werden. Es steht nicht ganz so schlimm bei ihm wie bei Lucas, von dem es in Wirklichkeit überhaupt kein Bild in Italien gibt; von den vier echten Holbeins in Italien besitzen die Uffizien drei.

In unserem Saal das herrliche Porträt des dreiunddreißigjährigen Richard Southwell (Nr. 765) von 1533 und den kleinen männlichen Kopf (Nr. 850), der mit neun anderen Miniaturen vereinigt ist. — Ambergers († 1563) Bildnis des C. Croß, früher A. Mor genannt, ist das einzige echte Bild des Meisters in Italien. Der Dargestellte, ein Augsburger Großkaufmann, ist auch von Paris Bordone porträtiert worden. Der Qu. Massys zugewiesene „Hieronymus“ (Nr. 779) geht auf Dürers Bild in Lissabon zurück.

Als Kuriosum muß Nr. 744 erwähnt werden. Es gab nämlich schon im XV. Jahrhundert wandernde Maler, die aus dem Norden in den Süden zogen und ihre Heimat verließen, weil sie in der Fremde auf



Giac. Brogi, Florenz, phot.

H. Holbein, Richard Southwell.

größeres Ansehen als daheim hofften. Der bedeutendste dieser nordischen, im XV. Jahrhundert noch vereinzelt Eindringlinge, denen im XVI. Jahrhundert eine ganze Schar allzu freizügiger Genossen folgte, ist der in Urbino tätige, für die dortigen Maler (Melozzo, Piero della Francesca u. s. w.) sehr wichtige Justus van Gent. Viel einförmlicher ist der Südfranzose Nicolas Froment aus Avignon, dessen hier hängende Auferweckung des Lazarus von 1461 sehr hart und grimassierend ist. Die Außenflügel mit der Madonna und den Stiftern sind würdiger.

Von den Niederländern und Deutschen des XVI. Jahrhunderts in diesen Sälen seien hervorgehoben: Elshheimers Landschaften: Nr. 772 und 793 im zweiten Saal, und namentlich Nr. 758 im dritten Saal. Hier auch



Giac. Brogi, Florenz, phot.

P. P. Rubens, Die drei Grazien.

eine solche des Paul Brill; beide Maler sind für die niederländische und italienische Landschaft, namentlich im Sinne der Stimmung, entscheidend gewesen. Man denke an sie vor Rubens' herrlichen beiden Landschaften im Palazzo Pitti, die ohne diese Vorläufer nicht möglich gewesen wären.

Rubens selbst, der Ita-

lien so viel verdankt und dem Land viele Meisterwerke hinterlassen hat, ist hier nur mit einer, freilich bedeutenden, Skizze der Grazien (Nr. 842) und dem geringeren „Abschied der Venus von Adonis“ (Nr. 812) vertreten. Hervorzuheben sind noch (Nr. 784) ein männliches Porträt von Neuf-

chatel und die acht Apostelgeschichten von Hans von Kulmbach (nicht Schäuffelein), zwei Adambilder von Fr. Floris (um 1570 gemalt), Nr. 730, das Kupferwerk von H. m. d. Bless und Nr. 751, Die Anbetung der Könige aus der Massysschule.

Im letzten Saal die französische Schule (einige Bilder schon früher). Ihr größter Meister ist der Normanne Nicolaus Poussin, der in Rom einen feierlich-romantischen Stil ausgebildet hat, welcher ihn dem Hellenentum näher bringt als alle italienischen

### Französischer Saal



Giac. Brogi, Florenz, phot.

N. Poussin, Theseus in Trözene.

Barockmaler. Lange Zeit hat er hinter Claude Lorrain zurückstehen müssen; heute wendet man sich von den

allzu weichen Sonnendichtungen des Lothringers lieber zu den durchgeistigten Bildern Poussins. Das Bild: Theseus in Trözene (Nr. 680), von sehr zarten lichten Farben, ist unendlich feierlich und ruhig. Große Bogen, hohe Säulen sehen gelassen auf Menschenmühe. Es tönt wie Glucksche Musik. Der Sohn in schönem Eifer, die Mutter in edler Ruhe wie eine echte Fürstin. Von Claude eine pompöse Marine (Nr. 774) und die Abendlandschaft (Nr. 888). Weiter sind eine Reihe von Porträts hervorzuheben, fast alle repräsentativ und schwungvoll, auch wegen der Dargestellten interessant (leider in schlechtem Licht). So Ph. de Champaignes Porträt des Nic. Fouquet (Nr. 685), dann (Nr. 679) François Fabres († 1837!) Porträt Alfieris von 1792, von demselben (Nr. 689) das Porträt der Herzogin of Albany als Pendant zu jenem, Nr. 674 Largillières Porträt von J. J. Rousseau, von Al. Grimoux die Pendants Pilger und Pilgerin (Nr. 696 und 672), von Rigaud das Porträt Bossuets (Nr. 684). Endlich seien noch die Bilder Nr. 685 Jephtha von Le Brun hervorgehoben und Watteaus Schäferszene (Nr. 671). So wenig diese Bilder eine Vorstellung von der Blüte der französischen Kunst im XVII. und XVIII. Jahrhundert geben können, so wenig dürfen sie übersehen werden, da fast alle von hoher Qualität sind und man in Florenz am besten den tiefen Gegensatz empfinden wird, in dem diese Kunst zur einheimischen und italienischen überhaupt steht. Sie verfügt nicht über die Gesundheit und Kraft des italienischen Seicento; aber ihre Rechnungen sind abgestimmter, bewußter und im Porträt begnügt man sich nicht mit dem Lebensvollen. Geist und Eleganz, sprühende Art und gewählteste Tracht werden verlangt. Die dekorative Malerei des Rokoko

in Frankreich läßt sich nicht im Tafelbild vorführen; denn sie ist, ebenso wie die Kunst Giotto's, an die Wand gefesselt.

Der jenseits des schmalen zweiten Korridors zunächst sich öffnende Saal ist für wechselnde Ausstellungen bestimmt und nimmt die Neuerwerbungen auf. Es folgt der schöne Saal, der nach seinem Hauptbild *Sala di Ugo van der Goes* heißt.

Dessen großer Altar ist das Hauptbild der Altniederländer, das Italien besitzt und nächst dem Genter Altar überhaupt das wichtigste Bild dieser Schule. Der aus Santa Maria nuova stammende Flügelaltar ist von dem leider früh von geistiger Nacht umrauschten Künstler um 1476 gemalt worden, und zwar für den Florentiner Großkaufmann Portinari, einen Urenkel des Vaters Beatrices, der als Agent der Medici das Bankhaus in Brügge führte. Auf den Flügeln die Stifter und ihre Kinder mit (rechts) den Heiligen Maddalena und Margherita und (links) Antonius Abbas und Matteo. Die Bestellung erfolgte, als das Geschlecht neuem Zuwachs entgegensah, für welches Ereignis die Anrufung der heiligen Margarete wünschenswert erschien. Gewiß ist auch das kleine, auf dem nackten Boden der Mitte frierende Kind eine Verheißung auf ein glückliches Ende der Affäre. Die heraneilenden Hirten haben in Florenz seinerzeit das höchste Staunen erregt; immer wieder wurden sie von Ghirlandaio, Piero di Cosimo u. a. nachgebildet. Überhaupt zwang die Ankunft dieses Prachtstückes nordischer Bildnis- und Detailkunst die gesamten Florentiner zu

einer gründlichen Revision ihres Kunstbesitzes; daß die flandrische Probe nur befruchtend, nicht verwirrend wirken konnte, scheint selbstverständlich, muß aber betont werden, da der umgekehrte Austausch verhängnisvoll wurde. Die

Stifterin ist übrigens urkundlich Italienerin und nicht VlÄmin, wie man zunächst glauben möchte.

Der Altar besteht nur aus drei gleich hohen Tafeln; es fehlt der goldene Rahmen, es fehlt die Predella. Ganz ungeteilte Flächen; nur der große heilige Schrank. Die Flügel trennen die persönlichen Gedanken des Bestellers von den



Giac. Brogi, Florenz, phot.

H. van der Goes, Anbetung (Mitte).

typischen Heilsgedanken der Mitte. Leider kann man ihre Rückseite nicht sehen und nicht das Ganze schließen, das erst bei der Öffnung mit der ganzen Kraft der Überraschung wirkt. Bei der Restaurierung des Altars (Mitte und rechter Flügel) hat namentlich die duftige Himmelsbläue gelitten. Sehr viele Hände sprechen lebhaft; nur ein nackter Fuß wird sichtbar. Maria hier

ganz in Blau, dafür hat Joseph den roten Mantel. Seine Hände stehen sehr drastisch zu der dicken kurzen Säule. Ganz verschiedene Engel; aber nicht Cherubim und Seraphim, sondern Engel nach dem Herzen Melozzos. Ihre Flügel wie bei Paradiesvögeln. Noch mehr als dies mußten die Florentiner durch die hier dargebotene Flora



Giac. Brogi, Florenz, phot.  
H. van der Goes, Portinari-Altar (Rechter Flügel).

und Fauna überrascht werden, die höchst ausdrucksvoll mitspricht. Blau und weiße Iris, rote Feuerlilien und die nickende Aglei, rings gestreute Veilchen. Dahinter das demokratische, aber symbolische Stroh „von Davids Acker“. Wie die Bauern neben den Engeln, so steht das Bündel neben den feinen Blüten. Den stärksten Akzent gibt aber die Fauna; es ist der Ochsenkopf, der neben der stämmigen Säule vorkommt. Dumpf klingt dieser Doppelklang, der an den Dickbauch des Feldhauptmanns Borro neben der Säule erinnert und an die Pauke im „Barbier von Bagdad“ bei den Worten „Bakbara, der Dickbäuchige“. Dieser Ochsenkopf hat bei Pieter Aertzen und anderen seine Fortsetzung; er wirkt wie ein Symbol der Vlamen. Doppelt spitz sticht aus den Rundungen das Horn des Stieres heraus.

Die vordere Architektur scheint die Ruine einer romanischen Krypta; im Hintergrund ein romanisches Haus mit zieren Formen; links ein Turmbau mit Holztür.

Maria ist größer als Joseph; am größten sind die vier Heiligen auf den Flügeln, wo je ein reich und ein schlicht gekleideter stehen. Magdalena eine Märchenprinzessin; winzig neben ihr die kleine Tochter. Ähnlich das Verhältnis des Söhnchens zu dem heiligen Antonius. Die Stifterin, der zuliebe alles gemalt ist, kniet in enger Burgundertracht: schwarzer Sammet mit breiten weißen Hermelinstreifen; bleich steht das bange, wächserne Gesicht gegen den Sammet. Ein einziges Buch kommt vor; die Freude am Objekt betätigt sich außerdem an Josephs Holzpantoffeln, am Albarello, dem Glas, den Hirtenstäben u. s. w. Im ganzen etwa vierzig Menschen; die Hirten bilden den Knalleffekt, Hugo, der Patrizier, führt die

Bauern in die Malerei ein. Ähnlich gab der feingebildete Brunelleschi auf dem Relief der Opferung Isaaks die Knechte Abrahams als wirkliche Knechte, während der Plebejer Ghiberti diese als feine Herrchen kostümieren zu müssen glaubte.

Besonders interessant ist noch die Landschaft des rechten Flügels. Eine hügelige Straße führt am Mühlen-  
teich vorbei; die heiligen drei Könige reiten an staunenden Bauern vorüber. Vorne fragt der Führer nach dem Weg und flugs reißt der Bauer die Mütze herunter. Die Hügel in winterlichem Braun (Schnee gab Hans Baldung zuerst), in den Bäumen hungrige Krähen. Diese Baumkronen sind Linden, „die ersten großen Bäume seit der Römerzeit“ (Rosen). Das Unbelaubte ist nicht Verlegenheit dem Baumschlag gegenüber, sondern wegen der echt germanischen Freude am Gewirk und Muster bevorzugt.

Es ist für uns Deutsche eine Genugtuung, in dieser glänzenden Sammlung der italienischen Primitiven die nordische Frühkunst durch dies seltene Meisterstück repräsentiert zu sehen. Das muß uns über die Einbuße trösten, daß dieser Altar in den Niederlanden nicht wirksam werden konnte. Am Arno hat er genug Betroffenheit und Revision ausgelöst. Zum ersten Male begriffen die Florentiner, daß ihnen Wesentliches mangle, was ihnen die verachteten Fiamminghi lehren konnten. Zu den dankbaren Schülern dieses Altars gehörte auch Leonardo, während Michelangelo sich an der Fülle stieß.

Auch die anderen kleineren Bilder sind fast alle Cimilien; die Medici verstanden sich aufs Sammeln. Nr. 906 eine Kreuzigung, altholländisch, von dem sogenannten Meister der Amsterdamer Virgo inter virgines, wie Fried-



Typus eines Doppelporträts vertritt Nr. 237, nicht von Qu. Massys, sondern vom Meister des Todes Mariae. Von den fünf Memlingbildern ist Nr. 703 ein vielgefeiertes, oft wieder-

holtes Madonnenbild, überaus köstlich in allem Materiellen, mit zarter Ferne von Schloß und Hütte. Ein

italienischer Sammet hängt hinter Marias Rücken, ein geometrischer Perser liegt zu ihren Füßen. Sehr zierlich die Gebärden



Giac. Brogi, Florenz, phot.

H. Memling, Madonna.

der Engel; feinste Harfentöne und das blankste Äpfelchen. Die kranzhaltenden Putten erinnern an paduanische Gepflogenheiten. Nr. 762 eine Magdalena von J. v. Cleve († 1550), sehr ruhiger großzügiger Kopf; weißes Kopftuch,

helle Hände. Nr. 698, die Madonna von Bless, könnte man eine Steigerung des Memlingschen Vorbildes nennen; golden metallischer Charakter; viel Bronze. Endlich Nr. 795 die Grablegung Rogiers v. d. Weyden, die



Giac. Brogi, Florenz, phot.

R. van der Weyden, Grablegung.

vermutlich um 1450 für Lionello d' Este in Ferrara gemalt wurde. Rogier war nämlich damals (als Jubiläumspilger) in Italien; aber er hat nicht wie Jan von Eyck aus Portugal die südliche Landschaft mit heimgebracht.

Er sucht auf diesem Bild das morgenländische Felsengrab zu geben, ohne doch dem Erdhügel Felsenstruktur zu verleihen. Absichtlich grausam liegt der schwere Stein im blühendsten Blumengras. Hier entfaltet sich ein wahrer hortus deliciarum: Veilchen, Erdbeeren, Tausendschönchen, Wegerich, Löwenzahn, Aglei, Hahnenfuß,

Waldmeister, Mauerlattich, Nelkenwurz — das reinste Herbarium. Rosen bemerkte, daß nichts von Menschenfüßen niedergetreten sei, alles in unberührter Unschuld blühe. Die hellblaue Magdalena ist hier wie bei der großen Madrider Kreuzigung Rogiers die bestechendste Gestalt. Jerusalem ist nicht wie bei Jan von Eyck und Taddeo Gaddi durch eine Nachbildung der Omarmoschee charakterisiert, sondern durch Zinnenrundtürme. Sechs nackte Füße, vier Hände werden sichtbar. Marias Rolle ist merkwürdig bescheiden. Nun vergleiche man damit italienische Pietà-Bilder, etwa die im Anfang besprochene Darstellung Giottinos.

Auch der nächste Saal ist der flämischen Kunst, aber der des XVII. Jahrhunderts eingeräumt. Die Formate der Bilder wachsen und mit ihnen das Pathos und die Fülle. Der Malerfürst Rubens verdankt seinem langen Aufenthalt in Italien in erster Linie den großzügigen Duktus und die heroische Weise. Natürlich ändert sich bei solchem Vortrag die Behandlung des Einzelnen. Der lockere Pinsel verweilt nicht beim Detail, geistreiche Andeutungen genügen. Wichtiger als die Prägung der Einzelheiten ist der Ausdruck der Bewegung und der Kraft, die Rubens von Michelangelo und Tintoretto lernte, die zu überbieten sein Ziel war. Die beiden Riesenbilder des großen Flamen, welche Heinrich IV. in der Schlacht von Tury und seinen darauffolgenden Einzug in Paris vorführen, nehmen den Hauptplatz der Wände ein. Die Bilder sind als Fortsetzung des großen Zyklus zu denken, der, Heinrich und Maria von Medici verherrlichend, den großen Rubenssaal des Louvre schmückt. Nr. 147

lodert in den Farben, Nr. 140 ist sehr ernst in blutiger Wildheit. Nr. 180 ist ein koloristisch (gelb-grün-rot) sehr anziehendes Porträt von Rubens' zweiter Frau Helene Fourment (ein Bild der ersten, Isabella Brant, hängt in der Tribuna). Das große Reiterbild Philipps IV. zu Pferde ist ebensowenig ein Original von Rubens, wie



Giac. Brogi, Florenz, photo.  
Rubens, Helene Fourment.

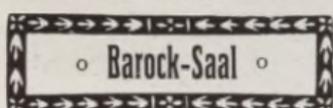
das im Palazzo Pitti ein Original von Velasquez ist. Das Bacchantenbild Nr. 216 eine üppige Darstellung der Herbsttrunkenheit (Original in Petersburg). — Rubens' Nachfolger und Erbe war nicht der fast gleichzeitig sterbende van Dyck, sondern Jordaens, fast ebenso begabt, nur demokratischer und mit ausgesprochener Vorliebe für alles Vollaftige. Von ihm hier das Porträt eines Literaten (Nr. 238) und ihm nahe-

stehend Nr. 1536, das funkelnde Porträt der Witwe, um 1670 gemalt. — Zwei Nachtstücke des Utrechter Meisters Gerhard Honthorst, den man in Italien um eben dieser Nachtstücke willen Gherardo delle notti nannte. — Die acht Porträts der Eingangswand interessieren zunächst wegen den Dargestellten. Zweimal finden wir Claudia de' Medici, Tochter Ferdinands I., Gattin des Erzherzogs Leopold von Österreich; ferner Vittoria della Rovere, die



Gattin Ferdinands II. von Toskana, der Florenz den Hauptbestand der Pitti-Sammlung verdankt, und ihren Gatten. Der Hofmaler der Medici war damals der Flame Susterman (1597—1681), der in delikater Sauberkeit die ganze Medici-Generation des XVII. Jahrhunderts und viele andere Italiener gemalt hat. Er wird lange nicht nach Gebühr geschätzt.

Die Sala di Baroccio (herrliche Mosaiktische!) führt das italienische Seicento, den eigentlichen Barockstil vor.



◦ Barock-Saal ◦

Wir haben uns leider gewöhnt, die italienische Kunstgeschichte um 1550 beendigt zu denken und verschließen die Augen vor den Meisterwerken einer Zeit, die zwar weniger das Gemüt als das Auge beglückt und in unerhörter Freiheit pathetisch und realistisch das üppige Leben zu bezwingen sucht. Eine lange Kunstübung hat alle Fähigkeiten entwickelt, spielend werden die Schwierigkeiten überwunden und froh gesucht; gegenüber dem konventionellen Arrangement der frühern Zeit herrscht Unsymmetrie und Zufall. Der menschliche Körper wird zu ganz neuem, stärkerem Ausdruck verwandt. Das Nackte wird in realistischer Textur und Struktur gemalt. Statt der stillfeierlichen „Sante Conversazioni“ finden wir stürmischere Auftritte, Märtyrerszenen und Volksversammlungen, das Genre des Alltags und die Vision der Schmerz-zerrissenen. Es ist der größte, großzügigste Stil, den die christliche Kunst sich erobert hat. Ihn zu schelten, ist leicht; aber wer ein Quartett von Dittersdorfer lobt, tadelt damit Wagner noch nicht. Leider ist der größte Maler des Seicento, Caravaggio, in den Uffizien ungenügend vertreten; wie denn überhaupt die echte Barock-

malerei in Rom, dann in Bologna, Neapel, Genua und Venedig gesucht werden muß. In Deutschland gibt Dresden die vollständigste Übersicht. In Florenz läßt sich



Giac. Brogi, Florenz, phot.

A. Bronzino, Verkündigung.

besonders gut das erste Wachstum des Stils verfolgen, da hier bedeutende Spät-cinquecentisten den Stil der goldenen Zeit fortentwickeln.

Zu dieser gehört vor allem Bronzino, von dem wir eine Kreuzabnahme (Nr. 158), eine Verkündigung (1529 und 1530) und herrliche

Porträts (am bedeutendsten Nr. 172) haben. Bei der Verkündigung möge man den Vergleich mit Leonardo, Baldovinetti, Agn. Gaddi anstellen. Alles ist bei Bronzino in die Figuren gelegt; kein Garten, keine Ferne,

kein feindekoriertes Leseput. Der Engel schwebt drängend heran; noch hält er die üppige Lilie bescheiden zurück, zaghaft fragen die Finger (kein Spruchband!). Marias Gebärde ist vornehmste Ergebung, ein sich lösender

Widerstand. Edelstes Spiel der Hände! — Eleonore von Toledo mit dem Kronprinz (Nr. 172) ist ganz

bestechend durch die lebendigen sprühenden Farben und unterscheidet sich von

den vielen sonstigen Porträts der Fürstin, auf denen

sie Bronzino stets in dunkel-

rottem Samt, schwer und feierlich wie ein Tabernakelbild gegeben hat. Diese Neapolitaner Fürstin hat die Königsetikette und die schwarze Tracht zur Geltung gebracht und den Frohsinn aus dem Palazzo Pitti vertrieben. Ihre Nachfolgerin Bianca Cappello sorgte dann für weniger Feierlichkeit.



Giac. Brogi, Florenz, phot.

A. Bronzino, Eleonora di Toledo.

Nr. 3399 Guido Reni, Susanna. Auch dieser Künstler

Moderner Cicerone. Florenz. I.

wurde verkannt, weil man sein Sentiment unerträglich fand. Er hat eine Zeit, wo er mit großen nackten Figuren hart und kalt das Bild durchschneidet; dahin gehört z. B. die Atalante in Neapel. Unser Bild gehört wie das herrliche Bild in Berlin in die spätere Zeit der glühenden



Giac. Brogi, Florenz, phot.  
A. Bronzino, Männliches Porträt.

Goldbronze, wo alles zusammenklingt in feierlicher Größe. — Nr. 224 Bernardo Strozzi, der Genueser Kapuziner; vielleicht nach Caravaggio der bedeutendste Seicentist.

— Nr. 182 eine türkische Sklavin von Parmeggianino, farbig sehr anziehend. — Auch hier ist wieder Gherardo delle Notti mit zwei Bildern (Nr. 190 und 157) ver-

treten. Der Florentiner Carlo Dolci hat ähnlich wie Guido Reni beim Publikum unter seinem Sentiment leiden müssen. Er ist ebensowenig süßlich wie Correggio. Am besten hier Nr. 165, Erscheinung der Jungfrau. Ein äußerst bestechendes Bild ist Guercinos Sibilla Samia (Nr. 1114), die der berühmteren Sibilla Cumana Domenichinos in der Galerie Borghese in Rom nahe kommt; vgl. auch hier Nr. 93 von Guido Reni. Weniger

die begeistete Frau als die malerische Erscheinung ist charakterisiert. Wer hätte aber auch nach Michelangelos Leistungen die innere Konzentration überbieten wollen? So begnügte man sich mit dem blühenden Leben, das diese edlen Frauen durchströmte; im stillen mag man auch empfunden haben, daß nicht die geschlossene, sondern entfaltete Blüte den stärksten Duft spende. — Den Titel des Saales gab das große Bild F. Baroccios († 1612) von 1579, *Madonna del popolo* (Nr. 169), auf dem die Jungfrau ihrem Sohn das Volk von Arezzo empfiehlt. Bedeutender (Nr. 1119) sein herrliches Porträt von Francesco Maria II. von Urbino, das früher die Ehre hatte, in der Tribuna zu hängen. — Vasaris Malerei ist durch das Bild der Caritas (noch ohne Nummer) vertreten; auch ihm wird man jetzt gerechter und vergißt über dem Schriftsteller den Architekten und Maler nicht, wenn auch seine Malerei zu seinen Büchern in einem ähnlichen Verhältnis steht wie Fromentins' Bilder zu seinem Buch „*Les Maitres d'autrefois*“. Caravaggio ist durch die zwei Bilder Nr. 184 und 195 nicht sehr charakteristisch vertreten. — Aus dem frühen Cinquecento hängt hier *Andrea del Sartos* ausgezeichnetes Porträt seiner Gattin *Lucrezia del Fede* (um 1520 gemalt). Aus demselben Jahr die heilige Familie von *Bugiardini* (Nr. 3451); etwas jünger seine *Madonna* (Nr. 213) und die von *Giulio Romano* (Nr. 1144); den gleichzeitigen *Sieneser Typus* gibt Nr. 189 von *Beccafumi*. Nr. 193 ist ein Porträt *Giuliano de' Medici*, Herzogs von *Nemours*, dessen Züge man von Michelangelos Grab kennt; es geht auf ein Porträt *Raffaels* zurück, das sich jetzt in einer Berliner Privatsammlung (*Huldschinsky*) be-

findet. — Erwähnt seien endlich Nr. 163 Sustermans Porträt Galileis von 1686; Nr. 164 Pourbus' Porträt des Bildhauers Francavilla, van Dycks Porträt der Margarete von Lothringen von 1634, und Nr. 155 ein dem Pordenone nahestehendes Porträt des venezianischen Dichters Teofilo Folengo. Auch ein Spanier des Cinquecento ist hier vertreten (Nr. 1619), Luigi Morales (1509—86) kreuztragender Christus, eine giorgioneske Komposition, ins Spanische übersetzt.

Der neuengerichtete folgende Saal ist nach dem Hauptbild Sala di Giovanni da S. Giovanni

**Saal Giovanni da S. Giovanni**

genannt. Giovanni Manozzi (1590—1636) hat den Ruhm, unter den Florentiner Seicentisten trotz seines kurzen Lebens die erste Stelle erobert zu haben. Ungezählt sind seine Fresken in und bei Florenz und Rom; am bedeutendsten in Florenz wohl die der Argenteria im Palazzo Pitti. Sein lockerer flotter Pinsel liebte die Wand mehr als die Tafel. Immerhin gelang ihm in Nr. 1555 ein Meisterwerk, dessen rührende Grundstimmung Nietzsches Wort: „Unschuld des Südens, nimm mich auf“ am kürzesten bezeichnet. Es ist das Gegenbild zur Aldobrandinischen Hochzeit; man glaubt die geflüsterten Worte zu hören, die diese „notte di nozze“ einleiten. Von demselben die realistische Mythologie (Nr. 1556) le cure matrone, wo Venus dem Sohne die Flöhe fängt. Wie Shakespeare den Kothurn verließ und in „Troilus und Cressida“ die höchst kommune Brunst der erlauchten Griechen und eine von Lippe zu Lippe hüpfende Grisette darstellte, wie Velasquez seinen Bacchus und seinen Apoll mit bukolischem Realismus sättigt, so

gewinnt auch Manozzi dem vielgenannten Thema der Liebesgöttin eine derbe Seite ab. Das Aquarell Nr. 137 La Burla (Posse) del piovano Arlotto wirkt wie eine Novelle Boccaccios.

Die anderen Bilder des Saales sind Porträts; manche von ausgezeichnetem Wert. So vor allem Nr. 878 Hya-



Giac. Brogi, Florenz, phot.

Giovanni da S. Giovanni, Die Brautnacht.

cynthe Rigauds (1659—1743) Dauphin de la France, ein Sohn Ludwigs XIV., effektiv in dem reichen Samtkostüm mit dem Hermelinmantel. Von demselben Nr. 277 Philipp V. von Spanien. Die Perle ist aber das ovale Frauenbild Nr. 972, französisch: rotes Kleid mit Spitzen und großen Knöpfen in der Form von Pinienzapfen. Rigaud nahe steht auch Nr. 1069, das Porträt der Marie Luise von Toskana. Von Angelika Kauffmann das gute Porträt des Königs von Polen Stanislaus Ponia-

towski (Nr. 3462) und das persönlichere der Dichterin Fantastici. Freilich lassen sich ihre Bilder mit denen Rigauds nicht vergleichen. In das XIX. Jahrhundert führt Giov. Batt. Lampis († 1850!) Porträt der Prinzessin von Württemberg, Elisabeth, das den Stand der Wiener Porträtkunst um 1830 verrät.

Das Kabinett der Pastelle und Miniaturen weist manches Interessante auf, freilich mehr nach der biographischen als künstlerischen Seite, obwohl auch Überraschungen nach dieser Seite nicht fehlen. Der Besucher wird sich leicht zurechtfinden. Die Hauptnamen sind François Clouet, Holbein, Piero Pollaiuolo, Jac. Bassano, Baroccio, G. Clovio, Ann. Carracci, Parmegianino, van Dyck und vor allem Bronzino.

Die letzten drei Säle enthalten die äußerst wert-



Giac. Brogi, Florenz, phot.  
Filippino Lippi, Selbstporträt.

### o Miniaturen o

biographischen als künstlerischen Seite, obwohl auch Überraschungen nach dieser Seite nicht fehlen.

### o Zeichnungen o

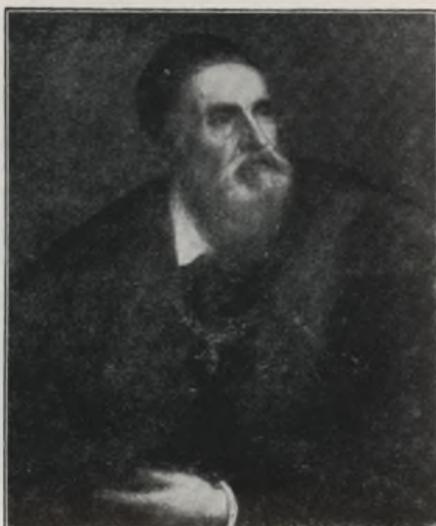
volle Sammlung der Handzeichnungen. Sie wurde im XVII. Jahrhundert durch den Kardinal Leopold von Medici († 1675), dem wir auch die Sammlung der Künstlerbildnisse verdanken, begründet und im vorigen Jahrhundert namentlich durch die große Schenkung

des Bildhauers Santarelli (1866) bereichert. Ihre 40 000 Nummern geben naturgemäß für die frühe Zeit nicht so viele, aber immerhin noch genug Blätter her, die, zum Teil noch mit ausgeführten Arbeiten vergleichbar, uns in die Sonderart und Absichten der Meister oft tiefer hineinblicken lassen als es das fertige, in seinem Werdegang verhüllte Werk gestattet. Das Studium

der Zeichnungen erfordert viel Kenntnisse und viel Zeit. Wer beides nicht besitzt, muß hier verzichten. Freilich

gewährt schon eine flüchtige Musterung der Blätter Leonardos, Michelangelos, Andrea del Sartos, Raffaels, Tizians, Dürers einen hohen Genuß. Alinaris Nachbildungen sind vorzüglich.

Man versäume nicht, am Ende des Korridors auf das Dach der Loggia de' Lanzi zu treten, wo man in die Herrlichkeit der Steinstadt tief hineinblicken kann.



Giac. Brogi, Florenz, phot.  
Tizian, Selbstporträt.



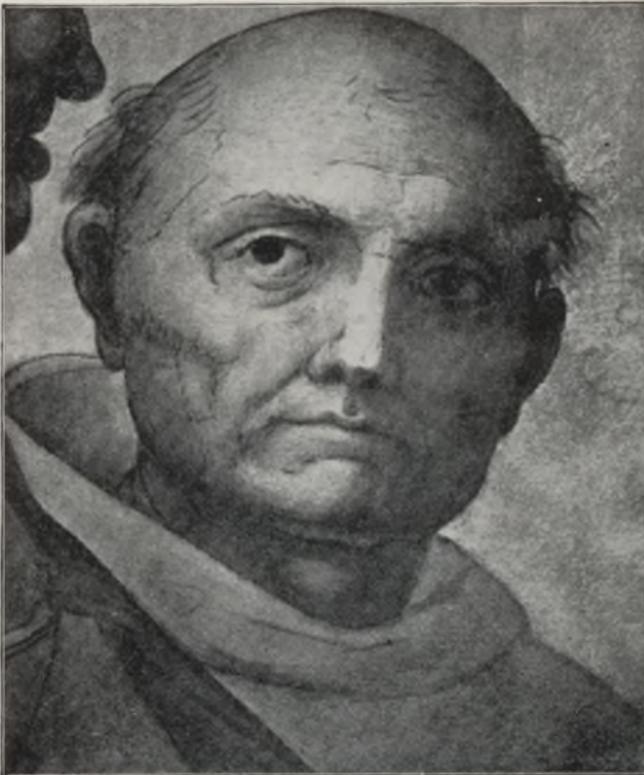
Giac. Brogi, Florenz, phot.  
Rembrandt, Selbstporträt.

Den heute im ersten Stock untergebrachten Künstlerbildnissen wird der Besucher ohne weitere Begleitung nachgehen können. Freilich sollte es nicht bei dem persönlichen Interesse bleiben; das Wie des

### Künstlerbildnisse

Selbstporträts ist auch hier das eigentlich Spannende. Die ganz hervorragende Sammlung, welche bis auf die Gegen-

wart die Künstler zur Stiftung ihrer Selbstbildnisse ermuntert, gibt einen Überblick über die Porträtgeschichte, wie sie kein Ort der Welt besser geben kann. Die höchsten Namen treten hier in Wettbewerb. Zudem handelt es sich um Selbstporträts, bei denen die persönliche und künstlerische Eitelkeit beschäftigt ist; schließlich sind auch die Künstler sich selbst am interessantesten. So



Giac. Brogi, Florenz, phot.

Fra Bartolommeo, Selbstporträt.

So handelt es sich um Selbstporträts, bei denen die persönliche und künstlerische Eitelkeit beschäftigt ist; schließlich sind auch die Künstler sich selbst am interessantesten. So

haben viele sich bei der Arbeit vorgestellt, manche mit Bildern in der Hand. Man glaubt Atelierluft zu atmen. Im allgemeinen liegt die Selbstbeobachtung im Spiegel den nordischen Künstlern besser als den südlichen; in der

Tat schneiden wenigstens die frühen Nordländer hier besser ab als die Italiener vor dem XVII. Jahrhundert.

Erst als das Porträtmalerische Erscheinung geworden ist, kommt der Süden wieder vor; Frankreich überholt ihn dann aber noch.



Giac. Brogi, Florenz, phot.  
Dürer, Selbstporträt.

Gänzlich fehlt die altniederländische Schule. Leider sind auch die drei führenden Italiener der Hochrenaissance, Leonardo (Kopie nach der Turiner Rötelseichnung), Raffael (eigenhändig um 1506 gemalt, aber sehr verdorben) und Michelangelo (nicht von seiner Hand) schlecht ver-

treten. Die Primitiven fehlen bis auf Filippino (Nr. 286) und Giovanni Bellini (Nr. 354), falls letzteres Bild wirklich den Maler selbst darstellt (Verrocchios Bild von Lorenzo di Credi im Kabinett neben der Tribuna). Mobile Selbst-



Giac. Brogi, Florenz, phot  
Ant. Moor, Selbstporträt.

porträts sind im Quattrocento noch sehr selten; meist haben sich die Maler damals im großen Fresko den Betern am Rande des Bildes beige-sellt. Von Cinquecentisten seien hervorgehoben: 282 Sodoma, 1176 Andrea del Sarto, 384 Tizian, 289 G. Romano, 378 Tintoretto, 263 Cr. Allori, 386 Parmeggianino. — Dürer, der sich so oft gemalt hat, ist nur mit der Kopie des Madrider Bildes von 1498 vertreten. Hans

Holbeins Porträt ist eigenhändig, aber mit fremden Zusätzen. Sonst sind unter den Nordländern wichtig: 237 Q. Massys, 224 L. Cranach (1550 gemalt), 436 G. Pencz, der „Bronzino des Nordens“, 238 Jordaens, 433 Elsheimer, 445 Pourbus (von 1591) und 462 A. Moor (besonders schön, von 1585). Rembrandt erscheint zweimal (er

steht mit etwa siebzig Selbstporträts überhaupt als Selfmademan obenan). Das eine Bild aus der Zeit des Bankrotts besonders herrlich, das andere als Greis der letzten Jahre (um 1665), trotz aller Verdunkelung unbeschreiblich eindrucksvoll. Velasquez' Porträt ist lange nicht so gut wie das auf dem Kapitol und wohl kaum eigenhändig. Dagegen ist Rubens zweimal glänzend in Nr. 233 und namentlich 228 vertreten. Von den Franzosen sind Larguillière, Rigaud, Lebrun und Liotard, von den Engländern Reynolds und Romney hervorzuheben. Von neueren seien genannt: 549 Vigée Lebrun, 728 Villegas, 716 Therese Schwartz, 582 E. v. Gebhardt, 615 A. Zorn, 605 Kroyer, 724 Herkomer, 726 Morelli, 516 Passini, 585 Watts, 715 Orchardson, 588 J. Millais, 531 Ingres, 575 J. Breton, 718 F. Labour, 589 Puvis de Chavannes und (ohne Nummer) Sargent.



Giac. Brogi, Florenz, phot.  
Vigée Lebrun, Selbstporträt  
(Detail).



Giac. Brogi, Florenz, phot.  
Jacopo Tintoretto, Venus, Amor und Vulkan.

## II. Der Palazzo Pitti.

**W**er von den Uffizien aus den langen Korridor durchwandert, welcher zum Pal. Pitti am Arno entlang führt und ihn überschreitend tief ins andere Ufer herüberleitet, wer dabei die endlose Porträtgalerie, die Ahnenbilder, Historien und Städteansichten — im ganzen 1260 Bilder, also mehr, als das Berliner Museum überhaupt ausgestellt hat! — mit dumpfem Staunen durchwandert, den überkommt gerade an dieser Stelle wohl ein starker Eindruck von dem Glanz und der Macht jener Zeit und des alles beherrschenden Namens Medici. Wie die päpstlichen Sammlungen nur deshalb den fabelhaften Umfang erreichen konnten, weil nie ein Taxator beim Wechsel der cathedra eingriff, so verdanken auch die Medici einen großen Teil ihres Ruhmes der Zeit. Von 1429—1737 hat dies Haus über das Geschick von Florenz mehr oder weniger entschieden. Den Höhepunkt im moralischen Sinn erreicht das Geschlecht des XV., im politischen das des XVI. Jahrhunderts. In dieser Zeit, 1564, baut Vasari gelegentlich der Hochzeit des Prinzen Francesco de' Medici diesen

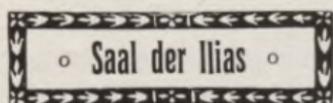
Korridor, den man langsam durchwandere, um sich der Stimmung völlig zu überlassen. Das Einzelne muß hier zurücktreten. Indessen versäume man nicht die charaktervolle Schwarzweißkunst der frühen Italiener, namentlich Mantegnas, A. Pollaiuolos, Robettas, Bordinis, durchzusehen; ihre sämtlich vor Marc Anton Raimondis entwickelterer Kunst liegenden Stiche haben trotz der primitiven Technik eine hervorragende Kraft des Ausdrucks. Unter den Porträts sucht sich jeder seine Lieblinge oder Feinde selbst heraus. Viele von diesen Bildnissen sind nicht nach dem Leben gemalt, aber doch nach guten Vorlagen entstanden, ähnlich wie Paolo Giovios Porträtsammlung.

Beim Betreten des Palazzo Pitti gilt der erste Gedanke seinem Erbauer, Ser Filippo Brunelleschi, der in diesem auf hohem Platz weithin sichtbaren Bau den klassischen Typus des Florentiner Renaissanceburgpalastes geschaffen hat. Denn er und nicht Michelozzo war es, der den Gedanken faßte, in ungemilderter, unproflierter Rustika ein der politischen Gefahr und dem Selbstbewußtsein jener Zeit gleich entsprechendes Haus für Luca Pitti zu errichten, das seiner Lage nach den Palazzo Riccardi und Strozzi überholt. Freilich hat die Spanierin Eleonore von Toledo den Palast, als sie ihn 1549 in den Besitz der Medici brachte, im Geschmack der Hochrenaissance erweitert. Aber es ist doch immer wieder Brunelleschis siebenfenstriger Mittelbau, der die große Wirkung tut und alles weitere bedingt hat.

Der größte Vorzug der im zweiten Stock untergebrachten Gemäldegalerie ist ihre Auswahl; nur 500 Bilder, von denen kaum eines sich unserem Ge-

schmack versagt. Der Schwerpunkt der Sammlung liegt durchaus im Cinquecento und der späteren Zeit; das Quattrocento ist nur in wenigen, freilich hervorragenden Stücken, das Trecento gar nicht vertreten. Man hat der Galerie den Charakter persönlicher Sammlerleidenschaft mit Recht gelassen und keine Ergänzung aus den Kirchenschätzen Toskanas versucht. So lädt sie mehr zum Genuß als zum Studium ein und versetzt uns zugleich in jene Zeit, wo der persönliche Geschmack des Fürsten der Kunst das vornehme und einzige Asyl schuf. Die neue Scala del Rè, erst seit zehn Jahren gebaut, führt an einem großen Marmorbrunnen aus der Villa di Castello von Francesco di Simone vorbei in den ersten der sechs vorderen Hauptsäle, die Sala dell' Iliade. Die Namen der Zimmer stammen von den Deckenfresken, die Pietro da Cortona, Ciro Ferri, L. Sabatelli, Cațani, Martellini u. a. ausgeführt haben. Überall beachte man das höchst kostbare Mobiliar. Lapislazuli, Jaspis, Nero antico, Alabaster, Malachit, Ebenholz und Carraramarmor haben sich hier zu höchstem Schmucke vereinigt. Die Nummern laufen, entsprechend dem veränderten Eingang rückwärts.

Unsere Führung rechnet damit, daß unsere Leser die Uffizien schon mit diesem Buch besucht haben und



wiederholt deshalb vieles Biographische und Prinzipielle nicht, zumal diese kleinere Sammlung

weniger die Zusammenhänge der Schulen illustriert als die der Uffizien.

Wir heben im ersten Saal hervor: Nr. 229 die sogenannte „Donna gravida“, eine Florentinerin in der

Situation, die jener Zeit vor allem für wert galt, im Bilde festgehalten zu werden. Man suche nach anderen Beispielen! Ich nenne das Berliner Porträt von Domenico Veneziano. Das mit Recht Raffael zugeschriebene Bild hat mit dessen fälschlich Maddalena

Doni genanntem Porträt in der Tribuna der Uffizien (die echte M. Doni hier Nr. 61) viel Ähnlichkeit. In jedem Fall ein Meisterwerk, und wahrscheinlich aus Raffaels Florentiner Zeit, um 1506. Die Patrizierin trägt die Farben des Florentiner Doms, Schwarz, Weiß, Rot; diese sind mit dem Brokat des Kleides gegen das glatte Inkarnat wirkungsvoll abgesetzt. Die Augen von großer Schön-



Giac. Brogi, Florenz, phot.  
Raffael, Donna gravida.

heit. Das rotbraune Haar in golddurchwirktem Seidennetz. Kurze, fleischige Hände. — Ridolfo Ghirlandaios weibliches Porträt von 1509 (Nr. 224) wurzelt noch ganz in den Traditionen Domenicos und im Geschmack des Quattrocento. Ihm oder Franciabigio, dessen psychologische Porträtstimmung meist sehr differenziert ist, wird auch das schöne Porträt (Nr. 207) gegeben, das sicher nicht Leonardo gehört. Es stellt keinen Goldschmied, wie meist geglaubt wird, sondern einen von Cellinis Kunst beglückten Sammler dar.

Es ist interessant, die späteren Porträts mit den frühen zu vergleichen. Das wichtigste wäre zunächst Tizians Kardinal Ippolito de' Medici (Nr. 201) in der Tracht des ungarischen Hospodars, die er als Legat Clemens VII. 1533 in Wien zu tragen hatte. Das Porträt Philipps II. (Nr. 200) von Spanien ist nur eine Kopie des Madrider Originals von Tizian (um 1550). Außerdem noch von Tizian Nr. 215, Don Diego Mendoza, Gesandter Karl V. in Venedig, in ganzer Figur. — Bronzino tritt wieder mit einem Bild der Bianca Cappello (der 1548 geborenen Venezianerin, die seit 1565 die Geliebte, seit 1578 die Gattin Francesco I. Medici war; ein zweites Porträt von ihr, Nr. 187, von Scipione Gaetano) und ihres Gemahls in den Wettbewerb. Buonsignori, nicht Caroto oder Francia, hat das schwermütige männliche Bildnis (Nr. 195), dessen weibliches Gegenstück in der Tribuna hängt, gemalt. Von Nichtitalienern ist der früher Holbein, jetzt Barend van Orley zugewiesene Kopf (Nr. 223), ein ganz hervorragendes Stück; bestechend und munter Sustermans Dänenprinz (Nr. 190).

Man achte bei all diesen Porträts nicht nur auf den psychologischen Ausdruck, sondern vor allem auf die malerische Behandlung, auf das Verhältnis der Gestalt zur Bildfläche, die Sprache der Hände, den Hintergrund. Das fest umrissene, plastisch klare, im Detail präzise Porträt, wie die frühere Zeit, z. B. Buonsignori, es liebte, lockert sich immer mehr in geistreichen Freiheiten. Nur Bronzino scheint aus der Reihe herauszufallen.

Die Mitte zwischen Porträt und Stimmungsbild hält



Giac. Brogi, Florenz, phot.

Giorgione, Konzert.

das viel umstrittene Dreifigurenbild (Nr. 185), das Konzert Giorgiones genannt, von Morelli dem jungen Tizian zugewiesen, aber in der Farbe so zurückhaltend, in der Stimmung so fein erwogen, daß ich nur an Giorgione denken mag. Es ist ein Halbfigurenbild im Schema Bellinis, aber ohne Vorhang oder sonstige Cäsuren des Hintergrundes; statt der Front-beziehungsweise Profilstellung hat der sitzende Spieler die Gegenbewegung von Kopf und Auge. Die Situation ist diese: Er hat mit dem Lautenspieler musiziert; während dieser absetzend das Instrument seitlich genommen hat und herantritt, fährt der andere in neuen Akkor-

den fort. „Er spielt auf einem der soeben (um 1503) von Joh. Spinetus in Venedig erfundenen und nach ihm benannten Instrumente“ (Wustmann). Da die Köpfe sicher Porträts sind, so ist der Spieler vielleicht Spinetus selber. Der Mann im Federbaret will nun zu dem Duett der beiden Musikanten schlecht passen. Ist er als Zuhörer von vornherein der dritte im Bunde gewesen? Wenn wirklich ein Dreifigureschema vorläge, so wäre für den dritten Mann von Anfang an mehr Platz geschaffen; jetzt ist er höchst ungeschickt in den schmalen Winkel geklemmt, den der rechte Arm des Spielers mit dem Rand bildet. Die Malweise dieses dritten Mannes ist viel sorgloser und tupfiger als bei den zwei anderen Köpfen; das Federbaret stimmt mit seiner rauschenden Fülle schlecht zu der Ruhe der sonstigen Darbietung. Ich glaube, das Bild war ursprünglich ein Duett; genauer ein Porträt des Spinetus und eine Darstellung seiner wichtigen Erfindung: des Spinetts, eines polyphonen Schlaginstrumentes, das die bis dahin gespielten Zupf- und Streichinstrumente ablösen soll. Die Laute ist das Lieblingsinstrument des 15. Jahrhunderts. Man erinnere sich, daß auch Leonardo ein Meister der Laute war und ein edles Instrument dem Mailänder Herzog als Geschenk Lorenzo magnificos überreichte. Nun wird in Venedig das neue Instrument erfunden, das die Laute entthronte. Diese Tatsache ist hier dargestellt; und die Bewegung des Lautisten kann nicht anders verstanden werden als im Sinne des „Cedo maiori“. Er ist der Zuhörer; der Dritte ist gewiß erst später hinzugefügt. Nicht nur das musikalische Thema weist auf Giorgione und nicht auf Tizian; die

feierliche Stille, durch die der neue Akkord zieht, ist fast das Monogramm Giorgiones.

Neben dem Thema des Porträts kann hier auch das Madonnenmotiv durch weite Zeiten verfolgt werden, Perugino (219), Granacci (199), Parmigianino (230), Correggio (in der Kopie von F. Baroccio Nr. 214), Fra Bartolommeo (Nr. 208), Rosso Fiorentino (Nr. 237) können unter sich und hier auch mit der köstlichen heiligen Familie von P. P. Rubens (Nr. 235) in Vergleich gestellt werden; letzteres Bild stammt aus der Frühzeit des Flamen und ist von seltener Intimität und großer Schlichtheit. — Fra Bartolommeos Madonna mit der Verlobung der heiligen Caterina von 1512, also nach dem Venezianer Aufenthalt entstanden, ist wegen der großartigen Komposition wohl das bedeutendste Bild dieser Reihe und eines der wichtigsten des Meisters trotz der heute zu schwer gewordenen Schatten. Das große feste Arrangement der Nische, der Säulen und des Thronhimmels wirkt mit den vierzehn pompösen Heiligengestalten im großen Akkord zusammen. Andrea del Sarto, dessen Größe und Grenze man in dieser Sammlung wie in keiner zweiten empfinden kann, zeigt in den beiden Assunten 191 und 225 (die letztere 1526 für Cortona, die erstere, nicht vollendet, 1531 für Bartolommeo Panciatichi gemalt und für Lyon bestimmt) den gleichen Drang zum großen Aufbau auch ohne Zuhilfenahme der Architektur und besticht namentlich durch die duftigen Farben, die über die Allgemeinheit seiner Empfindung glücklich hinweghelfen. Beide Male unten die zwölf Apostel, denen sich in Nr. 225 noch S. Niccolò und Sa. Caterina gesellen.

Rossos große Madonna Nr. 237 ist ein bedeutendes Bild, voll farbigen Glanzes und reich an hohen Existenzen.



Giac. Brogi, Florenz, phot.  
Parmegianino, Die Madonna mit dem  
langen Hals.

Parmeggianinos Madonna Nr. 230, 1534 gemalt, „la Madonna del collo lungo“ genannt, ist sein Meisterwerk.

Elena Tagliaferri bestellte es für eine Kirche in Parma; auf ihr Geschick muß sich die Aufschrift beziehen: Fato praeventus F. Mazzoli Parmensis absolvere nequivit. Das Bild entstand in der Zeit unmittelbar nach Correggios Tod.

Ikonogra-

phisch interessant ist Nr. 202, Bilivertis Tobiasbild von 1612; der Seicentist stellt nicht wie die Quattrocentisten den Gang des Engels mit Tobias, sondern wie Rembrandt

die Ablehnung der Geschenke dar. — Von Paul Veronese die beiden Bilder 186 und 196; S. Benedetto und die Taufe Christi; das letztere ganz besonders herrlich in den Farben.

Die Sala di Saturno wird von den beiden Madonnen Raffaels beherrscht, die außer der Dresdener



o Saal Saturns o

Sistina die weiteste Verbreitung und meiste Liebe gefunden haben, Nr. 178 die Madonna del Granduca

(„Lieblingsbild des Großherzogs Ferdinand III.“) und Nr. 151 die Madonna della Seggiola. Jene stammt aus der Florentiner Zeit um 1506 und führt das vom Florentiner Quattrocento so unendlich variierte Thema mit starker Betonung des Kindes zu einer zartesten poetischen Stimmung des Mütterlichen im höheren Sinne herauf. Der Verzicht auf alles Beiwerk, die schlichte Einordnung in das hohe Rechteck, vor allem aber die schöne Befangenheit der göttlichen Frau geben im Bunde mit der vollendeten Behandlung des Einzelnen den Grund für die einzigartige Wirkung ab. Immerhin darf man sich gestehen, daß diese Auffassung keine Wiederholungen zuließ, während die frisch-gesunde Schilderung des Quattrocento sich trotz aller Inanspruchnahme nie verbrauchte. Raffael selbst hat ja bald genug diese noch halb perugineske Zartheit verlassen. Die römische Zeit reißt ihn auch auf diesem Punkt zu größerer Erfindung und Empfindung herauf. Die Madonna della Seggiola, etwa von 1512, zeigt die Entwicklung der Formen bis etwa zu der Grenze, die Michelangelo schon sechs Jahre früher in dem Rundrelief in der Londoner Akademie erreichte. Auch das zentrale Format des

Tondo, dessen prachtvolle Raumausnutzung unvergleichlich ist, ist wohl auf Michelangelo zurückzuführen, dessen Kunst den Umbrier bei der ersten Bekanntschaft förmlich zu entwurzeln drohte. Koloristisch geht Raffael freilich über den Nebenbuhler weit hinaus; die kühne Verwendung der Volkstracht bot die Mög-



Giac. Brogi, Florenz, phot.  
Raffael, Angelo Doni.

lichkeit der lebendigsten Reize. Das Glückliche liegt hier nicht mehr in der Traumbefangenheit, sondern in der Größe, in der Schönheit schlechthin. Die Mutter in feierlichem Glück, das Christkind voll tiefer Glut des Lebens, der junge Täufer in einer alles bannenden Verehrung befangen. Alles Hieratische kann nun entbehrt werden; denn das Übermenschliche liegt in den Gestalten selbst. Zu dieser verklärten Stimmung

führt uns ein Menschengeschlecht herauf, das von Michelangelos titanischen Kindern weit entfernt ist und nur eine vorsichtige Überbietung der Wirklichkeit, aber nach der Seite vollendetster Harmonie bietet. Neben all diesen Schönheiten übersieht man es leicht, daß das linke Knie der Madonna zu hoch gestellt ist.

Von den vier Porträts Raffaels in diesem Saal

sind nur zwei eigenhändig, diese aber auch unvergleichlich. Es ist das Ehepaar Doni, Angelo und Maddalena geb. Strozzi, dieselben, für welche Michelangelo die heilige Familie in der Tribuna malte. Die Porträts stammen aus der Florentiner Zeit 1506; das der Gattin steht unter Leonardos Einfluß (vgl. dessen Gioconda im Louvre), ohne dessen

Stimmung zu erreichen: das Angelos, dem ich den Vorzug gebe, weist mit dem Bild Francescos delle Opere von Perugino manche Ähnlichkeit auf. Der Dargestellte gehörte zu den

hervorragendsten

Kunstmäcenen in Florenz und seine Verbindung mit dem damals neu aufblühenden Hause der Strozzi gab ihm erst recht eine führende Stellung. Die Bilder

galten früher für un-

echt und sind für den lächerlichen Preis von 5000 Scudi von Leopold II. erworben worden. Die beiden anderen Porträts, der Kardinal Bibbiena, Nr. 158 (Kopie des Madrider Originals), und der Prälat Inghirami, der „Thersites“ Raffaels Nr. 171 (Original in Boston), sind beide aus der späteren römischen Zeit. Die körperlichen Gebrechen des letzteren, eines feisten und schielenden



Giac. Brogi, Florenz, phot.  
Raffael, Madonna Strozzi-Doni.

Mannes (er lebte von 1470—1516), sind hier nicht verdeckt, sondern zum Ausdruck benutzt. Raffael war mit dem gelehrten Altertumsfreund in seiner Stellung als



Giac. Brogi, Florenz, phot.  
Raffael, Tommaso Inghirami.

Konservator der römischen Altertümer wohl vielfach verbunden. Dieser seltsame Mann, einst als Improvisator und Darsteller der Fedra im Hippolyt des Seneca auf der Piazza della cancelleria in Rom bewundert, zog sich später in die Einsamkeit von Ragusa als Erzbischof zurück. In der römischen Erinnerung lebte er hauptsächlich als der Held eines Wagenunfalls am Titusbogen fort (vgl. z. B. die Darstellung in einer der Sakristeien

des Laterans). Ein ganz anderes Temperament ist der elegante und lebensfrohe Bibbiena, der Vergnügungskommissar der Leo-Periode und Verfasser der berühmten Calandra. Er wollte seine Nichte Raffael zur Frau geben. Raffael besorgte 1516 die Ausschmückung einer Stuffedetta (Badezimmer) im dritten Stock des Vatikans mit Grottesken für ihn.

Die Vision Ezechiels (Nr. 174) gehört mit der heiligen Cäcilia in Bologna (1515) und der Transfiguration des Vatikans (1519) zu Raffaels letzten und höchsten Schöp-

fungen. Freilich ist hier der Eindruck Michelangelos und der sistinischen Decke bestimmend gewesen. Aber es ist wunderbar, wie hier auf kleinstem Raum die empyräischen Weiten durchmessen werden. Was als Vision des gottbegeisterten Sehers einst ins Unermeßliche gedrungen war, wird auch hier im unermeßlichen Raum vorgeführt. Die junge Kunst hatte sich in solchen Fällen mit dem Banne einer heiligen Ruhe geholfen und dem Augenblick Dauer verliehen. Raffael erst erfaßte die dämonische Ekstase wieder im Moment und gibt die Erscheinung in höchster Bewegung. Hier liegen die Voraussetzungen für das Kuppelfresko Correggios in San Giovanni in Parma, wo der tief unten aus der Lünette aufschauende Seher zu den Bildern der Höhe aufblickt.

Neben diesen Werken kann die Madonna del Baldachino (Nr. 165) nicht aufkommen. Sie war von Raffael in Florenz 1507 begonnen, aber nicht fertig geworden und wurde dann von G. Romano halb und schließlich von noch Späteren vollendet.

Sie zeigt, wie viel Raffael der Kunst Fra Bartolommeos (siehe besonders die mit Bartolommeos Madonna im vorigen Saal sehr ähnliche Anordnung und die linken



Giac. Brogi, Florenz, phot.  
Raffael, Kardinal Bibbiena  
(Detail).

Figuren) verdankt. Der links fliegende Engel ist dem Sibyllenfresko aus Sa. Maria della Pace in Rom entlehnt.

Der eben genannte Frate, der im Verkehr mit Raffael der Gebende blieb, besteht neben dem Freund völlig in dem großen Auferstandenen, seinem besten



Giac. Brogi, Florenz, phot.

Andrea del Sarto, Disputa.

Bild (Nr. 159), dessen Größe sowohl im Aufbau wie in jeder der fünf Figuren liegt.

Hier ist nichts ohne Inhalt; an den Evangelisten kann man lernen, wie die pathetische Gebärde mit der Empfindung in Ausgleich

gebracht werden kann. Die Flügel in der Tribuna (Hiob und Jesaias) gehören zu diesem Bild. (Zwei Zeichnungen bei Malcolm, andere in den Uffizien und in Weimar.) — Auch Andrea del Sarto hat in diesem Saal sein größtes Bild: die Disputa della Trinità (Nr. 172) von

1517, wo sich sechs Heilige, S. Agostino, S. Pietro martire, S. Francesco, S. Lorenzo, S. Sebastiano und Sa. Maddalena im Gespräch über das höchste Dogma im Sinne der venezianischen *Conversazione*, aber mit mehr Temperament zusammenfinden. Die einst im Halbrund schließende Verkündigung Nr. 163 gehört zu dem jetzt in Berlin befindlichen großen Madonnenbild mit den



Giac. Brogi, Florenz, phot.

Andrea del Sarto, Verkündigung.

sechs Heiligen. Das goldene Feuer der hier ausbrechenden himmlischen Glorie ist ganz einzigartig; Engel und Jungfrau scheinen von der Glut gleichmäßig betäubt.

Peruginos Grablegung (Nr. 164) von 1495 ist hochberühmt und zählt zu den Meisterwerken des Umbres (vorübergehend im folgenden Saal aufgehängt). Wer aber mehr als Linieneinklang und Farbenleuchtkraft sucht, wird hier enttäuscht werden. Wölfflin hat einmal diese Pietà mit der Michelangelos in St. Peter und Fra Bartolommeos, Andrea del Sartos Kompositionen dieser Galerie (Nr. 64 und 58) verglichen, um die Einzigartigkeit des Marmorwerkes herauszuheben. Schon

der Vergleich Peruginos mit dem Frate läßt ersteren zurückstehen. Der Fluch der Empfindungslosigkeit lag über dem früh ausgebrannten Herzen dieses Mannes, der schließlich aus Kälte sentimental wurde. Die ganze



Giac. Brogi, Florenz, phot.  
Pietro Perugino, Grablegung.

Stufenleiter der Gefühle bei den elf Leidtragenden ist erklügelt.

Der Venezianer Fra Sebastiano del Piombò, welcher in Rom zu Michelangelo in ein nahes persönliches und künstlerisches

Verhältnis trat, zeigt

in dem großmächtigen vornehmen, für den Kardinal Rangone gemalten Bild, dem Martyrium der heiligen Agathe (Nr. 179), daß er im Jahr 1520 zwar die venezianische Leuchtkraft seiner Frühzeit aufgegeben, aber auch im Bann der großen Linie Michelangelos sein koloristisches Empfinden nicht eingebüßt hat. Das im Todesjahr Raffaels gemalte Bild zeigt lauter dunkelnde Halb-

figuren; aus der bewegten Gruppe leuchtet dann der herrlichste Frauenleib ruhig trotz aller Martern hervor. Während Raffael immer mehr auf das Visionäre ging, blieb der Venezianer bei dem Sichtbaren. Dramatische Bilder gelangen ihm nicht; aber das alte Venezianer Halbfigurenschema gibt ihm hier die sichere Grundlage. (Eine Zeichnung in den Uffizien.)

Nr. 157 ist eine Kopie nach Tizians Triumph des



Giac. Brogi, Florenz, phot.

Sebastiano del Piombo, Martyrium der heiligen Agathe.

Bacchus in London. Ebenso hängt Andrea Schiavones Totschlag Abels, den Kain mit einem Kinnbacken erschlägt, mit Tizian zusammen. Gegensatz der liegenden und stehenden Figur. Man denke an Quercias Relief am Portal des Bologneser Doms. In dem Halbfiguren-

bild Nr. 147 „Faun und Nymphe“ kommt Dosso Dossi, der Ferrarese, dem Venezianer Giorgione sehr nahe. Das Porträt des achtzehnjährigen Kardinals Ippolito de' Medici (Nr. 149), 1524 von Pontormo gemalt, wird man mit dem acht Jahre später von Tizian gemalten (im vorhergehenden Saal) vergleichen.

In Tizians „La bella“ begegnen wir zum dritten



Giac. Brogi, Florenz, phot  
Dosso Dossi, Faun und Nymphe.

Male der schönen Eleonora Gonzaga von Urbino, der hier etwa dreißigjährigen, im Schmucke der vollen Reife, der vollen Augen, der zierlichen Zöpfe, mit der venezianischen Goldkette und dem schweren goldenen Glockengürtel. Der blaue Seidendamast mit Goldstickerei ist mit Zobelpelz besetzt; aus Purpursamt die Ärmel. All diese geistreichen Farbmischungen wirken mit dem

Inkarnat der Brust und des Halses (der Kopf ist etwas abgerieben) ganz einzig zusammen.

Die drei Parzen, Nr. 113, sind lange für Michelangelo in Anspruch genommen, zumal das herbe Kolorit auch auf ihn zu

weisen schien. Der Cicerone hat Pontormos, Venturi Rossos Namen vorgeschlagen; für letzteren erscheint das Bild zu farblos.

Hier meldet sich schon stark die Manier im Pathos. Von Fra Bartolommeos Kreuzabnahme (Nr. 64), um 1516 gemalt, war



Giac. Brogi, Florenz, phot.  
Tizian, La bella.

schon die Rede. Wie stark wirken die Profile der Mutter und des Sohnes nebeneinander und als dritter Kopf der des lebendig blickenden Johannes! Man beachte



Giac. Brogi, Florenz, phot.

Fra Bartolommeo, Die Kreuzabnahme.

den Unterschied, wie sich der mütterliche und der bräutliche (Maddalenas) Schmerz äußert. Wie empfindet man hier den Segen der Reduktion und die Bindung der seelischen Akzente in größeren Motiven Perugino gegenüber! Die Pietàdarstellung als plastische Figurengruppe, wie sie Ben. da Maiano, Giov. della Robbia, Francesco di Giorgio u. a. in jener von Savonarola beherrschten Zeit ausführten, ist wohl für den Frate mit der Anlaß gewesen, sich in den Figuren zu beschränken. Übrigens fehlen die beiden knienden Figuren des Petrus und Paulus rechts; sie sind auf der Kopie im Palazzo Penna in Florenz und auf Fra Paolinos Pietà in der Florentiner Akademie von 1519 noch erhalten. (Drei Zeichnungen in den Uffizien,

zwei in Weimar, eine im Louvre.) Das Kreuz ist erst später aufgemalt.

Fast gleichzeitig, jedenfalls nach dem römischen Besuch, fällt der Marcus (Nr. 125), ein kühner Versuch, in der überhöhten Einzelgestalt das Göttliche der prophetischen Divination auszudrücken und eine Huldigung des Frate vor Michelangelos Größe. Wir glauben den nur mühsam zum Sitzen sich zwingenden Riesenmann von der sistinischen Decke her zu kennen.

Die drei Lebensalter des Bergamasken Lorenzo Lotto haben den Vorzug erfahren, von Morelli auf Giorgione umgetauft zu werden, während derselbe Kritiker das „Konzert“ dem jungen Tizian zuwies.

Fra Bartolommeo, Evangelist San Marco. Das um 1512 gemalte, auch in der Stimmung dem Konzert verwandte, wenn auch unmusikalische Bild über-



Giac. Brogi, Florenz, phot.

trifft in der leuchtenden giorgionesken Färbung das Gegenstück.

Die Donna velata Raffaels (Nr. 245), zu der die Fornarina Modell saß (ebenso wie für die Sistine, nicht aber, wie man lange meinte, für die Cecilia in Bologna), steht mit ihrer duftigen großen Behandlung unter seinen



Giac. Brogi, Florenz, phot.  
Lorenzo Lotto, Die drei Lebensalter.

Porträts einzig da; nur die bloß in der Kopie des Louvre und des Palazzo Doria erhaltene Johanna von Aragonien kann mit ihr noch verglichen werden. Hat Raffael hier seiner Freundin Margherita das Festgewand einer römischen Duchessa angelegt, das ihr Körper nicht ausfüllt? Das wirkliche Porträt der Fornarina im Pa-

lazzo Barberini in Rom wirkt in seiner knappen Tracht persönlicher; aber die Augen zeigen hier eine kühle Schönheit, während die der *Velata* rührend lieb schauen.

Die in der Nähe hängende, etwa dreißig Jahre später gemalte schwere Dame von Paris Bordone, die den irreführenden Spitznamen „*balia* (Amme) della casa Medici“ trägt, ist eine gute Probe von Bordones Porträt-



Giac. Brogi, Florenz, phot.

Raffael, *Donna velata*.

kunst, in der er die Traditionen Tizians und Palmas noch zu einer Zeit hochgehalten hat, in welcher Venedig mit der Palette schon neue Wege einschlug. Man vgl. Paolo Veroneses Porträt (Nr. 108) und das sehr bedeutende Tintoretts (Nr. 131) des vierundsiebzigjährigen Vincenzo

Zeno in diesem Saal damit. Das sogenannte Selbstporträt A. del Sartos und seiner Gattin Lucrezia del Fede (Nr. 118) erzählt ein Stück Familienchronik.



Giac. Brogi, Florenz, phot.  
Paris Bordone, Porträt.

1517 hatte der Künstler seine lang umworbene Geliebte, die nun endlich Carlo di Domenico Berettaios Witwe war, geheiratet; aber schon ein Jahr darauf mußte er nach Frankreich, und der französische König bewilligte nur

kurzen Urlaub. Auch auf unserm Bild scheint es sich um einen Abschied zu handeln; oder soll der Zettel in Lucrezias Hand eine der bei Andrea so beliebten Zahlungsschwierigkeiten andeuten?

Für die von den Tagen Paolo Uccellos über Leonardo

und Michelangelo heraus bis zu Salvatore Rosa und Bourguignon immer wieder aufgenommene Aufgabe des Battaglienbildes bietet dieser Saal in den Nrn. 133 und 112 zwei Beispiele aus der Spätzeit, welche dies Thema besonders kultivierte. Der Neapolitaner Salvator Rosa stellt eine Türkenschlacht dar mit seinem Selbstporträt in der linken Ecke unten; Bourguignons Schlacht von 1654 hat wohl ebenfalls ein bestimmtes Er-

eignis im Sinn. Die ehrlichen Versuche, bewegte Massen von Menschen und Tieren in der Erregung des Kampfes vorzuführen, gelingen höchstens in den Episoden, also da, wo die



Giac. Brogi, Florenz, phot.

Andrea del Sarto, Verkündigung.

eigentliche Aufgabe verlassen wurde, zu eindrucksvoller Mitteilung. Bis auf die Gegenwart müht man sich vergebens um das Problem des Schlachtenbildes, das nur in der Auflösung der Massen und der Vor-

führung des Einzelnen eine künstlerische Lösung gestattet.

Andrea del Sartos herrliche Verkündigung Nr. 124 mit den Rosen am Betpult, den zwei schönen anderen Engeln Raphael und Michael, den Neugierigen auf dem Balkon und dem nackten Jüngling auf der Treppe ist wohl die Perle der drei Annunziationi Andreas in dieser Galerie. In Maria ist Lucrezia wieder porträtiert, wie die Inschrift verrät: *Andrea del Sarto ta pinta qui come nel cuor ti porta e non qual sei Maria, per spargere tua gloria e non suo nome.* Der Engel überreicht nicht die Lilie, seine erhobene Rechte redet; und betonend geht die Architekturlinie hinter der Hand herunter. Daß der Engel rechts kniet, ist sehr ungewöhnlich.

Nr. 33 ein niederländisches Frauenporträt von 1505; Nr. 243 eine Kopie nach Velasquez' Philipp IV. in Madrid, die an Tacca gesandt wurde, der eine Reiterstatue für Buon Retiro danach machen sollte; Nr. 142 eine Maria Maddalena in hellgelber Seide mit nackten Füßen von Artemisia Gentileschi.

Die Sala di Marte gestattet uns, einen internationalen Wettbewerb mitzuerleben, den die italienischen Porträtisten mit den Flamen und Holländern aufführen. Hier treten Raffael, Tizian, Cr. Allori, hier Rubens, van Dyck und Rembrandt in die Schranken. Und zwar erscheint Rubens keineswegs als Eindringling, sondern als Vollender. Er ist in der Tat der Mächtige, der das römische, venezianische und bolognesische Erbe übernahm, um es in der Glut seines wild-mächtigen Temperaments neu erstehen zu lassen. Seine vier

Philosophen (Nr. 85) — er selbst etwa dreißigjährig, mit rötlichem Schnurrbart, sein Bruder Philipp, Justus Lipsius, der Polyhistor, und Hugo Grotius, der Jurist und Theologe — so nennt sie die alte Tradition —, stimmen sich gegenseitig zu einem Quartett ab, in dem die geistvolle Lebendigkeit ebenso wirksam ist wie die großzügige Anordnung. Das Bild ist nicht in Italien, sondern erst um 1612 gemalt, aber in treuem Anschluß an die italienische Porträtkunst. Der heilige Franciscus dagegen, Nr. 93, ist noch auf italienischem Boden entstanden und voll schwerer Empfindung in dunklem Ton.

Rubens' großer Schüler van Dyck beweist in seinem Porträt des Kardinals Guido Bentivoglio (geb. 1579, von Paolo V. zum Erzbischof von Todi ernannt, 1607 Gesandter in Flandern, 1617 Legat in Frankreich, 1621 Kardinal) von 1631 (Nr. 82), daß er delikater, aber weniger machtvoll als sein Meister ist. — Von Tizian hängen auch hier



Giac Brogi, Florenz phot.  
A. van Dyck,  
Kardinal Guido Bentivoglio.

wieder zwei Bildnisse. Nr. 80 stellt den 1514 in Brüssel geborenen Anatom Andreas Vesal dar, Nr. 92 einen vornehmen Engländer, vielleicht den Herzog von Norfolk, in schwarzer Tracht mit den seltsam unruhig flackern-

den Augen; das letztere Bild wohl um 1540 gemalt. — Tintoretto hat hier das schöne Porträt von Luigi Cornaro (Nr. 83). Dieser, 1467 geborene, 1566 gestorbene Gelehrte schrieb mit neunzig Jahren seine Selbstbiographie; er hat sich außerdem über Theater, Musik, Ackerbau,



Giac. Brogi, Florenz, phot.

Tizian, Bildnis.

Wasser-  
künste und  
über „das  
nüchterne  
Leben“  
ausführlich  
hören las-  
sen. Von  
Rembrandt  
(Nr. 16) das  
Porträt  
eines alten  
Mannes aus  
der Spät-  
zeit, um  
1658. Das  
Opfer  
Isaaks von  
Cristoforo  
Allori (Nr.

95) ist in den Farben bedeutend. Eine schöne heilige Familie von Andrea del Sarto (Nr. 81) aus der späteren Zeit. Das Bild Nr. 94 „La madonna della finestra impannata“ galt lange für Raffael und hatte die Ehre, 1799 nach Paris entführt zu werden; einst stand das Bild in der von Vasari erbauten Kapelle des Pal. Pitti.



P. P. Rubens, Der Dreifisjährige Krieg.

Giac Brogi, Florenz, phot.

Das höchst unerfreuliche Bild ist wahrscheinlich von G. Romano gemalt.

Und nun das erschütternde Riesenbild Nr. 86, von Rubens 1638 für den Großherzog Ferdinand II. gemalt, „das ewige und unvergeßliche Titelbild zum Dreißigjährigen Kriege, von der Hand des allein im höchsten Sinne dazu Berufenen“ (Burckhardt). Die englische Kritik nennt das Bild freilich „an uninteresting work“. Man wird die Figur der Klagefrau in seinen Träumen nicht wieder los. Mit welchen Augen mögen die Florentiner Barockmaler dies unerhörte Malwunder angestarrt haben! Der Titel: „Le conseguenze della guerra“ ist nicht richtig; dargestellt ist, wie dem wild wütenden Mars nach zwanzigjährigem Schlachten endlich die Liebesgöttin in den Arm fällt.

In der Sala d' Apollo ist es wiederum Tizian mit seiner Maddalena (Nr. 67), die uns alles andere vergessen

o Saal Apollos o

läßt. Man sei nicht prinzipiell und fordere hier nichts anderes als einen wunderbar blühenden Mädchenleib, der durch das Gold seiner Locken bricht. Federigo Gonzaga hat eine Büberin gewünscht: „so schön, aber auch so tränenreich wie möglich“. Der urbinatische Herzog wurde dann der glückliche Besitzer. Die blühend-sinnliche Lebensauffassung des Cadoriners ist außer in seinen Bacchanalien nie wieder so machtvoll wie in diesem Wunder von strahlender Pracht verkündet worden.

Seltsam schlicht wirkt daneben die so viel ruhigere Kunst Raffaels, der in seinem Papstporträt Leos X. (Nr. 40) mit den Kardinälen Giulio de Medici (späterem



Giac. Brogi, Florenz, phot.

Tizian, Die heilige Magdalena.

Papst Clemens VII.) und Luigi de Rossi ein Meisterwerk malerischer Qualitäten von höchst abgewogenen Werten schafft, die dieses Porträt noch über das Julius II. stellen. Das Bild muß 1518 gemalt sein; denn der hier schon den Purpur tragende Luigi wurde 1517 Kardinal und starb schon 1519. Die Charakteristik ist klar, sehr intim



Giac. Brogi, Florenz, phot.

Raffael, Papst Leo X. und die Kardinäle Giulio de Medici und Luigi de Rossi.

und fein; man ahnt neben dem Höheren die niedrige Natur des Papstes, der so lange irrtümlich als der wichtigste Renaissancepapst, statt des so viel bedeutenderen Julius II. gelten konnte. Kardinäle gehören zum offi-

ziellen Papstporträt; sie kommen schon auf Giotto's Fresko im Lateran von 1300 vor und Melozzo hat sie in seinem großen Papstbild Sixtus' IV. ausführlich verwandt. Man vergleiche Tizians Bild Pauls III. von 1545 im Neapeler Museum mit diesem dreißig Jahre zurückliegenden Werk, das aber auch schon abgesehen von den Porträts eine vielausdeutbare Situation gibt.

Von den übrigen Porträts des Saales seien hervorgehoben das von Franciabigio (Nr. 43, von 1514, vielleicht Selbstporträt), in der Beseelung und delikatsten Färbung sehr bedeutend und dem Nr. 385 des Louvre verwandt; ferner (Nr. 36) Girolamo Carpis Bild des Erzbischofs Bartolini-Salimbene in pikanter Beleuchtung.

Von den beiden auf Murillo getauften Madonnen ist nur die Nr. 63 sicher, nicht dagegen Nr. 56. Jene erreicht zwar nicht ihre schöne und absichtslose Schwester in der Galerie Corsini in Rom, ist aber auch eine glänzende Leistung. Repliken von ihr im Louvre, in Dresden, im Prado, bei R. Wallace und in Windlestone House. Es ist eine andere Religion und andere Empfindungswelt, die sich hier ausspricht; vielleicht aber ist diese Himmelskönigin inniger empfunden als bei vielen Ma-



Giac. Brogi, Florenz, phot.  
Franciabigio, Porträt.



Giac. Brogi, Florenz, phot.

Murillo, Madonna (Detail).

donnen der Hochrenaissance. Ferner Rembrandts Selbstporträt (Nr. 60), leider angestückelt, aus der glücklichen Zeit der jungen Ehe (um 1635).

Andrea del Sarto ist hier zunächst mit zwei Bildern vertreten (Nr. 87 und 88), die Salvi Borgherini seinem Sohn bei der Hochzeit mit Margherita Acciaiuoli ins Brautgemach stellte (1528). Sie preisen ausnahmsweise

nicht weibliche, sondern männliche Keuschheit. Das Thema ist selten; Pinturicchio hat in der Borghesegalerie ein Bild gleichen Inhalts. Die Grablegung Nr. 58, von 1523, ist ungemein stimmungsvoll und malerisch von großem

Reichtum. Der Künstler war damals vor der Pest ins Mugello geflohen und malte in der ländlichen Stille dies Bild nach den Modellen der ihn umgebenden Familie. Fra Bartolommeos Komposition liegt zu



Giac. Brogi, Florenz, phot.  
Andrea del Sarto, Grablegung.

Grunde und ist nur um eine Gestalt (die knieende Frau rechts) vermehrt. Auch hier das Gesicht des Herrn im Schatten. Magdalena ist ein Porträt Lucrezias, Maria deren Schwester, und das ganz junge Mädchen ist ihre Tochter aus erster Ehe. Über den beiden Händen des Sohnes und der Mutter schwebt die leben-

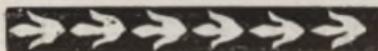
dig ausgreifende des einen Apostelfürsten, ähnlich der Hand des Aristoteles auf Raffaels Schule von Athen. Dieses Bild sowie Andreas jugendliches Selbstporträt (Nr. 66) wurden 1799 nach Paris gebracht.

Hervorzuheben sind ferner: Baroccios Kinderporträt des Infanten Federigo Ubaldo von Urbino von 1605, des späteren Vaters der Vittoria della Rovere, und Tiberio Tinellis Kinderbild des späteren Kardinals Leopold Medici, Sohn Cosimo III. und der Maria Magdalena von Österreich, 1617 gemalt; beide Fürsten wurden von besonderer Wichtigkeit für die Florentiner Sammlungen. Ferner Nr. 137 die Jäger von dem oben charakterisierten Giovanni Manozzi; Nr. 41 Crist. Alloris „Gastgüte des heiligen Julian“, der die Leprosen sogar zu sich ins Bett nahm, Nr. 150 van Dycks schönes Doppelbild Karls I. und der Henriette von Frankreich.

Das letzte Vorderzimmer, die Sala di Venere, fügt nun zu allen fürstlichen Namen noch den Albrecht Dürers hinzu. Zwar sind sein Adam und Eva (Nr. 20 und 1) nur Kopien des berühmten Originals in Madrid, das 1507 für den Nürnberger Ratssaal gemalt wurde; sie sind eine Huldigung des im Norden an südliche Form und venezianische Farbe sehnsuchtsvoll zurückdenkenden Meisters. „Im Unterschied von dem Kupferstich von 1504 ist die Totalität der natürlichen Erscheinung, d. h. farbig und nicht in bloßer Linienabstraktion gegeben“ (Wölfflin). Die Bewegung ist einheitlich und ungebunden, die Fesselung der Frontalität überwunden. Eva hat noch mehr gotische Art als der frei entwickelte Adam. Beide Menschen kommen



◦ Saal der Venus ◦



hervor, kommen heran; der Widerstreit der Seele läßt den Körpern keine Ruhe. Darin ist das Bild echt deutsch, daß die beiden Gestalten nicht die Träger der Hand-



Giac. Brogi, Florenz, phot.

Albrecht Dürer, Adam und Eva.

lung sind, sondern die Getragenen, d. h. daß das Unsichtbare dämonisch sich auf die bang Gehorchenden legt. Italienische Stammeseltern — man denke an Palma



Giac. Brogi, Florenz, phot.

Florentiner Meister um 1510, „La monaca“.

Vecchios Sündenfall in Braunschweig — stehen ruhiger, selbstbewußter da, sie genießen die Stunde, zu der der Zwang des Blutes sie hintrieb, und ihre Seele füllt wohl Begehren, aber keine Angst. Taine sagt einmal: Der

Südländer kann sich seinen Trieben ohne Sorge überlassen; beim Nordländer tritt alles gleich in den ethischen Widerstreit.

Die sogenannte „Monaca“ (Nr. 140) ist sicher keine Nonne, die Schultern und Büste nicht zeigen dürfte. Das aus der Familie Niccolini stammende Porträt hat die Taufe Leonardo (Calvi), Perugino (Morelli), Francia-bigio (Bode) und Bugiardini (Berenson) erlebt. Jedenfalls ist es in Florenz um 1510 gemalt. Es ist ein unendlich ruhiges Bild, mit fragendem Blick. Die Rechte liegt leise und etwas ungeduldig auf. Kein Schmuck liegt auf den ruhigen Flächen des Halses und der Brust. Eine schöne Reife der Seele, die sich ganz vertraut, gehört dieser Frau; ihre Erscheinung ist nicht malerisch begriffen wie bei Leonardo, sondern eher plastisch und



Giac. Brogi, Florenz, phot.  
Salvatore Rosa, Marine.

isoliert. — Rubens tritt hier mit zwei herrlichen Landschaften hervor, in denen sich sein elementarer Drang

so groß entfalten konnte. Nr. 9 mit der Nausikaa sprüht von phantastischen Momenten. Die romantische Landschaft ist so glücklich erdacht, daß sie tatsächlich der korfiotischen mit dem Achilleion gleicht. Die Heuernte bei Mecheln (Nr. 14); eine flämische Flachlandschaft mit tiefem Horizont, großen Bäumen und geschäftigen, die Schätze der Erde heimschleppenden Menschen. — Salvatore Rosa kommt hier neben Rubens in zwei grandiosen Marinen zu Wort: Nr. 4 ein Sonnenaufgang und Nr. 15 mit den Pisaner Galeeren. — Das Papstbild Julius II. ist eine venezianische Wiederholung des Originals von Raffael in der Tribuna. — Guercinos Mythologie (Nr. 8) Apoll und Marsyas, mit schöner Landschaft, ist ein treffendes Beispiel für die Realistik, mit der man im Seicento auch die griechischen Stoffe sättigte.

Man hüte sich, unter dem Eindruck dieser stark bewegten Kunst nun sofort die hinter dem dritten Saal

### Saal des Prometheus

liegende Stanza di Prometeo zu betreten, sondern wähle dazu einen anderen Tag. Denn das Primitive darf in seiner schlichten Schönheit nicht an dem virtuos Entwickelten gemessen werden; zumal in dieser Sammlung, deren Schwerpunkt durchaus in der Hochrenaissance liegt. An Qualität steht die Sammlung der Primitiven durchaus nicht nach. Das XVI. Jahrhundert war in Quattrocentobildern sehr wählerisch; nur das Allerbeste wollte man gelten lassen. So darf dieses Kabinett eine Tribuna des Quattrocento genannt werden. Das Trecento fehlt vollständig. Das XVI. Jahrhundert begriff noch nicht, daß seine Kunst

mit der des XIV. durch mehr Fäden verbunden sei als mit der des Quattrocento.

Das früheste Bild dieses Saales (etwa 1457) ist vielleicht das allerschönste. Es ist Fra Filippos Tondo,



Giac. Brogi, Florenz, phot.

Fra Filippo Lippi, Madonna.

Nr. 343, jene Madonna, zu der aller Wahrscheinlichkeit nach Lucrezia Buti, die schöne Prateser Nonne und Geliebte des Malers, den Kopf hergeliehen hat, so daß wohl auch der Bambino den kleinen Filippino (geb. 1457)

darstellt. Das Format ist hier zum ersten Male ins Rund gebracht und der Augenpunkt ins Zentrum verlegt. Der Hintergrund mit den kleinfigurigen Szenen der Geburt Marias und der Begegnung ihrer Eltern Joachim und Anna an der goldenen Pforte bildet den anmutigen Gegensatz zu den großen Formen der schönen Frau im Vordergrund. Die Florentiner Gesellschaft marschirt hier schon ganz vergnügt in das heilige Bild herein. Besonders die rechts graziös schreitende Korbträgerin hat damals Aufsehen erregt und ist bis auf Raffael (Fresko des Burgbrandes) unzählige Male wiederholt worden. Dies Bild beweist, wie hoch Filippo mit seinen malerischen Qualitäten über allen Florentinern seiner Zeit stand; erst Leonardo und Andrea del Sarto haben die heimlich durchrauschte Atmosphäre seiner Bilder ähnlich zu entwickeln gewußt.

Die Weiterbildung des Tondo in Florenz läßt sich gut an der nahen Nr. 347 verfolgen, früher Filippino, jetzt Fr. Botticini zugeschrieben. Statt der einen Halbfigur eine Gruppe ganzer Figuren (fünf Engel und der Giovannino); die Szene in den umhegten Garten, in den „Rosenhag“ verlegt mit weitem Durchblick auf Täler und Berge mit kleinen Szenen. Wie in der alt-niederländischen Kunst, so sucht man auch hier auf kleinem Raume ein möglichst großes Stück Außenwelt aufzufangen, dessen Herrlichkeit den Zauber des Hauptvorgangs erhöhen soll.

Botticelli hat das Tondo am meisten geliebt und es bei Madonnenbildern jeder Art verwandt, ob er nun großfigurig wirken will, wie beim Magnifikat oder der Berliner Raczynski-Madonna, oder ob er bei kleinen

Figuren die ganze Weite eines duftig reizvollen Schau-  
platzes mit hineinzieht wie im Bild der Ambrosiana.  
Hier findet sich in Nr. 348 ein großfiguriges Bild  
aus der Schule des Meisters. Dagegen ist Nr. 357



Giac. Brogi, Florenz, phot.

Fr. Botticini, Heilige Familie.

eigenhändig. — Domenico Ghirlandaios Anbetung ist  
eine Replik des Bildes der Uffizien Nr. 1297 von 1486.  
Lorenzo di Credis Anbetung (Nr. 354), in ziemlich  
schweren Farben, ist ein Schulbild, von dem sich weitere

Wiederholungen im Pal. Giuntini in Florenz, in der Galerie von Modena, in der Casa Prinetti und bei Frizzoni in Mailand, in Bergamo und in der Borghese finden. — Eine Enttäuschung bringt für manche Besucher das in seinem hellbraunen Grundton so vornehme Porträt der schönen Simonetta Vespucci (Nr. 353), jener Frau, die der Liebling des florentinischen Volkes, Giuliano Medici, verehrt haben soll. Um ihr Bild hat sich namentlich nach der Katastrophe, der Giuliano erlag eine „dicke Legende



Giac. Brogi, Florenz, phot.  
Sandro Botticelli, Bella Simonetta.

gewoben; die herrlichen Porträts in Berlin und namentlich im Städelschen Museum in Frankfurt geben uns weniger ein getreues, als ein von der Romantik jener Zeit geschaffenes Bild dieser Frau, die später ihren Namen sogar der phantastischen Komposition Piero di Cosimos in Chantilly, wo die Gefeierte ihre nackten Brüste zeigt, leihen durfte. Sehr eigenartig ist

hier der untere Abschnitt: das Bild geht bis zur Hüfte, zeigt die Hände aber nicht. Scharf steht das Profil des Gesichts vor den Mauerprofilen. Der Ton der Augen ist derselbe wie der der Kleidung; kein Schmuck!

Nr. 371 führte früher den ganz irreführenden Namen Piero della Francesca und wurde dann ebenso mit Unrecht dem Lor. Costa zugeschrieben. Es stellt auch nicht Beatrice d'Este dar (geb. 1475 als die Tochter der Eleonore von Aragon und des Ercole von Ferrara, heiratete 1495 Lodovico Sforza il Moro), sondern Barbara Pallavicini; der Künstler ist der Parmese Alessandro Araldi.



Giac. Brogi, Florenz, phot.

Al. Araldi, Barbara Pallavicini.

Höchst effektiv wirkt Nr. 102, die Maddalena von Bacchiacca, durch den Pelz, das rote Kleid und die schön geflammte Flasche, die von den Fingern wohligh umfaßt wird.

Das Thema des Ecce homo ist von Fra Bartolommeo in Nr. 377 al fresco behandelt worden; das Bild zeigt den Einfluß Leonardos und offenbart das ganze innere Pathos des Frate.

Die umbrische Schule ist durch ein in den Farben schweres Madonnenbild Signorellis (Nr. 355) vertreten, auf dem — ein seltsames Motiv des oft in der Erfindung so eigenartigen Meisters — der Bambino der heiligen Catarina diktiert. Das früher als Porträt seines Schülers Genga (Nr. 382) angesprochene Bild ist eine Arbeit Sodomas, wie der Vergleich mit dessen Selbstporträt in den Uffizien beweist. Die Anbetung der Könige (Nr. 341) hat den alten Namen Pinturicchio gegen den Eusebio di S. Giorgios eingetauscht. Das Bild, obwohl in den Figuren überfüllt, ist eine gute Probe für den zierlichen Stil der umbrischen Novellisten, die ebenso wie die Niederländer des XV. und XVI. Jahrhunderts die Epiphanie zum Lieblingsthema hatten, um blitzende Trachten, bunte Flora und Fauna, Pagenglanz und Ritterschmuck hier abzubilden — es ist Aventurestil. Eine kleine Überraschung ist die Giraffe; ein Exemplar war 1488 von „Babylon“ nach Florenz als Geschenk des Sultans an Lorenzo magnifico gekommen.

Nun vergleiche man aber mit diesen „tre maghi“ ein Hochrenaissancebild gleichen Themas (Nr. 379) von Pontormo. Format und Hintergrund sind völlig verschieden; der Troß tritt zurück, statt dessen stellt sich der Zuschauer ein. Der goldene alte König mit der Glatze trägt keine Krone; Ochs und Esel sind kassiert. Ein schüchterner Goldpokal. Man sieht, wie alles Beiwerk zurücktritt, um Ruhe, Einfachheit und Sachlichkeit zu erwirken. — Von Pontormo hier außerdem noch der dämonisch große S. Antonio (Nr. 233). Die Mailänder Schule wird durch Giampedrinis Caterina vertreten, die ihre schützenden Finger auf die Brüste legt.



Giac. Brogi, Florenz, phot.  
Eusebio di S. Giorgio, Die Anbetung der Könige.

Die schöne große Tafel Nr. 384, Sebastian an der Säule, wohl der rechte Flügel eines Altarbildes, wurde früher und auch noch in unserer ersten Auflage Ant. Pollaiuolo zugeschrieben. Aber die ungemein malerische Behandlung führt von Florenz weg; auch gibt man am Arno nie den zusammenbrechenden, sondern stets den

trotz aller Marter kühn aufrecht sich haltenden Dulder. Die kostbare Marmorsäule weist nach Oberitalien, Ferrara oder Venedig. Es wurde der Name Jacopo Barbaris vorgeschlagen; wohl mit Beziehung auf die Dresdener Galathea. Aber auch diese ist zweifelhaft. Mir scheint eine mailändische Malerei vorzuliegen, vom Ende des Quattrocento.



Giac. Brogi, Florenz, phot. Mailändisch, um 1490, Der heilige Sebastian.

Die beiden Paradiesbilder, Nr. 367 und 378, gehen auf Bandinelli zurück: die Erschaffung und Vertreibung des ersten Elternpaares; ein treffliches Schulbeispiel für das wild gewordene Zeichenpathos der nachmichelangesken Zeit, das die Schaustellung aller Bewegungsmöglichkeiten des nackten Leibes gibt. Dabei gelang die Gestalt des Schöpfers, der am Hügelhang geheimnisvoll die Erschaffung vollzieht, würdig und edel. Eva sitzt auf dem Lager der Sünde, als der Engel sie verscheuchen will. Die Schlange hat hier einen männlichen Oberkörper (il serpente).

Im ganzen wird man diesen Saal wieder mit demselben starken Gefühl für die Klarheit, Plastik und Präzision der Frühkunst verlassen, das in

den Uffizien so oft lebendig wird. Und man frage sich immer wieder, wieviel davon im Cinquecento verloren ging, um andere, vielleicht höhere, sicher aber auch teure Siege zu feiern. Einen großen Vorteil hat das Quattrocento dadurch erlebt, daß es pünktlich, d. h. früh genug durch eine mächtigere Kunst abgelöst wurde, ehe es Zeit zum Versanden hatte; diesen Vorzug haben spätere Jahrhunderte nicht genossen.

In der links anstoßenden Sala di Ulisse ist wohl das männliche Porträt von Joost von Cleve

**Saal des Odysseus**

(† in Antwerpen 1554) das interessanteste, das sehr stark in dem Gesamteindruck wirkt. Man stelle

es neben Paolo Veroneses schönes Porträt des Don Barbaro (Nr. 216). Beide Bilder sind um 1550 entstanden, das eine in Antwerpen, das andere in Venedig, also in den beiden bedeutendsten Hafenstädten der Zeit. — Nr. 320 von Ag. Caracci, ein homerisches Gestade mit badenden Männern. Crist. Alloris Täufer (Nr. 305) ist ganz melancholisch gestimmt, wie erschöpft vom vergeblichen Ruf. Von dem „Amico di Sandro“ ist hier Nr. 388, der Tod der Lucrezia, in drei Szenen (links der Selbstmord, in der Mitte die Auf-



Giac. Brogi, Florenz, phot.

Rembrandt, Selbstporträt.

bahrung), ein Hymnus auf die Keuschheit, in jener reizvoll belichteten und goldgetupften Manier, die diesem Genossen Botticellis (vielleicht ist es Berto Linaiuoli) eignet. Ein sehr schönes Porträt des Florentiners Carlo Dolci ist Nr. 316; ein vierzehnjähriger Jüngling, sehr farbig und ausdrucksreich. Im Porträt wird man am ehesten die Malerei des Seicento würdigen können; denn die Art, wie die farbige Erscheinung als solche festgehalten wird, muß auch den überzeugen, der für die großen Maschinen keinen Maßstab hat. — Nr. 393, eine Versuchung des heiligen Hieronymus von Vasari, die man mit Nr. 297 vergleiche. Über den Neapolitaner Salvatore Rosa (1615—75; vgl. die Bilder Nr. 306 und 312) ist folgendes zu sagen: Im XVII. Jahrhundert erwacht im italienischen Süden die Teilnahme für die kosmische Welt großen Stiles, ohne Staffagen, Figuren und Leiber, ohne Architektur und Hütte. Vielmehr sucht man Felsen, Bäche, Bergmassen zu geben, alles vom stärksten Lichteinfall bewegt. Stets ist es das Mächtige, was verlangt wird, man sucht das Weiträumige im Gegensatz zu den engen Gassen Neapels. Die Niederländer vermitteln wohl; aber die Note ist doch spezifisch südlich und auch von dem Mollton Claude Lorrains weit entfernt. Am brüchigen Gemäuer meldet sich außerdem die Freude am „morceau“. Die Marina (Nr. 312) zeigt einen höchst effektvollen Aufbau von Felsen, Ruinen und Booten; vom tiefsten Schwarz des Vordergrundes geht es in die klingendste Helle der Ferne.

Sehr interessante Bilder sind in der Sala dell'educazione di Giove. Vor allem zwei gewaltige Tintoretto's, die Kreuzabnahme, Nr. 248 (in

Anlehnung an das größere Bild in Venedig), und der Resurrectus, Nr. 264, stark rhythmisiert durch den grellen

### Saal der Erziehung Jupiters

Lichtschein oben und das scheue Dunkel unten. Wie ganz anders baut sich so ein leidenschaftliches Bild auf als z. B. Paul Veroneses Simeon (Nr. 269), das ganz in einem gleichmäßigen Edeltönen glüht. Paolo war der erste, der in Venedig dem einheitlichen Ton alles unterordnete und auf die selbständigen Lokaltöne verzichtete.

Cristofano Allori gelang in seiner Judit von 1610 (Nr. 90) ein hoher Wurf. An Mazzafirra hatte der Maler seinen Kopf verloren; das Bild ist seine Rache. In der Magd ist die Mutter, in dem Täufer er selbst



Giac. Brogi, Florenz, phot.  
Cristofano Allori, Judit (Detail).

porträtiert. Wir sehen, welche Wendung das Judithema nimmt; die mächtige Schlächtersfrau Donatello's ist hier zu jenem wollüstigen Weib gesteigert, dessen Nerven des Blutes bedürfen. Das Bild muß in der Glut höchster Verzweiflung gemalt sein. Man denke an die scheue junge Frau, die bei Botticelli (Uffizien) in der Morgenfrühe über die Wiese flieht. Hier dagegen tritt aus dem Zelt die sinnliche Frau stolz und siegesberauscht hervor. Weibeslist hat wieder einmal über die Instinkte

des Mannes triumphiert; Frauenhand schwang das Schwert gegen den von Wein und Weib Trunkenen. Und fest faßt die kleine weiche Hand den Haarschopf. Der Blutige wird nicht gezeigt; nicht einmal die weiße



Giac. Brogi, Florenz, phot.  
Guido Reni, Kleopatra.

Schürze zeigt einige Spritzer.

Nr. 270, Guido Reni's Kleopatra, ein wundersames Bild (1640). Das helle, blonde, zarte Fleisch hat einen correggiesken Liebreiz der Beleuchtung. Das

Schlänglein, das im Artischockenkorb verborgen war, wirkt freilich spielerisch;

aber vielleicht

ist der Kontrast von Ursache und Wirkung beabsichtigt. Der Ausdruck niobidenhaft. Das Seicento liebt den Aufblick, wie das Quattrocento gern die seitlich in den Augenwinkel gesetzte Pupille gibt. Wunderbar gehen die Töne des Inkarnats, des Hemdes, der Kissen, des Vorhangs zusammen. Das Thema: „Selbstmord

einer Königin“ wird mit leisem, aber eindringendem und vornehmem Pathos vorgetragen.

Ikonographisch seltsam ist das Votivbild (Nr. 336) von Filippino Lippi, das Walter Bombe kürzlich gedeutet hat.

Hier sitzt  
Gott Vater,  
welcher die  
Blitze nicht  
schleudert,  
sondern  
sammelt,  
unter dem  
Baum  
rechts. Zwei  
Jünglinge,  
stehend  
und liegend,  
sind von  
Schlangen  
umstrickt,  
bei dem er-  
steren ein  
kleines



Giac. Brogi, Florenz, phot.

Wiesel. Die Andrea del Sarto, Johannes der Täufer (Detail).  
Beischrift: *nulla deterior pestis quam familiaris inimicus*  
läßt an ein Drama feindlicher Brüder denken; das Wiesel  
weist auf die Keuschheit. Im Hintergrund Florenz mit  
seiner Kuppel und den Türmen.

Hier hängt nun auch (Nr. 272) der rührende kleine  
Johannes Andrea del Sartos, ein Bild, dessen ruinöser

Zustand — es ist vollständig übermalt — den Bilderfreund freilich sehr enttäuscht. Das Quattrocento hatte schon das Thema als Halbfigur gemalt (z. B. Bianchis reizvolles Profilbild im Louvre); hier ist aber das Arrangement viel reicher und raffinierter, die ganze Brust des jungen Knaben ist nackt und statt des pauvren Fellchens kommt ein kostbarer Pelz zum Vorschein. Vom Rohrkreuz sehen wir nur die Spitze.

Im Korridor, der zu den hinteren Räumen führt, hängt die schöne, noch nicht katalogisierte Miniaturensammlung des Kardinals Leopold de' Medici; außerdem sechs wichtige Bilder in der Mitte. Am bedeutendsten Mantegna's Kopf eines



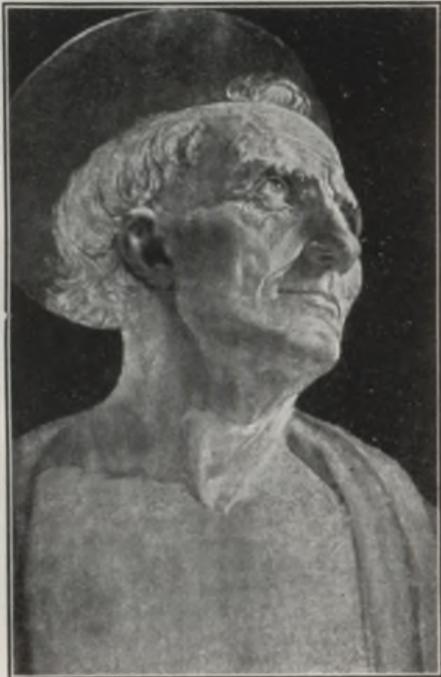
Giac. Brogi, Florenz, phot.

A. Mantegna, Männliches Porträt.

Gonzaga Nr. 375 (ein ähnliches Bild in Neapel) aus der Zeit der Fresken in der „Camera degli Sposi“ in Mantua. Das Jünglingsporträt Nr. 84 wird jetzt Raffael gegeben, und stammt dann jedenfalls aus der Frühzeit. Ein bezeichnetes Porträt von brutaler Gesundheit ist Nr. 376, Giovanni Bentivoglio von Lorenzo Costa. Nr. 370 heißt „Schule Leonardos“ mit Beziehung auf den Hieronymus Leonardos im Va-

tikan. Früher hieß dieser helle schöne ausdrucksreiche Greisenkopf Domenico Veneziano, dann Bartolommeo della Gatta. Das Porträt Nr. 372 ist ebenso strittig; von Castagno ging der Name auf Botticelli über. Roter Lucco mit effektvoller beretta calza-rea. Endlich Peruginos schöne Magdalena (Nr. 42), sehr goldig und stimmungsvoll, wenn auch als Porträt dürftig.

Ganz neu und sehr glücklich ist die Sala della Giustizia gehängt. Hier markieren vier bedeutende Porträts die Ecken. Um 1545 hat Tizian das Porträt seines Freundes Pietro Aretino (Nr. 54) gemalt; die groß-



Giac. Brogi, Florenz, phot.  
Florentinischer (?) Meister, Kopf  
des Hieronymus.

### Saal der Gerechtigkeit

zügigste Charakteristik eines ganz in seinem Wesen und seiner Erscheinung Begriffenen. Dieser von ganz Italien gefürchtete Satiriker (hier dreiundfünfzig Jahre alt) gehörte zu den intimsten Sodalen des Künstlers. Tizian hat den Genossen ebenso geistvoll wie zügellos und hämisch geschildert; das waren die Tugenden, auf die Aretino stolz war. Das andere Porträt von Tizian stellt Tommaso Mosti dar, einen fünfund-



Botticelli, Porträt eines jungen Mannes.



Giac. Brogi, Florenz, phot. S. del Piombo, Porträt eines römischen Edelmannes.

zwanzigjährigen schwarzen Jüngling mit den Handschuhen; es ist 1526 gemalt. Sebastiano del

Piombos Bild des Schwarzbartes im Pelz (Nr. 409) stammt aus der letzten Zeit des Künstlers (um 1540), als er die Venezianer Farbe längst verloren hatte und allen Nachdruck auf die römische Strenge der Erscheinung legte. Das vierte Porträt ist (Nr. 130) Jacopo Bassanos alte Frau im roten Sessel. Dazu kommen die zwei schönen Porträts Moronis (Nr. 121 und 128). Von den Bildern Tintoretos ist die Supraporta (Nr. 3) aus der Frühzeit, leuchtend in den Farben (Inhalt: Vulkans Vaterfreuden); die Madonna (Nr. 313) spät. Endlich zwei Bilder von Bonifazio de' Pitati († 1553), die Disputa des zwölfjährigen Jesus und die Auffindung

des Moses, letzteres eine Novelle reizvollster Art. Links wird gefischt, wo der Staudamm von Assuan im kleinen sichtbar wird; rechts die Ad-ventsmusik.

In der Sala della Flora ist Bronzinos heilige Familie (Nr. 39) das wichtigste

◦ Saal der Flora ◦

Bild; vgl. damit Nr. 413 von Vasari. Bei Bronzino ist der kleine schlafende Christ vorn auf den Hügel gebettet. Die Eltern saßen ruhig hinter dem Kind, Maria las. Da stürmt der kleine Hans heran und küßt selig den Spielgefährten; gerührt blicken die Eltern auf die beiden Gesichtchen. Welche Schönheit adelt Maria! Auf hohem Hals sitzt der edle Kopf wie das Kapitell auf der Säule; schöne lange Finger. Was in aller Welt treibt die Leute an, an solch einem Meisterwerk vorbeizulaufen, nur weil Bronzino erst 1572 gestorben ist? — Ferner von Bronzino ein prächtiges



Giac. Brogi, Florenz, phot.

Bonifazio de' Pitati, Die Auffindung des kleinen Moses.

Porträt des Ingenieurs Luca Martini (Nr. 434). Das Juditbild (Nr. 444) von Jac. Ligozzi gibt ebenso wie das der Artemisia Gentileschi (Nr. 398 in der Sala d'Apollo) den Augenblick, wo Judit zuschlägt, also den gleichen wie bei Donatello. Franciabigios



Giac. Brogi, Florenz, phot.

A. Bronzino, Heilige Familie.

Verleumdung des Apelles (Nr. 427) wird man mit Botticellis Bild in den Uffizien vergleichen.

Scarsellinos vornehme Wochenstube (Nr. 394) gibt einen trefflichen Einblick in die Florentiner Halle des Seicento. Für unseren nordischen Geschmack ist der Saal zu groß und zu publik.

— An Landschaften sind hervorzuheben die beiden römischen Veduten von Gaspar Dughet (Nr. 441 und 421) und der Wasserfall Ruisdaels (Nr. 429). — In der Sala de' Putti sind gute Stilleben von der Rachel Ruysch, Hondecoeter und v. Aelst ausgestellt; ferner zwei Landschaften (Nr. 449 und 452) des für die

Entwicklung der römischen Landschaft so wichtigen Paul Bril (1554—1626), des ersten Nordländers, der die südlichen Linien begriff.

Man versäume nicht, womöglich auch den übrigen Palast zu besichtigen, dessen großzügige Anlage selbst in Rom und Genua nicht so leicht wiederzufinden ist. Von den in dem appartamento ufficiale aufgehängten Bildern sind die wichtigsten: Pallas, einen Kentauren beim Schopfe fassend, von Botticelli, für Lorenzo magnifico gemalt, vielleicht eine Huldigung nach dem Pazzi-Tage. Eine Kopie von Leonardos großer Madonna in der Felsgrotte, von der der Louvre das Original, London eine alte Wiederholung besitzt, wird man sich an dieser Stelle, wo man den großen Namen so gern öfter fände, dankbar gefallen lassen.

Der Saal der Argenteria ist gelegentlich der Heirat Ferdinand II. mit Vittoria della Rovere mit sehr geistvollen Fresken Giovanni da S. Giovanni geschmückt worden. Am Plafond die Parzen, Venus mit den Grazien und Juno, die Hüterin der Brautnächte. Die Lünetten tragen den Gedanken vor, daß vor dem wilden Wüten des Chronos, der Satyre, der Faune und Mohammeds Dante, Sappho und Homer die Gastlichkeit Toskanas und Lorenzo magnificos anrufen, die ihnen freudig gewährt wird (Lünetten 1—3). Die folgenden Fresken sind von anderen geringeren Künstlern; sie stellen dar, wie der Magnifico Apoll und die Musen empfängt, Lorenzo als Hüter des Friedens und seine Apotheose.

Ruskin will uns bekanntlich beibringen, mit der

Renaissance sei es nichts, die Gotik sei das einzig Wahre. Andere haben dann die Florentiner Frührenaissance als das Hauptthema genannt, dessentwegen man an den Arno reise. Wölfflin rettete die Ehre des Cinquecento, dessen ideale Rechnung gerade der bewundernd empfinden wird, der sich lange in den Krämerbuden des Quattrocento herumgetrieben hat. Aber nun meldet sich auch das Seicento als eine Kunst nicht nur der großzügigen Komposition, sondern auch der malerischen Herrlichkeit. Wer sich solchen Fanfaren verschließt, dem fehlt der Maßstab für vieles in Venedig, Rom, Bologna, Neapel und Genua. Denn alle Kunst des Südens geht doch auf die Steigerung der Erscheinung und die Entfaltung alles Anschaubaren. An diesen heroischen Kühnheiten des Pinsels teilnehmen zu dürfen, bedingt nicht zum wenigsten die Erfrischung, die uns Nordländern jedesmal wieder eine Reise in das geliebte Land schenkt.



## ALPHABETISCHES VERZEICHNIS DER KÜNSTLER.

- Aelst, W. van 182  
 Albertinelli, Mariotto 43  
 Allori, Cristoforo 51. 122. 150.  
     152. 160. 173. 175  
 Amberger, Christ. 97  
 Amico di Sandro 173  
 Andrea di Giusto 11  
 Angelico s. Giovanni da Fiesole  
 Araldi, Alessandro 169  
 Bacchiacca 169  
 Baldovinetti, Alessio 14  
 Bandinelli, Baccio 51. 172  
 Barbari, Jacopo 172  
 Baroccio, Fed. 115. 118. 131. 160  
 Bartolommeo, Fra 17. 44. 52.  
     74. 131. 132. 137. 138. 143. 169  
 Bartolommeo della Gatta 179  
 Bassano, Franc. und Leandro 90  
 — Jacopo 90. 118. 183  
 Beccafumi, Domenico 115  
 Beccaruzzi 90  
 Bellini, Giovanni 77. 122  
 — Jacopo 78  
 Bellotto, Bernardo 91  
 Bernardo da Firenze 5  
 Bicci di Lorenzo 9  
 Biliverti 132  
 Bissolo, Pier Francesco 78  
 Bless, H. m. d. 99. 108  
 Boltraffio, Giov. Ant. 59  
 Bonifazio de' Pitati 180  
 Bordone, Paris 90. 147  
 Botticelli, Sandro 22—29. 166.  
     179. 183  
 Botticini, Francesco 166  
 Bourguignon 149  
 Breton, J. 123  
 Breughel, Jan 96  
 — d. Ä., P. 95  
 Bril, Paul 98. 183  
 Bronzino, Angelo 45. 51. 54. 72.  
     112. 113. 118. 128. 181. 182  
 Brunelleschi, Fil. 125  
 Bugiardini, Giuliano 115. 163  
 Buonsignori, Francesco 69. 128  
 Canaletto s. Bellotto  
 Caporali, Matteo 20  
 Caracci, Annibale 72. 118. 173  
 Caravaggio, Michelangelo da  
     111. 115  
 Caroto, Gianfrancesco 93  
 Carpaccio, Vittore 78  
 Carpi, Girolamo 157  
 Castagno, Andrea del 16  
 Champagne, Ph. de 100  
 Chavannes, Puvis de 123  
 Christofori, Petrus 106  
 Cima da Conegliano 78  
 Claude Lorrain 100  
 Cleve, J. v. 107. 173  
 Clouet, Franç. 118  
 Clovio, Giulio 118  
 Correggio, Antonio 57. 74. 131  
 Costa, Lorenzo 55. 169. 178  
 Cranach, L. 73. 122  
 Credi, Lorenzo di 16. 35. 40. 49.  
     50. 122. 167  
 Crespi, Gius. 59  
 Dolci, Carlo 114. 174  
 Dossi, Dosso 142  
 Dou, Gerard 94  
 Dughet, Gaspar 182  
 Dürer, Albr. 60. 95. 97. 119. 122.  
     160—163  
 Dyck, A. van 116. 118. 150. 151. 160  
 Elsheimer, Adam 98. 122  
 Eusebio di S. Giorgio 170  
 Fabre, François 100  
 Fabriano, Gentile da 19  
 Ferri, Ciro 59

- Filippino Lippi 42. 50. 122. 166  
 Filippo Lippi, Fra 39. 165. 177  
 Florentiner Meister um 1510 163  
 Floris, Franz 99  
 Fra Angelico s. Giovanni da Fiesole  
 Francesco di Giorgio 20  
 Francia, Francesco 69  
 Franciabigio 64. 127. 157. 163. 182  
 Froment, Nicolas 97  
 Gebhardt, E. v. 123  
 Genga, Girolamo 53. 170  
 Gentileschi, Artemisia 150. 182  
 Gerini, Niccolò di Piero 8  
 Gherardo delle Notti 114  
 Ghirlandaio, Domenico 40. 167  
 — Ridolfo 44. 127  
 Giambellino s. Bellini, Giov.  
 Giampedrini 170  
 Giordano, Luca 59  
 Giorgione 80. 129. 145  
 Giotto 3  
 Giotto 3  
 Giovanni da Fiesole 18. 21. 52.  
 — da S. Giovanni s. Manozzi  
 — da Milano 4  
 — da Ponte 8  
 — di Paolo 20  
 Goes, Hugo van der 12. 13.  
 101—105  
 Granacci, Francesco 54. 131  
 Grimoux, Al. 100  
 Guardi, Francesco 91  
 Guercino, Giov. Franc. Barbieri  
 114. 164  
 Heemskerck, Marten van 95  
 Herkomer, Hub. v. 123  
 Heyden, Jan van der 95  
 Holbein, d. J., Hans 96 118. 122  
 Hondecoeter, Melchior 182  
 Honthorst, Gerh. 110  
 Ingres, Jean Aug. Dom. 123  
 Isenbrant, Adr. 106  
 Jacopo da Empoli 44  
 Jordaens, Jak. 110. 122  
 Justus van Gent 97  
 Kauffmann, Angelika 117  
 Kroyer, Peter Severin 123  
 Kulmbach, Hans von 99  
 Labour, F. 123  
 Lampi, Giov. Batt. 118  
 Languillière, Nicolas de 100. 123  
 Lebrun, Charles 123  
 Ligozzi, Jac. 182  
 Linaiuoli, Berto 174  
 Liotard, Jean Etienne 123  
 Lorenzetti, Pietro 8  
 Lorenzo monaco 5. 9. 17  
 Lotto, Lorenzo 93. 145  
 Maineri, G. Fr. 55  
 Manozzi, Giov. 116. 160. 183  
 Mansueti, Giov. 78  
 Mantegna, Andrea 56. 78—80. 178  
 Marinari, Onorio 55  
 Martini, Simone 7  
 Masaccio, Tommaso 50  
 Massys, Quentin 97. 122  
 — Schule 99  
 Meister der Amsterdamer Virgo  
 inter Virgines 105  
 Meister des Todes Mariä 107  
 Melozzo da Forlì 48  
 Memling, Hans 107  
 Metsu, Gabriel 94  
 Michelangelo, Buonarroti, 35 bis  
 38. 47. 119. 121. 143. 149  
 Michelozzo 125  
 Mieris, Frans van 94  
 Millais, J. 123  
 Moor, A. 122  
 Moralès, Luigi 116  
 Morelli 123  
 Moretto, Aless. Bonvicino 91  
 Moroni, Giov. Battista 92. 180  
 Murillo, Bartolomé Estéban 157  
 Neroccio di Bartolommeo 20  
 Orchardson 123  
 Orley, Barend van 128

- Pagani, Gr. 55  
 Palma, Jacopo 90  
 Palmezzano, Mano 58  
 Parmeggianino 58. 114. 118. 122.  
 131. 132  
 Passini, Ludw. 123  
 Pencz, G. 122  
 Perugino, Pietro 40. 51. 69—72.  
 131. 139. 163. 179  
 Pesellino, Schule 11  
 Piero della Francesca 47. 50. 169  
 Piero di Cosimo 11. 44. 54  
 Pinturicchio 17)  
 Pollaiuolo, Antonio 29. 38. 52.  
 171  
 — Piero 29. 38. 51. 118  
 Pontormo, Jacopo da 45. 51. 53.  
 54. 142. 143. 170  
 Poppi 54  
 Pordenone, Giov. Ant. 116  
 Pourbus d. J., Fr. 116. 122  
 Poussin, Nic. 99  
 Raffael 64—66. 68. 115. 119. 121.  
 127. 133—137. 146. 150. 152.  
 154. 164. 178  
 Raffaelino del Garbo 16  
 Rembrandt 94. 122. 150. 152. 158  
 Reni, Guido 113. 114. 176  
 Reynolds, Joshua 123  
 Rigaud, Hyacinthe 100. 117. 123  
 Romano, Giulio 115. 122. 137. 154  
 Romney, George 123  
 Rosa, Salv. 149. 164. 174  
 Rosselli, Cosimo 11. 44  
 Rosso Fiorentino 53. 131. 143  
 Rubens, P. P. 98. 109. 110. 123.  
 131. 150. 154. 163  
 Ruisdael, J. 94. 182  
 Ruysch, Rachel 182  
 Sargent 123  
 Sarto, Andrea del 41. 51. 115.  
 119. 122. 131. 138. 148. 150. 152.  
 158. 177  
 Savoldo, Giov. Girolamo 92  
 Scarsellino 182  
 Schiavone, A. 141  
 Schwartz, Therese 123  
 Sebastiano del Piombo 66. 72.  
 81. 140. 180  
 Seghers, Hercules 94  
 Signorelli, Luca 35. 40. 170  
 Slingeland, Pieter 94  
 Sodoma, Giov. Ant. Barri 46.  
 122. 170  
 Sogliani, Giov. Ant. 14  
 Solimena, Fr. 59  
 Steen, Jan 94  
 Strozzi, Bernardo 114  
 Susterman, Jakob 111. 116. 128  
 Terborg, Gerard 94  
 Tiepolo, Giov. Batt. 91  
 Tinelli, Tiberio 160  
 Tintoretto, Jacopo Robusti, 86  
 bis 88. 122. 147. 152. 174. 180  
 Tizian 61—64. 82—86. 87. 119.  
 122. 128. 141. 142. 145. 150.  
 151. 154. 179. 180  
 Tura, Cosimo 55  
 Uccello, Paolo 32. 148  
 Vasari, Giorgio 45. 115. 174. 181  
 Vecchietta, Lorenzo 15  
 Velasquez 123. 150  
 Veneziano, Domenico 34. 179  
 Veronese, Paolo 88—90. 133. 147.  
 175  
 Verrocchio, Schule 11  
 Vigée-Lebrun 100. 123  
 Villegas 123  
 Vinci, Leonardo da 30. 34. 51.  
 119. 121. 148. 163. 183  
 Vivarini 78  
 Watteau, Antoine 100  
 Watts, George Fred. 123  
 Weyden, Rogier van der 108|9  
 Zappi, Lavinia Fontana de 59  
 Zorn, A. 123

Union Deutsche Verlagsgesellschaft in Stuttgart, Berlin, Leipzig

Ein vornehmes Prachtwerk

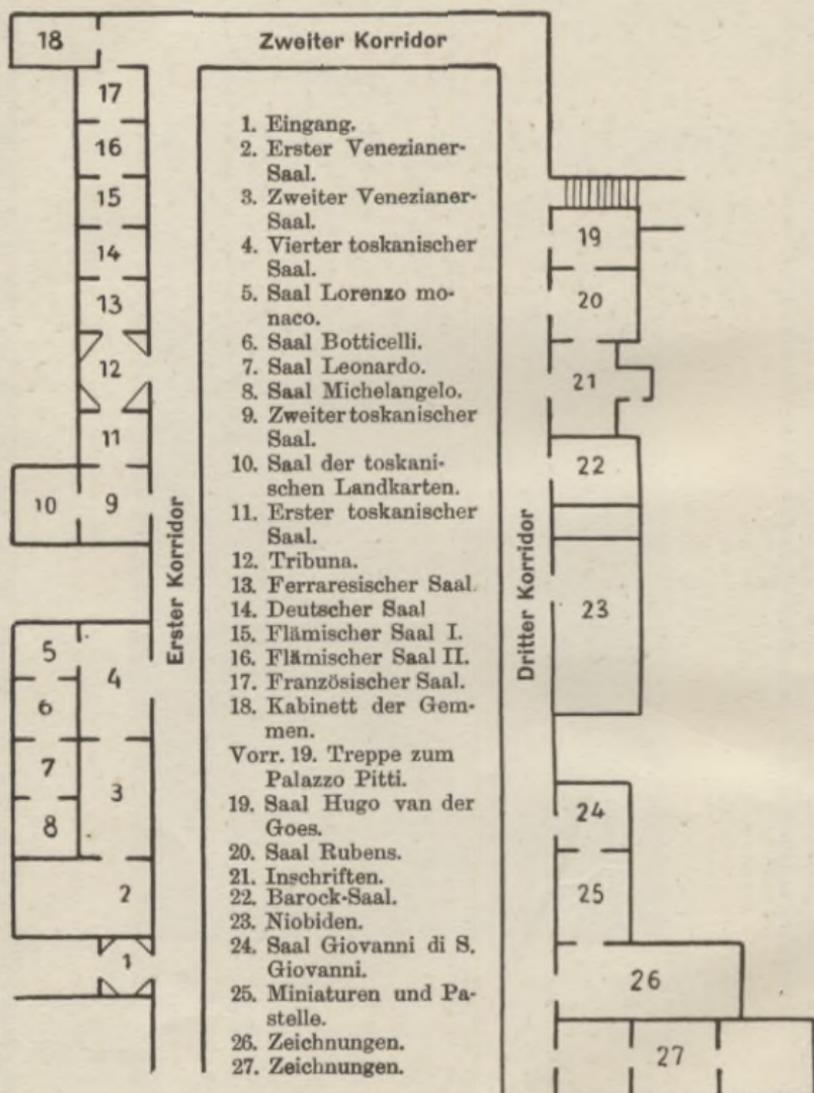
## Jakob Jordaens' Leben und Werke

Von MAX ROOSES, Direktor des Museums Plantin-Moretus in Antwerpen. 316 Seiten Grossquart. Mit 33 Tafeln in feinst. Heliogravüre oder in zweifarbigem Kunstdruck, sowie 149 Abbildungen im Text. In hochelegantem Lederband M. 55.—



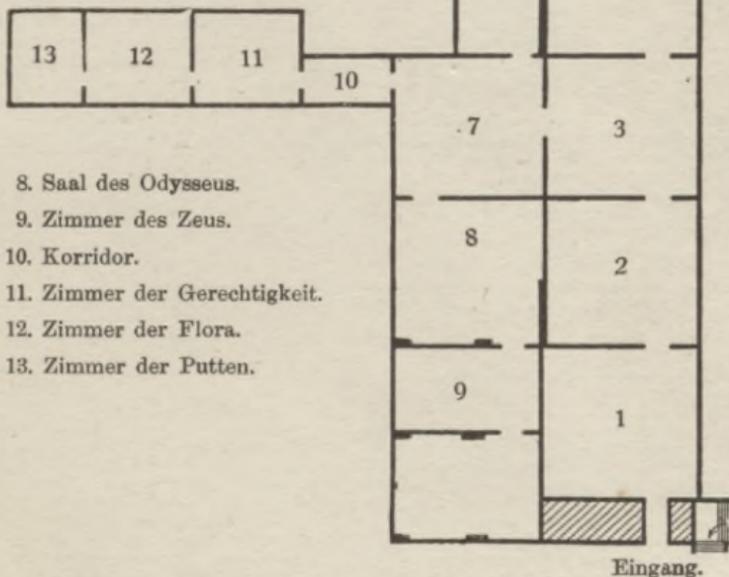
Jordaens, dem Maler des Volks und des Bürgertums, dem kraftvollen ausgezeichneten Verherrlicher des sinnlichen Genießens, ist dieses in seiner Art hervorragende Prachtwerk gewidmet. Es enthält neben einer vortrefflich geschriebenen Geschichte dieses Künstlers das Markanteste von dessen Kunstschöpfungen in vollendet schönen Reproduktionen. Ein Werk, welches im Bücherschatz unsrer Kunstfreunde nicht fehlen sollte. — Durch alle Buchhandlungen zu beziehen.





Grundriß der Uffizien.

1. Saal Saturns.
2. Saal der Ilias.
3. Saal des Jupiter.
4. Saal des Mars.
5. Saal Apollos.
6. Saal der Venus.
7. Saal des Prometheus.



8. Saal des Odysseus.
9. Zimmer des Zeus.
10. Korridor.
11. Zimmer der Gerechtigkeit.
12. Zimmer der Flora.
13. Zimmer der Putten.

Grundriß der Gemäldesammlung des Palazzo Pitti.

Biblioteka Politechniki Krakowskiej



100000296182