



## **Die Spät-Renaissance**

Kunstgeschichte der europäischen Länder von der Mitte des 16. bis zum  
Ende des 18. Jahrhunderts

**Ebe, Gustav**

**Berlin, 1886**

c) Malerei. Die dekorative Malerei des Cortona. -Die Affektmalerei. -Der  
Naturalismus. -Die perspektivische Raummalerei Pozzo's, in inniger  
Verbindung mit Architektur und Skulptur bis zum Vermischen ...

---

[urn:nbn:de:hbz:466:1-80028](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-80028)

Uebrigens sind diese mühevollen Meisselfertigkeiten im Barockstil, der viel mehr ein geistreiches Improvisiren liebt, doch selten.

In Rom setzen die späteren Nachtreter Bernini's die Arbeit an den Papstgräbern fort und haben den Meister noch weit in der plastischen und poetischen Rücksichtslosigkeit überboten. Allegorische Einfälle und naturalistisches Detail müssen die Meisterschaft beweisen. Ein Denkmal dieses nachberninischen Stils ist das Grabmal der Maria Sobieska im linken Querschiff von St. Peter, sonst prachtvoll und von sorgfältigster Ausführung. — Pietro Bracci führt das Prachtgrab Benedict's XIV. in St. Peter und dasjenige Benedict's XIII. in der Minerva aus. Von demselben, die Hauptfigur der 1762 unter Clemens XIII. erbauten Fontana die Trevi; ein Neptun auf einem von Meerpferden gezogenen Wagen. Die Nischenfiguren, der Ueberfluss und die Gesundheit, von Phil. Valle. Sämmtliche Figuren in Marmor.

Die bereits um die Mitte des 18. Jahrhunderts beginnende Besserung des Stils, die neue Auffassung der Antike, bringt zunächst den sogenannten Zopfstil hervor und gehört in den betreffenden Abschnitt.

### c) Malerei.

Die Bernini'sche Epoche in Architektur und Plastik findet ihre congeniale Vertretung in der Malerei durch Pietro Berettino da Cortona (1596—1669), den mittelbaren Schüler des Florentiners Lodovico Cardi, genannt Cigoli (1559—1613). Pietro's aufs Grosse und auf dekorative Gesamtwirkung gerichteter Sinn bedingt eine durchgehende Gleichgültigkeit gegen die genaue Formendarstellung und gegen den besonderen Ausdruck des Einzelcharakters in den Köpfen. Gegen die von den Caracci's erreichte Höhe ist bei ihm, nach dieser Seite hin, ein entschiedener Nachlass zu bemerken. Indess ist Pietro da Cortona ein sicherer Zeichner von entschiedener Begabung und ein ebenso gewandter Kolorist, ganz geeignet, um in grossen dekorativen Malereien eine einheitliche Wirkung hervorzubringen. In allen Fällen schmeichelt der Gesamteindruck seiner kolossalen Gewölbmalereien dem Auge, durch den vorherrschenden hellen Ton, die sonnige Luft und die bequeme Bewegung der Figuren. Von ihm sind die Deckengemälde der Chiesa nuova in Rom; dann als eins seiner Hauptwerke, die Malerei des kolossalen Gewölbes im Hauptsaaale des Pal. Barberini. Das über den ganzen Raum ausgebreitete Freskogemälde stellt den Triumphzug des Ruhmes dar, mit den Attributen der Familie Barberini. Auch die von Pietro angegebenen Stucko's sind hier von einer sehr schönen Ausführung. Allerdings gehört schon eine beträcht-

liche Kenntniss der barberinischen Hausgeschichte dazu, um das zu errathen, was der Maler in seinen Bildern gemeint hat. — Andere Hauptwerke von ihm sind eine Anzahl Plafonds im Pal. Pitti und Wandfresken in einem Saale daselbst; die letzteren etwas gründlicher durchgeführt als seine Deckenmalereien, aber deswegen nicht erfreulicher. Auch in diesen Bildern im Pal. Pitti wird der Stoff, Mythologie und Allegorie, mit Anspielungen auf die medicische Hausgeschichte im Grossen verwerthet und bleibt meist unverständlich. — Weiter sind noch von Pietro da Cortona herrührend, die Malereien eines Saals im Pal. Pamfili auf Piazza Navona zu Rom und eine Anzahl in den Gallerien zerstreuter Staffeleibilder. An seinem «Bund zwischen Jacob und Laban», im Louvre, merkt man noch nicht die beginnende Epoche des Verfalls, es ist ein Meisterwerk. Sein Bild «Rahel und Lea mit ihren Kindern», ebenfalls im Louvre, ist fein und elegant im Stil, von warmer und heller Farbe und mit schönen Köpfen. Die «Geburt der Jungfrau» ist voll Frische, Grazie und Jugend und auch die «heilige Martina, sich weigernd den falschen Göttern zu opfern», ist ein bewunderungswürdiges Bild. Beide sind im Louvre wie die vorigen.

Besonders in der für diese Stilepoche so äusserst wichtigen Gewölbmalerei findet die cortonensische Manier eine bedeutende Nachfolge; aber der Zeit nach sind die Ausläufer der Schulen der Caracci, der Florentiner und Neapolitaner früher zu betrachten und ebenfalls sind die Folgen des niederländischen Einflusses auf die italienische Malerei vorher zu erörtern.

Sassoferrato, eigentlich Giov. Battista Salvi (1605—1685), hängt erst mittelbar, vermuthlich durch Domenichino, mit der Schule der Caracci zusammen; aber er geht seinen eigenen, im Einzelnen durchaus selbstständigen Weg, im Ganzen mehr nach dem Vorbilde Rafael's. In seiner schönen Madonna del rosario in S. Sabina in Rom, Kapelle rechts vom Chor, befolgt er mit Absicht die alte strenge Anordnung. Auch bei einer Anbetung der Hirten, im Museum von Neapel, vermeidet er das übliche Pathos und giebt das Gemüthliche. Ebenso naiv, wenn auch etwas sentimental, ist er in Scenen aus dem Jugendleben Christi. Eine heilige Familie im Pal. Doria zu Rom und Joseph's Tischlerwerkstatt, in der Christus die Sphäre zusammenkehrt, im Museum von Neapel. — Auch seine Madonnen sind von echt mütterlichem Ausdruck, wenn auch ohne Grossartigkeit. Dieser Art sind: die schon erwähnte Madonna del rosario, andere im Pal. Borghese zu Rom, in der Brera zu Mailand und im Pal. Manfrin zu Venedig. In den Uffizien und im Pal. Doria zu Rom, befinden sich Einzelfiguren der Madonna von ihm, meist demüthig abwärts schauend, ohne die Verhimmelung des Carlo Dolci.

Dieser ebengenannte Carlo Dolci (1616—1686), ein Ausläufer der florentinischen Schule, holt in hunderten von Darstellungen ein, was die Schule

bis dahin an Affektmalerei versäumt hatte. In den Marterbildern verwendet er das Grässliche, mitunter auch das Abgeschmackte. In seiner heiligen Apollonia im Pal. Corsini zu Rom zeigt die Heilige nur die Zunge mit einem der ausgerissenen Zähne. In den Bildern des vorherrschenden Seelenausdrucks ist Dolci besonders stark vertreten. Sein dornengekrönter Christus, das *Ecce homo*, im Pal. Corsini in Rom, sein reuiger Petrus, als Ekstasenbild gemalt, im Pal. Pitti; andere Propheten- und Heiligenbilder von ihm im Pal. Pitti, in den Uffizien und besonders im Pal. Corsini zu Florenz. — Dolci ist süßlich, malt eine konventionelle Andacht mit Kopfhängen und Augenverdrehen, dabei eine gewisse Uebereleganz in der Haltung der Hände. Sein Kolorit zeigt schwarze Schatten und geleckte Lichtpartien; aber seine Ausführung ist fleissig, und sein bedeutender, angeborener Schönheitssinn bleibt immer erkennbar.

Die Schule von Neapel, die geistige Nachfolge Caravaggio's in jedem Sinne, ausser im Kolorit, vertritt der Valencianer José Ribera, genannt *lo Spagnoletto*, geboren 1593, verschwunden seit 1656. In seinem wilden Genie ist etwas vom Banditen, vom Inquisitor und vom Gewaltmenschen; er stattet die Martyrien mit dem ganzen Apparat des Henkers und erschreckender Naturwahrheit aus. Wie aber Anderes von ihm beweist, etwa seine «Anbetung der Hirten» im Louvre, und auf diesem Bilde besonders der anmuthige Kopf der Jungfrau, war ihm die reine Schönheit keineswegs unerreichbar. Das Jesuskind liegt hier in einer Holzkrippe, umgeben von drei Schäfern und einer Frau, welche ein Lamm darbringen; im Hintergrunde verkündigt ein Engel den Hirten die Geburt Christi. — In Ribera's Kolorit sind noch Studien nach Correggio und den Venetianern sichtbar, trotzdem wird er oft hart, glasig und grell. So, in seinem Bacchus, vom Jahre 1626, im Museum von Neapel. Eine Figur des heiligen Hieronymus in der Tribuna der Uffizien ist venetianisch im Kolorit. Ein sehr spätes, aber mit Liebe gemaltes Bild, sein heiliger Sebastian im Museum von Neapel, ist deshalb merkwürdig.

Spagnoletto's Hauptbild, die «Kreuzabnahme», im Tesoro von S. Martino zu Neapel, ist in den Linien unangenehm; aber die Farbe ist vortrefflich und der Schmerz in einer wahrhaft ergreifenden, wenn auch zu naturalistischen Art dargestellt. Wieder im Sinne eines gemeinen Naturalismus ist das kolossale Bild von ihm, «die Kommunion der Apostel», im Chore von S. Martino zu Neapel, gemalt. In seinen ekstatischen Andachtsbildern lässt er als herberer Naturalist das Visionäre ganz weg, wie in seinem S. Stanislaus Kostka im Pal. Borghese, der das Christkind auf den Armen hält. — Propheten und Heiligenbilder von ihm in den Gallerien von Parma und Neapel.

Corenzio war ein anderes Mitglied der Schule; dann Giov. Batt. Caracciolo,

welcher sich mehr dem Stile der Caracci anschloss. Von Letzterem im Chor von S. Martino in Neapel, eines der Kolossalbilder, «die Fusswaschung»; dasselbe behandelt den kirchlichen Stoff wie eine Genrescene.

Massimo Stanzioni (1585—1656), der grössere Schüler des Caraccioli, nahm auch von Caravaggio vieles herüber. Im Kolorit ist er reicher und milder als Spagnoletto. Im Chor von S. Martino von Neapel, ein drittes der Kolossalbilder von ihm, ein figurenreiches Abendmahl, im Sinne des gemeinen Naturalismus behandelt. Dagegen ist seine Pietà über dem Portal von S. Martino noch ganz herrlich und den seelenvollsten Bildern zuzuzählen, hier übertrifft Stanzioni in der edlen Haltung und Verkürzung des Leichnams Christi alle Neapolitaner, besonders den Spagnoletto. — Von den italienischen Karthäuserbildern, welche die weltvergessene, tiefe und stille Seelenandacht darstellen, giebt Stanzioni eines der schönsten Beispiele, zu S. Martino in Neapel, Cap. di S. Brunone, mit der Geschichte und Apotheose des Heiligen. Seine Fürbitte des S. Emidio in Trinità de' Pellegrini ist ebenfalls noch eine Darstellung der schönen und gemässigten Andacht. — In den Glorienbildern mit Untenansicht verfährt Stanzioni unter den Neapolitanern am gewissenhaftesten. An der Flachkuppel der Kapelle des heiligen Bruno zu S. Martino in Neapel ist, trotz der gründlichen Untenansicht, das anbetende Aufwärtsschweben des Heiligen, die Wolken von Putten und das Konzert der grösseren Engel, ungemein schön und geistvoll gegeben.

An der Flachkuppel der zweiten Kapelle, rechts in S. Martino, hat Stanzioni ganz im Sinne seiner Schule einen Stoff behandelt, dem er nicht gewachsen war: «Christus in der Vorhölle».

Domenico Finoglia, der bedeutendste Schüler des Stanzioni, hat ein noch stilles und würdiges Andachtsbild gemalt, S. Bruno, der die Ordensregel empfängt, im Museum zu Neapel.

Mittelbare neapolitanische Nachfolger des Caravaggio sind: Mattia Preti, genannt il Cavalier Calabrese (1613—1699), dann Andrea Vaccaro u. a. — Das Kolorit des Calabrese hat nur den Werth einer äusserlichen Farbenbravour. Er gehörte zu den neapolitanischen Virtuosen der Schnellmalerei, die überall umherreisten; so hat er auch Chor und Kuppel des Carmine zu Modena mit seinen Improvisationen bedeckt. — In den Marterscenen leistet der Calabrese das Mögliche an Naturalismus; betreffendes im Museum von Neapel. — Im Querschiff von S. Pietro a Majalla zu Neapel hat er in flachen Deckenbildern die Geschichte Papst Cölestins V. und der heiligen Katharina gemalt, mit Geist und Mässigung. In dem Bilde der, von fackeltragenden, blumenstreuenden, singenden Engeln auf Wolken, nach dem Sinai gebrachten Leiche der Heiligen ebenda, erhebt sich sein Naturalismus zur Würde. In

seinen alttestamentarischen Historien, wie in der «Rückkehr des verlorenen Sohns» im Museum von Neapel, verlässt der Calabrese gänzlich die biblische Weise; er schildert den Vorgang nach dem Leben, als einen täglich vorkommenden und verzeihlichen. — Im Genrebild war il Calabrese vielleicht von den Niederländern inspirirt, seine «Musik bei Tische» im Pal. Borghese ist gut niederländisch, ebenso sein «Concert» in ganzen Figuren im Pal. Doria zu Rom.

Andrea Vaccaro entwickelt in den Andachtsbildern im Museum von Neapel eine würdige Haltung, auch in seinem «Kindermord zu Bethlehem» ebenda, weiss er sich zu mässigen. Sein bestes Bild ist «die Kreuzigung» in Trinita de' Pellegrini zu Neapel.

Die Schüler Spagnoletto's, der Schlachtenmaler Aniello Falcone und der in allen Gattungen schaffende Salvator Rosa (1615—1673), setzen die neapolitanische Schule unter dem starken Einflusse der Niederländer fort. Salvator Rosa ist ein Romantiker, vor dem Wiedererscheinen der schulmässigen Romantik, etwa wie Rembrandt. Er hat zuerst die Knalleffekte in die Kunst eingeführt: Unerwartete Schatten und Lichtwirkungen, in der Landschaft gefährdende Klippen und wilde drohenden Wolkenbildungen. Oft hat Salvator Rosa noch eine vortreffliche Farbengebung; er malt das wärmste Licht und das klarste Helldunkel, wie in seiner «Verschwörung des Catilina» im Pal. Pitti, meist aber ist er fahl und dumpf im Kolorit. In der Auffassung und Wiedergabe der heiligen Geschichten gehört Rosa zu den krassesten Naturalisten. In seinem Bilde «Christus unter den Schriftelehrten» im Museum von Neapel malt er um den göttlichen Knaben herum das brutalste Volk. Sein erwähntes Genrebild, «die Verschwörung des Catilina», giebt eine ausgesuchte Gesellschaft böseartig gemeinen, aber vornehm kostümirten Gesindels. Sonst sind seine halben und ganzen Profanfiguren nur renommistisch gemalte Dekorationsstücke, wie die im Pal. Pitti, befindlichen: der «Poeta» und der «Guerriero». — Seine «Hexe von Endor» im Louvre, ein vampyrartiges Wesen, erleuchtet vom Feuer eines Dreifusses, mit dem gespensterhaft aus dem Dunkel auftauchenden Schatten des herbeigerufenen Samuel, mit Saul und seinen erschreckten Begleitern, ist von grauenhafter Wirkung.

Auch auf eine damals aufkommende Gattung der italienischen Malerei, die Schlachtenmalerei, sind die Niederländer nicht ohne Einfluss. Michelangelo Cerquozzi und Salvator Rosa haben hierin den Ton angegeben und malen das Schlachtgewühl mit dem Hauptnachdruck auf grosse Anordnung nach Farben und Lichtmassen. Salvator Rosa hat sich hier in kenntlicher Weise von der Amazonenschlacht des Rubens beeinflussen lassen. Im Louvre, ein Schlachtbild von Salv. Rosa, ohne historischen Anhalt, die Schlacht an

sich, aber von einer fremdartigen und packenden Energie. Neben einem marmornen Säulenportikus fallen sich die Kavaliers mit unglaublich hitzigem Ungestüm an. Sie hauen, stechen und schlagen aufeinander los, mit einem ganzen Arsenal antiker und barbarischer Waffen. Im Hintergrunde wendet sich ein Theil der Reiter zur plötzlichen Flucht, über dem Ganzen schwebt ein düster drohender Himmel. — Eine grössere und eine kleinere Schlacht von S. Rosa im Pal. Pitti, einiges im Pal. Corsini zu Florenz.

In der nach dem Vorbilde der Niederländer in Italien gepflegten Landschaftsmalerei ist Salvator Rosa mehr als in einer anderen Gattung selbstschöpferisch; er verdankt hierin anderen nur die Anregung und höhere technische Ausbildung. Er malt abendliche, oft zornig beleuchtete Felsgegenden und schroffe Meeresbuchten, unheimlich staffirt, wie in einem seiner Bilder im Pal. Colonna zu Rom. Dann erhebt er sich zu einer ruhig erhabenen, durch bedeutende Formen und Ströme von Licht überwältigenden Art, wie in dem Bilde «la selva de' filosofi» und den Geschichten des Diogenes, im Pal. Pitti, der Predigt Johannis und der Taufe Christi im Pal. Guadagni zu Florenz. Anderes von ihm, in den Palästen Corsini und Capponi, sowie in den Uffizien. Dazwischen, oder später, malt er auch frechere Bravourstücke, wie «la pace» im Pal. Pitti und kalte, sorgfältige, überfüllte Marinen, ebenda. Eine besonders phantastische Landschaft in der Brera zu Mailand, mit der gespenstischen Leiche des heiligen Paulus Eremita. Eine andere Landschaft von ihm im Louvre, höchst poetisch in dieser Art; stürmischer Himmel, schwarzer Wasserstrudel, halbentwurzelte Bäume, zerrissene Felspartien und unheimliche Staffage, aber im Ganzen etwas opernhafte. Ein mythologisches Bild Salvator Rosa's, «Glaucus und Scylla» nach Ovids Metamorphosen, giebt Figur 171 wieder.

Von Aniello Falcone und Mico Spadaro, den neapolitanischen Nachahmern des Salv. Rosa, eine Anzahl Schlacht- und Aufruhrscenen im Museum von Neapel. — Von Salvator's Schüler in der Landschaftsmalerei, Bart. Torregiani, befinden sich Bilder im Pal. Doria zu Rom.

Ein Nachfolger Spagnoletto's ist auch der bedeutendste sicilianische Maler Pietro Novelli, genannt Morrealese (um 1660). Von ihm, «Donna und Page», im Pal. Colonna zu Rom.

In Rom kreuzen sich nun alle Schattirungen der Schulen und ausserdem kommen hier in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts verschiedene Nebengattungen der Malerei zur Entwicklung. Die Genre- und Schlachtenmalerei wird bedeutend repräsentirt durch Michelangelo Cerquozzi (1602—1660), den Schüler des Arpino, und etwas später durch den Niederländer Pieter van Laar, genannt Bamboccio. Die besten Arbeiten Cerquozzi's befinden

sich im Auslande. Er ist, wie schon erwähnt, mit Salvator Rosa der Begründer der italienischen Schlachtenmalerei.

Jaques Courtois, genannt Bourguignon (1621—1671), Jesuit, war



Fig. 171. Salvator Rosa. Glaucus und Scylla.

der Schüler des Cerquozzi, richtete sich aber gleichzeitig nach Salv. Rosa, obgleich sein Kolorit meist reicher ist, als das des Letzteren. Er malt ebenfalls Schlachten, von denen zwei im Pal. Borghese, eine grosse im Pal. Pitti, zwei grosse, wahrscheinlich historische Schlachtenbilder, und zwei kleinere in den Uffizien, zwei im Pal. Capponi zu Florenz, und mehrere im Pal. Corsini zu Florenz.

Diese Gattung schloß aber bald wieder ein, weil es an historischem Inhalt fehlte, und sich die, wenn auch prächtigen Episoden immer wiederholten, neben einem gedankenlosen Flickwerk. Das unkrieglerische Italien überließ die Nachfolge den Holländern, van der Meulen und anderen, und den Deutschen, bei welchen Rugendas sie neu und eigenthümlich belebte.

Als Pfleger einer besonderen Spezialität, der Blumenmalerei, trat in Rom Mario de' Fiori auf († 1673), ebenfalls in Nachahmung der Niederländer. Eine nur dekorativ gemeinte Blumenmalerei von ihm, im Spiegelkabinet des Pal. Borghese.

Rom ist in dieser Zeit auch der Hauptsitz der von Pietro da Cortona abgeleiteten, nur auf dekorative Zwecke ausgehenden Schnellmalerei; hierher gehören Gianfranc. Romanelli († 1662), Cirro Ferri († 1689), Filippo Lauri († 1694) u. a. m.

Die genuesischen Maler dieser Epoche folgen auch jetzt, wie früher schon, den anderen Schulen nach. Domenico Fiasella, genannt Sarzana († 1669), gleicht mehr dem Guercino. — Bernardo Strozzi, genannt il capucino genovese (1581—1644), ist hochberühmt unter den Nachfolgern des Caravaggio. — Benedetto Castiglione (1616—1670) ist ein gewissenloser Cortonist und kultivirt daneben als Nachahmer der Niederländer das Thierstück, ohne recht deutliche Absicht. Derartige, zum Theil lebensgrosse Dekorationsbilder von ihm, im Pal. Colonna zu Rom und in den Uffizien. — Vom Capucino ist eine Scene nach der Auferstehung mit dem heiligen Thomas, im Pal. Brignola in Genua, mit roher Verdeutlichung behandelt. Seine Susanna, im Pal. Spinola ebenda, gehört zu den profanirten Figuren aus dem alttestamentarischen Kreise; das Biblische ist hier nur Vorwand. Auch im Genrebild greift der Capucino zu den gewöhnlichsten Stoffen mit Vorliebe; er malt etwa eine Köchin mit Geflügel, wie im Pal. Brignola zu Genua.

Als eine der hochcharakteristischsten Aeusserungen der Malerei dieser Zeit muss aber die, hauptsächlich in Rom, entwickelte Gewölbmalerei angesehen werden, welche im Verfolg der durch die Leistungen Correggio's üblich gewordene Glorienmalerei nun die ganze Fläche der Gewölbe einnimmt, in der Regel ohne weitere Theilung. Diese Art fand bereits in Pietro da Cortona einen fruchtbaren Vertreter; aber erst Pater Andrea Pozzo, geboren 1642 zu Trient, gestorben 1709, erfand für die Gestalten dieser Malerei einen neuen Raum als Einfassung und bequemen Aufenthaltsort, welcher gleichsam eine Fortsetzung der Architektur der Kirche bildete. In der Regel gab er eine möglichst prächtige Hofhalle wieder, über welcher man den Himmel und die schwebenden Glorien sieht. Um dies täuschend darstellen zu können, war

eine grosse Meisterschaft in der Perspektive nöthig, die Pozzo auch in erstaunlichem Masse besass. Pozzo ist in allen Stücken der berühmteste dieser Künstler; er brachte zuerst seine Glorien und Apotheosen, in mitten von grossen perspektivischen Kompositionen, verbunden mit Skulpturen, Stuckos, Vergoldungen, Bronzen, kostbaren und farbigen Marmorarbeiten, in ein zusammenhängendes Dekorationssystem. In diesem engeren dekorativen Sinne darf man Pozzo's System wohl mit Recht als Inbegriff des «Jesuitenstils» be-



Fig. 172. Pozzo. Kuppelmalerei der Altarnische in San Ignazio zu Rom.

zeichnen, weil dasselbe charakteristisch für die Kirchen der Gesellschaft Jesu ist und zuweilen einen beträchtlichen Theil des Schmucks dieser Gebäude bildet.

Pozzo füllte Kirchengewölbe aller Art mit Glorien, Paradiesen, Assunten und Visionen; und ausser diesen schwebenden, stets in Untersicht gegebenen Gruppen und Gestalten, setzt sich bei ihm am unteren Rande, auf Balustraden und Absätzen, ein Volk von anderen Gestalten an, deren irdisches Lokal die prächtigen, perspektivisch gemalten Hallen sind. Der Ausdruck der Innerlichkeit, die Erhabenheit der kirchlichen Stimmung, muss unter diesem vielseitigen Reichthum leiden und nach dieser Seite bleibt das Vorbild Correggio's entschieden unerreicht. — Die Deckengemälde der Kirche del Gesù in Rom

sowie die des Schiffs und des Chors der Kirche S. Ignazio daselbst, werden zu seinen Hauptleistungen gezählt; besonders die letztgenannten sind unübertroffen geblieben (Fig. 172.) Er selbst bleibt in seinen Gewölbmalereien in S. Bartolommeo zu Modena dagegen zurück. Andere Male begnügt sich Pozzo mit der blossen perspektivisch gemalten Architektur, wie in der Scheinkuppel der

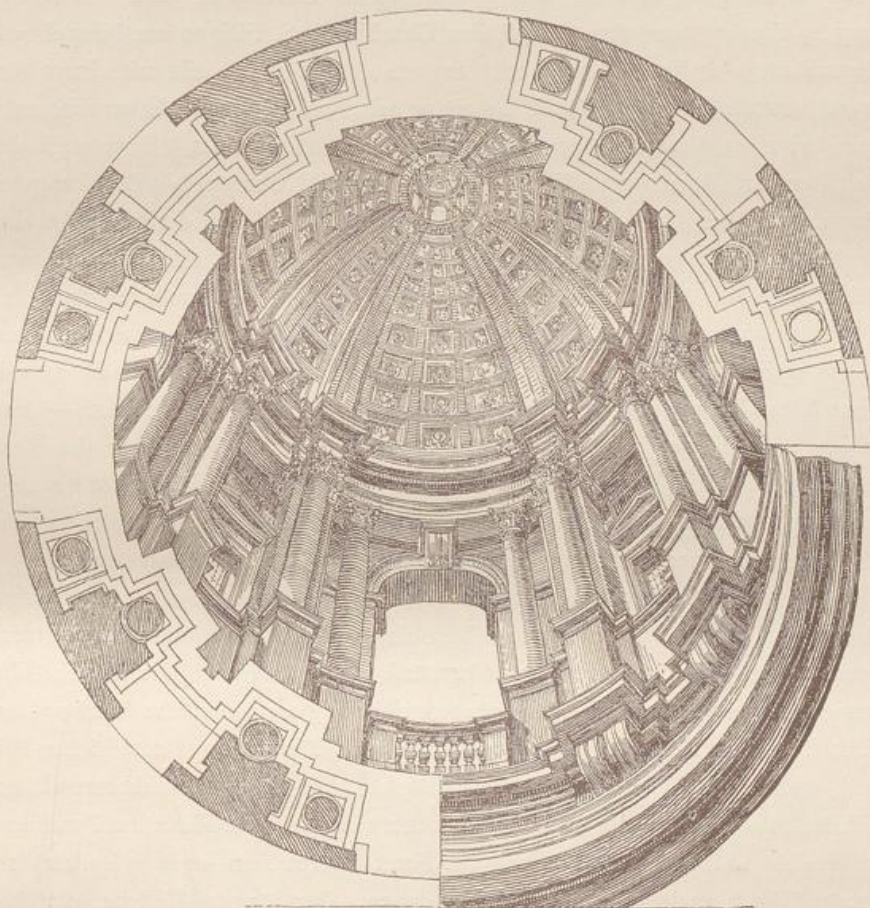


Fig. 173. Pozzo. Gemalte Kuppel im Collégio romano zu Rom.

Badia zu Arezzo im Saal der Pinakothek zu Bologna und in der Kuppel des Collegio romano zu Rom (Fig. 173). — Gleichzeitig mit Pozzo lieferten Haffner und Colonna in Italien die gemalten Architekturen der Deckenbilder.

Noch ein neapolitanischer Nachahmer der Manier des Pietro da Cortona ist Luca Giordano (1632—1705), mittelbarer Schüler des Caravaggio, und einer der grössten Schnellmaler. Im Tesoro, zu S. Martino in Neapel, hat er die Geschichten der Judith und der ehernen Schlange binnen achtundvierzig

Stunden an das Gewölbe gemalt. Sein heiliger Franz Xaver, der die Wilden tauft, im Museum zu Neapel, ist in drei Tagen vollendet. Immerhin ist sein von Paolo Veronese ausgehendes Kolorit noch von wahrer Frische und mitunter beneidenswerth. Er verleiht seinen, ohne sicheren Kontur, ohne Auswahl in Formen und Motiven, mit einer gewissen Liederlichkeit gemalten Figuren, doch einen grossen Reiz und anscheinende Lebenswahrheit. Giordano's grosses Fresko über dem Portal der Gerolimini, S. Filippo zu Neapel, «die Vertreibung der Käufer und Verkäufer aus dem Tempel», ist mit einem Aufwand von südlicher Handgreiflichkeit gemalt; wie denn ein derber Naturalismus bei allen diesen Späteren erkennbar ist. — Aber Luca bringt auch dem Zeitalter der Glorien und Visionen, deren Vorbild Correggio's Domkuppel in Parma war, den Untenansichten, Wolkenräumen und den darin wie in einer wirklichen Welt verkehrenden Engelschaaren, seinen Zoll. In seiner Madonna del rosario, im Museum von Neapel, stellt er die Madonna schwebend auf Wolken, unter einem von Engeln getragenen Baldachin vor, während vorn S. Dominicus, S. Chiara und andere Andächtige ihrer harren. Es ist eine himmlische Prozession, ins volksthümlich Neapolitanische übertragen. — Auch in der Ausweitung der Allegorie ist Luca ein echter Nachfolger des Pietro da Cortona. Sein Plafond in der Gallerie des Pal. Riccardi in Florenz zeigt, wie Cardinal Leopold, Prinz Cosimo und andere, als Lichtgottheiten aus den Wolken daher geritten kommen; ringsum ist der ganze Olymp vertheilt.

Es herrschte damals eine unglaubliche Lust an grossen gemalten Räumen, das Verlangen nach solchen war allgemein, und die Maler konnten sich nicht genug thun, um die kolossalsten Vorwürfe zu bewältigen. Die Absicht blieb immer auf eine bis aufs Aeusserste getriebene perspektivische Wirkung gerichtet. Die grösste Schwierigkeit blieb die Darstellung des Lichts. Es galt, neben den Fenstern, mit der Helligkeit des Bildes auszukommen, und mindestens den Grad des Tageslichts, wenn nicht gar den Glanz des Paradieses, zu erreichen. Man musste deshalb die Fenster verstecken und die Beleuchtung nur auf das bemalte Gewölbe wirken lassen. Der jüngere Bibiena, der Baumeister von S. Antonio in Parma um 1714, half sich dadurch, dass er im Langhause zwei Gewölbe über einander baute und dem oberen starkes Seitenlicht gab. Im unteren Gewölbe liess er eine Menge Oeffnungen, durch welche man die im Himmel schwebenden Personen hell beleuchtet erblickte.

Die späteren Venetianer, wenn sich auch einzelne Talente an dem Vorbilde Paolo Veronese's stärken, gehen ebenfalls zur Weise Pietro da Cortona's und Pozzo's über. Von Fumiani († 1716) ist die ungeheure Deckenmalerei in S. Pantaleone merkwürdig, welche nicht mehr aus vielen eingerahmten Bildern, sondern aus einer grossen Komposition, mit perspektivischer Anord-

nung in Pozzo's Art besteht; übrigens doch nicht al fresco, sondern auf aufgenagelten Tuchflächen gemalt ist: die Thaten und die Glorie S. Pantaleons enthaltend. — Pietro Libri hängt in den Formen schon sehr von Pietro da Cortona ab. Sein Schüler war Carlo Lotti, eigentlich Loth aus München († 1698). Von den Geschichten der heiligen Anverwandten werden jetzt vorzugsweise nur die pathetischen, besonders die Sterbebetten behandelt; so der Tod des heiligen Joseph von Lotti in der Kapelle Feroni der Anunziata zu Florenz. — In der venetianischen Deckenmalerei werden die, bis dahin noch üblichen, mit einem System von Einzelgemälden überzogenen Flachdecken, welche besonders als Oelgemälde dunkel und schwer erscheinen, ganz von der fröhlichen Klarheit des Fresko verdrängt. Als endlich Giov. Batt. Tiepolo († 1770) in Venedig die Glorienmalerei in Fresko einführte, ging er noch über alles Bekannte hinaus. Tiepolo ist ein Nachfolger Paolo Veronese's, allerdings meist Schnellmaler, mitunter aber noch ansprechend. Im Kolorit hat er einen hellen Silberton. In seinen hellfarbigen Bildern treibt er die Untenansicht vielleicht am weitesten; so dass Fusssohlen und Nasenlöcher zu charakteristischen Theilen seiner Gestalten werden. Eine Assunta an der Decke von S. M. della pietà, an der Riva in Venedig; die Glorie des heiligen Dominicus in S. S. Giov. e Paolo, letzte Kapelle rechts. Tiepolo hat in Deutschland mehr gemalt als in Italien; aber in allen seinen Malereien folgt er den Spuren Pozzo's. —

Die erstaunlichsten Excesse beginnen überhaupt erst mit dem 18. Jahrhundert. In der Absicht das Raumverhältniss der Schwebegruppen recht deutlich zu versinnlichen, liess man Arme, Beine und Gewänder einzelner Figuren über den gegebenen Rahmen hervorragen und stellte dieselben meist durch ausgeschnittene Blechstücke her. Mitunter sind sogar einzelne Engelchen und allegorische Personen ganz aus dem Rahmen herausgeschwebt, wie es in S. Ambrogio in Genua vorkommt.

Die letzte römische Malerschule gründete, um die Mitte des 17. Jahrhunderts, Andrea Sacchi (1600—1661). Er hat ein kräftigeres und gründlicheres Kolorit, als Pietro da Cortona; und wenn auch in seinen Bildern das Pathos vorherrscht und mit Vorliebe die Sterbebetten behandelt werden, wie in seinem «Tod der heiligen Anna» in S. Carlo ai catinari zu Rom, linker Altar; so hat er doch noch ruhige, feierliche Andachtsbilder gemalt, wie sein S. Romuald mit den Mönchen, in der Gallerie des Vatikans. Eine Messe des heiligen Gregor, ebenfalls von ihm, in der vatikanischen Gallerie.

Carlo Maratta (1625—1713), der bedeutendste Schüler des Sacchi, ist noch ein grosser Zeichner, gewissenhaft in den Formen, aber ohne individuelle Begeisterung, wenn auch geistreich und geschickt. Einzelne Apostelfiguren von ihm, in den oberen Zimmern des Pal. Barberini zu Rom,

eine Assunta mit den vier Kirchenlehrern in S. M. del popolo zweite Kapelle rechts. Im Kolorit ist Maratta matt, und mitunter, wie in der «Pittura» im Pal. Corsini, oder in seiner «Madonna mit dem schlafenden Kinde» im Pal. Doria, giebt er den Guido Reni wieder. Auch in den damals üblichen Martyrien hat Maratta etwas geleistet; seine Marter des heiligen Blasius in S. M. di Carignano zu Genua, erster Altar rechts, hält sich an die ausschweifendsten Vorbilder des Domenichino. Maratta's Madonnen folgen der ceremoniellen Auffassung der Zeit, wie in dem Ovalbilde im Pal. Corsini zu Rom. Hier hat die Madonna etwas zu schelten, so dass die musizierenden Engel sich nur ganz schüchtern, in Erwartung ihrer Befehle, bei Seite halten und der kleine Johannes sich nur ebenso schüchtern herbeiwagt. Dies vornehme zurückhaltende Wesen, das hier den heiligen Personen zugetraut wird, findet seine Parallele in den damaligen Ansichten über den geistlichen Stand.

Uebrigens bleibt Rom der Hauptsitz der, von Pietro da Cortona abgeleiteten, nur noch dekorirenden Schnellmalerei. Der Florentiner Bened. Luti († 1724) gehört zu diesen Meistern. Ein Plafond von ihm, im Pal. Colonna in Rom, zur Verherrlichung Papst Martin's V. — Unmittelbar auf Maratta folgen noch ein paar Maler, die in der Formgebung nahezu so gewissenhaft als er sind, man lernt sie im Pal. Corsini zu Rom kennen: die Muratorit, Ghezzi, Zoboli und den angenehmsten der Cortonisten, Donato Creti. Ganze Kirchen, wie S. Gregorio, S. S. Apostoli, sind mit den leidlich gewissenhaften Bildern eines Constanzi, Gauli, des schon genannten Luti u. A. gefüllt. — Von Gauli, dem Nachahmer des Pozzo, das Deckenfresko im Hauptschiff des Gesù in Rom, mit besonders geschickten Farben und Verkürzungen. Er will mit allen Mitteln glauben machen, dass seine Heerschaaren aus dem Emyreum gegen den Hochaltar heran schweben. Die Oelskizze zu diesem Bilde befindet sich im Pal. Spada. — Von Constanzi ist das Deckenfresko in S. Gregorio gemalt.

Bemerkenswerther Weise fällt die höchste Blüthe der römischen Mosaiktechnik, welche doch gewissermassen nur neben einer gründlichen Oelmalerei denkbar scheint, gerade in diese Zeit. Die Altarblätter in St. Peter, mosaiziert unter der Leitung der Christofaris, entstehen in den ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts. Allein diese späte, mehr lokale als allgemeine Besserung, ist ein rein äusserliches Resultat akademischen Fleisses; ein neuer geistiger Gehalt, eine tiefere Anschauung der darzustellenden Gegenstände ist damit nicht mehr verbunden.

Der Römer Pompeo Battoni (1708—1717), Zeitgenosse und Rivale des Raphael Mengs, bildet selbst schon den Uebergang zu einem strengeren Stile. Von ihm, der Sturz des Zauberers Simon in S. Maria degli Angeli in Rom,

bei welchem wieder etwas individuelles Leben zu spüren ist, wenn auch ohne tieferen Sinn.

Die ehemals berühmte bolognesische Malerschule, die Schule der Caracci, geht gegen 1700 ebenfalls in das damals allgemeine Niveau hinüber. Cavaliere Carlo Cignani (1628 — 1719) und Pasinelli sind die letzten Vertreter. Cignani zeigt noch mitunter den echten von Michelangelo's Sistine abgeleiteten Dekorationsstil, wie in seinen berühmten acht Putten, je zwei mit einem Medaillon über den Thüren von S. Michele in bosco zu Bologna, zu erkennen ist. Ein Altarbild von ihm, in S. Lucia zu Bologna, Christus als Kind vor der Madonna stehend, den Johannes und die heilige Teresa mit Kränzen belohnend, überträgt schon in etwas gesuchter Weise die Handlung auf das Christuskind.

Von späteren Venetianern sind noch zu nennen: als Nachahmer des Paolo Veronese, Marco Ricci († 1729) und als Nachfolger des Giordano, Paolo de Matteis († 1729). — Pietro Longhi (1702 — 1762) malt Genrebilder aus dem vornehmen Leben, etwas satyrisch gefärbt. Ein Bild von ihm, «die Toilette einer grossen Dame», in der Akademie zu Venedig.

In der neapolitanischen Schule tritt, von Luca Giordano an, eine Verflachung ein, welche dann mit Giac. del Po, Solimena († 1747), Conca († 1764) Franc. de Mura, Bonito u. A. in blosse Dekorationsmalerei ausmündet, wenn auch meist mit blühendem Kolorit. Von Solimena, die Fresken der Sakristeien von S. Paolo und S. Domenico maggiore, und eine grosse Geschichte des Heliodor innen, über dem Portal del Gesù nuovo. Von Conca, ein grosses Mittelbild der Decke in S. Chiara, David vor der Bundeslade tanzend. Ein grosses Deckenbild in S. Chiara von Franc. de Mura u. s. w. — Beim Verkommen der Lokalschulen in Italien reisten vorzüglich diese Neapolitaner als Virtuosen der Schnellmalerei herum und drangen auch in Toskana ein. So hat Conca im Hospital della Scala zu Siena die Chornische mit der Geschichte des Teiches von Bethesda ganz stattlich ausgemalt.

Der Cerimonienmalerei huldigt auch Giac. del Po in seiner «Ruhe auf der Flucht nach Aegypten», im rechten Querschiff von S. Teresa in Neapel. Die Scene ereignet sich auf einer Nilinsel, Joseph wacht auf, es ist eben himmlische Audienz, die Madonna spricht mit einem Engel, der einen Nachen anbietet, und überlässt unterdess das Jesuskind der Bewunderung und Anbetung zahlreicher Engel verschiedenen Ranges, von denen die älteren die jüngeren meistern.

Als aufkommende Nebengattung der Malerei ist noch die Architekturmalerei zu erwähnen. Giov. Paolo Panini in Rom († 1764) malt sehr fleissig durchgeführte Bilder dieser Art, einige im Pal. Corsini; aber sie geben nur

immer einzelne Strahlen des Lichts, das sich in Gaspero Poussin und Claude Lorrain so mächtig gesammelt hatte.

#### d) Dekoration und Kunstgewerbe.

Das Streben nach dekorativer Gesamtwirkung, das hierdurch bedingte undefinirbare Ineinanderspielen aller Kunstzweige, war das hauptsächlichste Merkmal dieser Zeit und musste deshalb schon weiter oben mehrfach Erwähnung finden. Im Grunde genommen ist die Richtung der gesammten Kunstübung der Epoche eine dekorative, aber innerlich einheitliche; denn wo die Architektur mit ihren malerischen Bestrebungen aufhört, setzt die Skulptur dieselben fort und geht oft untrennbar in die Malerei selbst über. Aber die Ausübung dieser alle Kunstzweige verbindenden Dekorationskunst verlangt eine ganz universelle Begabung der schaffenden Künstler, wenn die auf Illusion und grossartigste Wirkung gehende Absicht erreicht werden soll; und diese Vielseitigkeit des Könnens haben die Hauptvertreter dieser Richtung auch jedenfalls besessen.

Einer dieser Maler-Architekten ist der schon genannte Pietro da Cortona (1596—1669). Seine berühmten, weiter oben geschilderten Malwerke, im Hauptsaal des Pal. Barberini in Rom und in den Sälen des Pal. Pitti in Florenz, treten in eine innige Verbindung mit den ebenfalls von ihm erfundenen ornamentalen und figürlichen Stucko's, und bilden ein dekoratives Ganzes von neuer, eigenthümlich schöner Wirkung. Unter vielen architektonischen dekorativen Einzelwerken des Pietro da Cortona mag noch der Altar des heiligen Franciscus Xaverius in der Kirche del Gesù in Rom Erwähnung finden: Ein Marmor- und Bronzobau, ähnlich dem Ignatius-Altar derselben Kirche von Pozzo, wenn auch minder reich. In der Mitte des durchschnittenen Giebels befindet sich die Apotheose des grossen Missionars Indiens.

In Regeln gebracht hat diese Dekorationsmanier, der, auf allen Gebieten der Kunst, aber hauptsächlich als Maler. thätige Andrea Pozzo (1642—1709) durch sein grosses Werk: *Perspectiva pictorum et architectorum*, Roma 1723, zwei Bände in Folio mit 220 Kupfertafeln. Pozzo's Art der Verbindung von gemalten Glorien und Apotheosen, mit grossen perspektivischen Hallenbauten, mit Skulpturen, Stucko's, Vergoldungen, Bronzen, kostbaren und farbigen Marmorarten, wurde oben als «Jesuitenstil» bezeichnet; blieb aber durchaus nicht auf die Kirchen des Ordens beschränkt. Ein glänzender Reichthum der Dekoration wurde ganz allgemein durch das malerische Grundprinzip des Barockstils hervorgerufen; und wenn diese prunkvolle Manier dem rein kirch-