



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

## **Der Cicerone**

**Burckhardt, Jacob**

**Leipzig, 1910**

Moderne Malerei.

---

[urn:nbn:de:hbz:466:1-84584](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-84584)

- a der Universität enthalten unter anderen jene vier nackten, auf bekränzten Ballustraden sitzenden Füllfiguren, deren Trefflichkeit neben den mythologischen Hauptbildern wunderbar absteht; —  
 b das große Fresko in S. Giacomo Maggiore aber (Kap. am rechten Querschiffe) ist auch in der Verwirklichung eines bedeutenden symbolischen Gedankens („Viele sind berufen, wenige auserwählet“) beinahe großartig zu nennen. Von den Fresken in der  
 c Remigiuskapelle von S. Luigi de' Francesi in Rom (4. Kap. rechts) gehört ihm, außer den drei kleineren, schon manierten Deckenbildern, das große Wandgemälde rechts mit Chlodwigs Taufe, das durch den guten Stil der Figuren, die schöne Architektur und den Goldton der Färbung sehr wohltuend wirkt. Die Wandbilder mit Chlodwigs Heerzug und Eidswur sind von *Sermoneta* und *Giac. del Conte*.

Für Ravenna ist *Luca Longhi* (S. 778) bereits erwähnt, der bisweilen noch in der Art der bolognesischen Nachahmer Raffaels an die beste Zeit erinnert, öfter aber sich ins Süße und Schwache neigt. Refektorium der Camaldulenser in Ravenna: große Hochzeit von Kana.

\*\*\*

Seit den 1580er Jahren beginnt der Manierismus einem neuen, bestimmten Stile zu weichen, der schon als geschichtliche Erscheinung ein hohes Interesse hat. Der Geist der Gegenreformation, der damals den weiträumigen, prachtvollen Kirchentypus des Barockstiles hervorbrachte, verlangte zugleich von der Malerei eine möglichst aufregende, eindringliche Behandlung der heiligen Gegenstände, einen höchsten Ausdruck himmlischer Herrlichkeit und frommen Sehns nach, verbunden mit populärer Begreiflichkeit und lockendem Formenreiz. Bei Anlaß der Skulptur, die fünfzig Jahre später den Bahnen der Malerei folgte, wurden vorläufig (S. 600 fg.) die wesentlichen Mittel dieser modernen Kunst hervorgehoben: der Naturalismus in den Formen sowohl als auch in der ganzen Auffassung des Geschehenden (Wirklichkeit) und die Anwendung des Affektes um jeden Preis. Auf diesen ihren geistigen Inhalt hin werden wir im folgenden die Malerei von den Carracci bis auf Mengs und Batoni zu prüfen haben, und zwar als ein — wenn auch vielgestaltiges — Ganzes. Wo die Kunst so in die Breite geht wie hier, wäre eine Einzelcharakteristik der Maler die Sache eines umfangreichen Buches; wir müssen uns damit begnügen, die wichtigeren unter den Tausenden in einer vorläufigen Übersicht zu nennen. Nicht eine Anleitung zur speziellen Kennerchaft, sondern die Feststellung anregender Gesichtspunkte für diese Periode überhaupt muß unser Zweck sein.

In den auf die Übersicht folgenden fragmentarischen Bemerkungen wird wenigstens jedes Hauptwerk bei irgend einem Anlaß vorkommen, allerdings oft in beschränkendem Sinne, in nachteiliger Parallele mit den Werken der goldenen Zeit. Daß dies nicht geschieht, um Mißachtung zu erwecken, oder gar um von der Betrachtung der betreffenden Werke abzulenken, wird man beim Durchlesen des Ganzen inne werden. Irgend eine systematische oder gar eine sachliche Vollständigkeit ist hier nicht zu verlangen.

Die Anfänger der neuen Richtung sind teils Eklektiker, teils Naturalisten im besondern Sinne. Die Beseitigung der unwahren Formen und der konventionellen Ausdrucksweisen schien dieser doppelten Anstrengung zu bedürfen: eines Zurückgehens auf die Prinzipien der großen Meister der goldenen Zeit und einer völligen Hingebung an die äußere Erscheinung. Der Eklektizismus enthält einen innern Widerspruch, wenn man ihn so auffaßt, als sollten die besondern Eigentümlichkeiten eines Michelangelo, Raffael, Tizian, Correggio in einem Werke vereinigt werden; schon das Verfolgen und Nachahmen der Eigentümlichkeiten einzelner großer Meister hatte ja eben die Manieren hervorgerufen, denen man entfliehen wollte. Allein im Sinne eines allseitigen Studiums aufgefaßt, war er höchst notwendig.

In der neuen Schule von Bologna ist denn auch die Aneignung der Prinzipien der großen Vorgänger fast von Anfang an eine harmonische und verständige. Es gibt Bilder aus ihr, die in der Art des Paolo Veronese, des Tizian gemalt sind, und von Correggio ist sie mit samt vielen abgeleiteten Schulen dauernd abhängig; allein dieses Verhältnis erstreckt sich nur ausnahmsweise bis in die vollständige Reminiszenz und sinkt nie bis zur seelenlosen Ausbeutung.

Die Stifter waren *Lodovico Carracci* (1555–1619) und seine Neffen *Annibale* (1560–1609) und *Agostino* (1557–1602), der letztere mehr durch seine Kupferstiche als durch Gemälde einflußreich. Annibale ist es vorzüglich, durch den der neue Stil seine Herrschaft über Italien gewann.

Unter ihren Schülern ist der gewissenhafteste *Domenichino* (eigentlich Domenico Zampieri, 1582–1641), der am höchsten begabte *Guido Reni* (1574–1642); außerdem *Francesco Albani* (1578–1660); der freche *Giov. Lanfranco* (1581–1675); *Giac. Cavedone* (1577–1660); *Alessandro Tiarini* (1577–1658); der Landschaftsmaler *Giov. Franc. Grimaldi* u. a. — Schüler des Albani: *Giov. Batt. Mola*; *Pierfrancesco Mola*; *Carlo Cignani*; *Andrea Sacchi*, der die letzte römische Schule gründete und u. a. den *Carlo Maratta* (1625–1713) zum Schüler hatte. — Schüler des Guido Reni: *Simone Cantarini*,

gen. Simone da Pesaro, der bedeutendste; *Giov. Andrea Sirani* und dessen Tochter *Elisabetta Sirani*; *Gessi*, *Canuti*, *Cagnacci* u. a.

Nur kurze Zeit hatte *Guercino* (*Giov. Francesco Barbieri*, geb. 1590 zu Cento, wo noch bedeutende Malereien von ihm sind, † 1666) unter dem Einflusse Lod. Carraccis gestanden; er verschmolz dessen Prinzipien mit denjenigen der Naturalisten. — Unter seinen Schülern sind mehrere des Namens *Gennari*, darunter *Benedetto* der bedeutendste (Gal. von Modena).

Bei einem andern Schüler der Carracci, *Lionello Spada* (1576–1621), hat die naturalistische Art im engern Sinne die Oberhand (Gal. von Parma und Modena); — ähnlich bei *Bartol. Schedone* oder *Schidone* von Modena († jung 1615), der sich anfangs besonders nach Correggio gebildet hatte (Gal. von Parma, Gall. Nazionale in Rom: die Hirten in Arkadien).

Ein mittelbarer Schüler der Carracci, vermutlich durch *Domenichino*, ist *Sassoferrato* (eigentlich *Giov. Battista Salvi*, 1605–85), ein Eklektiker in ganz anderem Sinne als alle übrigen.

Mit *Cignani* und *Pasynelli* geht die bolognesische Schule in das allgemeine Niveau hinüber, das um 1700 die ganze Malerei umfaßt.

Von den andern Schulen Italiens ist keine ganz unberührt geblieben von der bolognesischen Einwirkung, so sehr man sich auch z. B. in Florenz dagegen wehrte.

Zu den eklektischen Schulen wird zunächst gerechnet: die mailändische. Aus der Familie der *Procaccini* gehört hierher *Ercote* der Jüngere; aus ihrer Schule: *Giov. Batt. Crespi*, gen. *Cerano*; dessen Schüler *Daniele Crespi* (von ihm wichtige Werke in der Certosa bei Pavia); *Pamfilo Nuvolone* aus Cremona u. a.

In Ferrara malte *Carlo Bonone* (1569–1632). Wir werden ihn kennen lernen als eine der schönstgestimmten Seelen jener Zeit.

Sodann die florentinische Schule, die z. T. von ihrer eigenen bessern Zeit her einen höhern Zug gerettet hatte (*Santi di Tito*, S. 967 fg.), auch mit Bewußtsein auf Vorgänger wie A. del Sarto zurückging und dann einen bedeutenden neuen Anstoß durch *Baroccio* erhielt. — Ihre Richtung ist eine wesentlich andere als die der übrigen gleichzeitigen Schulen; in der Komposition ist sie prinziploser und oft überfüllt, in den Farben saftig glänzend und bunt, obwohl die Bessern bisweilen eine tüchtige Harmonie erreichen; ihre Hauptabsicht geht auf sinnliche Schönheit; dagegen bleibt ihr der Affekt fast völlig fremd. Da wir deshalb ihre Werke nur ausnahmsweise wieder werden zu nennen haben, so mögen hier bei jedem Maler die wichtigsten Kirchenbilder gleich mit angeführt werden; von den übrigen wird man in den florentinischen Galerien das Wertvollste leicht finden.

*Alessandro Allori* (1535–1607), der Neffe Bronzinos, noch halb Manierist. (In S. Spirito, ganz hinten: die Ehebrecherin; in der a Sakristei: ein Heiliger, Kranke heilend; – Chor der Annunziata, b erste Nische links: Mariä Geburt, 1602; – S. Niccolò, rechts c vom Portale: Opfer Abrahams.) – Ebenso *Bernardino Poccetti* (1542–1612), welcher früher als Dekorator genannt worden ist. Er war nebst Santi di Tito ein Hauptunternehmer jener Lünettenfresken in den florentinischen Klosterhöfen, meist legendarischen Inhaltes: Aufgaben, an welchen auch die unten zu Nennenden oft teilnahmen und sich bildeten. (Chiofiro von S. Marco; – erster d Hof rechts bei S. M. degli Angeli; – erster Hof links bei der e Annunziata, teilweise von ihm; – Chiofiro Grande, der f hinterste links, bei S. M. Novella, teilweise von ihm; – größere Wandfresken im Hofe der Confraternità di S. Pietro Martire.) g Verglichen mit den Malereien der bolognesischen Chioftri (z. B. S. Francesco oder ai Servi in Bologna), die ungleich besser komponiert, viel unbefangener und meisterhafter gezeichnet sind, behaupten sie doch einen gewissen Vorzug durch das Gemütliche und Affektlose, sowie durch den größern Reichtum der Individualisierung (wobei immer die drei schönen Lünettenbilder Domenichinos in der äußern Halle von S. Onofrio zu Rom als das h Trefflichste auszunehmen sein werden). – In S. Felicita, l. Altar i links, die Assunta. – *Jac. Bigozzi*: Hauptanteil an den Lünetten im Chiofiro von Ognissanti; – S. Croce, Capp. Salviati, links k am linken Querschiffe: Marter des h. Laurentius; – S. M. Novella, 6. Altar rechts, Erweckung eines Kindes. – *Jac. (Chimenti) da Empoli* (1554–1640), in der Erzählung nirgends bedeutend (Malereien im vordern Saale des Pal. Buonarroti), ist im Individualisieren der edelste und würdigste dieser Schule. Hauptbild im rechten Querschiffe von S. Domenico zu Pistoja: S. Carlo n Borromeo als Wundertäter, umgeben von Mitgliedern des Hauses Rospigliosi; – mehreres im Chore des Domes von Pisa; – S. o Lucia dei Magnoli in Florenz, 2. Altar links: Madonna mit p Heiligen; – Annunziata, Chor, dritte Nische rechts, usw. – q *Lodovico Cardi*, gen. *Cigoli* (1559–1613), der beste Kolorist und Zeichner der Schule, dessen Werke denn auch größtenteils in die florentinischen Galerien übergegangen sind (Uffizien: Magdalena; r Pal. Pitti: Kreuzabnahme, Ecce-Homo, der ungläubige Petrus, s Madonna mit Kind u. a.). Von den Altären in S. Croce gehört t ihm der sechste rechts, Christi Einzug in Jerusalem, und die Trinität im alten Refektorium. In Rom: in S. Giov. de' Fiorentini u (4. Kap. r.) ein h. Hieronymus; in S. M. Maggiore (Kap. Pauls V.) v das Kuppelfresko der Assunta (um 1610). – Von seinem Schüler *Ant. Biviverti* u. a. die große Vermählung der h. Katharina samt

a Seitenbildern im Chore der Annunziata in Florenz, 2. Nische  
 b rechts; Joseph und Potiphars Weib in den Uffizien und im Pal.  
 c Barberini zu Rom. — Andere Schüler, wie *Domenico Cresti*,  
 gen. *Passignano*, *Gregorio Pagani* usw., sind in den Galerien besser  
 repräsentiert. — *Francesco Currado* (1570–1661); sein Hauptwerk  
 d hinten im Chore von S. Frediano, Madonna mit vielen Engeln  
 e und knieenden Heiligen; außerdem in S. Giovannino: Franz  
 Xavers Predigt in Indien. — Von *Cristofano Allori* (1578–1621)  
 f wird man in den Kirchen vergebens etwas suchen, das seiner be-  
 rühmten Judith (Pal. Pitti, Nr. 96) an Wert gleich käme. —  
 g *Matteo Rosselli* (1577–1650) hat in der Annunziata die Fresken  
 der 1. Kap. rechts und einen Teil der Lünetten im Chiofstro ge-  
 h malt; — in SS. Michele e Gaetano: 3. Kap. rechts, und das  
 linke Seitenbild in der 2. Kap. links; seine gefälligsten Arbeiten  
 i im Pal. Pitti (Nr. 13) usw. — Von den Schülern Matteos bringt  
*Francesco Furini* mit der raffiniert weichen Modellierung des  
 Nackten ein neues Interesse in die Schule; — *Giovanni (Manozzi)*  
*da San Giovanni* (1599–1636) aber wird, offenbar unter bolognesi-  
 scher Einwirkung, zumal seines Altersgenossen Guercino, der  
 entschlossenste, liebenswürdigste Improvisator der ganzen Schule,  
 der im Besitz einer reichen Palette und einer blühenden Phanta-  
 sie den Mangel höherer Elemente zuweilen vergessen machen  
 k kann (Bilder in den Uffizien). Von seinen in diesen Grenzen  
 ganz bedeutenden Fresken wird noch mehrmals die Rede sein.  
 l (Allegorien im großen untern Saale des Pal. Pitti; Versuchung  
 m Christi im Refektorium der Badia bei Fiesole; halbzerstörte  
 Allegorie an der Front eines Hauses gegenüber von Porta Ro-  
 n mana; Geschichte des h. Andreas in S. Croce, 2. Kap. rechts vom  
 o Chore; in Ogniffanti die Malereien der Kuppel und Anteil an  
 den Lünetten des Chiofstro; im Gange des linken Hofes bei S. M.  
 p Nuova die kleine Freskofigur einer Caritas; in Rom die Halb-  
 q kuppel von SS. Quattro Coronati, 1624). — Von *Baldassare*  
*Franceschini* die (früher Giov. da San Giovanni zugeschriebene)  
 r Wirtshauszene in den Uffizien. — Endlich *Carlo Dolci* (1616–86),  
 ebenfalls aus dieser Schule, der den von den übrigen verfäulerten  
 Affekt in mehreren hundert Darstellungen voll Ekstase wieder ein-  
 bringt, wovon unten. (Er und alle Vorhergehenden sind sehr stark  
 s vertreten in der Gal. Corfini zu Florenz.)

Die Schule von Siena hat in dieser Zeit den *Rutilio Manetti*  
 (1572–1639), dessen schöne Ruhe auf der Flucht, über dem Hoch-  
 t altare von S. Pietro di Castelvechio zu Siena, alles übrige  
 aufwiegen möchte. Am ehesten dem Guercino zu vergleichen.

Ein mittelbarer Schüler des Cigoli war *Pietro (Berettini) da*  
*Cortona* (1596–1669), mit dem die Verflachung des Eklektizismus,

die Entweihung der Malerei überhaupt zur hurtigen und gefälligen Dekoration eintritt.

Der moderne Naturalismus im engeren Sinne beginnt auf die grellste Weise mit *Michelangelo Amerighi da Caravaggio* (um 1565 bis 1609), der einen großen Einfluß, besonders auf Rom und Neapel, ausübte. Seine Freude besteht darin, dem Beschauer zu beweisen, daß es bei all den heiligen Ereignissen der Vorzeit eigentlich ganz so ordinär zugegangen sei, wie auf den Gassen der südlichen Städte gegen Ende des 16. Jahrh.; er ehrt gar nichts als die Leidenschaft, für deren wahrhaft vulkanische Auffassung er ein großes Talent besaß. Und diese Leidenschaft, in lauter gemeinen, aber energischen Charakteren ausgedrückt, bisweilen höchst ergreifend, bildet dann den Grundton seiner eigenen Schule sowohl (*Valentin, Simon Vouet*, wozu noch als Nachfolger *Carlo Saraceni* von Venedig zu rechnen ist), als auch der Schule von Neapel.

Hier ist der Valenzianer *Giuseppe Ribera*, gen. *lo Spagnoletto* (1588[?]-1652), der geistige Nachfolger Caravaggios im vollsten Sinne des Wortes, wenn auch in seinem Kolorit noch frühere Studien nach Correggio und den Venezianern nachklingen. Neben ihm war, außer dem S. 967 genannten *Corenzio*, auch *Giov. Batt. Caracciolo* tätig, der sich mehr dem Stile der Carracci angeschlossen. Der Schüler des letztern, *Massimo Stanzioni* (1585-1656), nahm zugleich auch von Ribera so viel an, als mit seiner eigenen Richtung verträglich war. (Sein bedeutendster Schüler war *Domen. Finoglia*.)

Mittelbare neapolitanische Nachfolger Caravaggios: *Mattia Preti*, gen. *il Cavalier Calabrese* (1613-99), *Andrea Vaccaro* u. a. m.

Schüler Spagnolettos: der Schlachtenmaler *Aniello Falcone* und der in allen Gattungen tätige *Salvatore Rosa* (1615-73), dessen Schüler der Landschaftsmaler *Bartol. Corregiani*, der Historienmaler *Micco Spadaro* u. a. — Ein Nachfolger Spagnolettos ist auch der bedeutendste sizilianische Maler, *Pietro Novelli*, gen. *Monrealese*. (Dame und Page im Pal. Colonna zu Rom.) — Schüler des Spagnoletto, mehr aber des Pietro da Cortona, war der in seiner Art große Schnellmaler *Luca Giordano* (1632-1705). Von ihm an tritt die Verflachung der neapolitanischen Malerei ein, welche dann mit *Giac. del Po*, *Solimena* († 1747), *Conca* († 1764), *Franc. di Mura*, *Bonito* u. a. in bloße Dekorationsmalerei ausmündet.

In Rom, wo sich alle Richtungen kreuzten, kamen 1600-1650 einige Nebengattungen besonders zu Kräften. Außer der Landschaftsmalerei (s. unten) ist besonders die Genre- und Schlachtenmalerei bedeutend repräsentiert durch einen Gehilfen des Arpino und Nachfolger des in diesem Fache besonders in Rom geschätzten Nieder-

länders *Pieter van Laar* (gen. *Bamboccio*), nämlich *Michelangelo Cerquozzi* (1602–60), dessen beste Arbeiten sich im Auslande befinden. Sein Schüler war der Jesuit *Jacques Courtois*, gen. *Bourguignon* (1621–71), ausschließlich Schlachtenmaler. Ein anderer Schüler ist *Jan Miel* (1599–1664), von dem eine gute kleine Landschaft in den Uffizien (Nr. 714; große historische Fresken im Stile der Akademiker in S. Martino ai Monti und S. M. dell' Anima zu Rom). — Als Blumenmaler trat *Mario de' Fiori* († 1673), als Maler von Fruchtstücken *Pietro Paolo Bonzi* und *Paolo Antonio Barbieri*, der Bruder Guercinos, als Architekturmaler *Giov. Paolo Panini* († 1764) auf.

Seit der zweiten Hälfte des 17. Jahrh. ist Rom zugleich der Hauptsitz der von Pietro da Cortona abgeleiteten, bloß noch dekorierenden Schnellmalerei, gegen die *Sacchi* und *Maratta* eine nur zu schwache Reaktion bilden. Hier wirkten u. a. *Gianfranc. Romanelli* († 1662), *Ciro Ferri* († 1689), *Filippo Lauri* († 1694), auch der Florentiner *Bened. Luti* († 1724), der Pater *Pozzo* (f. S. 347) u. a. m.

In Genua schwankt der Stil je nach den Einwirkungen. *Giov. Batt. Paggi* (1554–1627) erinnert an die damaligen Florentiner (S. Pietro in Banchi, 1. Altar links: Anbetung der Hirten; Dom, 2. Kap. links: Verkündigung); — *Domenico Fiasella*, gen. *Sarzana* († 1669), gleicht mehr dem Guercino; — *Bernardo Strozzi*, gen. *il Capuccino Genovese* (1581–1644), in seinem gefunden Naturalismus dem Caravaggio nahe, namentlich trefflich im Porträt (im Pal. Bianco: die koloristisch feine h. Cäcilia; im Pal. Rosso: flöteblasender Hirt; anderes in den Uffizien u. f. f.). — *Benedetto Castiglione* (1616–70), der zuweilen van Dyck nachzuahmen suchte, besonders aber als Tiermaler Erfolge erzielte. (Man sieht von ihm in Genua Ausgezeichnetes, z. B. im Pal. Giorgio Doria die lebensgroße Figur eines Schäfers und einer Schäferin, wo diese mit schelmischem Ausdruck fragt, ob die Liebeserklärung ihr gelte; — im Pal. Sormanni in Mailand ein Saal mit Fresken: Orpheus mit dem virtuos charakterisierten Gefolge der verschiedensten Tiere.) — *Valerio Castello*, ein Cortonese, ist in der Farbe wärmer; — *Carbone* und *Deferrari* haben nach van Dyck studiert. — Der jung verstorbene *Pellegrino Piola* (1607–30) hat zuweilen einen eigentümlichen schönen Naturalismus entwickelt (Bilder im Pal. Rosso; Puttenfries im Pal. Adorno.)

(Die Niederländer, Deutschen, Spanier und Franzosen dieses Zeitalters, von denen Italien viele und zum Teil bedeutende Werke besitzt, werden im folgenden, wo nötig, an der betreffenden Stelle mit genannt werden.)

\* \* \*

Innerhalb der Malerei zweier Jahrhunderte (1580 bis um 1780) gibt es natürlich sehr große Unterschiede der Richtung, um der so unendlich verschiedenen Begabung der Einzelnen nicht zu gedenken. Ehe von dem Gemeinsamen die Rede sein darf, das die ganze große Periode charakterisiert, muß zunächst auf die Unterschiede in Zeichnung, Formenauffassung und Kolorit hingedeutet werden.

Die bolognesische Schule begann als Reaktion der Gründlichkeit gegenüber dem Manierismus, als Selbsterwerb gegenüber dem einseitigen Entlehnen. Ihre Zeichnungsstudien waren sehr bedeutend; bei *Annibale Carracci* findet man außerdem ein vielseitiges Interesse für alles Charakteristische, wie er denn eine Anzahl von Genrefiguren in Lebensgröße gemalt hat (Pal. Colonna in Rom: a der Linseneser [vielleicht von *Luca Giordano*]; Uffizien: der b Mann mit dem Affen [Nr. 171]; eine große Reihe von Genrefiguren in Kupferstichen usw.). Gleichwohl begnügt sich die Schule bald mit einer gewissen Allgemeinheit der Körperbildung und der Gewandungen, und zwar ist der Durchschnitt, der sich dabei ergibt, weder ein ganz schöner noch ein hoher; er ist abstrahiert von Correggio, nur ohne dessen unerreichbares Lebensgefühl, auch von dem üppig schweren Paolo Veronese, nur ohne dessen alles verfühnende Farbe. Den umständlichsten Beleg gewähren die Fresken der Galerie im Pal. Farnese zu Rom, von *Annibale* mit Hilfe c seiner Schüler *Domenichino* und *Lanfranco* ausgeführt (voll. 1604). (Die Aurora mit Cephalus und Galatea sind von *Agostino*.) Bei wie vielen dieser Junonen, Aphroditen, Dianen usw. würde man wünschen, daß sie lebendig würden? Selbst die höchst vortrefflichen sitzenden Aktfiguren sind doch von keiner hohen Bildung. So fruchtbar die Schule an frischen Bewegungsmotiven ist, so fehlt ihr doch im einzelnen das Schönlebendige. — *Albanis* mythologische Fresken in einem Saale des Pal. Verospi (jetzt Torlonia, d neben Pal. Chigi; um 1610) in Rom haben im Detail viel Anmutiges, aber dasselbe Allgemeine. — Hauptwerke der Carracci-schule besitzt der Pal. Costaguti; von *Lanfranco*: Raub der Dejanira; von *Domenichino*: Allegorie der Wahrheit; von *Guercino*: Rinaldo und Armida (andere Fresken von jüngeren Künstlern wie *Mola*).

Wie verschieden ist *Guido Reni* nicht nur je nach der Lebenszeit, sondern bisweilen in einem und demselben Werke! Von allen modernen Malern nähert er sich bisweilen am meisten der hohen und freien Schönheit, und seine Aurora (Casino des Pal. Rospigliosi, 1609) ist wohl alles in allem gerechnet das vollkommenste italienische Gemälde dieser beiden letzten Jahrhunderte; allein die Horen sind in der Bildung von höchst ungleichem Werte und mit samt dem Apoll jener einzigen wunderbaren Gestalt der Morgen-

göttin nicht zu vergleichen. Der berühmte h. Michael in der  
 a Concezione zu Rom (1. Kap. rechts) bleibt in Charakter und  
 Stellung unendlich tief unter Raffaels Bilde (Louvre). In den  
 weiblichen Köpfen hat sich Guido sehr oft nach Antiken, nament-  
 lich nach den Niobiden gerichtet, in den weiblichen Körpern aber  
 nicht selten einer buhlerischen Üppigkeit gehuldigt. (Man sehe  
 b die Hände seiner Kleopatra im Pal. Pitti [Nr. 178], oder die  
 weiblichen Charaktere in dem Bilde des Eliefer, ebenda). — Auch  
*Domenichino*, mit seinem großen Schönheitsfinne, hat sich jener  
 bolognesischen Formenallgemeinheit nicht entziehen können. Er ist  
 am ehesten frei davon in den herrlichen Wandfresken der Cäcilien-  
 c kapelle (die 2. rechts) in S. Luigi de' Francesi zu Rom, auch  
 d in mehreren der Freskohistorien zu Grottaferrata (Kap. des h.  
 e Nilus). In S. Silvestro a Monte Cavallo zu Rom tüchtige  
 klassizistische Kompositionen in den Kuppelpendentifs (Capp. Ban-  
 dini). In seinen Engeln bleibt er sehr sichtbar von Correggio ab-  
 f hängig, wie man z. B. aus dem großen Bilde der Brera (Ma-  
 donna mit Heiligen, Nr. 550) sieht. — Bei *Guercino* muß man  
 einige köstliche Gestalten der edelsten Bildung (die ihm zu Gebote  
 stand) ausscheiden von den Schöpfungen des energischen Natura-  
 g listen; so das Bild der Hagar (Brera, Nr. 556), die Vermählung  
 h der h. Katharina (Gal. zu Modena), die Kleopatra (Pal. Rosso  
 i zu Genua), sowie die h. Nonne mit dem Chorknaben und die  
 k Rückkehr des verlorenen Sohnes (Gal. von Turin). — *Sasso-*  
*ferrato*, stets gewissenhaft, erscheint auch in diesen Beziehungen  
 von Raffael inspiriert, doch nicht abhängig.

Bei *Caravaggio* und den Neapolitanern steht Zeichnung und  
 Modellierung durchgängig um eine beträchtliche Stufe tiefer, da  
 sie sich auf ganz andere Wirkungsmittel glauben verlassen zu  
 dürfen. So gemein überdies ihre Formen sind, so wenig kann  
 man doch im einzelnen Fall darauf bauen, daß sie wirklich aus  
 dem Leben gegriffen seien; in ihrer Gemeinheit sind sie nur zu  
 oft auch allgemein. Der gewissenhaften Bilder sind in dieser  
 Schule überhaupt wenige. Von *Luca Giordano* abwärts fällt die  
 Zeichnung der neapolitanischen Schule dem liederlichsten Extempo-  
 rieren anheim. Luca selbst hält sich noch durch angeborene An-  
 mut in einer gewissen Höhe. Der beste ist stets der Spanier *Ribera*.

Bei *Pietro da Cortona* ist es nicht schwer, eine durchgehende  
 Gleichgültigkeit gegen die wahre Formendarstellung zu erkennen, so  
 wie der Ausdruck seiner Köpfe zum Erschrecken leer wird. Man ahnt  
 auf einmal, daß der sittliche Halt, den die Carracci (zu ihrer ewigen  
 Ehre) der Kunst zurückgegeben, hier von neuem tief erschüttert  
 ist. Wenn ein Künstler von dieser Begabung das Beste so offen-  
 kundig preisgab, so war nur ein noch weiteres Sinken zu erwarten.

Der letzte große Zeichner, *Carlo Maratta*, war durch seine Nachahmung des Guido Reni zu befangen, durch seinen Mangel an individueller Wärme zu machtlos, um auch nur sich selber auf die Länge dem Verderben zu entziehen. (Fresken in der Kuppel und in den Lünetten sowie Ölbilder in S. Isidoro [1. Kap. r.]; einzelne Apostelfiguren im Pal. Barberini zu Rom; Assunta mit den vier Kirchenlehrern in S. M. del Popolo, 2. Kap. r.; thronende Mad. mit Heiligen in der Chiesa Nuova, r. vom Hochaltare; Pietà in S. M. della Pace, Sakristei; Martyrium des h. Franz Xaver im Gefü, r. Querschiff.) Überraschend lebendig ist er dagegen in einigen Porträts, wie in dem eines Mannes in der Gall. Nazionale zu Rom. Unmittelbar auf ihn folgen noch ein paar Maler, die in der Formgebung nahezu so gewissenhaft sind wie er; man lernt sie z. B. in der Gall. Nazionale kennen, die *Muratori*, *Ghezzi*, *Zoboli*, *Luti*, auch den angenehmsten der Cortonisten: *Donato Creti*. Ganze Kirchen, wie S. Gregorio, SS. Apostoli, sind wieder mit leidlich gewissenhaften Altarbildern eines *Luti*, *Costanzi*, *Gaulli* u. a. gefüllt (von Gaulli das Deckenfresko im Gefü und die vier allegor. Kuppelpendentifs in S. Agnese in Piazza Navona; von Costanzi das in S. Gregorio); — ja die höchste Blüte der römischen Mosaiktechnik, die gewissermaßen nur neben einer gründlichen Ölmalerei denkbar scheint, fällt gerade in die ersten Jahrzehnte des 18. Jahrhunderts (Altarbilder in St. Peter, mosaiziert unter der Leitung der *Cristofani*; bereits im 17. Jahrh. hatte der tüchtige *G. B. Calandra* hier eine Reihe der Altarbilder und Pendentifs in Mosaik gesetzt). Allein diese späte, mehr lokale als allgemeine Besserung ist das rein äußerliche Resultat akademischen Fleißes: ein neuer geistiger Gehalt, eine tiefere Anschauung der darzustellenden Gegenstände war damit nicht mehr verbunden. Den Gipfelpunkt dieser Art von Besserung bezeichnet dann *Pompeo Batoni* (1708–87; Hauptbild: Sturz Simons des Magiers, in S. M. degli Angeli, Hauptschiff links; S. Celso e Giuliano: Hochaltarbild, Frühwerk; S. Gregorio [2. Kap. l.]: Madonna mit Heiligen; S. M. Maggiore, r. 4. Altar r.: Verkündigung Mariä; Deckenbilder im Pal. Colonna), bei dem auch das individuelle Gefühl sich wieder etwas erwärmt; sein deutscher Zeitgenosse *Anton Raphael Mengs* (1728–79) aber ist doch vielleicht der einzige, bei dem wieder die Anfänge einer tieferen idealen Anschauung wahrzunehmen sind, von der aus auch die Einzelformen wieder ein höheres und edleres Leben gewinnen. Sein Deckenfresko in S. Eusebio zu Rom ist nach so vielen Ekstasen eines verwilderten Affektes wieder die erste ganz feierliche und würdige; seine Gewölbemalereien in der Stanza de' Papiri der Vatikanischen Bibliothek geben wieder eine Vorahnung u

des wahrhaft monumentalen Stiles; in dem Parnaß an der Decke  
 a des Hauptsaales der Villa Albani wagte er mehr als er durfte,  
 und doch wird man auch hier wenigstens die historische Tatsache  
 nicht bestreiten, daß er zuerst nicht bloß die naturalistische Auf-  
 fassung im großen, sondern auch die konventionelle Formenbildung  
 im einzelnen durch Besseres und Edleres verdrängt hat. Aller-  
 dings vermochte er dies nur durch einen neuen Eklektizismus,  
 und man bemerkt wohl die Anstrengung, mit der er die raffaelische  
 Einfachheit und Correggios Süßigkeit zu vereinigen suchte. Seine  
 b wenigen Porträts (Uffizien: sein eigenes; Brera Nr. 706: das  
 c des Sängers Annibali; in der Pinakothek von Bologna: das  
 Clemens' XIII.) sind anspruchsloser als alle gleichzeitigen italieni-  
 schen Porträts.

*Nic. Poussin* hat keinen sichtbaren Einfluß auf die italienische  
 Historienmalerei geübt.

\*\*\*

Im Kolorit waren die Venezianer und Correggio die Vorbilder  
 der ganzen Periode; später wirken auch Rubens, van Dyck und  
 Velasquez, die geistigen Haupterben Tizians und Paolos, hier und  
 da ein.

Die *Carracci* haben kein Ölgemälde hinterlassen, das den rechten  
 festlichen Glanz und die klare Tiefe eines guten Venezianers hätte.  
 Die Schatten sind in der Regel dumpf, die Karnation ist oft schmutzig  
 d bräunlich. Ich halte die Fresken im Pal. Farnese bei weitem  
 für die größte Farbenleistung des Annibale. Mit einer ganz meister-  
 haften Freiheit hat er unter dem Einflusse von Michelangelos Ge-  
 wölbemalereien der Sixtina seine Darstellung einzuteilen gewußt  
 in Historien und dekorierende Bestandteile; letztere teils stein-  
 farbene Atlanten, teils jene trefflichen sitzenden Aktfiguren, teils  
 Putten, Masken, Fruchtschnüre, bronzefarbene Medaillons usw.  
 Nur bei einer solchen Abstufung nach Gegenständen war die große  
 harmonische Farbenwirkung zu erzielen, die das Ganze trotz ein-  
 zelner roherer Partien hervorbringt. Alle bessern Maler des  
 17. Jahrh. haben hier für ähnliche Aufgaben gelernt; die geringern  
 kopierten wenigstens. (Vor der Galerie malte Annibale die Fresken  
 des sog. Camerino ebenda.) In Bologna hatten die Carracci  
 e z. B. in den Fresken des Pal. Magnani (Fries des großen Saales)  
 einfachere, aber in ihrer Art nicht minder treffliche dekorierende  
 Figuren angebracht (sitzende steinfarbene Atlanten, geneckt von  
 naturfarbenen Putten, begleitet von je zwei bronzefarbenen Neben-  
 figuren halber Größe); Arbeiten, die in Stil und Kolorit viel treff-  
 licher sind als die Historien, denen sie zur Einfassung dienen.  
 f (Ähnliches im Pal. Fava.) Noch die spätesten Nachfolger brachten

bisweilen in dieser Gattung Ausgezeichnetes hervor, wie z. B. *Cignani* die berühmten acht Putten (je zwei mit einem Medaillon) über den Türen im Hauptschiffe von S. Michele in Bosco. Selbst a den bloßen Dekoratoren (*Metelli* und *Colonna*, in S. Barto- b lommeo a Porta Ravegnana, in S. Domenico, Capp. del Ro- c sario, und in S. Michele in Bosco; — *Franceschini* in Corpus d Domini; — *Canuti* in S. Michele in Bosco, Zimmer des Legaten e usw.) geben solche Vorbilder bisweilen eine Haltung, die andern Schulen weniger eigen ist. Treffliche Dekorationen der Carracci find auch die von reichen Stukaturen eingefassten Decken- und Kamin fresken im Pal. Sampieri in Bologna (voll. 1593). — f Leider sind die vielleicht bestkolorierten Fresken des *Lodovico* und seiner Schule, in der achtseitigen Halle, die einen kleinen Hof des Klosters S. Michele in Bosco umgibt, auf klägliche Weise zugrunde gegangen; man kann die Überreste ohne Schmerz nicht ansehen. Die nach *Annibales* Zeichnungen von *Albani* gemalten Fresken in S. Giacomo degli Spagnuoli in Rom wurden 1879 von den Wänden abgelöst (jetzt im Museum zu Barcelona).

*Domenichino* ist in der Farbe sehr ungleich; von seinen Fresken möchten in dieser Beziehung wohl die in S. Andrea della Valle g zu Rom, auch sonst Hauptwerke, den Vorzug haben (1623; die Pendentifs mit den Evangelisten; das Chorgewölbe mit den Geschichten des Andreas und allegorischen Figuren; — ihr Verdienst wird am besten klar durch den Vergleich mit den untern Malereien der Chorwände, vom *Calabrese*.) Diesen Fresken stehen nahe die Kuppelpendentifs in S. Carlo ai Catinari zu Grottaferata. h

Der größte Kolorist der Schule war, wenn er wollte, *Guido Reni*. Seine Einzelfigur des h. Andrea Corfini (Pinak. von Bologna) i möchte in der Delikatesse der Töne damals unübertroffen sein; vielleicht erreicht noch hier und da ein Bild seiner silbertönigen *Maniera seconda* eine ähnliche Vollendung, etwa z. B. eine seiner Aktfiguren des h. Sebastian (wovon die schönste ebenda, andere a. a. O.); seine beste Aktfigur im Goldton ist (ebenda) der siegreiche Simson, ein Bild von venezianischer Freudigkeit. (Zu vergleichen mit dem von h. Frauen gepflegten h. Sebastian seines Schülers *Simone da Pesaro*, im Pal. Colonna zu Rom.) Von k seinen Fresken wird die Aurora um der Haltung willen auf das höchste bewundert; die größte Farbenwirkung übt aber wohl die Glorie des h. Dominikus in der Halbkuppel der Kap. des Heiligen in S. Domenico zu Bologna. l

*Guercino* ist in seinen Farben bisweilen venezianisch klar bis in alle Tiefen, später endet er aber mit einem dumpfen Braun. Die Werke seiner Frühzeit, wie das große Bild der h. Petronilla (Galerie des Kapitols, um 1621, f. S. 1007 b), aber auch noch m

a der spätere Tod der Dido (Pal. Spada in Rom) zeigen feine Palette von der kräftigsten Seite; die oben (S. 980 g—k) genannten Gemälde sind auch in der Farbe edler gemäßigt. Von den Fresken b sind die im Casino der Villa Ludovisi (Aurora im Erdgeschoße, Fama im Obergeschoße, 1621—23), Armida und Rinaldo im Pal. c Costaguti und das Deckenbild mit Herkules und Antaeus im d Pal. Sampieri zu Bologna vorzüglich energisch in der Farbe, e ebenso die Propheten und Sibyllen in der Kuppel des Domes von Piacenza, nebst den Allegorien in den Pendentifs.

\*\*\*

Unter den Naturalisten ist der frühfte, *Caravaggio* (geb. c. 1565, † 1609), von dem auch Guercino mittelbar lernte, immer einer der besten Koloristen. Freilich schließt das scharfe Kellerlicht, in das er und viele Nachfolger ihre Szenen zu versetzen lieben, jenen unendlichen Reichtum von schönen Lokaltönen aus, die nur bei der Mitwirkung der Tageshelle denkbar sind; außerdem ist es bezeichnend, daß trotz aller Vorliebe für das geschlossene Licht die Naturalisten so wenig auf die Poesie des Helldunkels eingingen. Nur in Caravaggios eigenen Jugendwerken, hell in der Harmonie und vorherrschend goldgelb, ist dies meist der Fall; so in dem berühmten Bilde: die Spieler (ehemals im Pal. Sciarra); — in der Ruhe f auf der Flucht (Nr. 384), in der Magdalena der Gall. Doria, in g der Wahrsagerin des Kapitol. Museums (Nr. 227); — in dem h Lautenspieler der Gal. zu Turin und selbst noch in der spätern i Bekehrung Pauli im Pal. Balbi-Senarega zu Genua; letztere ein merkwürdiges Beispiel seiner geistlichen Wahl eines erhabenen und idealen Gegenstandes, den er dann so recht con amore ins Trivale und Gemeine herunterzieht. Dabei ist aber das Bild in malerischer Beziehung ein Meisterwerk. Das Helldunkel ist echt künstlerisch gefühlt und von verführerischem Reiz, die Schatten vollkommen durchsichtig, die Zeichnung scharf, die Ausführung höchst gewissenhaft und bestechend schön. Andere echte k Werke in der Gal. Borghese: David (Nr. 2), Anna und Maria mit dem jugendlichen Jesus, der die Schlange zertritt (Nr. 110); das meiste im Auslande. — Caravaggios Geschichten des h. Matthäus in S. Luigi de' Francesi zu Rom (letzte Kap. 1.; um 1591) sind freilich so aufgestellt, daß sich kaum über die Farbenwirkung urteilen läßt, mögen auch überdies stark nachgedunkelt sein; doch ist so viel (auch aus seinen andern Werken) sicher, daß er mit Absicht auf den Eindruck des Grellen und Unheimlichen ausging, und daß die Reflexlosigkeit hierzu ein wesentliches Mittel ist. Bei Rembrandt dagegen herrscht, trotz allem Abenteuerlichen in Figuren und Trachten, jener tröstliche heimliche Klang, weil das Sonnen-

licht teils unmittelbar, teils mit dem Goldduft der Reflexe die ganze Räumlichkeit erhellt und wohllich macht.

Von Caravaggios Schülern, deren Werke oft unter ihres Meisters Namen gehen, sind die Nichtneapolitaner *Carlo Saraceni* und *Valentin* die farbigsten, auch sonst ziemlich gewissenhaft. Von *Saraceni*: Geschichte des h. Benno in der Anima zu Rom a (1. Kap. r. und 1. Kap. 1.), Tod der Maria in S. M. della Scala b links, Dornenkrönung am Gewölbe der Kap. r. vom Hochaltare in der Minerva; Predigt eines Heiligen in S. Adriano; Szene aus dem Leben S. Carlos in S. Lorenzo in Lucina (1. Kap. 1.); — d von *Valentin*: Joseph als Traumdeuter, Gal. Borghefe (Nr. 148), e und Martyrium der hh. Procellus und Martinianus in der Gal. f des Vatikans.

*Spagnoletto* wird oft hart und grell, trotz seiner venezianischen Erinnerungen. So schon in seinem abscheulichen Bacchus von 1626 (Museum von Neapel); fein h. Sebastian (ebenda) ist merkwürdig g als spätestes mit Liebe gemaltes Bild, von 1651. Am meisten venezianisch erscheint mir die im übrigen geringe Figur des h. Hieronymus (Uffizien, Tribuna). Seine Hauptwerke außerhalb Italiens. h — *Stanzioni* ist milder und weicher. Von den übrigen hat *Salvatore Rosa*, wenn er will, das wärmste Licht und das klarste Helldunkel, oft aber etwas Fahles und Dumpfes. Von der Verschwörung des Catilina, Pal. Pitti, findet sich ein zweites Exemplar i im Pal. Martelli zu Florenz; — kräftig in der Farbe ist auch k sein großes Bild im Pal. Chigi zu Rom, worin er sich von Satyrn l verfolgt darstellt, sowie sein einziges Kirchenbild in Rom: das Martyrium der hh. Cosmas und Damianus in S. Giov. de' Fiori m rentini, 5. Kap. r. — Beim *Catabrese* und mehreren andern muß man sich mit einer höchst äußerlichen Farbenbravour begnügen.

*Pietro da Cortona* ist ein so bedeutender Kolorist, wie man es ohne allen Ernst der sachlichen Auffassung sein kann. Seine Farbe ist — man gestatte uns das fade Wort — in hohem Grade freundlich; in den großen, mehr dekorativ als ernstlich gemeinten Gewölbemalereien hat er zuerst sich genau nach dem Eindrucke gerichtet, den das von Gedanken verlassene, müßig irrende Auge am meisten wünscht. Vorherrschend ein heller Ton, eine sonnige Luft, bequeme Bewegung der Figuren im lichten Raume, ein oberflächlich angenehmes Helldunkel, zumal in der Karnation. Deckengemälde in S. M. in Vallicella in Rom (in der Sakristei die n Engel mit Marterwerkzeugen); Gewölbe des kolossalen Hauptsaales u. a. m. im Pal. Barberini; eine Anzahl von Plafonds o im Pal. Pitti; Wandfresken in einem der Säle daselbst, wo seine p halbe Gründlichkeit widriger erscheint als seine sonstige ganze Flüchtigkeit. Unter den Staffeleibildern gibt etwa die Geburt der

a Maria (Pal. Corfini in Florenz) und einige frühe Bilder in der  
b Kapitolin. Pinakothek und im Pal. Barberini den günstig-  
sten Begriff von seinem Kolorit.

Von P. da Cortona und von Paolo Veronese geht dann das  
Kolorit des *Luca Giordano* aus, der sich darin vermöge seines un-  
zerstörbaren Temperamentes doch bisweilen zu einer wahren  
c Freudigkeit erhebt. Im Tesoro von S. Martino zu Neapel hat  
er die Geschichten der Judith und der ehernen Schlange binnen  
48 Stunden an das Gewölbe gemalt; sein h. Franz Xaver, der die  
d Wilden tauft (Museum zu Neapel), ist in drei Tagen vollendet,  
— beides so, daß an dieser Palette noch immer einiges zu be-  
neiden bleibt. Auch seine übrigen Bilder (wovon im Museum eine  
Auswahl), ohne einen wirklich sichern Kontur, ohne irgend welche  
Wahl in Formen oder Motiven, üben doch durch eine gewisse  
liederliche Anspruchslosigkeit (neben den Präntionen eines Sal-  
vatore und Konforten), durch den angenehmen Schein des Lebens  
noch einigen Reiz aus. — Seine Nachfolger in Neapel sind im  
besten Falle brillante Dekoratoren mit blühendem Kolorit (*Sol-  
e mena*: Fresken der Sakristeien von S. Paolo und S. Domenico  
f Maggiore; große Geschichte des Heliodor innen über dem Portale  
g des Gesù nuovo; — *Luigi Garzi*: Fresken an Decke und Front-  
h wand von S. Caterina a Formello; — *Conca*: großes Mittel-  
i bild der Decke von S. Chiara, David vor der Bundeslade tan-  
k zend; — *Franc. di Mura*: großes Deckengemälde in S. Severino;  
l — *Bonito*: kleineres Deckenbild in S. Chiara usw.). — Beim Ver-  
kommen der Lokalschulen in ganz Italien reisten vorzüglich diese  
Neapolitaner als Virtuosen der Schnellmalerei herum und drangen  
auch in Toskana ein, wo schon vorher Salvatore Rosa einen großen  
Teil seines Lebens zugebracht hatte. So hat z. B. *Conca* im  
m Hospitale della Scala zu Siena die Chornische mit der Geschichte  
des Teiches von Bethesda ganz stattlich ausgemalt; der *Catabrese*  
n bedeckte Chor und Kuppel des Carmine zu Modena mit seinen  
Improvisationen usw.

Von den Römern hat *Sacchi* ein kräftigeres und gründlicheres  
o Kolorit als Cortona (Hochaltarbild in S. Isidoro; Fresko der  
p Divina Sapienza im Pal. Barberini; die Messe des h. Gregor,  
q und der h. Romuald mit seinen Mönchen, Vatikan. Galerie;  
r Tod der h. Anna in S. Carlo ai Catinari, Altar links; Cruci-  
s fixus mit hh. Dominikanern in der Minerva). — *Maratta* mit  
t aller Sorgfalt ist hierin auffallend matt; einzelne Köpfe, wie etwa  
„la Pittura“ in der Gall. Nazionale zu Rom, geraten ihm am  
ehesten ganz lebendig und schön; seine Madonna mit dem schlafenden  
u Kinde, im Pal. Doria, ist auch in der Farbe der reproduzierte Guido.

Von den Florentinern ist der S. 976 r genannte *Furini* unaus-

gesetzt bemüht, das Fleisch seiner weiblichen Akte immer mürber und weicher darzustellen (Pal. Pitti: Schöpfung der Eva [Nr. 426]; a Pal. Capponi: David und Abigail; Pal. Corfini in Rom: Aktfiguren und Mythologisches).

Die spätern Venezianer sind in der Dekorationsmalerei z. T. äußerst geschickte Nachfolger Paolos; *Tiepolo* (f. S. 1010 fg.) befließigt sich dabei meist eines hellen Silbertons.

\*\*\*

Weitaus die größten Meisterwerke des Kolorits, die Italien aus dieser ganzen Periode aufzuweisen hat, sind eine Anzahl Bilder der vlämischen und holländischen Schule, insbesondere von Rubens und A. van Dyck. Beide Meister verdienen unsere Aufmerksamkeit hier in höherem Grade als ihre Landsleute, nicht nur, weil sie beide jahrelang in Italien lebten, sondern weil sie hier, jeder in seiner Weise, studiert und sich erst allmählich zu ihrer vollen Eigentümlichkeit durchgebildet haben.

*Peter Paul Rubens* (1577–1640) können wir in Italien an verschiedenen Werken, die während seines dortigen Aufenthaltes (1600–1608) entstanden, aber auch an einer Reihe später in den Niederlanden, meist für seine alten Gönner, gemalten Bildern verfolgen. Eines der frühesten Werke befindet sich jetzt im Museo Patrio zu Mantua, leider mißhandelt und in zwei Stücke geschnitten, wobei einige Teile der Schere zum Opfer gefallen sind (ein Fragment davon in der Wiener Galerie): im oberen Teile eine Darstellung der Dreieinigkeit, unten die Bildnisse von Vincenzo I. Gonzaga und seinem Vater Guglielmo, nebst beider Gemahlinnen, an Bettschemeln kniend. (Die einzige in Italien erhaltene Komposition von den drei Bildern, die Rubens 1604 für die Jesuitenkirche in Mantua schuf.) Neben den Resten der vlämischen Manier seiner Lehrer macht sich hier der mächtige Eindruck geltend, den Venedig, namentlich Tintoretto, auf den Künstler ausgeübt hatte. Das Bild hat schon einen außerordentlichen Schwung in Erfindung und Komposition; in der Färbung ist es noch etwas kalt.

In der Brera ein großes Abendmahl (Nr. 679), das um 1615–20 entstanden ist, etwas plump in den Gestalten und unerfreulich durch die eigentümliche Kerzenbeleuchtung, aber von sehr energischer Wirkung und kräftig malerischer Behandlung. — In der Gal. zu Turin ist allein echt die Skizze der Apotheose Heinrichs IV. (um 1622). — Reich an Gemälden des Künstlers ist Genua. In der „Beschneidung“ auf dem Hochaltare von S. Ambrogio ist mit dem Studium nach den Typen der Carracci in den kolossalen Gestalten zugleich ein starker Einfluß von Correggio erkennbar, dessen „Nacht“ Rubens offenbar bei der Komposition

feines Bildes vorschwebte (um 1607). Neben diesem frühen, noch vielfach unselbständigen Werke hängt ein Meisterstück seiner Blütezeit, die Wunder des h. Ignaz darstellend (um 1620). — Im Pal. Bianco zunächst ein köstliches Hauptwerk (ein Landsknecht mit seiner Schönen, von Bacchus, Amor und den Furien begleitet), das nach 1630 entstanden sein muß, da die Gattin Helene Fourment darin abgebildet ist (in R.'s Nachlaß als unvollendet bezeichnet). Im Pal. Rosso unter dem Namen van Dyck ein Ecce-Homo (um 1615). — Der Pal. Durazzo-Pallavicini besitzt in einem Silen, den ein Bacchant und eine Bacchantin führen, ein farbenprächtiges Werk, das bald nach seiner Rückkehr aus Italien (1608) entstanden sein wird. Von zwei männlichen Bildnissen derselben Sammlung wird das weniger bedeutende irrtümlich dem van Dyck zugeschrieben; beide könnten von Rubens während seines Aufenthaltes in Genua (1607) gemalt sein. Ein Meisterwerk von ungewöhnlich fleißiger Durchführung ist das große Bildnis Philipps IV. ebenda (um 1630).

— Die beiden großen mythologischen Bilder im Pal. Adorno, Herkules und Dejanira, aus der letzten Zeit des Künstlers, haben leider einen Teil ihres Reizes durch Restaurierung eingebüßt. — Die Bilder des Meisters in den Uffizien und namentlich im Pal. Pitti zu Florenz sind weltbekannt und bestehen hier den Vergleich mit den Meisterwerken der italienischen Blütezeit. Ein frühes Werk ist der „h. Franziskus im Gebet“ im Pal. Pitti (Nr. 93). Ebenda die köstliche, eigenhändige „h. Familie mit der Wiege“ (Nr. 235). (Eine zweite h. Familie, Nr. 251, wird Rubens mit Unrecht zugeschrieben.) Das berühmte Porträtstück, „die vier Philosophen“ genannt (Nr. 85), ist teilweise nach der Erinnerung gemalt, daher nicht in allen Köpfen gleich gut (um 1612–14). — Von den beiden herrlichen Landschaften (Nr. 9 und 14) aus der letzten Zeit des Künstlers wird weiter unten die Rede sein. Später noch (1638 an den Großherzog abgeliefert) entstand das Meisterwerk der Allegorie des Krieges (Nr. 86), wo Farben, Formen und Moment unmittelbar als eins empfunden sind. (Das Porträt des Herzogs von Buckingham [Nr. 324] ist eine schwache Kopie.) — Die Uffizien besitzen zunächst die beiden bekannten Selbstbildnisse des Künstlers, von denen das ohne Hut etwa 1615, das besser erhaltene und schönere mit dem breiten Hute gegen 1625 entstanden ist. Von zwei weiblichen Bildnissen, die ihm zugeschrieben werden, stellt das treffliche Bild der Tribuna (Nr. 197) Rubens' erste Gattin Isabella Brant vor (um 1625), während das andere (Nr. 180) nur Kopie eines Porträts in Windsor Castle ist. Rubens' Talent zeigt sich aufs günstigste in den beiden unfertigen (leider durch neuere Restaurierung stark verdorbenen) Darstellungen aus der Geschichte Heinrichs IV. (Nr. 140, 147), Überreste einer als Gegenstück der

Luxembourg-Galerie geplanten, aber nicht ausgeführten Folge von Darstellungen aus dem Leben dieses Fürsten. Als gute Skizze sind die Grazien (Nr. 842) bemerkenswert. (Der Abschied der Venus von Adonis [Nr. 812] ist das treffliche Werk eines Schülers, wahrscheinlich *Frans Wouters*.)

In Rom sind noch die drei Altarbilder in S. M. in Vallicella a (1608) an Ort und Stelle; der Einfluß, den die Antike in Rom auf den Künstler ausübte, bekundet sich hier in wenig glücklicher Weise in den kolossalen Gestalten der Heiligen. — Ein interessantes Werk, vielleicht in Rom 1602 entstanden, ist die irrtümlich von Dyck zugeschriebene Grablegung Christi in der Gal. Borghese zu Rom (Nr. 411), von b feinem Helldunkel, in den Köpfen noch an Rubens' Lehrer Venius erinnernd. — Die Halbfiguren Christi und der zwölf Apostel im Casino c Rospigliosi sind dagegen von so mannigfacher Charakteristik, von so meisterlich malerischer Behandlung, daß sie alle gleichzeitigen Leistungen der Italiener überragen, wenn auch hier und da noch der Einfluß des einen oder anderen durchblickt. Sie wurden in Rubens' Werkstatt um 1617 nach den von ihm 1603 für den Grafen Lerma gemalten Bildern (jetzt in Madrid) wiederholt und von Rubens retuschiert. Von heller, leuchtender Färbung, aber maniert in der Bewegung und in den Formen ist der h. Sebastian in der Gall. Na- d zionale, mit deutlichen Reminiscenzen an Correggio. Gleichfalls früh ist die Vision des h. Franziskus in der Gal. des Kapitols, wo e die „Findung des Romulus und Remus“ (um 1616) schon den vollen „idyllisch naiven“ Reiz des Künstlers ausübt. Eine hübsche Skizze aus den zwanziger Jahren sind die drei Grazien der Accademia f di S. Luca. Was sonst an Gemälden in anderen Sammlungen Roms, im Pal. Doria (Bildnis eines Franziskaners), Pal. Borghese (Heimführung von *Th. van Thulden*), Pal. Colonna (Himmelfahrt Mariä), den Namen Rubens trägt, führt ihn fast immer mit Unrecht.

*Anthony van Dyck* (1599—1640) ist in Italien noch reicher vertreten als Rubens; ans Unglaubliche grenzt namentlich die Zahl der von ihm zumeist in Genua gemalten und (nachdem zahlreiche Perlen ins Ausland gewandert sind) noch erhaltenen Bildnisse. Eine Anzahl Bilder idealen Inhalts entstanden fast alle in Italien (1623—26). So im Pal. Pitti die aufwärts blickende Madonna, von g großer Schönheit (Nr. 160). Zwei echte h. Familien, eine größere und eine kleinere, besitzt Pal. Balbi-Senarega zu Genua. — h Wohl das schönste dieser Art ist die h. Familie von fünf Halbfiguren in der Gal. zu Turin (Nr. 288), offenbar von Tizian ein- i gegeben, von strahlender Färbung. Dagegen ist der Christus mit den beiden Pharisiern (Pal. Rosso in Genua) eine bloße neue k Redaktion des tizianischen Cristo della moneta, der Christuskopf leer, die Köpfe der Alten jedoch ausgezeichnet. — Auch die Brera l

besitzt ein vorzügliches Bild in der lebensgroßen Madonna mit dem h. Antonius —, die Accademia di S. Luca zu Rom eine leider verdorbene h. Familie mit zwei musizierenden Engeln; — in der Gal. zu Vicenza die „Lebensalter“, noch Rubens sehr nahe stehend. — Eines der schönsten Bilder ist das große Altarbild im Oratorio del Rosario zu Palermo: die Madonna del Rosario, 1623 dort gemalt. — (Das Martyrium des h. Laurentius in S. M. dell' Orto zu Venedig, im engen Anschlusse an Tintoretto, ist nicht von Anton, sondern von *Daniel van Dyck*.) — In bezug auf van Dycks Porträts steht Turin nach Genua oben an. Der Prinz Thomas von Savoyen auf einem Schimmel ist eines seiner großartigsten Bildnisse; die drei Kinder Karls I., wie eine Klara Eugenia in Klostertracht gehören zum allerbesten, was van Dyck in seiner späteren Zeit (beide um 1635) geschaffen hat. — In Genua besitzen auch nach Ausscheidung des Unechten und der Nachahmungen<sup>1)</sup> die Paläste des alten Adels der Republik überraschend viele Werke seiner Hand, leider viele davon rettungslos verdorben; so auch zum großen Teil die kostbaren Porträts des Pal. Roffo, deren vorzüglichste sind: ein junger Mann in spanischer Tracht an einer gewundenen Säule; Geronima Sale-Brignole, mit einem Töchterlein; das Reiterbild des Antonio Giulio Brignole, mit dem Hute in der Rechten grüßend; seine Gemahlin, mit einer Rose in der rechten Hand. (Die beiden Frauenbildnisse sind leider besonders mißhandelt.) — Im Pal. Durazzo-Pallavicini vier echte Bildnisse in einem Saale vereinigt, darunter das schönste, das Genua überhaupt besitzt: die sitzende Dame in weißer Seide, mit zwei Kindern in Blau und Gold; das vortreffliche Bild der drei rasch vorwärts kommenden Kinder mit einem Hündchen; endlich ein weiß gekleideter Junge an einem Stuhle mit Papagei, Äffchen und Früchten (die Nebendinge augenscheinlich von *Fr. Snyders*). — Im Pal. Balbi ist hervorzuheben eine junge Frau von sonderbar schnippischem Aussehen mit rotem Haar, darin eine weiße Feder steckt. — In der Brera das Kniestück einer blonden jungen Engländerin (Nr. 700), gutes Bild der späteren Zeit. — Im Pal. Pitti: Kardinal Bentivoglio, ganze Figur, sitzend, höchst vornehm elegant und besonders farbenprächtigt (um 1624). — Uffizien: Margarete von Lothringen aus der spätern, blässern Palette (Nr. 196); das Reiterbild Karls V. (Nr. 1128), dem man ansieht, daß der Künstler nicht die Natur vor Augen gehabt hat; (das Brustbild des Joh. v. Montfort, Nr. 1115, und das Doppelbild der Brüder Lennox, aus späterer Zeit, nur Werkstattbilder; anderes hier wie im Pal. Pitti und im Pal. Colonna zu Rom nicht echt). —

1) Den Namen van Dyck tragen Bilder von *Giov. Bern. Carbone, Bened. Castiglione, Michele Fiammingo, Cornelis de Wael, Giov. Andr. Ferrari* u. a.

Echt, wenn auch etwas zahm: Maria von Medicis mit zwei Rosen in der Gal. Borghese; endlich in der Sammlung des Kapitols das späte Doppelbildnis, angeblich die Dichter Thomas Killigrew und Henry Carew darstellend (Halbfiguren, Nr. 128).

Die italienischen Galerien besitzen auch eine nicht unbeträchtliche Zahl von Bildnissen anderer trefflicher Niederländer, wie *Frans Pourbus d. J.*, *A. de Vries* (? Pal. Pitti, Nr. 255), *Rave- steyn*, *Corn. de Vos* (Pal. Pitti, Nr. 440), *B. van der Helst* (Selbstporträt in den Uffizien), von *Th. de Keyser* (in Neapel, Museum, d in Rom, Gall. Nazionale, Nr. 764), von *Paulus Moreelse* (ebenda, e Nr. 767), von *Joh. Verspronck* (ebenda, Nr. 762, 765), *J. Mytens* (Accademia di S. Luca zu Rom), *Grebber*, *Cornelis Jansens van Ceulen*, *P. Lely* u. a. in den Uffizien, im Pal. Pitti, in der Gal. zu Neapel usw. In den Katalogen vielfach untereinander verwechselt.

Werke von *Snyders*, *Jordaens* und andern vlämischen Malern kommen einzeln in den Uffizien (Nr. 220) und in der Turiner h Galerie (Nr. 150) vor. Wir bleiben einstweilen bei den Porträts i stehen; von Genre und Landschaft wird beiläufig unten die Rede sein.

Von *Rembrandt van Ryn* (1607–69) finden sich in italienischen Sammlungen fast nur Bildnisse aus den verschiedenen Epochen des Künstlers. Ein Jugendwerk (um 1629) ist der schlafende Greis am Kamine mit den Zügen von Rembrandts Vater in der Galerie k zu Turin (Livens gen.). Die Galerie der Brera besitzt in dem l Bildnis der rotblonden Schwester des Malers ein treffliches leuchtendes Porträt der frühen Zeit (Nr. 614, dat. 1632). — Im Pal. m Pitti ist das eigene Bildnis (Nr. 60, um 1635) wenig ansprechend in der Auffassung, sehr groß und malerisch in der Wirkung dagegen der „Rabbiner“ (Nr. 16, um 1658). Der späten Zeit gehören gleichfalls die beiden (leider sehr verdorbenen) Selbstporträts der Uffizien an: das eine (Nr. 452) in der etwas unscheinbaren ein- n tönigen Färbung, welche manche Bilder um 1655 charakterisiert; das andere (Nr. 451), von herrlich leuchtender Farbe und tief ergreifend, zeigt den gealterten Künstler am Abend seines Lebens (um 1665). (Die kleine h. Familie in den Uffizien [Nr. 922] alte o Kopie des Bildes im Louvre.)

Von den Werken der Schüler Rembrandts verdient vor allem das treffliche Opfer Isaaks von *Jan Livens* im Pal. Doria zu p Rom (II, 26) erwähnt zu werden, das so starken venezianischen Einfluß zeigt, daß es in der Galerie Tizians Namen trug. — Ein paar gute Bilder von *Bernaert Fabritius* in den Gal. von Ber- q gamo und Turin. — Von *G. v. d. Ceckhout* Bilder in der Brera r und in der Gall. Nazionale zu Rom (Nr. 499); von *G. Flinck* s ein treffliches Frauenbildnis in Bergamo (Gal. Morelli, noch t immer unter der falschen Benennung Rembrandts, wo auch ein

schwaches Männerporträt noch als F. Hals bezeichnet wird!); von *Ferd. Bol* eine Caritas in der Gall. Nazionale zu Rom.

Ein Blick auf die Malersammlung in den Uffizien genügt, um sich die volle Überlegenheit der Niederländer klar zu machen. Die Italiener des 17. Jahrh. suchten in ihren Porträts vorzugsweise einen bestimmten Geist, eine bestimmte Tatkraft auszudrücken und fallen dabei leicht in das Grelle und Prätentiose; die Niederländer geben das volle Dasein, auch die Stunde und ihre Stimmung; durch Farbe und Licht erheben sie auch das Porträt zu einem der Phänomene des Weltganzen. (Die Franzosen von *Lebrun* an interessieren in dieser Sammlung durch ihren lockern und doch so gutartigen und anständigen physiognomischen Ausdruck.)

Ein vlämischer Künstler, *Jacob Suftermans* von Antwerpen (1597–1681), hat sein Leben in Florenz zugebracht und hier jene Menge tüchtiger Porträts geschaffen, die oft genug an van Dyck, noch mehr aber an Velazquez streifen. (Viele Bildnisse der Herrscherfamilie; einmal auch die Großherzogin Viktoria mit dem Erbprinzen, dargestellt als h. Jungfrau mit dem Kinde; ein Dänenprinz u. a. im Pal. Pitti; — andere, wie der Galilei, in den Uffizien; — dann im Pal. Corfini usw.)

\*\*\*

Der Einfluß dieser niederländischen Meister läßt sich bei manchen gleichzeitigen Italienern nicht verkennen, wird aber häufig überschätzt. — *Salv. Rosa* ist in seinen energischen, fast trotigen Bildnissen (Geharnischter und das Selbstporträt im Pal. Pitti) gewiß eigenartig. — Tüchtige Porträts finden wir noch zuweilen bei den Bolognesen, den *Carracci*, *Reni* (Pal. Spada zu Rom; Pinakothek zu Bologna), *Domenichino* (Uffizien; Gal. Corfini in Florenz; Pal. Spada zu Rom) und *Guercino* (Gal. von Modena) u. a.; sie haben eine freie, historische Würde. — Die fälschlich dem Guido Reni zugeschriebene sog. Cenci (wahrscheinlich von *Francesco Albani*), im Pal. Barberini, ist dagegen nicht einmal ein hübsches, nur durch die daran geknüpfte Fabel reizendes Köpfchen. — Ein Jünglingsbildnis von *Carlo Dolci* (Pal. Pitti) gehört zu dessen besten Arbeiten; schön und lebenswürdig ist auch Dolcis eigenes Bildnis im Alter von 58 Jahren in den Uffizien; ebenso *Sacchis* 1 Priesterporträt in der Gal. Borghese und sein Brustbild Urbans VIII. in der Gal. Barberini. — Von dem Florentiner *Tiberio Tinelli* mehrere Porträts, die den Einfluß van Dycks zeigen, in den Uffizien, Pal. Pitti und a. a. O. — Das edle, wahrhaft historische Porträt *Poussins* im Casino Rospigliosi zu Rom (gute Kopie, Original im Louvre) möchte indes all diesen letztgenannten vorzuziehen sein.

\*\*\*

Die großen Spanier, deren Kolorit und Auffassung ebenso von Tizian berührt wurde, wie dies bei den vlāmischen Malern der Fall war (aber weniger von Paolo als diese), sind in Italien nur durch einzelne zerstreute Werke repräsentiert. *Murillos* Madonna in der Gall. Nazionale zu Rom ist nicht nur höchst einfach a lebenswürdig in den Charakteren der Mutter und des Kindes, sondern (bei teilweise sehr großer Flüchtigkeit) ein Wunder der Farbe. Die beiden Madonnen im Pal. Pitti erreichen diese Wonne b des Tones nicht ganz; die eine absichtlichere, aus früherer Zeit (Nr. 56, das Kind mit dem Rosenkranze spielend), ist auch in der Malerei wenig lebendig. Im Pal. Bianco zu Genua die Flucht c nach Ägypten und der h. Franz; echt aber wenig bedeutend. — Von *Velazquez* nur Porträts. Sein eigenes in den Uffizien, fast d etwas gesucht nobel, ist schwerlich ein Original; auch sind die kleinen Reiterbildnisse Philipps IV. und seiner Gemahlin im Pal. e Pitti (Nr. 243) und in den Uffizien nur gute Werkstattwieder- f holungen der großen Bilder in Madrid; im Pal. Doria zu Rom: g Innocenz X. sitzend, das beste Papstporträt des Jahrhunderts; in der Gal. des Kapitols das echte Selbstporträt (1630, Nr. 80). In h Turin das schöne Brustbild Philipps IV.; in der Galerie zu Mo- i dena das unvollendete Brustbild eines Herzogs von Modena, 1637 gemalt. Beachtenswert ist auch die alte vortreffliche Kopie der Borrachos im Museum zu Neapel. (Den sonst auf den Namen k Murillo und Velazquez getauften Bildern ist nicht zu trauen; das große Reiterbild Philipps samt Knappen und Allegorien in den Uffizien ist wahrscheinlich die Kopie eines Spaniers nach Rubens' l verlorenem Bildnisse des Königs.) — Eine Pietà von *Sanchez Coello* in S. Giorgio zu Genua. Zwei weibliche Heilige von m *Zurbaran* im Pal. Bianco ebenda. n

\*\*\*

In allen Aufgaben idealer Art ist diese moderne Malerei von den höchsten Zielen ausgeschlossen, weil sie zu unmittelbar darstellen und überzeugen will, während sie doch, als Kind einer späten Kulturepoche, nicht mehr in der bloßen Unmittelbarkeit (Naivetät) erhaben sein kann. Ihr Naturalismus möchte alles Seiende und Geschehende als solches handgreiflich machen: er betrachtet dies als Vorbedingung jeglicher Wirkung, ohne auf den innern Sinn des Beschauers zu rechnen, der Anregungen ganz anderer Art zu beachten gewohnt ist.

Schon die Wirklichkeit der Bewegung im Raume, wie man sie bei Correggio vorfand und adoptierte, machte die Kunst gleichgültig gegen alle höhere Anordnung, gegen das Einfach-Große im Baue und im Gegensatze der Gruppen und Einzelgestalten. Am

meisten Architektonisches hat vermöge seines Schönheitsfinnes *Guido Reni* gerettet. Seine groß gehaltene Madonna della Pietà <sup>a</sup> (Pinakothek von Bologna) verdankt dem symmetrischen Baue der untern wie der obern Gruppe ihre gewaltige Wirkung; ähnlich verhält es sich mit dem Bilde des Gekreuzigten und seiner Angehörigen (ebenda); die edle Behandlung, der schöne Ausdruck allein würde nicht genügen, um diesen Werken ihre ganz ausnahmsweise Stellung zu sichern. (Andere Darstellungen des Crucifixus von Guidos Hand, ohne die Angehörigen, aber von gleicher <sup>b</sup> Bedeutung, in der Gal. von Modena und in S. Lorenzo in <sup>c</sup> Lucina zu Rom [Hochaltar]; ein Crucifixus mit Heiligen aus *Ann. Carraccis* Frühzeit, unter P. Veroneses Einfluß, in S. Niccolò da Tolentino in Bologna.) Die Assunta in München, die <sup>d</sup> Dreieinigkeit auf dem Hochaltare von S. Trinità de' Pellegrini in Rom geben hierzu weitere Belege; selbst das flüchtige <sup>e</sup> Werk der Maniera seconda: die Caritas (Pinak. von Bologna). — *Lodovico Carraccis* Transfiguration (ebenda) und Himmelfahrt <sup>g</sup> Christi (Hochaltar von S. Cristina zu Bologna) werden nur durch dieses architektonische Element recht genießbar; *Annibales* Madonna in einer Nische, an deren Postament Johannes d. Ev. und Katharina lehnen (ausgeführt von *Lucio Massari*), verdankt demselben Elemente (nebst der energischen Malerei) eine große Wirkung, trotz der allgemeinen und wenig edlen Formen; denselben Lebensgehalt zeigt das ähnliche große Bild des *Guercino* im Palazzo Roffo zu Genua. (Derselbe Guercino geht in einem schön gemalten Bilde — S. Vincenzo zu Modena; 2. Kap. rechts — an dem Richtigen vorbei; sein segnender Gott-Vater, Halbfigur, in <sup>k</sup> der Gal. von Turin, scheint von Guidos Trinität inspiriert zu sein.) Ja auch die in Bewegung geratene Symmetrie, das Prozeffionale, kurz alles, was das in dieser Schule so oft zur Konfusion führende Pathos dämpft, kann hier von höchst erwünschter Wirkung sein; hierher gehören die beiden Riesenbilder des *Lod. Carracci* in der Gal. von Parma (ehemals Seitenbilder einer Assunta), hauptsächlich die Grabtragung der Maria, wo der Ritus, beherrscht von dem meisterlich verkürzten Leichname, das subjektive Pathos vollkommen zurückdrängt. Auch *Domenichino*, dessen Komposition so überaus ungleich ist, hat in seinem Tode der <sup>m</sup> h. Cäcilia (S. Luigi in Rom, 2. Kap. rechts) ein gutes Beispiel strenger und doch schön aufgehobener Symmetrie geliefert. Von den beiden Bildern der letzten Kommunion des h. Hieronymus <sup>n</sup> (*Agostino Carracci*: Pinak. von Bologna; *Domenichino*: Gal. des Vatikans, bez. 1614) hat das des Domenichino schon darin <sup>o</sup> einen Hauptvorzug, daß die beiden Gruppen (die des Priesters und die des Heiligen) dem Totalwerte nach gegeneinander abgewogen

sind, so daß Bewegung und Ruhe, Ornat und freie Gewandung, Geben und Empfangen usw. sich gegenseitig aufheben; außerdem ist die Gestalt des Heiligen in die Pietät und Andacht der Seinigen wie gebettet und doch für den Anblick ganz freigehalten. Der größte Verehrer Domenichinos, *Nic. Poussin*, geht dann wieder zu weit, so daß seine Gruppen oft absichtlich konstruiert erscheinen. — Bisweilen überraschen die Mailänder, so verwildert sonst ihre Komposition ist, durch eine groß gefühlte symmetrische Anordnung. Man sehe in der Brera, Nr. 115, das große Bild des *Cerano-Crespi* (Madonna del Rosario); im Palazzo Rosso zu Genua den von Engeln gen Himmel getragenen h. Karl, von einem der *Procaccini*, ein ergreifendes Bild, so naturalistisch die Anstrengung der Engel gegeben sein mag; in der Galerie von Turin (*Crespi* gen.) die von den hh. Franz und Karl angebetete Madonna, von *Giul. Cef. Procaccini*, bezeichnenderweise als Statue dargestellt. — *Sassoferrato* befolgte in seiner schönen Madonna del Rosario (S. Sabina zu Rom, Kap. rechts vom Chore) mit vollem Bewußtsein die alte strenge Anordnung.

Weitaus die meisten aber erkennen die höheren Liniengesetze nur in beschränktem Maße an, die Naturalisten fast gar nicht. Selbst den besten Bolognesen ist eine prächtige Aktfigur (womöglich kunstreich verkürzt) im Vordergrund bisweilen so viel wert wie der ganze übrige Inhalt des Bildes; einige suchen dergleichen geflissentlich auf (*Schidones* h. Sebastian, dessen Wunden von Zigeunern beschaut werden, im Museum von Neapel); die Naturalisten begehren vollends nichts als den leidenschaftlichen Moment. *Caravaggios* Grablegung (Gal. des Vatikans), immer eines der wichtigsten und gründlichsten Bilder der ganzen Richtung, ist der Einheit und Gewalt des Ausdruckes zuliebe als Gruppe ganz einseitig gebaut. Wie roh aber Caravaggio komponieren (und empfinden) konnte, wenn ihm am Ausdrucke nichts lag, zeigt die Bekehrung des Paulus (S. M. del Popolo in Rom, 1. Kap. links vom Chore), wobei das Pferd beinahe das Bild ausfüllt. *Spagnolettos* Hauptbild, die Pietà im Tesoro von S. Martino zu Neapel, ist in den Linien unangenehm, was man allerdings über der Farbe und dem ergreifenden, obwohl auf keine Weise verklärten Schmerz übersehen kann.

Dieses Gebiet des Ausdruckes und Affektes, dem die moderne Malerei so vieles opfert, müssen wir nun nach Inhalt und Grenzen zu durchforschen suchen. Wir beginnen mit den erzählenden Bildern (heiligen, biblischen oder legendarischen Inhaltes), ohne uns streng an irgend eine Einteilung zu halten. — Auch die Altarbilder gewinnen schon seit Tizian (S. 919f) gerne einen erzählenden Inhalt; jetzt ist vollends alles willkommen, was irgendwie ergreifen kann

- a Man sieht in S. Bartolommeo a Porta Ravennana zu Bologna (4. Altar r.) eines der besten Bilder des *Albani*, die Verkündigung: Gabriel, eine schöne Gestalt, fliegt der Jungfrau leidenschaftlich zu. Die gleiche Darstellung von *Lod. Carracci*, ein Hauptwerk dieses
- b Künstlers, in S. Giorgio. (Man vergleiche das kolossale Fresko
- c desselben Meisters über dem Chore von S. Pietro ebenda.) — Die Geburt Christi, das Presepio, früher immer naiv dargestellt, war durch Correggios heilige Nacht zu einem Gegenstande des aufs höchste gesteigerten Ausdruckes und des Lichteffektes geworden. (Den letztern findet man z. B. in zweien der bessern
- d Bilder des *Honthorst*, Uffizien, nach Kräften reproduziert.) Wie völlig mißverstand nun z. B. *Tiarini* in einem sonst guten Bilde
- e (S. Salvatore zu Bologna, Querschiff links) den stillen, idyllischen Sinn der Szene! Er malt sie höchst kolossal und läßt den Joseph ganz deklamatorisch auf die Maria hindeuten, damit der Beschauer aufmerksam werde. — Gleichgültiger werden insgemein
- f behandelt die Anbetung der Hirten und der Könige, u. a. von *Cavedone* (S. Paolo in Bologna, 3. Kap. rechts), der bei aller Tüchtigkeit das Ordinäre sehr herauszukehren pflegt. Eine An-
- g betung der Hirten von *Sassoferrato* (Museum von Neapel) gibt gerade das Gemütliche, das ganz besonders fein Element ist, im Jahrhundert des Pathos eine vereinzelte Erscheinung; eine An-
- h betung der Könige von *Lod. Carracci* in der Brera (Nr. 520). — Von den Geschichten der h. Anverwandten werden jetzt vorzugsweise nur die pathetischen, besonders die Sterbebetten behandelt:
- i der Tod der h. Anna (von *Sacchi*, in S. Carlo ai Catinari zu Rom, Altar links), der Tod des h. Joseph (von *Lotti*, in der
- k Annunziata zu Florenz, 2. Kap. links; — von *Franceschini*,
- l im Corpus Domini zu Bologna, 1. Kap. links; — von *Maratta*,
- m in S. Isidoro zu Rom, 1. Kap. rechts). Ein Nachfolger *Caravaggios* dagegen, der selbst oft mit Absicht das Heilige alltäglich
- n darstellt, malt (in einem Bilde des Pal. Spada in Rom) zwei häßliche Näherinnen, womit die Erziehung der Jungfrau durch die h. Anna gemeint ist. — Bei den Kindbetten (*Lod. Carracci*:
- o Geburt des Johannes, Pinak. von Bologna, spätes resolutes Hauptbild) mochte man, wenn auch unbewußt, den Nachteil empfinden, in dem man sich z. B. gegen die Zeit eines Ghirlandajo befand; damals war die Grundauffassung ideal, das Einzelne individuell, — jetzt die Grundauffassung prosaisch, die Einzelform allgemein.

Unter den Jugendgeschichten Christi, die nunmehr in sentimentaler Absicht bedeutend ausgesponnen wurden, behauptete die Ruhe auf der Flucht immer den ersten Rang, und hier gibt Correggios Madonna della Scodella (S. 898 e) wesentlich den Ton an.

Eine schöne kleine Skizze des *Annibale* im Pal. Pitti zeigt dies a z. B. deutlich; auch das betreffende unter *Bonones* trefflichen Freskobilddern im Chore von S. M. in Vado zu Ferrara, u. a. m. b *Caravaggio* trifft noch einmal den wahren idyllischen Inhalt, wenn auch in barocker Art. (Frühes Bild in der Gal. Doria zu Rom: c Mutter und Kind schlummern, ein Engel spielt Violine, und Joseph hält das Notenblatt.) Bei den meisten aber wird die Szene zu einer großen Engalcour im Walde; so schon in dem oben (S. 976 s) erwähnten Prachtbilde des *Rutilio Manetti*. Vollends aber ist es ergötlich zu sehen, was ein später Neapolitaner daraus gemacht hat: Bild des *Giacomo del Po*, im rechten Querschiffe von S. Tere- d refa zu Neapel, oberhalb des Museums. Die Szene 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 inzwischen das Kind der Bewunderung und Anbetung zahlreicher Engel verschiedenen Ranges; die ältern darunter meistern die jüngern usw. — In anderen Szenen des Jugendlebens Christi ist *Sassoferrato* allein fast immer naiv, trotz seiner Sentimentalität: eine h. Familie im Pal. Doria zu Rom; Josephs e Tischlerwerkstatt, wo der Christusknabe die Späne kehrt, im Museum von Neapel. Bei den Bolognesen wird bisweilen auf eine r nicht ganz gesunde Weise die Handlung des Christus auf das Christuskind übertragen, wie z. B. in einem Bilde des *Cignani* (S. Lucia zu Bologna, 3. Altar l.), wo das Bambino, vor den g Knien der Mutter stehend, den Johannes und die h. Terefa mit Kränzen belohnt. Bei *Albani* (Mad. di Galliera zu Bologna, h 2. Altar l.) ist eine Vorahnung der Passion so ausgedrückt, daß das Christuskind affektiv emporblickt nach den mit den Marterinstrumenten (wie mit Spielzeug) herumschwebenden Putten; unterhalb der Stufen Maria und Joseph, ganz oben Gott-Vater, bekümmert und gefaßt. — Von den zahllosen Josephsbildern ein gutes von *Guercino* (S. Giov. in Monte zu Bologna); das Kind i hält dem Pflegevater eine Rose zum Riechen hin.

Eine Szene der Art, wie Christus unter den Schriftgelehrten, muß bei der naturalistischen Auffassung noch viel bedenklicher werden, als sie an sich schon ist. *Salvatore Rosa* (Museum von k Neapel) malte um den hilflosen Knaben herum das brutalste Volk. Ein ähnliches frühes Bild *Luca Giordanos* in der Galerie l Corfini zu Rom. — Einzelne Bilder der Taufe und der Versuchung werden unten genannt werden. Die Wunder Christi werden fast ganz verdrängt durch die Wunder der Heiligen; an der Hochzeit von Kana wird grade das Wunder am wenigsten hervorgehoben (angenehmes großes Genrebild dieses Inhaltes von *Bonone* im Ateneo zu Ferrara). — Die Vertreibung der Käufer und Ver- m

käufer aus dem Tempel hat z. B. *Guercino* in einem gleichgültigen a Bilde geschildert (Pal. Rosso zu Genua); lehrreicher ist es, in der großen Freskodarstellung dieser Szene, welche *Luca Giordano* b in Gerolomini (S. Filippo) zu Neapel innen über dem Portale gemalt hat, zu sehen, mit welchem Wohlgefallen der Neapolitaner eine solche Exekution darstellt. — Von den Auferweckungen des c Lazarus ist die des *Caravaggio* (Pal. Rosso zu Genua) immer eine der bedeutendsten Leistungen des gemeinern Naturalismus. — Das Abendmahl fällt gleich unwürdig aus, ob es nun als Genre- bild oder als Affektszene behandelt wurde. Ersteres ist z. B. der Fall d in dem großen Bilde des *Aless. Allori* (im Depot in S. Salvi zu Florenz), das eine ganz schön gemalte lebendige „Szene nach e Tische“ heißen kann. Bei *Domenico Piola* (S. Stefano in Genua, Anbau links) fehlt es nicht an Pathos aller Art, allein das „Unus vestrum“ geht unter in einem gesuchten Lichteffect und in den Zutaten (Bettler, Aufwärter, Kinder, auch ein niederschwebender f Reigen von Putten). — Im Chore von S. Martino zu Neapel sind außer der großen Geburt Christi von *Guido* vier kolossale Bilder dieser Gattung zu finden, deren zum Teil berühmte Urheber doch hier nicht auf ihrer rechten Höhe erscheinen: *Ribera*, die Kommunion der Apostel; — *Carracciolo*, die Fußwaschung; — *Stanzioni*, figurenreiches Abendmahl; — *Erben des Paolo Veronese*, Einsetzung der Eucharistie. — Von den Passions Szenen (abgesehen von einzelnen Figuren, wie das *Ecce homo*, der *Crucifixus*) ist es hauptsächlich der Moment des Affektes im vorzugsweisen Sinne, der nun tausendmal dargestellt wird: die *Pietà*, der vom Kreuze abgenommene Leichnam, umgeben von Maria, Johannes, Magda- lena und andern. Die Vorbilder Tizians und Correggios berech- tigten und reizten hier zur höchsten Steigerung des Ausdruckes. Wie bei der Szene unter dem Kreuze, so wird nun auch hier, dem Wirklichkeitsprinzip gemäß, die Madonna fast immer ohnmächtig, d. h. der sittliche Inhalt muß mit einem pathologischen teilen. Wo dieser Zug ausgeschlossen ist, wie z. B. in den Bildern, die nur die Madonna mit dem Leichnam auf den Knien darstellen (*Annibale g Carracci*: im Pal. Doria zu Rom und im Museum von Neapel), ist auch der Eindruck viel reiner. — Die bedeutendste jener voll- ständigeren Darstellungen ist wohl die schon wegen ihrer Anord- nung (S. 994 a) erwähnte Madonna della *Pietà* des *Guido* (Pina- h kothek von Bologna); leider hatte er den Mut nicht, diese Szene, wie Raffael seine *Transfiguration*, in einen bestimmten obern, auf einen zweiten Augenpunkt berechneten Raum zu ver- setzen (etwa auf einen Hügel), sondern er brachte sie als auf einem über den knienden Heiligen hängenden Teppich gemalt, als Bild im Bilde an, bloß um raumwirklich zu bleiben. — Herrlich ist

dann (noch in ihrem Ruin) die Pietà des *Stanzioni* über dem Portale von S. Martino zu Neapel, den seelenvollsten Bildern<sup>a</sup> des van Dyck gleich zu achten; auch in der edeln Haltung und Verkürzung des Leichnams alle Neapolitaner, zumal den Spagnoletto (S. 995 h) übertreffend. — *Luca Giordano* (Bilder im Museum zu Neapel und in der Akademie in Venedig), der sich<sup>b</sup> hier bemüht, innig zu sein, umgibt wenigstens die Leiche nicht mit caravaggesken Zigeunern, sondern mit gutmütigen alten Marinari. (Eine Beweinung Christi von *Aless. Tiarini* in der Pinakothek<sup>c</sup> zu Bologna, sorgsam komponiert.) — Von den Grabtragungen wurde die des Caravaggio schon erwähnt; ein Bild des *Annibale* in der Gal. zu Parma ist aus der Zeit, da er dem Correggio<sup>d</sup> völlig zu eigen gehörte. — Von den Szenen nach der Auferstehung hat z. B. *Guercino* den Thomas gemalt, der nicht bloß Christi Wunde berührt, sondern ein paar Finger hineinschiebt (Gal. des<sup>e</sup> Vatikans). Man fragt sich, wer die Beschauer sein mochten, die an einer so rohen Verdeutlichung und an so unedeln Charakteren Gefallen fanden. Allein man kann noch viel gemeiner sein: *Capuccino Genovese* hat dasselbe Faktum (Pal. Rosso) so aufge-<sup>f</sup>faßt, als würde über eine Wette entschieden. — Die Himmelfahrt Christi wird fast ganz durch die der Maria ersetzt, wovon unten. — Die Geißelung Christi u. a. von *Loth. Carracci* im Pal. Durazzo-<sup>g</sup>Pallavicini in Genua.

Aus dem Leben der Heiligen wird zunächst das Affektreiche und Bewegte nach Kräften hervorgehoben. (Eine Quelle solcher Inspirationen für die ganze Schule waren hauptsächlich jene jetzt fast erloschenen Fresken bei S. Michele in Bosco zu Bologna, S. 983 f.) Ein Hauptbild dieser Art ist die Belebung eines Knaben durch den h. Dominikus, von *Tiarini* (Kap. des Heiligen in S. Domenico zu Bologna, rechts); es ist angefüllt mit allen<sup>h</sup> Graden der Verehrung und Anbetung. Gegenüber links das Hauptwerk des *Lionello Spada*: der h. Dominikus, der die kezerischen Bücher verbrennt, ein äußerlich leidenschaftliches Tun, dessen Entwicklung in Gruppen und Farben das beste ist, was einem so entschlossenen Naturalisten gelingen mag. Allein geschichtliche Szenen dieser Art nehmen nur einen geringen Raum ein neben den beiden Hauptgegenständen dieser Zeit, die oft genug auf einem Bilde vereinigt sind: den Martyrien und den himmlischen Glorien.

Für die Martyrien, die zur Manieristenzeit (S. 964 fg.) sich von neuem entschieden in der Kunst festgesetzt hatten, besaß man ein grelles Präzedens von Correggio (S. 898 e). Alle Maler wetteifern nun, nachdrücklich zu sein im Gräßlichen. Der einzige *Guido* hat in seinem bethlehemitischen Kindermorde (Pinak. von Bo-<sup>i</sup>

logna) Maß zu halten gewußt, das eigentliche Abschlagen nicht dargestellt, in den Henkern Härte, aber keine bestialische Wildheit personifiziert, die Grimasse des Schreiens gedämpft, ja durch eine schöne, wahrhaft architektonische Anordnung und durch edel gebildete Formen das Gräßliche zum Tragischen erhoben; er hat diese Wirkung hervorgebracht ohne Zutat einer himmlischen Glorie, ohne den verdächtigen Kontrast des ekstatischen Schmachts zu den Greueln. Sein Werk ist denn auch wohl die vollkommenste pathetische Komposition dieser Zeit in Italien. (Seine Kreuzigung <sup>a</sup> Petri, in der Vatikan. Galerie, ist dagegen noch unter dem Einflusse der Naturalisten entstanden; vor 1608.) — Aber schon der sonst mild und schön gesinnte *Domenichino*, welcher ein Schlächter je nach Umständen! Anzufangen von seinem frühen Fresko der Marter des h. Andreas (in der mittlern der drei Kapellen neben <sup>b</sup> S. Gregorio in Rom, 1608); war es Wahl oder glücklicherer Zufall, daß sein Mitschüler *Guido* (gegenüber) den Gang zum Richtplatze darstellen und jenen herrlichen Moment treffen durfte, da der Heilige von fern das Kreuz erblickt und mitten im Zuge niederkniet? — *Domenichino* dagegen malt die eigentliche Marterbank und bedarf, um diese und ähnliche Szenen genießbar zu machen, jener Zuschauer, zumal Frauen und Kinder, die ihre Herkunft aus Raffaels Heliodor, Messe von Bolsena, Schenkung Roms, Tod des Ananias, Opfer zu Lystra usw. nur wenig verleugnen. Von *Domenichino* aus verbreiten sich diese Motive dann über die meisten Werke der Nachfolger. In seiner Marter des h. Sebastian <sup>c</sup> (S. M. degli Angeli zu Rom, rechts) läßt er sogar Reiter gegen diese Zuschauer einsprengen und zersplittert damit das ganze Interesse. Vom widrigsten, überdies unangenehm gemalt, sind seine <sup>d</sup> Marterbilder in der Pinakothek zu Bologna; in der Marter der h. Agnes stimmt die Erdolchung auf dem Holzstoße samt Zutaten unfählich roh zu all dem Geigen, Blasen und Harfnen der Engelgruppe oben; — die Marter des S. Pietro Martire ist nur eine neue Redaktion der tizianischen; — die Stiftung des Rosenkranzes gestehe ich gar nicht verstanden zu haben; unter den weiblichen Charakteren und Engeln macht sich hier das nette, foubrettenhafte Köpfchen mit dem roten Näschen, das dem *Domenichino* eigen ist, ganz besonders geltend. — Solche Beispiele mußten schon in Bologna selbst Nachfolge finden. Von *Canuti*, <sup>e</sup> einem sehr tüchtigen Schüler *Guidos*, ist in S. Cristina (4. Altar rechts) die Mißhandlung der Heiligen durch ihren Vater — man sehe wie — gemalt. Auch *Maratta*, sonst *Guidos* treuer Verehrer, holt sich in solchen Fällen doch lieber seine Inspiration aus *Domenichinos* h. Sebastian (Marter des h. Blasius in S. M. di Carignano zu Genua, 1. Altar r.). — *Guercino* ist in Martyrien erträglicher,

als man erwarten sollte. (Gal. von Modena: Marter des h. a Petrus, Hauptbild; — Dom von Ferrara Querschiff rechts: Marter b des h. Laurentius.) — Von dem Florentiner *Cigoli* sieht man in der Akademie eine mit großer Virtuosität gemalte Marter des c h. Stephanus, der bereits mit Steinen geworfen und mit Fußtritten mißhandelt wird, in Gegenwart pharisäisch ruhiger Zuschauer. — *Carlo Dolcis* h. Apollonia (Gall. Nazionale in Rom) d begnügt sich damit, uns die Zange mit einem der ausgerissenen Zähne auf das niedrigste zu präsentieren.

Wahrhaft abscheulich sind in solchen Fällen die eigentlichen Naturalisten. *Caravaggio* selber zeigt uns in einem einzigen Kopfe schon die ganze falsche Rechnung des Naturalismus; es ist seine Medusa in den Uffizien gemeint. Stets begierig nach einem Ausdrucke des Augenblickes und schon deshalb gleichgültig gegen den tiefen immanenten Ausdruck (den er in der Grablegung gar wohl erreicht), malt er einen weiblichen Kopf im Momente der Enthauptung; könnte dieser aber z. B. beim Ausreißen eines Zahnes nicht ebenso aussehen? — Notwendigerweise erregt das Gräßliche, wie diese Schule es auffaßt, mehr Ekel als tiefes Bangen. — Zuweilen sucht *Caravaggio* durch naturwahre Darstellung des unterlaufenen Blutes Grauen zu erregen; seine Marter des h. Matthäus (S. Luigi in Rom, letzte Kap. links) wird durch die Zustaten fast lächerlich. Sein Schüler *Valentin* hat zu viel Geist, um ihm auf diesen Bahnen zu folgen; in seiner Enthauptung des Täufers (früher im Pal. Sciarra) tritt ein physiognomisches Interesse an die Stelle des Gräßlichen. (Dieselbe Szene von *Honthorst* in S. M. della Scala zu Rom, rechts, läßt doch ziemlich gleichgültig.) Andere dagegen malen so roh als möglich. Gegenstände wie Kains Brudermord (von *Spada*, im Museum von Neapel, h von der *Elis. Sirani*, Gal. von Turin), das Opfer Isaaks (von *Honthorst*) werden jetzt ganz henkermäßig behandelt, vorzüglich aber die Heldentat der Judith, wofür *Artemisia Gentileschi* eine Art Privilegium besaß (Uffizien; Pal. Pitti); auch der *Cav. k Calabrese* leistete das mögliche (Museum von Neapel). Zum l besten in dieser Richtung gehören die Gemälde in S. Pietro in Montorio zu Rom (4. Kap. l.) von einem holländischen Schüler *Caravaggios*, *Th. Baburen* (1617), der hier edler und ebenso energisch und leuchtend ist, wie sein Meister. (Ähnliche Vorzüge haben die Bilder eines andern Nachfolgers, des *Christoph Storer*, in der Gal. zu Neapel, wie auch zwei Freskolünetten in der Bibliothek n der Certosa von Pavia.) — Andere legendarische Marter Szenen o übergehen wir. Durch einen sonderbaren Zufall war grade die erste große römische Bestellung, die *Nic. Poussin* erhielt, die Marter des h. Erasmus, dem die Därme aus dem Leibe gewunden werden

a (für St. Peter gemalt, jetzt in der Gal. des Vatikans): er brachte ein Werk zustande, das bezüglich des Kunstgehaltes zu den trefflichsten des Jahrhunderts gehört.

Während nun um der vermeintlich ergreifenden Wirklichkeit willen nach dieser Seite hin alle Schranken übersprungen werden, zeigen sich dieselben Maler (die ja zum Teil Cavaliere hießen!) bemüht, in heilige Vorgänge den guten Ton und die bemessenen Formen der damaligen Gesellschaft hineinzubringen. (Vgl. Parmegianino S. 902 c u. d.) Namentlich werden jetzt die Engel dazu erzogen, eine noble Dienerschaft vorzustellen, den Hof der heiligen Personen zu bilden. Im Refektorium der Badia bei Fiesole wird man nicht ohne Heiterkeit betrachten, wie Christus nach der Versuchung von den Engeln bedient wird; doch sieht dergleichen bei *Giov. da S. Giovanni*, der das Fresko malte, immer noch naiv aus. Schon viel wohlherzogener sind die Engel in der großen Taufe Christi von *Albani* (Pinakothek von Bologna); man erinnert sich bei ihrer Dienstoffertigkeit unwillkürlich, wie auf mittelalterlichen Bildern die kleiderhaltenden Engel noch Zeit und Stimmung zur Anbetung übrig haben. Ähnliches zeigt die Taufe Christi von *Maratta* in S. M. degli Angeli zu Rom (Tribuna). Eine noch naivere Darstellung desselben Gegenstandes aus *Annibale Carraccis* frühester Zeit in S. Gregorio zu Bologna, ganz nach Art Correggios. Putten als Lakaien, außerhalb der Szene wartend, sieht man auf einer Vermählung der h. Katharina von *Tiarini* (Pinakothek); außer der genannten Heiligen wohnen auch die hh. Margarethe und Barbara der Zeremonie bei; der gute Joseph schwatzt inzwischen draußen im Vordergrunde mit den drei kleinen Dienstboten, die das Rad der Katharina, den Drachen der Margarethe und das Türmchen der Barbara zu hüten haben. — Ein gewisses Zeremoniell war schon in den venezianischen Empfehlungsbildern (S. 956 a) üblich. Jetzt kommen aber Dinge vor wie z. B. ein Kondolenzbesuch sämtlicher Apostel bei der trauernden Madonna; Petrus als Wortführer kniet und wischt sich mit dem Schnupftuch die Tränen ab (gemalt von *Lod. Carracci* als Deckenbild der Sakristei von S. Pietro zu Bologna). Oder Dominikus stellt den h. Franziskus dem Karmeliter Thomas vor, wobei ganz die höfliche Neugier herrscht, die in solchen Fällen am Platze ist *(Lod. Carracci, in der Pinakothek)*. Wie ganz anders gibt das 15. Jahrh. ein solches Zusammentreffen von Heiligen! In *Alless. Alloris* Krönung Mariä (S. M. degli Angeli in Florenz, Hochaltar) küßt Mariä dem Sohne ganz ergeben die rechte Hand. — Auch der h. Antonius bekommt das Kind gar nicht immer auf die Arme, sondern es wird ihm nur zum Handkuß hingereicht (Bild *des Lod. Carracci, Pinakothek von Bologna*).

Wir wenden uns nun zu den Bildern, in denen der Seelenausdruck vor dem erzählenden Elemente den Vorrang hat, um dann zur Behandlungsweise des Überirdischen überzugehen.

Der Ausdruck sehnfüchtiger Inbrunst, ekstatischer Andacht, des Verlorenseins in Wonne und Hingebung war von den großen Meistern der goldenen Zeit auf wenige, seltene Gelegenheiten verspart worden. Zwar macht bereits Perugino recht eigentlich Geschäfte damit, allein Raffael malte nur einen Christus wie den in der Transfiguration, nur eine h. Cäcilia; Tizian nur eine Assunta wie die in der Akademie von Venedig. Jetzt dagegen wird dieser Ausdruck ein Hauptbestandteil desjenigen Affektes, ohne den die Malerei überhaupt nicht mehr glaubt bestehen zu können.

Zu einer endlosen Masse vermehren sich nunmehr jene einzelnen Halbfiguren, die von den frühern Schulen in verschiedener Absicht, z. B. in Venedig als schöne Daseinsbilder waren gemalt worden. Jetzt liegt ihr Hauptwert darin, daß man jenen gesteigerten Ausdruck ohne weitere Motivierung darin anbringen kann. Die Sehnfuchts halbfigur bildet fortan eine stehende Gattung. (Ein früheres vereinzelt Beispiel bei Leonardo und einigen seiner Nachfolger S. 902 u. fg.) Zunächst wird jetzt statt eines schlichten Christuskopfes durchgängig der Dornengekrönte, das Ecce homo gemalt: Von *Guido* (Gall. Nazionale in Rom), *Guercino* und *C. Dolci*; — (Pinak. in Bologna: die schöne Kreidezeichnung *Guidos*; Gal. von Turin: gutes Ecce homo von *Guercino*). Das Motiv, wie man es gab, stammte angeblich von Correggio; allein die Reproduktion ist dann bisweilen frei, erhaben und tieffinnig zu nennen. — Unter den Madonnen werden die Bilder der Mater dolorosa zahlreicher. — Die vielen Halbfiguren von Sibyllen, deren trefflichste (von *Guercino*, *Domenichino*) in und außerhalb Italiens zerstreut sind, haben meist den Ausdruck des Emporsehnens (S. 876 c). Für Propheten und Heilige aller Art gab es eigene Werkstätten; in sehr verschiedener Weise und doch der Absicht nach eng verwandt arbeiteten besonders *Spagnoletto* und *C. Dolci* dergleichen. Jenen möge man in der Gal. von Neapel verfolgen, diesen im Pal. Pitti, in den Uffizien und besonders im Pal. Corsini zu Florenz, wo man auch seinen Nachahmer *Onorio Marinari* kennen lernt. Über Dolcis Süßlichkeit, seine konventionelle Andacht mit Kopfhängen und Augenverdrehen, seine schwarzen Schatten und geleckten Lichtpartien, die überelegante Haltung der Hände usw. darf man doch einen bedeutenden angeborenen Schönheitsfönn nicht ganz vergessen, auch den Fleiß und Schmelz der Ausführung nicht. Von den Neapolitanern hat *Andrea Vaccaro* (Museum von Neapel) in solchen Bildern

am meisten Ernst und Würde, wie er sich denn selbst in seinem Kindermord (ebenda) zu mäßigen weiß. (Sein bestes Bild, der Ge-  
 a kreuzigte mit Angehörigen, in S. Trinità de' Pellegrini.)

Ob heilige oder profane Personen dargestellt werden, ändert  
 im ganzen nicht viel. Die Lukretien, Kleopatren, auch die Judith,  
 b wo sie ekstatisch aufwärts schaut (*Guercino*, im Pal. Spada zu  
 Rom), der siegreiche David in ähnlichem Momente (*Gennari*, Pal.  
 c Pitti), ja selbst der sich erstechende Cato (*Guercino*, Palazzo  
 d Roffo in Genua) u. dergl. m. zeigen nur andere Nuancen des-  
 selben Ausdrucks.

Auch ganze oder fast ganze Figuren in Einzeldarstellung werden  
 sehr häufig, eben diesem Ausdrucke zuliebe. An ihrer Spitze steht  
 der h. Sebastian; die besten Bilder glaube ich (S. 983 i u. ff.) schon  
 e genannt zu haben (wozu noch der *Guercino*, Pal. Pitti, zu rechnen  
 sein mag). Dann betende Heilige im Überflusse: der reuige Petrus  
 f (man vergl. *Guercino*, im Mus. von Neapel — hier mit dem  
 g Schnupftuche! — *Guido* und *Carlo Dolce*, beide im Pal. Pitti,  
 h *Pierfranc. Mola*, in der Gall. Nazionale zu Rom) auf allen  
 Stufen des Jammers; — büßende Magdalenen aller Art, von der  
 heftigsten Beteuerung bis zur ruhigen Beschaulichkeit (*Cristofano*  
 i *Allori*, im Pal. Pitti; *Cigoli*, in den Uffizien; *Cignani*, *Guercino*,  
 k in der Vatikanischen Gal., letzterer motiviert die Rührung der  
 Magdalena dadurch, daß zwei Engel ihr die Nägel vom Kreuze  
 vorweisen müssen); — der h. Franz im Gebete (besonders nied-  
 l rigen Charakters bei *Cigoli*, Pal. Pitti, Uffizien und Gal.  
 m Borghese). — Bei Darstellung der Mönchsandacht hat der Kar-  
 thäuserorden einen ganz merkwürdigen Vorzug einfacherer Innig-  
 keit (S. 609 a, b). Was in Le Sueurs Geschichten des h. Bruno (Louvre)  
 am meisten ergreift, findet sich auch in italienischen Karthäuser-  
 bildern wieder. Die Ereignisse sind nicht günstiger, noch ungünstiger  
 für die malerische Behandlung als die anderer Orden; es ist die-  
 selbe Art von Visionen, Kasteiungen, Tätigkeiten (besonders  
 Schreiben), Gebeten, Wunderwirkungen durch Gebärde, bis auf  
 den Tod auf hartem Lager oder unter Mörderhänden. Allein die  
 tiefe und stille Seelenandacht, mag sie den Blick nach oben wenden  
 oder demütig sinnend auf die Brust senken, vergißt hier die Welt  
 und den Beschauer mehr als irgendwo. Man wird in allen Cer-  
 tofen Italiens dieses Gefühl haben; am schönsten vielleicht bei  
 n *Stanzioni* (in S. Martino zu Neapel, Capp. di S. Brunone, die  
 2. l., mit Geschichten und Apotheose des Heiligen; womit seine  
 o „Fürbitte des h. Emidio“ in Trinità de' Pellegrini, sowie das  
 p Bild seines Schülers *Finoglia* im Museum zu vergleichen ist, — der  
 h. Bruno, der die Ordensregel empfängt). Auch *Guercinos* Ma-  
 q donna mit den beiden betenden Karthäufern (Pinak. von Bo-

Bologna) ist eines seiner liebenswürdigsten Werke. Die vollkommene Weltentfagung gibt dem Orden in der Tat einen ganz eigenen Typus. Übrigens mögen auch die weißen Gewänder dieser Ordensleute eine ruhige, feierliche Haltung fast gebieterisch verlangt haben. — Mehrere zusammen, in heftiger Bewegung, geben gar kein Bild mehr. Deshalb verhält sich auch der h. Romuald mit seinen Camaldulensern auf dem schönen Bilde des *Sacchi* (Gal. a des Vatikans) ganz ebenso ruhig.

\*\*\*

Neben dieser immer schönen und gemäßigten Andacht entsteht aber eine eigentliche Ekstasenmalerei: eine Glorie oben, unten der oder die Heilige, der Ohnmacht nahe, ringsum Engel als Helfer und Zuschauer. Die Legende des h. Franz enthält einen in der Kunst berechtigten, deshalb auch von jeher dargestellten Moment, der die höchste ekstatische Aufregung voraussetzt: den Empfang der Wundmale. Schmerz und Entzücken und Hingebung so in eins fließen zu lassen, dazu war die Malerei des 17. Jahrh. vorzüglich fähig. (Bild *Gaercinos*, alle Stimmate zu Ferrara, b Hauptaltar; ein anderes in S. M. di Carignano zu Genua, links c vom Portale; eins von *Domenichino* in S. M. della Vittoria zu d Rom.) Allein daß man auch bei andern Heiligen nicht mehr mit der guten, wahren Andacht zufrieden war, bei der Darstellung der Verzücktheit aber keinen höheren Moment mehr kannte, als das Ohnmächtigwerden (vgl. S. 998 f u. g), — das mußte zur widrigen Lüge führen. Ein sehr gut gemaltes Bild dieser Art mag statt aller genannt werden: die Ohnmacht des h. Stanislaus, im Gefü e zu Ferrara, 2. Altar rechts, von dem späten Bolognesen *Giuseppe Maria Crespi*, gen. *lo Spagnuolo*, einem Künstler, der in dem gefunden Naturalismus und dem rein malerischen Gefühle Verwandtschaft mit den großen Spaniern zeigt. Nur eins fehlt, um die Entweihung zu vollenden: ein lüfterner Ausdruck in den Engeln; *Lanfranco*, der gemalte Bernini (S. 607 d), sorgte auch dafür (Ekstase der h. Margarethe von Cortona, Pal. Pitti). Das Jahr- f hundert war in diesen Sachen ganz verblendet. Ein schönes Bild des *Cavedone* (in der Pinak. von Bologna), Madonna auf Wolken, g das Kind den unten knienden Heiligen zeigend, enthält zweierlei Ausdruck: in dem h. Schmiede (S. Eligius?) die konventionelle Inbrunst, im h. Petronius aber, mit seinen drei Chorknaben, eine ruhige, rituelle Andacht; wie ungleich ergreifender die letztere auf uns wirkt — ahnte es der Meister oder nicht?

Auch die Madonna wird jetzt mit der größten Vorliebe nicht mehr bloß als Objekt der Anbetung dargestellt, sondern als selber von überirdischer Sehnsucht und heiligem Schmerze ergriffen. Jener

schöne Kopf des *van Dyck* (S. 989 f) beweist es allein schon; die Affunten und Schmerzensmütter repräsentieren fast durchgängig ein höheres Wesen als die bloße Mutter des Bambino, die eben doch dem Naturalismus anheimfällt, ohne dabei immer naiv zu sein, wie in jenen herrlichen Bildern Murillos. Es gibt gute, in Correggios Art gemeinte Mütter und heilige Familien von den *Carracci*, zumal von *Annibale*. Von *Guercino* kommen einzelne Madonnen mit edel-matronalem Ausdrücke vor. *Guido* ist sehr ungleich; eine gute frühe h. Familie im Pal. Spinola (Via Garibaldi) zu Genua; aber eine seiner wichtigsten Madonnen, die er als besonderes Bild (Gal. zu Turin, Kopie in der Brera, eine Nachahmung von *Elis. Sirani* in der Gall. Nazionale zu Rom) und dann als Bestandteil des großen Bildes mit dem Pestgelübde (Pinakothek zu Bologna) behandelt hat, sieht unleidlich präntentios aus, als ließe sie das Kind für Geld sehen. Überhaupt wird die Mutter in dieser Epoche nur zu oft eine mißmutige Wärterin des Kindes (Ovalbild des *Maratta* in der Gall. Nazionale zu Rom); sie hat oft etwas zu schelten, so daß Musikputten u. dgl. Dienerschaft nur ganz schüchtern mit einer abgemessenen Ergebenheit ihre Befehle empfangen und der kleine Johannes sich kaum recht herbeiwagt. Das vornehme zurückhaltende Wesen, das hier den heiligen Personen zugetraut wird (S. 1002), findet seine Parallele in damaligen Ansichten über den geistlichen Stand. — Nicht umsonst fühlt man sich immer wieder von *Sassoferrato* gefesselt, dessen milde, schöne, gewissenhaft gemalte Madonnen ohne Ausnahme ein Mutterherz haben, worüber man den Mangel an höherem Leben und malerischem Sinn fast vergißt. Beispiele a. m. O., besonders Gal. Borgnese in Rom; Brera Nr. 583; Galerie zu Turin; in S. Sabina zu Rom, Kap. rechts vom Chore, das einzige größere Altarbild (Madonna del Rosario), von trefflichster Ausführung; — in den Uffizien und im Pal. Doria zu Rom (IV, 443) betende Madonnen ohne Kind, demütig abwärts schauend, ohne die Verhimmelung, durch die sich z. B. Carlo Dolci von *Sassoferrato* gründlich unterscheidet. — Unter den Madonnen der Naturalisten wird eines der oben (S. 978 i) erwähnten Bilder des *Pellegrino Piola* zu den besten und liebenswürdigsten gehören; *Caravaggio* dagegen überträgt auch diese einfache Aufgabe in seine beliebte Zigeunerwelt (große h. Familie in der Gal. Borgnese). Ähnlich *Schidone* (Pal. Pallavicini zu Genua). *Marattas* Madonnen sind wiederum der Nachhall des Guido.

Die Santa Conversazione (Madonna mit Heiligen) muß sich nun, wie schon bei den spätern Venezianern, irgend einem Affekt und Moment bequemen, indem die Madonna und das Kind

zu einem der Heiligen in eine besondere Beziehung treten, wobei sich dann auch die übrigen irgendwie beteiligen. Unzählige Male geschah dies z. B. unter Correggios Ägide mit der bedenklichen Szene der Vermählung der h. Katharina. Aber noch häufiger werden Mutter und Kind aus der Erdenräumlichkeit hinaus in die Wolken versetzt und mit Engeln umgeben; es beginnt das Zeitalter der Glorien und Visionen, ohne die zuletzt kaum mehr ein Altarbild zustande kommt. Das Vorbild ist dabei nicht die Madonna von Foligno, sondern direkt oder indirekt die Domkuppel von Parma mit der illusionären Untenansicht, der Wolkenwirklichkeit, den Engelscharen. Dieser Art sind mehrere Hauptbilder der Pinakothek von Bologna, wie z. B. *Guidos* schon erwähntes Bild des Pestgelübdes, in dessen unterer Hälfte sieben Heilige knien, z. T. von dem bedeutendsten Ausdrücke, der dem Meister zu Gebote steht. *Guercinos* Einkleidung des h. Wilhelm von Aquitanien, ebenda, teilt mit seinem Martyrium der h. Petronilla (Gal. des Kapitols) den Übelstand, daß die himmlische Gruppe außer Verbindung mit der irdischen bleibt und doch zu nahe auf diese drückt; aber auch die breite, meisterlich energische Behandlung ist in beiden Bildern dieselbe. (Ersteres ist wieder ein Beleg für die Vertauschung der Santa Conversazione gegen ein momentanes Geschehen; eigentlich mußten nur die hh. Felix, Wilhelm, Philipp und Jakob mit der Madonna auf einem Bilde vereinigt werden.) — *Luca Giordano* ist bei einem solchen Anlaß von seinem unzerstörbaren Temperament richtig geführt worden: seine Madonna del Rosario (Mus. zu Neapel) schwebt unter einem von Engeln getragenen Baldachin auf Wolken einher, während vorn die hh. Dominikus, Klara u. a. Andächtige verehrend ihrer harren; diese Übertragung der Glorie in eine himmlische Prozession war echt volkstümlich neapolitanisch, und das einzelne ist auch danach gegeben. (Ein anderes großes Bild von Luca in der Brera, Nr. 603.) — In Maßlose geht z. B. die Doppelvision des *Ercole Gennari* (Pinak. von Bologna): die Madonna erscheint auf Wolken dem ebenfalls auf Wolken über stürmischem Meere schwebenden h. Niccolò von Bari. Auch der Kontrast der Glorien mit Martyrien, so poetisch er sich anläßt, hat etwas künstlerisch Unechtes.

Aber das Überirdische kommt selbst in die einsame Klosterzelle, in das Dasein eines einzelnen heiligen Menschen hereingeschwebt. Hier, in geschlossenen Räumen, ist die örtliche Wirklichmachung in der Regel sehr störend. Es würde wie Spott klingen, wenn wir selbst die besten derartigen Bilder von dieser Seite prüfen und namentlich das Benehmen der hier ganz ungenierten Engel näher schildern wollten. (Pinak. von Bologna: der h. Antonius von Padua, dem Bambino den Fuß küssend, von *Elisa-*

- a *betta Sirani*; — S. Giacomo Magg. zu Bologna, 4. Altar r.: Christus erscheint dem Giovanni da S. Facundo, von *Cavedone*.) Wenn ein herber Naturalist wie z. B. *Spagnoletto* das Visionäre wegläßt, so kommt wenigstens ein harmloses Genrebild zustande;
- b sein h. Stanislas Kostka (Gal. Borghese) ist ein einfacher junger Seminarist, dem man ein Kind auf den Arm gelegt hat, und der gutmütig aufmerkt, wie es ihn am Kragen faßt.

Die auf Wolken schwebende Madonna ist in dieser Zeit kaum mehr zu unterscheiden von der Assunta, der gen Himmel fahrenden Maria. (Wie deutlich hatte noch Tizian die Assunta als solche bezeichnet!) Auch jetzt werden übrigens gewisse Bilder ausdrücklich als Himmelfahrten gemalt. So das kolossale Bild *Guidos* in S. Ambrogio zu Genua (Hauptaltar rechts), eines derjenigen Meisterwerke, die kalt lassen. Von den Assunten des *Agostino* und *Annibale Carracci* in der Pinakothek zu Bologna ist die erstere bedeutendere wieder ein richtiges Beispiel der räumlichen Verwirklichung des Übersinnlichen; das „Aufwärts“ ist durch schiefes Liegen auf einer schönen Engelgruppe veranschaulicht; glücklicherweise gibt auch noch der Kopf den schönen Eindruck der sich in Wonne auflösenden Sehnsucht. — Die unten am Grabe versammelten Apostel erheben sich selten zu irgend einer reinen Begeisterung.

- Einzelne Altarbilder sind auch ganz mit der Glorie angefüllt.
- e In S. Paolo zu Bologna (2. Kap. rechts) sieht man eines der trefflich gemalten Bilder des *Lod. Carracci*, „il Paradiso“; merkwürdig als vollständiges Spezimen jener Engelkonzerte, durch welche die Schule sich von ihrem Ahn Correggio wider Willen unterscheidet. Seine Engel haben selten Zeit zum Musizieren. —
- f Ein eigentümliches Glorienbild des *Bonone* steht in S. Benedetto zu Ferrara auf dem 3. Altare links: der Auferstandene wird von neun auf Wolken um ihn gruppierten benediktinischen Heiligen verehrt, geküßt, angebetet, bestaunt; die Santa Conversazione wird zur gemeinschaftlichen ekstatischen Verklärung. (Parallele: Fiesoles Fresko in S. Marco, S. 687.)

Vor allem aber sind die Glorien der Hauptgegenstand für die Kuppel- und Gewölbemalereien (f. S. 364). Correggios gefährliches und unerreichbares Vorbild wird anfangs ernst genommen. Es ist unmöglich, einer Arbeit die Achtung zu versagen, wie z. B. den Fresken des *Lod. Carracci* an dem Bogen vor der Chornische des Domes von Piacenza; diese jubelnden Engel, welche Bücher halten und Blumen streuen, haben ein grandioses Leben und einen fast ganz echten monumentalen Stil. *Domenichinos* vier Evangelisten an den Pendentifs der Kuppel von S.

Andrea della Valle zu Rom sind z. T. großartiger als irgend eine Pendentifgestalt in Parma; und wenn er mit den allegorischen, noch sehr schön gezeichneten Figuren der Pendentifs von S. Carlo a' Catinari gleichgültig läßt, wenn er in den auffallend geringern Pendentifs des Tesoro im Dome von Neapel Allegorisches und Überweltliches auf anstößige Weise mischt, so geben wir dort der Allegorie als solcher, hier der gedrückten Stimmung des arg mißhandelten Meisters die Schuld. *Guido* bringt in seinem (sehr übermalten) Engelkonzert in der Kap. der S. Silvia (3. Kap. r.) bei S. Gregorio in Rom wenigstens einen ganz naiven und heitern Eindruck hervor durch die schönen jugendlichen Gestalten ohne Pathos. In der Glorie des h. Dominikus (Halbkuppel der Kap. des Heiligen in S. Domenico zu Bologna) richten zwar die musizierenden Engel einen konventionellen Blick nach oben, Christus und Maria sind im Ausdrucke des Empfangens ganz unbedeutend; allein höchst grandios schwebt der Heilige, dessen schwarzer Mantel von Putten ausgespannt wird. — Zu diesen frühen, mit höherer Anstrengung gemalten Glorien gehört auch *Bonones* schöne Halbkuppel in S. M. in Vado zu Ferrara, anbetende Patriarchen und Propheten. — Unter den Neapolitanern ist *Stanzioni* der gewissenhafteste; an der Flachkuppel der Kap. des h. Bruno in S. Martino zu Neapel (die 2. links) ist trotz der allzu gründlich gehandhabten Untensicht das anbetende Aufwärtschweben des Heiligen, die Wolken von Putten, das Konzert der erwachsenen Engel ungemein schön und stilvoll gegeben; — an der Flachkuppel der 2. Kap. rechts dagegen hat *Stanzioni* der Auffassung seiner Schule seinen vollen Zoll entrichtet in einem Gegenstande, der über ihren Horizont ging: Christus in der Vorhölle. — Außerdem ist hier ein Maler zu beachten, bei dem man sonst nicht gewohnt ist, Besseres in dieser Gattung zu suchen: der *Calabrese*. In S. Pietro a Majella hat er in flachen Deckenbildern die Geschichten Papst Cölestins V. und der h. Katharina von Alexandrien gemalt, diesmal nicht bloß mit äußerlicher Energie, sondern mit Geist und Besonnenheit; beinahe würdevoll wird sein Naturalismus in dem Bilde, wo die Leiche der Katharina von fackeltragenden und blumenstreuenden Engeln auf Wolken nach dem Sinai gebracht wird.

Allein nur zu bald gestaltet sich die Gewölbmalerei zum Tummelplatze aller Gewissenlosigkeit. In Erwägung, daß selten jemand die physischen Kräfte habe, ein Deckenbild genau und lange zu prüfen, und daß man doch nur für den Gesamteffekt einigen Dank ernte, reduzierte man sich auf den Stil, von dem bei Anlaß des Pietro da Cortona (S. 980) die Rede gewesen ist. Den Übergang macht der gewissenlose *Lanfranco*, zunächst indem er den Domenichino bestahl (Pendentifs der Kuppel im Gesù Nuovo zu i

a Neapel, auch die in SS. Apostoli daselbst, wo auch all die gleichgültigen, unwahren Malereien der Decke und der bessere „Teich von Bethesda“ über dem Portale von Lanfranco sind), dann durch zuerst schüchternes, bald frecheres Improvisieren (Gewölbe- und  
 b Wandlunetten in S. Martino daselbst; Kuppel in S. Andrea  
 c della Valle zu Rom; Tribuna in S. Carlo ai Catinari ebenda, sein letztes Werk). Wie er sonst das Übersinnliche anzupacken gewöhnt war, zeigen z. B. sein Hieronymus mit dem Engel (Museum von Neapel) und seine h. Therese in S. Giuseppe a Capote  
 e le Cafe zu Rom. Die Nachfolger bekamen nun nicht bloß Kuppeln, sondern Kirchengewölbe aller Art mit Glorien, Paradiesen, Affunten, Visionen zu füllen; außer den schwebenden, in allen Graden der Untersicht gegebenen Gruppen und Gestalten setzt sich am Rande ringsum ein Volk von andern Gruppen an, das auf Balustraden, Absätzen usw. steht (wofür P. Veronese freilich in Palastdekorationen das Vorbild gegeben hatte): für diese schuf Pozzo (f. S. 364) jene neue Räumlichkeit in Gestalt prächtiger perspektivischer Hallen. Wo bleibt nun das wahrhaft Überirdische? Mit einer unglaublichen Oberflächlichkeit sieht man dem Correggio das Äußerlichste seiner Schwebexistenz, seiner Leidenschaft, seiner Ekstasen, namentlich seine Wolken und Verkürzungen ab und kombiniert daraus jene Taufende von brillanten Schein- und Schaumzenen, deren illusionäre Wirkung dann noch durch die oben (f. S. 364 u. fg.) geschilderten kümmerlichen Hilfsmittel gesteigert und gesichert werden soll. Wer möchte in diesem Himmel wohnen? wer glaubt an diese Seligkeit? wem gibt sie eine höhere Stimmung? welche dieser Gestalten ist auch nur so ausgeführt, daß wir ein Interesse an ihrem Himmelsdasein haben könnten? Wie lungern die meisten auf ihren Wolken herum, wie lässig lehnen sie davon herab!

Außer den bei obigem Anlasse angeführten Arbeiten des Pozzo u. a. sind noch am ehesten folgende zu nennen. Von *Gauli*: das große Fresko im Hauptschiffe des Gesù in Rom, mit besonders flink gehandhabten Farben und Verkürzungen; der Maler will mit allen Mitteln glauben machen, daß seine Heerscharen aus dem Epyreum durch den Rahmen herabschwebten gegen den Hochaltar hin (Ölskizze im Pal. Spada). — In Genua die brilliantesten: *Giov. Batt. Carlone* (Fresken von S. Siro usw.) und *Carlo Baratta* (S. M. della Pace, Querschiff r., Assumption der h. Anna). — In Venedig: der hellfarbige *Giov. Batt. Tiepolo* (1693–1770), der die Untersicht vielleicht am weitesten treibt, an dessen geistreicher Lebendigkeit und dekorativem Sinne jedoch jedes malerisch gebildete Auge seine Freude haben wird. (Sieg des Glaubens an der Decke von S. M. della Pietà, an der Riva; Glorie und Vision

des h. Dominikus in S. M. del Rosario; Legende des h. Hauses a zu Loreto in den Scalzi und die kolossalen Deckengemälde der b Scuola del Carmine; sehr interessant auch der Schmuck der c Chiesa alla Purità zu Udine, von ihm und seinem Sohne Do- d menico.) — Von *Tiepolos* dekorativen Malereien ist schon früher (S. 365 g und S. 366 b) die Rede gewesen. In Anbetracht der Bedeutung des Meisters für die Malerei des 18. Jahrhunderts seien hier noch einige seiner bemerkenswertesten Leistungen in Italien namhaft gemacht. Ein schönes Bild im Refektorium des Se- minario zu Venedig, ein riesiges Dekorationsstück mit dem Triumph des Germanicus in der Galerie zu Turin, ein deko- f rativ großartig ausgemalter Korridor von trefflicher Erhaltung im Appellhof (Pal. Clerici) zu Mailand; ein Meisterwerk von g tadelloser Erhaltung der Freskensmuck der Villa Valmarana h bei Vicenza, mit Motiven aus antiken und italienischen Dichtungen; ferner in Udine im Museo Civico die zeitgeschichtliche i Darstellung einer Sitzung des Malteserordens (sog. Concilium in arena). Ebenda eine Anzahl Altargemälde in verschiedenen Kirchen. Andachtsbilder, meist geringer als die genannten Fresken, u. a. in der Chiesa della Fava, in S. Alvise, S. Eustachio (tück- k tiger h. Incot zu Pferde) und in der Akademie zu Venedig, l in der Galerie zu Vicenza und im Santo zu Padua. — Auch m *Giov. Batt. Piazzetta* (1682—1754) verdient Erwähnung wegen seiner Glorie des h. Dominikus in SS. Giovanni e Paolo (Kap. n des Heiligen), ein zuweilen ganz erträglicher Manierist, in Einzel- figuren (junge Wahrsagerin in der Akademie) sogar ansprechend o durch die wirkungsreiche Verteilung von Licht- und Schattenmassen.

Wie zuerst *Mengs* mit seinem einsamen kalten Protest jener wuchernden Ausartung gegenüberstand, ist oben (S. 981 u. fg.) erwähnt worden. Die vollständige Reaktion von seiten eines neuklassischen Stiles, den wir nicht mehr zu schildern unternehmen, tritt ein mit *Andrea Appiani d. J.* (Fresken in S. M. presso S. Celso in p Mailand).

\*\*\*

Die profane Malerei ist in Zeiten eines allverbreiteten Naturalismus von der heiligen kaum zu scheiden. Vollends die Geschichten des Alten Testaments, z. B. in den vielen Bildern von halben und ganzen Figuren, die aus *Guercinos* Werkstatt hervorgingen, werden von den profanen Historien im Stile nicht abweichen. Es gibt z. B. gerade von Guercino außer den gleichgültigen Historien auch einige vortreffliche, wie die oben (S. 980 g bis k) genannten, oder wie sein „Salomo mit der Königin von Saba“ (S. Croce in Piacenza, Querschiff rechts). — Geschichten q

wie die der Sufanna oder der Frau des Potiphar mit Joseph (große  
 a Bilder des *Biliverti* im Pal. Barberini zu Rom und in den  
 b Uffizien), oder des Loth und seiner Töchter, Situationen wie die  
 der Judith nehmen von der Bibel nicht mehr als den Vorwand  
 c her. (Die Sufanna des *Capuccino* im Pal. Spinola, Via Garibaldi,  
 zu Genua.) Die schönste Judith ist ohne allen Zweifel die  
 d des *Cristofani Allori* (Pal. Pitti, kleiner im Pal. Corsini zu  
 Florenz); freilich eine Buhlerin, bei der es zweifelhaft bleibt,  
 ob sie irgend einer Leidenschaft des Herzens fähig ist, mit schwim-  
 menden Augenlidern, schwellenden Lippen und einem bestimmten  
 Fett, wozu der prächtige Aufputz vorzüglich gut stimmt. Edler ist  
 e wohl bisweilen *Guidos* Judith (z. B. im Pal. Adorno zu Genua);  
 auch die des *Guercino* (S. 1004 b); bei beiden hier und da mit dem  
 Ausdrücke sehnfüchtigen Dankens. — Auch die Tochter des Herodes  
 ist als Gegenstand am besten hier zu nennen. (Kalt und pomp-  
 f haft, von *Guido*, Gall. Nazionale in Rom.) Bei *Domenichino*  
 sind alttestamentliche Historien im ganzen das allerschwächste.  
 g Vier Ovale al fresco, in S. Silvestro a Monte Cavallo zu Rom,  
 linkes Querschiff (im rechten Querschiffe sieht man das fleißige  
 Hauptbild eines seiner wenigen Schüler, *Ant. Barbalunga*, Gott-  
 h Vater in einer Glorie, unten zwei Heilige); im Casino Rospigliosi:  
 das Paradies und der Triumph Davids (?); — Pal. Barberini:  
 i der Sündenfall, aus lauter Reminiszenzen bestehend; —  
 David mit Goliaths Haupt, das Gegenstück zur Judith, unzählige  
 Male, am gemeinsten von *Domenico Feti*, der ihn auf dem Haupte  
 sitzen läßt (früher im Pal. Manfrin in Venedig).

Die Parabeln des Neuen Testaments, die durch edle Behandlung  
 gar wohl einen biblischen Typus erhalten können, ermangeln  
 in dieser Zeit durchgängig einer solchen Weihe, ohne doch durch  
 genrehaften Reiz (wie bei Teniers) oder durch Miniaturpracht (wie  
 bei Elsheimer) zu entschädigen. Dem *Calabrese*, als er die Rückkehr  
 k des verlorenen Sohnes malte (Museum von Neapel), erschienen  
 offenbar die Präzedenzen seiner Hauptperson als etwas sehr Ver-  
 zeihliches. „Es hat eben sein müssen.“ — *Domenico Feti* (kleine  
 l Parabelbilder im Pal. Pitti, in den Uffizien, in der Ambro-  
 m fiana und sonst; größere Bilder in der Akademie zu Venedig)  
 ist hier einer der bessern.

Die eigentlich profane Malerei, mythologischer, allegorischer  
 und historischer Art, wozu besonders noch eine Menge Szenen aus  
 Tasso kommen, kann hier nur kurz berührt werden. Die *Carracci*  
 n gaben mit ihrem Hauptwerke im Pal. Farnese im ganzen den  
 Ton an. Wie sie hier die idealen Formen bildeten, ohne reine  
 Größe und ohne rechtes hinreißendes Leben (S. 979 c), aber tüchtig  
 und konsequent, so komponierten sie auch die Liebeszenen der

Götter. Was sie in Bologna von römischer Geschichte u. dgl. in die Frieße und Decken von Sälen gemalt haben (Pal. Magnani, a Pal. Fava, Pal. Sampieri), ist daneben kaum des Auffuchens b wert. Um so beachtenswerter die Fresken der Decke des talentvollen *Agostino Carracci* im Pal. del Giardino zu Parma (die c Wandfresken von *Cignani*, 1681). *Guidos* Aurora (s. oben S. 979 f) wird immer unter den mythologischen Darstellungen den ersten Platz behaupten. Wertvoll, namentlich zum Vergleich mit Tizians berühmtem Bilde, *Guidos* „Irdische und himmlische Liebe“ im Museo d Civico zu Pisa. — Das beste und schönste verdankt man demnächst *Domenichino*. Das Bild der schießenden und badenden Nymphen (Gal. Borghese in Rom) zeigt zwar weder ganz reine e Formen, noch venezianische Lebensfülle, allein lebenswürdige Motive und jenen idyllischen Charakter, der hier wie bei den Venezianern die glücklichste Eigenschaft mythologischer Bilder ist. Eine Venus bei der Leiche des Adonis vor großer Landschaft in der Gal. Durazzo-Pallavicini in Genua. Das Deckenfresko im f Hauptsaale des Pal. Costaguti in Rom enthält zwar eine un- g glückliche Allegorie (der Gott der Zeit hilft der Wahrheit sich zum Sonnengott zu erheben), aber die Formen sind schöner und gewissenhafter als bei den andern Malern, die in diesem Palaste gemalt haben (*Guercino*, *Albani*, *Lanfranco* usw.). Zwei kleine, sehr hübsche mythologische Bildchen im Pal. Pitti. — Der nächste, h der in der Behandlung des Mythologischen von *Domenichino* lernte, war *Albani*, dessen Fresken im Pal. Verospi zu Rom (S. 979 d) schon erwähnt wurden. Von seinen Rundbildern der vier Elemente ist die eine größere Redaction (Galerie von Turin) eine i der tüchtigsten Leistungen der modern-italienischen mythologischen Malerei, während die kleinere (Gal. Borghese) wenigstens die k koketteste Lieblichkeit erreicht, deren ein Bologneser fähig war; ein paar hübsche kleine Bilder in den Uffizien; hübsche Putten l am Gewölbe der Chornische in S. M. della Pace zu Rom. — m Von *Lanfranco* das Olymp-Fresko an einer Decke in der Villa Borghese. n

Den tiefsten Eindruck muß *Domenichino* auch hier auf *Nic. Poussin* gemacht haben, der ihn in seinen frühen römischen Bildern in Frische der Auffassung wie in Leuchtkraft und Feinheit der fast venezianischen Färbung gleich sehr übertrifft. Italien besitzt leider fast nur noch Kopien, die meist durch Farblosigkeit völlig reizlos sind. Die beiden allein echten Bilder, die ganz frühe Novellenszene im Pal. Colonna und der *Bacco Fanciullo* im Pal. Rospigliosi, sind gerade unbedeutende und nachgedunkelte Werke. (Der „Theseus“ in den Uffizien ist Kopie.) — *Guercino* hat außer jenen Fresken der Villa Ludovisi (S. 984 b) eine Anzahl meist

gleichgültiger Historienbilder gemalt (Mucius Scaevola, im Pal. Pallavicini zu Genua), unter denen nur die S. 984 a genannte Dido auf dem Scheiterhaufen (im Pal. Spada zu Rom) durch Schönheit des Ausdruckes und durch ungewöhnliche Kraft der Farbe sich auszeichnet. — Von dem sonst wenig bekannten *Giacinto Geminiani* ist in den Uffizien (1. Gang) eine „Auffindung der Leiche Leanders“, ein Bild, das die besten Inspirationen eines Guercino und Poussin zu vereinigen scheint. — *Guido* läßt mit solchen Szenen in der Regel kalt. Seine Naufikaa (Museum von Neapel) hält mit großer Seelenruhe Hof zwischen ihren Mägden. Seine Entführung der Helena (Pal. Spada) geschieht wie ein anderer Auszug am hellen Tage. In den Uffizien: Bradamante und Fiorispina, ein gutes Bild; die streitenden Genien (Gal. von Turin) ein glückliches Motiv.

\*\*\*

Die Naturalisten malen lieber das Heilige profan als das Profane ideal; sie entschädigen sich durch das Genre. *Salvatore*, der ihnen entrann, um sich in allen möglichen Gattungen zu versuchen, gab in seinem S. 985 i schon erwähnten Catilina (Pal. Martelli und Pal. Pitti) eine ausgefuchte Gesellschaft böser, vornehm kostümierten Gefindels. *Carlo Saraceni* malte z. B. (Pal. Doria in Rom) die Juno, die dem enthaupteten Argus die Augen mit eigenem Finger ausgräbt, um sie auf ihren Pfau überzutragen; der Charakter der Göttin ist dieser Aktion gemäß.

Mit *Pietro da Cortona*, bei den Neapolitanern mit *Luca Giordano*, beginnt auch für die mythologische und allegorische Freskomalerei das Zeitalter der reinen Dekoration. *Pietros* ungeheures Deckenfresko, das den Ruhm des Hauses Barberini verherrlicht, und seine Deckenmalereien im Pal. Pitti wurden schon angeführt; um zu erraten, was er eigentlich meint, bedarf es einer beträchtlichen Kenntnis der barberinischen und mediceischen Hausgeschichte. Der Plafond *Lucas* in der Galleria des Pal. Medici in Florenz zeigt, wie Kardinal Leopold, Prinz Cosimo (III.) u. a. als Lichtgottheiten auf den Wolken dahergeritten kommen; ringsum ist der ganze Olymp verteilt. Wie gerne geht man von da zu *Giov. da San Giovanni*, dessen Allegorien (im großen untern Saale des Pal. Pitti) noch absurder erfunden, aber doch noch mit Liebe, Schönheitsinn und Farbenglanz ausgeführt sind. — Die Cortonisten und Nachfolger *Lucas* noch einmal zu nennen, wie sie sich durch die Paläste von ganz Italien verbreiteten, verbietet uns der Raum. Wer sich von ihrer Stilkomplizität einen Begriff machen will, braucht z. B. nur dem beliebten Thema vom Raub der Sabinerinnen nachzugehen und aufzumerken, was an diesem Momente

durchgängig und ausschließlich hervorgehoben wurde. Luca selbst hat in kleinern Bildern, wie z. B. der Galathea in den Uffizien, a bisweilen eine Naivetät in Rubens' Art. — Im 17. Jahrh. sind dann die oben (S. 981) genannten römischen Maler auch in der profanen Gattung bemüht, regelrechte und fleißige Bilder ohne alle Notwendigkeit zustande zu bringen; in den Plafonds fürstlicher Säle dagegen läßt man sich schon eher auf Cortonas Manier gehen, sowohl im allegorischen Inhalt als auch im Malwerk. Pal. Co- b lonna: in der Galerie die zu Ehren des Marcantonio Colonna allegorisch verklärte Schlacht von Lepanto; ein anderer Plafond, von *Luti*, zu Ehren Papst Martins V.

Auch mit der Genremalerei, die besonders bei den eigentlichen Naturalisten gedieh, dürfen wir uns nicht aufhalten. *Caravaggio*, der Schöpfer der neuen Gattung, wählt sich zu deren Gefäß das lebensgroße Halbfigurenbild und gibt ihm einen unheimlich witzigen oder schrecklich dramatischen Inhalt (in späterer Zeit auf schlichtem dunkeln Grunde). Seine Spieler (früher im Pal. Sciarra), seine lüsterne Wahrfagerin (Gal. des Kapitols, f. S. 984 g) sind c weltbekannt. Diese Gattung, bald mehr zur Geschichte, bald mehr zum Familienporträt sich hinneigend, fand rasch durch ganz Italien Anklang, trotz ihrer Armut und Einseitigkeit. Die Schüler *Guerminos* malten manches der Art. Der ganze *Honthorst* geht vorzugsweise darin auf, nur mehr nach der burlesken Seite hin (Pal. Doria in Rom, Uffizien, wo u. a. sein Bestes, ein Souper d von zweideutiger Gesellschaft; anderes in allen größeren Sammlungen). Andere Nachfolger: *Manfredi*, *Manetti*, *Giov. da San Giovanni* (alle im Pal. Pitti), *Lionello Spada* (große Zigeuner- e szene in der Gal. von Modena); — einiges recht Gute in der f Akademie von Venedig: ein Lautenspieler mit Weib und Knabe, g eine Gruppe von drei Spielern (etwa von *Carlo Saraceni?*, dem die treffliche Figur eines Lautenspielers im Pal. Spinola zu h Genua angehört). — Ganz eigentümlich ein Halbfigurenbild *Riberas* in der Turiner Gal. (Bernardo Strozzi gen.): Homer als i blinder Improvisator mit der Geige, neben ihm sein Schreiber; mit Liebe gemalt. — Andere gehen ins harmlose Existenzbild zurück: *Capuccino* und *Luca Giordano* malen Köchinnen mit Ge- k flügel (Pal. Rosso in Genua; Pal. Doria in Rom); der *Cala- k brese* aber, vielleicht wie die letztgenannten von Niederländern inspiriert, schuf ein großes stattliches Konzert in ganzen Figuren (Pal. Doria). — *Salvatores* halbe und ganze Figuren sind häufig l zu renommistisch aufgefaßt (Pal. Pitti: un Poeta; un Guerriero). m In der Galerie zu Turin ein treffliches Genrebild aus der Bo- n logneser Schule von *G. M. Crespi* (f. oben S. 1005 e): der h. Ne-

pomuk, die Beichte der Königin anhörend, während ein armer Mann wartet.

Neben diesem caravagesken Genre gab es seit Anfang des 17. Jahrh. in Rom ein anderes im eigentlich niederländischen Sinne. Die Holländer *Pieter van Laar*, *Michel Angelo Cerquozzi*, *Jan Miel*, der Franzose *Jaques Callot*, die beiden Vlamen *de Wael* (von *C. de Wael* die früher Callot zugeschriebene Folge in der Akademie zu Venedig, anderes zerstreut in ital. Galerien) und mehrere andere nordische und italienische Maler haben in dieser Gattung die wahren Gesetze und Bedingungen erkannt und danach manches Vortreffliche geschaffen. — Leider besitzen die italienischen Sammlungen meist geringere und nachgedunkelte Werke dieser Holländer, zum Teil auch abscheuliche Nachahmungen und Kopien. Ein nationales Genre dieser Richtung entwickelte sich nur in Venedig, wo *Pietro Longhi* (1702–62) eine beträchtliche Zahl einfacher Szenen des venezianischen Lebens mit feinem Humor, obgleich meist ohne besonderes Geschick in Zeichnung und Färbung, geschaffen hat. Besonders in der Akademie, im Museo Correr (meist Kopien) und in der Gal. Querini Stampaglia, sowie die Fresken im Treppenhaus des Pal. Grassi (Maskenfest). — Weit- aus bedeutender sind die außerordentlich malerischen Genrebilder von *Tiepolo* (s. S. 1011 i), leider sämtlich in Privatbesitz (u. a. beim Conte Papadopoli in Venedig).

Dies alles wird weit überboten durch jene Anzahl von Kleinodien der eigentlichen holländischen und vlämischen Schule in Turin und in den Uffizien, deren Besprechung wir uns versagen müssen. Die Vereinigung des Bedeutendsten dieser Art, was die beiden genannten Galerien besitzen, würde schon eine Sammlung bilden, die hinter mancher größeren Sammlung des Nordens nicht allzu sehr zurückzustehen hätte. Auch die Brera, Gal. Borghese, Pal. Bianco (Genua) und die Akademie zu Venedig und von Privatsammlungen die Galerie Mansi in Lucca, die Gal. des Conte Belgiojoso in Mailand enthalten manches Gute und Interessante. — Es seien wenigstens die Meisterwerke darunter genannt: in den Uffizien: *J. Steen*, das Abendessen (Nr. 977), *G. Dou*, Kinder auf dem Schulgange (Nr. 926), *Fr. Mieris*, der Charlatan (Nr. 854), *G. Metsu*, eine Lautenspielerin (Nr. 918) und der Besuch des Jägers (Nr. 972); in der Gal. zu Turin: *Fr. Mieris*, Selbstporträt, *G. Dou*, die Traubenpflückerin, *D. Teniers*, seine Frau und Sohn musizierend in einer Schänke, *C. Netscher*, der Scherenschleifer (dat. 1662), und ein interessantes Bild, ein Kircheninterieur, von *P. Saenredam*, mit Staffage von *H. v. Ostade*. Ein paar frühe Bilder von *Pieter de Hooch* in der Gal. Borghese und in der Gall. Nazionale zu Rom. Das dem Watteau zuge-

schriebene farbenprächtige Bild in den Uffizien (Nr. 671) ist vielmehr ein vorzügliches Werk des *Lancret*.

Die damalige offizielle Ästhetik der Italiener verabscheute im ganzen das Genre, soweit es nicht, wie ihre übrige Malerei, im Affekt aufgehen wollte. Daher der Vorzug jener Halbfigurenbilder ohne räumliche Umgebung und ohne Zutaten.

In den kleinern Nebengattungen repräsentiert *Castiglione* das Tierstück, ohne recht zu wissen, was er wollte, in zum Teil lebensgroßen Möblierbildern (Pal. Colonna in Rom; Uffizien), *Mario de' Fiori* aber eine nur dekorativ gemeinte Blumenmalerei. Man vergleiche damit die unendliche Naturliebe eines *Jan D. de Heem* und die zwar schon mehr konventionelle, aber noch höchst elegante Palette eines *Huysum* (Pal. Pitti). — Die größte Sammlung von Blumenstücken, worunter treffliche von *J. de Heem*, in der Turiner Galerie; ebenda ein vorzüglicher *Paul Potter* (vier Rinder, dat. 1649) und von *Snyders* und *J. Fyt* gute Stillleben. — Hinter ihnen stehen die Italiener wesentlich zurück. Von *Paolo Ant. Barbieri* († 1640, Guercinos Bruder) Fruchtstücke in der Gall. Nazionale zu Rom und in den Galerien zu Modena und Bologna. Von *P. P. Bonzi*, gen. il Gobbo de' Carracci, ein Jüngling mit Früchten in der Gal. Borghese.

Eine eigentümliche Gattung der damaligen italienischen Kunst war ihre Schlachtenmalerei, d. h. die Darstellung des Gewühles als solchen, wesentlich nach Farben und Lichtmassen angeordnet. Außer *Cerquozzi* hat *Salvatore Rosa* hierin den Ton angegeben. Von ihm und seinen neapolitanischen Lehrern *Aniello Falcone* und *Micco Spadaro* Schlachten und Aufruhrbilder im Museum von Neapel; von *Salvatore* selbst eine größere und eine kleinere Schlacht im Pal. Pitti, einiges auch im Pal. Corsini zu Florenz. Von dem farbenreichern *Bourguignon*, einem Nachfolger des *Salv. Rosa*, ist echt und gut die sog. Schlacht bei St. Quentin in der Gal. von Turin; ferner zwei Schlachten in der Gal. Borghese, eine große im Pal. Pitti, zwei große (wahrscheinlich Abbildungen bestimmter Ereignisse) und zwei kleinere in den Uffizien u. a. a. O. Gegenüber dem ganz geistesleer gewordenen, einst von der Konstantinschlacht abgeleiteten Schlachtenbilde der Manieristen (z. B. bei *Tempesta*) muß diese neue Behandlungsweise ein großer Fortschritt heißen. Allein neben prächtig hervortretenden Epifoden (die sich dann zu wiederholen pflegen) läuft auch ganz gedankenloses Flickwerk mit. In einigen Jahrzehnten hatte man sich, wie es scheint, an der Gattung so völlig satt gesehen, daß sie einschloß — oder das unkriegerische Italien überließ sie den Nieder-

a ländern. (Große Reihen von Kriegsbildern in der Gal. von Turin: von *van der Meulen* und *Huchtenburg*; das schönste Schlachtenbild, neben zwei geringeren Werken, von *Phil. Wouwerman*.)

\*\*\*

Eine der schönsten Äußerungen des europäischen Kunstgeistes dieser Periode ist die Landschaftsmalerei. Ihre wichtigsten Entwicklungen gehen auf italienischem Boden in Rom (hier größtenteils durch Nichtitaliener) und Venedig vor sich (s. S. 919 f).

Schon im 15. Jahrh. hatte sie die ersten naturgemäßen Hintergründe geliefert, nicht um für sich etwas zu bedeuten, sondern um nach Kräften die Stimmung des Beschauers beim Anblick heiliger Szenen und liebevoll gemalter Bildnisse (vgl. Piero della Francesca, Bellini, Antonello) zu erhöhen. Dann hatte *Raffaël* sie zu einer höheren, gesetzmäßigen Mitwirkung herbeigezogen, als er in möglichst wenigem das Leben der Patriarchen zu schildern hatte (S. 872). Von *Polidoro* und *Maturino* sind die ältesten zwei b Kirchenlandschaften in S. Silvestro a Montecavallo zu Rom (vor 1527). Zu gleicher Zeit erkannten die Venezianer, *Giorgione*, *Palma* und vor allen *Tizian*, ihre hohe Unentbehrlichkeit für die Existenzmalerei und legten bei entscheidenden Anlässen den poetischen Ausdruck wesentlich mit in die landschaftliche Umgebung. *Tizian* zuerst hat diesen Teil der Welt in malerischer Beziehung vollkommen entdeckt und die enge Verbindung von landschaftlichen und Seelenstimmungen künstlerisch benutzt. *Correggio* kommt ihm in seiner Weise nahe; *Tintoretto* und die *Bassano* gingen ihm nach, soweit sie konnten. Bei *Dosso Dossi* und *Lorenzo Lotto* liegt fogar der Hauptreiz einzelner Bilder in den landschaftlichen Gründen.

Seit dem Ende des 16. Jahrh. ist in Italien schon ein allgemeines Bedürfnis nach landschaftlicher Anregung vorhanden, dem aber die noch regierenden Manieristen nicht zu genügen vermochten.

Außer den Gemälden kamen auch Maler aus den Niederlanden, c so *Matthäus Bril*, der z. B. im Vatikan (Sala ducale, Biblioteca) Veduten und freie Kompositionen, beide gleich stimmungslos, al fresco malte. (Ein Bild im Pal. Colonna.) Dann sein jüngerer d Bruder *Paul Bril* (1554–1626), der wichtige Mittelsmann für die Verbindung der niederländischen und der italienischen Landschaft. Seine frühen Bilder sind noch bunt; erst allmählich wird der Poet zum Künstler und lernt sein Naturgefühl großartig aussprechen. Ob er dem Annibale Carracci oder dieser ihm mehr verdanke, mag dahingestellt bleiben; jedenfalls ist er der erste Niederländer, in welchem ein höheres Liniengefühl erwacht. (Bilder aus allen e feinen Perioden in den Uffizien; zwei aus der mittleren Zeit im f Pal. Pitti; Freskolandschaften im Anbaue rechts bei S. Cecilia

in Rom, in den Lünetten der Sakristei von S. M. Maggiore a [später], in der Kapelle rechts neben dem Hochaltare von Gesù, b im Erdgeschoße des Pal. Rospigliosi, wo auch die Rebenlaubendekoration, in die *Guido Reni* [um 1608] die spielenden Putten hineinmalte, von seiner Hand ist.)

Parallel mit ihm entwickelte *Adam Elsheimer* (1578–1610, wahrscheinlich schon seit 1595 in Rom) in seinen köstlichen miniaturartigen Bildchen mit reicher, meist mythologischer Staffage eine neue Richtung der Landschaftsmalerei, in der die ersten Klänge der eigentlichen Stimmungsmalerei deutlich angeschlagen sind. Seinen heimlichen Bergtälern, feinen reich bewaldeten Abhängen, deren Motive er der weiteren Umgebung Roms entlehnte, wohnt ein eigener poetischer Reiz inne, der durch passende Staffage noch erhöht wird. Obgleich im kleinsten Formate und miniaturartig durchgebildet in einem leuchtenden, emailartigen Farbenauftrag, erscheinen sie groß in der Formengebung. Italien besitzt nur noch wenige echte Bilder von ihm, darunter allerdings ein paar Perlen: der blasende Hirte unter der Eiche (Nr. 758) und eine Hügellandschaft mit reicher Staffage aus der Fabel der Psyche (Nr. 793) in den Uffizien. Die ganz kleine Landschaft mit Hagar, vom Engel getröstet (ebenda, Nr. 772), ist etwas weicher und unbestimmter, während die zehn Bildchen mit einzelnen Heiligen (ebenda, Nr. 771 und 773) Kopien sind, wohl von der Hand des *C. Poelenburg*. (Von diesem holländischen Nachfolger, wie auch von dem etwa gleichaltrigen *B. Breenbergf* eine reiche Auswahl meist früher kleiner Bilder in den Uffizien.) Zwei frühere figürliche Kompositionen Elsheimers, die „Stäupung Christi“ und „Petrus und die Magd“, in der Akademie zu Venedig. — Von Elsheimers deutschem Nachahmer *König* eine Folge etwas nüchterner Landschaften in der Akademie zu Siena. Ähnlich die als vlämische Schule g bezeichneten reichen Waldlandschaften mit Staffage aus der Fabel des Daedalus im Museum von Neapel. Den Einfluß, den dieser h Meister auf die holländische Schule, selbst auf Rembrandt, Rubens und Claude Lorrain gehabt hat, können wir hier nicht weiter verfolgen. — Was von *Vinckboons*, *Plomper* und andern Malern dieser Generation in Italien sich findet, tritt weit zurück gegen die beiden Landschaften des *Rubens* im Pal. Pitti: die „Heuernte bei i Mecheln“ gibt in den bescheidensten landschaftlichen Formen eine ganz wonnevolle Mitempfindung des Luft- und Lichtmomentes, während die „Naukikaa“ mit ihrer reichen Fels- und Seelandschaft und ihrer phantastischen Beleuchtung uns in den Mitgenuß eines fabelhaften Daseins erhebt. Beide zählen zu den herrlichsten landschaftlichen Schöpfungen aller Zeiten. (Nicht als Pendants gemalt, wie die ungleiche Größe zu allem Überfluß zeigt.) Von *Jan*

*Brueghel* (1568–1625) finden sich (außer mehreren trefflichen Blumenstücken) mehr als ein Dutzend der allerfleißigsten Bilder, für seinen Gönner, den Kardinal Federigo Borromeo (meist noch in Italien) gemalt, in der Ambrosiana zu Mailand; je ein ausgezeichnetes in der Brera (Nr. 655) und in der Gal. zu Turin; ein ganz kleines im Pal. Doria zu Rom vereinigt z. B. folgende Staffage: Walfischfang, Austerfang, Eberjagd und eine der Visionen des Johannes auf Patmos. Auch von *Jan Brueghel d. J.*, Sohn des Sammetbrueghel, kommen hier und da, namentlich in Mailand, Bilder vor. — Das „Schlößchen im Weiher“ von *A. van Stalpent* (Uffizien) ist ein besonders anziehendes Bild der gleichen Richtung.

Was von *Ruisdael* (Gal. von Turin; Pal. Pitti; Uffizien; Pal. Bianco in Genua) u. a. Holländern in Italien ist, kommt neben den Schätzen nordischer Sammlungen nicht in Betracht. Die düstere Gebirgslandschaft unter Rembrandts Namen, in den Uffizien (Nr. 979), ist in Wahrheit das Meisterwerk des geistesverwandten *Hercules Segers*, ein Stimmungsbild, wie es sonst nur Rembrandt geschaffen hat.

Von Tizian stammt die Anregung her, die inzwischen die Bolognesen zu ihrer landschaftlichen Auffassung begeistert hatte. Es ist das Gesetz der Linien, das sie der niederländischen Regellosigkeit gegenüberstellen, die Ökonomie und edle Bildung der Gegenstände, die Konsequenz der Farbe. Sie lassen der Landschaft einstweilen nur selten das alleinige Recht: *Annibale Carracci* hat offenbar eine gemischte Gattung erstrebt, in der Landschaft und Historie einen gemeinsamen Eindruck hervorbringen sollten (Halbrundbild der Flucht nach Ägypten im Pal. Doria; eine kleine Magdalena, ebenda; eine andere im Pal. Pallavicini zu Genua; — von *Agostino* eine mit bewundernswürdiger Meisterschaft ausgeführte Felslandschaft mit Badenden in Gouachefarben, Pal. Pitti). Von *Grimaldi* (1606–80), dem Hauptlandschafter der Schule: Fresken im letzten Zimmer der Gal. Borghese, biblische Landschaften im Quirinal; von *Domenichino*: schöne Landschaft mit Badenden im Pal. Torrigiani zu Florenz; Landschaften mit biblischer und mythologischer Staffage im Pal. Doria zu Rom, in der Gal. des Kapitols u. s. f.; Fresken im Casino der Villa Ludovisi. Von *Franc. Mola* kommt mehrfach ein h. Bruno in schöner Gebirgsgegend vor (u. a. Pal. Doria).

*Salvatore Rosa*, ein halber Autodidakt in der Landschaft, ist hier wahrer und mächtiger inspiriert als in allen übrigen Gattungen; den Werken der Bolognesen und der bald zu nennenden Franzosen verdankt er wohl nur seine höhere Ausbildung. Abendliche, oft zornig beleuchtete Felsgegenden und schroffe Meeresbuchten

(Pal. Colonna, Gall. Nazionale in Rom), unheimlich staffiert, a sind anfangs sein Hauptgegenstand; dann erhebt er sich zu einer ruhig grandiosen, durch bedeutende Formen und Ströme von Licht überwältigenden Art. (Vor allen „La Selva de' Filosofi“, d. h. die Geschichte des Diogenes, im Pal. Pitti in Florenz; anderes im b Pal. Corsini, sowie in den Uffizien, ebenda.) Dazwischen oder c später malte er auch frechere Bravourbilder (la Pace, im Pal. d Pitti) und sorgfältige große Marinen (ebenda). Eine phantastisch beleuchtete Landschaft mit dem h. Paulus Eremita in der Brera e (Nr. 391). Das Meiste und Beste auch von ihm im Auslande (England). — Bilder seines Schülers *Bart. Torregiani* im Pal. Doria f zu Rom u. a. a. O., meist dem Salv. Rosa selbst zugeschrieben, der überhaupt bis in das 18. Jahrh. hinein Nachahmer aller Art und aller Nationen aufzuweisen hat, die ihn zuweilen bis zur Karikatur (*Magnasco*, in der Gal. Poldi zu Mailand) verzerren. g

Der bewußteste von allen aber, der definitive Schöpfer der landschaftlichen Gesezte, ist *Nic. Pouffin* (1594—1665). Echte Landschaften von ihm sind aber in Italien nicht mehr vorhanden. — Sein Schüler und Verwandter war *Gaspard Dughet*, gen. *Pouffin* (1613—75). Bei ihm redet die Natur die gewaltige Sprache, die noch jetzt aus den Gebirgen, Eichwäldern und Ruinen der Umgegend Roms hervortönt; oft erhöht sich dieser Ton durch Sturmwind und Gewitter, die dann das ganze Bild durchbeben; in den Formen herrscht durchaus das Hochbedeutende, namentlich sind die Mittelgründe mit einem Ernst behandelt, wie bei keinem andern. In beiden Seitenschiffen von S. Martino a' Monti zu Rom eine h Anzahl von leider sehr entstellten Fresken mit den Geschichten des h. Elias, die hervorragendste Folge von Kirchenlandschaften, die Italien besitzt; im Pal. Colonna 13 Landschaften in Wasser- i farbe und ebensoviele im Pal. Doria. Andere landschaftliche k Freskenzyklen im Pal. Doria-Pamfili (Piazza Navona), Gal. l Borgheese. Diese Reihen bestehen die große Probe, ob eine m Landschaft bloß durch Linien und Hauptformen, ohne den Reiz leuchtender Farben und Details existieren könne. In der Gall. Nazionale zu Rom: der Sturm und der Wasserfall, letzteres wie n so manches andere Bild Gaspards durch Nachdunkeln, zumal des Grüns, sehr benachteiligt. In der Akademie S. Luca: mehrere o tüchtige Bilder. — Im Pal. Pitti: vier gute Bilder, die vor- p herrschend klar geblieben sind; in den Uffizien: eine kleine q Waldlandschaft; in der Gal. von Turin: zwei Hochbilder. r

Derjenige Typus, den Annibale vorgebildet, die beiden Pouffin ausgebildet hatten, blieb nun lange Zeit in der Malerei der herrschende, so daß die Holländer mit ihrer mehr realistischen Landschaft im ganzen eine (allerdings glorreiche!) Minorität bil-

deten. Er stellt eine unbenutzte Natur dar, in der die Spuren der Menschenhand nur als Bauwerke, hauptsächlich als Ruinen der Vorwelt, auch als einfache Hütten zum Vorschein kommen. Das Menschengeschlecht, das wir darin voraussetzen oder auch wohl dargestellt finden, gehört entweder der alten Fabelwelt oder der heiligen Geschichte oder dem Hirtenleben an; der Eindruck im ganzen ist daher ein heroisch-pastoraler.

Seine höchste Verklärung erhielt dieser Typus durch den Zeitgenossen der Poussin, *Claude Gellée*, gen. *Lorrain* (1600–82). Er war längere Zeit der Gehilfe des *Agostino Tassi*, eines Mitstreitenden des Paul Bril (Werke Tassis in der Gall. Nazionale und in der Gal. Corsini zu Rom, in den Uffizien und im Pal. Pitti), und hat Elsheimers Einfluß in sich aufgenommen; seine Höhe erreichte er nach einer höchst prüfungsvollen Jugendzeit in Rom. Seine Landschaften sind im Baue weniger gewaltig als die des Poussin, allein es liegt darauf ein unaussprechlicher Zauber. Claude, als reingestimmte Seele, vernimmt in der Natur die Stimme, die vorzugsweise den Menschen zu trösten bestimmt ist, und spricht ihre Worte nach. Wer sich in seine Werke vertieft — schon ihre gleichmäßige schöne Vollendung macht dies zu einer dankbaren Arbeit —, für den ist kein weiteres Wort vonnöten. Leider besitzt Italien nur noch wenig und kaum ein Bild allerersten Ranges. — Im Pal. Doria zu Rom: *il Molino* (ein frühes Bild), der Tempel Apolls (ein Hauptwerk) und die Ruhe auf der Flucht. — (Im Pal. d. Rospigliosi, unsichtbar: u. a. der Tempel der Venus.) — Im Pal. Barberini: eine treffliche kleine Landschaft. — Im Museum von Neapel: ein Sonnenuntergang am Meere; die Grotte der Egeria. — In den Uffizien: Abendlandschaft mit Brücke, Strom und Gebirge; abendliche Marine mit Palästen. — In der Galerie von Turin zwei schöne Seitenstücke.

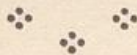
Von seinen Nachfolgern ist nichts in Italien, das ihm irgend nahe käme. Die Bilder von *Swanevelt* (im Pal. Doria zu Rom und im Pal. Pitti), von dem Manieristen *Tempesta Molyn* (Bilder aller Orten) bis zu den Improvisationen des *Orizzonte* und zu den oft sehr fleißigen Architekturbildern eines *Pannini* (Gall. Nazionale in Rom; Gal. von Turin) geben immer nur einzelne Strahlen des Lichtes, das sich in Poussin und Claude gesammelt hatte. — Von *Jan Both* sind sämtliche Bilder in Italien (besonders im Pal. Doria zu Rom und im Pal. Pitti) unbedeutend und durch Nachdunkeln beeinträchtigt. Den Einfluß von Claude hat er jedenfalls in ganz eigenartiger Weise verwertet.

In Venedig sind als schöne Nachblüte venezianischer Kunst im 18. Jahrh. u. a. *Antonio Canale*, dessen Neffe *Bernardo Belotto*, gen. *Canaletto*, und *Franc. Guardi* als Landschaftler tätig. Freilich ist

Landchaftsmalerei. Pouffin u. Cl. Lorrain. Die Canaletti. 1023

die große Mehrzahl ihrer Bilder jetzt im Auslande. Von *Canale* wirklich hervorragend nur die beiden großen Bilder in Casa Sormani zu Mailand, die Ansicht der Piazzetta in den Uffizien b (Nr. 1064), eine Palasthalle in der Akademie zu Venedig — c freie Komposition mit Lichtkontrasten —, Veduten aus Rom in der Gal. zu Turin, und einige tüchtige Bilder in der Gal. Poldi zu d Mailand. Ebenda gute Bilder von *Guardi*, wie auch in den Galerien zu Bergamo, Verona und Turin, im Museo Civico zu e Padua, im Museo Correr (treffliches Genrebild, der Maskenball) f und in der Akademie zu Venedig. g

Wer Pouffin und Claude außerhalb Italiens wieder begegnet, dem werden sie vielleicht viel stärker als die glänzendsten modernen Veduten das Heimweh rege machen, das nur zeitweise schlummert, nie stirbt, nach dem unvergeßlichen Rom. Der dieses schreibt, hat die Erfahrung gemacht. Er wünscht denen, die ihn lesen, billigen und zum Begleiter über die Alpen mitnehmen, das ruhige Glück der Seele, das er in Rom genossen hat, und dessen Erinnerung ihm selbst aus den schwachen Nachbildungen jener hohen Meisterwerke so übermächtig entgegenkommt.



die große Mehrheit ihrer Bilder liegt im Aachen der von Comte  
wird, bestehend aus zwei großen Bildern in der Mitte  
und vier kleineren, die an den Seiten der Hauptgruppe  
angeordnet sind. Die Aachen der Hauptgruppe ist die  
größte und wichtigste, und die vier kleineren sind  
in der Mitte der Hauptgruppe angeordnet. Die Aachen  
sind in der Mitte der Hauptgruppe angeordnet, und die  
vier kleineren sind in der Mitte der Hauptgruppe  
angeordnet.

Die Aachen sind in der Mitte der Hauptgruppe  
angeordnet, und die vier kleineren sind in der  
Mitte der Hauptgruppe angeordnet. Die Aachen  
sind in der Mitte der Hauptgruppe angeordnet, und  
die vier kleineren sind in der Mitte der Hauptgruppe  
angeordnet. Die Aachen sind in der Mitte der  
Hauptgruppe angeordnet, und die vier kleineren  
sind in der Mitte der Hauptgruppe angeordnet.

Die Aachen sind in der Mitte der Hauptgruppe  
angeordnet, und die vier kleineren sind in der  
Mitte der Hauptgruppe angeordnet. Die Aachen  
sind in der Mitte der Hauptgruppe angeordnet, und  
die vier kleineren sind in der Mitte der Hauptgruppe  
angeordnet. Die Aachen sind in der Mitte der  
Hauptgruppe angeordnet, und die vier kleineren  
sind in der Mitte der Hauptgruppe angeordnet.

Die Aachen sind in der Mitte der Hauptgruppe  
angeordnet, und die vier kleineren sind in der  
Mitte der Hauptgruppe angeordnet. Die Aachen  
sind in der Mitte der Hauptgruppe angeordnet, und  
die vier kleineren sind in der Mitte der Hauptgruppe  
angeordnet. Die Aachen sind in der Mitte der  
Hauptgruppe angeordnet, und die vier kleineren  
sind in der Mitte der Hauptgruppe angeordnet.

Die Aachen sind in der Mitte der Hauptgruppe  
angeordnet, und die vier kleineren sind in der  
Mitte der Hauptgruppe angeordnet. Die Aachen  
sind in der Mitte der Hauptgruppe angeordnet, und  
die vier kleineren sind in der Mitte der Hauptgruppe  
angeordnet. Die Aachen sind in der Mitte der  
Hauptgruppe angeordnet, und die vier kleineren  
sind in der Mitte der Hauptgruppe angeordnet.

